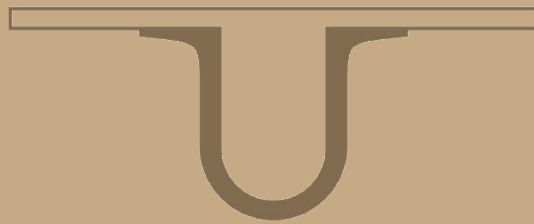




UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



Dulce Rafaela das Neves Gomes

O RETRATO DE UMA RAINHA

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE D. MARIA PIA DE
SABÓIA (1847-1911)

Dissertação de Mestrado em Arte e Património, orientada pela Professora Doutora Joana Filipa da Fonseca Antunes, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

O RETRATO DE UMA RAINHA A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE D. MARIA PIA DA SABÓIA (1847-1911)

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	O Retrato de uma Rainha
Subtítulo	A construção da Imagem de D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911)
Autor/a	Dulce Rafaela das Neves Gomes
Orientador/a(s)	Doutora Prof. ^a Joana Filipa da Fonseca Antunes
Júri	Presidente: Doutora Prof. ^a Joana Rita da Costa Brites Vogais: 1. Doutora Prof. ^a Maria Antónia da Silva Figueiredo Lopes 2. Doutora Prof. ^a Joana Filipa da Fonseca Antunes
Identificação do Curso	2º Ciclo em Arte e Património
Área científica	História da Arte
Data da defesa	4 de Dezembro de 2020
Classificação	18 valores



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Agradecimentos

À Doutora Prof.^a Joana Filipa da Fonseca Antunes, orientadora deste estudo, pela compreensão, pelo amparo, pela perseverança, pela imensa paciência que possui, pela motivação, pelas experiências mas, sobretudo, pela amizade que sempre me dedica. Nunca poderia agradecer o suficiente por tudo o que fez por mim.

Aos professores do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra que, de igual forma, contribuíram para que este estudo fosse possível. Agradeço também ao Doutor Prof.^o Rui Bebiano, à Doutora Prof.^a Luísa Trindade e à Doutora Prof.^a Maria Antónia Lopes pelo apoio, pelos conselhos, pela disponibilidade e pelo interesse manifestados. Das Universidades de Aveiro e de Lisboa, um voto de agradecimento ao Doutor Prof.^o Nuno Candeias e à Doutora Prof.^a Maria João Melo que amavelmente aceitaram esclarecer certas questões, ligadas às áreas da química e da conservação e restauro, que surgiram a partir de um suposto projecto de um *Guarda-Roupa*.

Ao Palácio Nacional da Ajuda e à Biblioteca da Ajuda, deixo um profundo agradecimento à Dra. Cristina Pinto Basto, à Dra. Maria do Rosário Jardim, à Sr. Ana Maria Machado e à Dra. Gabriela Cordeiro pela calorosa hospitalidade, pela compreensão, pela disponibilidade, pela imensa simpatia e pelo auxílio documental. Agradeço, de igual modo, aos funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Central da Faculdade de Letras pela colaboração e empenhamento demonstrados na procura de documentação que parecia desaparecida.

À minha família de Coimbra, Joana Gabriel, Sara Alves, Sara Silva, André Goes, Inês Soares e Jacinta Tavares, pela motivação, pelo acompanhamento, pelas discussões e debates, pela amizade e pelas imensas aventuras e tertúlias. Segue, igualmente, um agradecimento e um grande voto de coragem a Susana Temudo que acompanhou os últimos percursos deste estudo.

A Rita Vieira, pelas leituras em conjunto, pelo estímulo e amparo, pela presença constante e, principalmente, pela amizade incondicional de todas as horas, minutos e segundos. A Patrícia Longo e a Diogo Alexandre, recentes nestes caminhos académicos, deixo um voto de sucesso e um profundo agradecimento pelo companheirismo, pelo apoio e pela constante motivação.

À Banda Amizade-Banda Filarmónica de Aveiro, por todos os momentos de recreação e distração, deixo um agradecimento homólogo a Dina Oliveira, Beatriz Martins, Jonathan Dias, Miguel Sousa, Fátima Jesus, Linda Pereira, Ana Emanuel Nunes e Andreia Duarte pela amizade, pelos grandes e pequenos conselhos, pelas opiniões e assistências manifestadas durante as leituras à minha escrita.

À minha família e amigos, um agradecimento especial pelo apoio e por todos os votos de coragem.

Aos meus pais, Dulce Neves e Paulo Gomes, pela determinação, pela constância, pelo amparo, resiliência e amor incondicionais. Obrigada por acreditarem em mim e por nunca me deixarem desistir dos meus sonhos e objectivos, por mais utópicos e deslocados que eles possam parecer.

Por fim, dedico este estudo a Carlos Alberto das Neves dos Santos e Conceição da Silva Tuna Jorge, meus avós, e à Prof.^a Isabel Matos, que me iniciaram nos caminhos turbulentos mas maravilhosos da História.

RESUMO

O presente estudo, intitulado *O Retrato de uma Rainha: A construção da Imagem de D. Maria Pia de Sabóia (1862-1910)*, pretende analisar e compreender, a partir da convocação e da interpretação das várias possibilidades do retrato, as dinâmicas subjacentes à idealização, concepção e circulação das várias imagens da rainha D. Maria Pia de Sabóia.

Embora se trate de uma personalidade histórica ainda pouco explorada no âmbito da História da Arte e dos estudos da imagem, D. Maria Pia, esposa de D. Luís (1838-1889) e penúltima rainha-consorte da monarquia constitucional portuguesa, desempenhou um papel principal no palco nacional que se reflectiu, no decurso dos quarenta e oito anos da sua permanência no país (1862-1910), na produção de inúmeras representações da sua fisionomia.

Desde o retrato a óleo até à fotografia, da imagem contida no interior da residência real até à reprodução e circulação pública da caricatura, o retrato, independentemente dos seus vários suportes, formatos e verosimilhança, não dá apenas a conhecer a personalidade da personagem que se apresenta em primeiro plano, como também repercute as metamorfoses artísticas, culturais, sociais e políticas que caracterizam as dinastias e as sociedades europeias da segunda metade do século XIX.

Neste sentido, este estudo pretende distinguir e compreender a identidade régia e individual de D. Maria Pia de Sabóia através da compreensão dos mecanismos activados para a construção da sua imagem, concentrando-se na observação analítica e sistemática de objectos pictóricos e fotográficos (oficiais e privados), de descrições e “retratos” escritos, assim como das representações, conotações e cenários ilustrativos que se revelam através da sátira patenteada pelos periódicos e opúsculos humorísticos do seu tempo.

Palavras-chave: D. Maria Pia de Sabóia – Rainha – Retrato – Imagem – Caricatura – Fotografia – Vestuário – Joalharia

ABSTRACT

The present study, entitled *The Portrait of a Queen: The construction of the Image of Maria Pia of Savoy (1847-1911)*, intends to analyse and understand the dynamic forces behind the idealization, creation and circulation of the many images of the penultimate queen of Portugal, through the rich potential of portraiture in its various forms.

Still little approached by Art History and image studies, the major role played by the queen-consort of Luís I of Portugal (1838-1889) on the national stage was reflected, during the forty-eight years of her stay in the country (1862-1910), in the production of numerous representations of her likeness.

From oil portrait to the photography, from the images enclosed inside the walls of the royal residence to the public circulation and reproduction of caricatures, portraiture, in its various supports and formats, reveals the personality of its subject while also reflecting the artistic, cultural, social and political metamorphoses that transformed both the European dynasties and societies of the second half of the 19th century.

Therefore, this study seeks to distinguish and understand the regal and individual identity of Maria Pia of Savoy through the comprehension of the mechanisms involved in the construction of her image, focusing on the analytical and systematic observation of paintings and photos (both official and private), from written “portraits” and descriptions, as well as illustrative representations, connotations and scenarios revealed through the humour patented by the satirical periodicals and pamphlets of her time.

Keywords: Maria Pia of Savoy – Queen – Portrait – Image – Caricature – Photography – Historical Costume – Jewellery

ÍNDICE

Introdução	1
1. Uma rainha entre rainhas: o corpo por detrás da Imagem	4
1.1. O século XIX em plano de fundo: o cenário nacional e internacional	4
1.2. A personalidade por detrás da personagem	8
1.3. O retrato-arquétipo da rainha oitocentista	18
2. A Imagem de fora para dentro	31
2.1. O <i>Anjo</i> régio da Caridade e Protector dos Aflitos	35
2.2. O <i>Anjo</i> Perdulário	41
2.3. O <i>Guarda-Roupa</i> da Senhora D. Maria Pia	48
2.4. O <i>Príncipe de Sangue</i> burguês e elegantemente bem vestido	59
3. A Imagem de dentro para fora	68
3.1. Da <i>Sala Azul</i> à <i>Sala Verde</i> . O lado privado da Imagem	72
3.2. O retrato da rainha sem jóias	85
3.3. A rainha « <i>que gostava de ser fotografada</i> »	95
Conclusão	109
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS	112
1. Bibliografia	112
2. Documentação impressa	116
2.1. Periódicos, opúsculos e jornais	116
2.2. Impressos	118
3. Documentos electrónicos	120
ANEXOS	121

ABREVIATURAS

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

inv. – inventário

NPG – National Portrait Gallery

RCIN – Royal Collection Inventory Number

BND – Biblioteca Nacional Digital

BA – Biblioteca da Ajuda

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

NAF – Nomenclature des Activités Françaises

INTRODUÇÃO

Saídos do *Vestíbulo*, subimos a escadaria que dá acesso ao piso nobre do antigo paço real. Atravessando as portas interiores, revestidas de *chinoiserie* de fundo vermelho, figuras zoomórficas e motivos florais dourados, damos entrada numa antecâmara denominada *Salinha Chinesa*, decorada com peças de porcelana e mobiliário coberto de laca negra e paisagens policromadas. Somos, então, direccionados para a esquerda, para a *Antiga Sala de Bilhar*, de forma a recriar os passos dos embaixadores e dos respectivos corpos diplomáticos que outrora percorreram aquelas salas para alcançarem os espaços que serviam de recepção, à espera do sinal de entrada para serem recebidos na *Sala do Trono*. Mas antes de darmos início a esta “encenação” do poder, introduzimo-nos numa sala de grandes dimensões onde se exhibe, no centro da parede principal, um *Retrato de uma Rainha*.

Vestida de branco sobre um fundo azul, D. Maria Pia de Sabóia apresenta-se num característico retrato de tipologia estatal: envolta nas cores do regime que representa, o manto de corte de veludo referencia o seu cargo régio e a sua presença na composição da imagem régia portuguesa. Surpreende, contudo, a ausência dos adereços de joalheria de uso oficial que, de um modo geral, constituem o ordinário iconográfico dos retratos de aparato da realeza feminina do século XIX. E assim se inicia a aventura que, de questão em questão, dá origem a este estudo.

As primeiras abordagens ao quadro sublinham os traços que se preservam na memória portuguesa em torno da imagem desta personagem histórica que, para a admiração de muitos, se fez retratar “sem jóias”: a figura de uma mulher de bom carácter mas sempre incompreendida; uma elegante *ad perpetuam*, marcada pelo infortúnio e pela excentricidade; um paradoxo figurativo de uma consorte caridosa e generosa que sincronicamente foi perdulária e aparatosa. Uma fórmula repercutida vezes sem conta que, na realidade, só nesta última década se tem vindo a desconstruir e a revelar, graças aos contributos de historiadores que procuram construir um retrato mais conciliável com a realidade daquela que foi a penúltima rainha de Portugal.

Simultaneamente, a historiografia artística deparou-se com as particularidades estéticas e artísticas de uma soberana que, traspondo os predicados do seu desígnio régio, deixou os seus ecos não só no interior dos paços onde residiu mas, também, através dos seus álbuns de desenho, aguarela e fotografia, permitindo que as facetas de mecenas, colecionadora e artista desvelassem outros traços da personalidade que, até recentemente, era pouco conhecida na área da História da Arte.

A exploração e a disseminação destas práticas e qualidades artísticas deve-se, sobretudo, ao investimento do Palácio Nacional da Ajuda no que se refere à investigação e à apresentação de exposições e artigos em torno das colecções e do acervo museológico salvaguardado no interior dos seus espaços expositivos e de reserva. Referimos, entre os mais dirigidos à figura de Maria Pia, os catálogos “*Jóias no quotidiano da Família Real*” (1987), “*A rainha D. Maria Pia: iconografia*” (1987), “*Tesouros Reais*” (1992), “*Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal: fotobiografia*” (2011) e, um dos mais recentes, “*Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aguarela e Fotografia*” (2016), assim como algumas dos artigos disponibilizadas via online: na área das artes

decorativas, “*O mobiliário da época de Napoleão III nas colecções do Palácio Nacional da Ajuda*” (2010), “*A Família Real na Ajuda e o gosto pela natureza*” (2010) e, igualmente, “*A colecção da Casa Leitão & Irmão no acervo do Palácio Nacional da Ajuda*” (2012). Patente nestas publicações, está o contributo de autores como Ana Maria Batalha Reis, Francisco de Carvalho Louro, Isabel da Silveira Godinho, João Mendes Pinto, Maria do Carmo Rebello de Andrade, Maria João Botelho Moniz Burnay, Ana Mafalda de Castro Portugal, Teresa Maranhas, João Vaz, Maria do Rosário Jardim, David Felismino, Ângela Ferraz e Maria José Gaivão de Tavares.

Apesar de tudo, e não retirando, de forma alguma, o valor da contribuição dos autores e das obras referidas, apercebemo-nos de um insuficiente investimento historiográfico no que respeita às representações visuais de D. Maria Pia produzidas pela pintura, pela escultura, pela fotografia, pela ilustração - panegírica e humorística - e, também, pela escrita. Percebemos, por exemplo, que o vestuário e a joalharia se tornaram, para além de *ex libris* da rainha, nos motivos mais frequentes de um código iconográfico cristalizado em torno de uma figura régia cujos mitos e reputação pública obstruíram o exercício analítico e a concepção de outras interpretações, porventura, mais fidedignas e pragmáticas.

Mais do que um registo ou uma repercussão de uma época e de uma biografia, o retrato, seja ele em que suporte for, corresponde a um manifesto e a um *memento* visuais da personalidade que é retratada. Permite-nos conhecer e compreender, através da observação minuciosa das suas composições, cores, formas, signos e texturas, não só um contexto histórico e artístico mas, também, a identidade individual, o perfil e as qualidades da personagem que se apresenta ao observador em primeiro plano. No entanto, entendemos que a construção da imagem de uma figura pública, no caso de D. Maria Pia, encerra tanto as obras produzidas pela vontade e o desígnio da referente como, também, as respostas plásticas da sociedade que, ao presenciar os comportamentos e as condutas da sua representante régia, as interpretou, criando assim as suas próprias versões. Explorando várias tipologias de retrato e representação, desde o retrato pintado de encomenda privada até à caricatura presente nos periódicos e nos opúsculos do tempo, pretendemos dar um contributo para o estudo conjunto e a consequente interpretação de inúmeras imagens que foram produzidas ao longo dos quarenta e oito anos da permanência da soberana em Portugal (1862-1910).

Neste sentido, dedicámos o primeiro capítulo deste estudo à compreensão do cenário contextualizador e do percurso biográfico da personagem régia cuja imagem procuramos conhecer, bem como à análise dos seus primeiros registos e ao entendimento das suas possíveis influências artísticas e culturais, com o auxílio das fontes documentais e da comparação de exemplos homólogos.

Constituídas as bases históricas e o delineamento inicial da imagem da rainha, segue-se uma segunda parte que dividimos em dois capítulos distintos, a partir das quais nos importou reconstituir e conciliar as duas facetas da imagem de D. Maria Pia: o retrato criado a partir “*de fora*”, traçado pelas descrições escritas, conotações e concepções artísticas dos ilustradores e escritores que responderam, de forma satírica ou panegírica, à actuação da monarca; e o retrato concebido a partir “*de dentro*”, pintado e captado pelos artistas sob o desígnio e a vontade da rainha, em conformidade com a necessária projecção sua identidade régia e as particularidades da sua individualidade.

Para a realização deste estudo, consultaram-se várias fontes escritas e obras de referência, diversificadas tanto nas suas origens como nas suas épocas. Começando pelos autores contemporâneos à rainha, destacamos as memórias de Tomás de Melo Breyner (1997), de D. Maria Isabel de Saint-Leger (através de Branca de Gonta Colaço (2005)), a obra de Francisco da Fonseca Benevides (2011) acerca das rainhas de Portugal, Maria Ratazzi (2004) e Joaquim Possidónio Narciso da Silva que, em 1865, realizou uma breve descrição da primeira campanha de obras empreendida no interior do piso térreo do Paço Real da Ajuda. Relativamente à construção do lado público da imagem, referenciamos os contributos ilustrativos de Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro através dos periódicos *O António Maria* (1879-1885 e 1891-1898), *Pontos nos II* (1885-1891) e *A Paródia* (1900-1907), sem deixar de lado alguns dos autores (como os pseudónimos João Rimanso e Pan-Tarântula) que, de igual forma, contribuíram para a realização dessas publicações e a consequente concretização das mensagens visuais das ilustrações impressas.

Dos contributos historiográficos mais actuais, podemos referenciar alguns autores de breves ensaios e publicações dedicados à figura de D. Maria Pia, como João Manuel Pavão (2007), João Cerqueira (2007), Eduardo Alves Marques (2009) - que incluiu um capítulo acerca das colecções de joalharia da rainha - e Agostinho Inácio Bucha, pertinentes, de facto, para uma primeira abordagem ao objecto, não obstante as passagens claramente romanceadas e a clara evidência de alguns equívocos. Efectivamente, a primeira biografia substancial foi realizada por Maria Antónia Lopes (2011, 2012, 2013 e 2015), uma obra basilar para a compreensão da vida, da obra e da personalidade da penúltima rainha portuguesa. Acrescentam-se, também, outros autores que escoltaram a leitura de *Rainhas que o povo amou*, nomeadamente Maria Filomena Mónica (2000), Luís Nuno Espinheira da Silveira (2006), Paulo Jorge Fernandes (2006), Ana Cristina Pereira (2011) e José Alberto Ribeiro (2013).

No que se refere à concepção e à construção da imagem, destacam-se, naturalmente, os pilares da afirmação metodológica da análise iconográfica - como Erwin Panofsky (1976) e Martine Joly (2005 e 2019) - mas, também, dos arquétipos da realeza feminina oitocentista e dos temas da história da arte portuguesa, da história da vida privada e dos estudos femininos. Referimos, entre muitos outros relevantes, os contributos de Genevieve Fraisse (1991), Christopher Hibbert (2000), Fanny Cosandey (2000), Fátima Vieira (2006), Irene Vaquinhas (2005 e 2011), Alison McQueen (2011) e Olivia Gruber Florek (2009 e 2018).

Independentemente da consistência do projecto ou da concretização dos objectivos enunciados, reconhece-se que o estudo que se segue, longe de ser uma obra completa e referencial, consiste apenas em mais um contributo, com as suas possíveis lacunas e imperfeições, preocupado em acrescentar uma nova perspectiva ao conjunto das interpretações já existentes.

1. Uma rainha entre rainhas – O corpo por detrás da Imagem

1.1. O século XIX em plano de fundo: o cenário nacional e internacional

Resultado das transformações sociais, políticas e económicas imputadas pela denominada «Era das Revoluções», a Europa de oitocentos converte-se no palco da ascensão de um novo Homem que se encara a si e à arte de um modo completamente distinto. Efectivamente, o insurgente período de 1789 a 1848, assente no despontar da Revolução Francesa, assinalou profundas alterações no modo de viver e de pensar que definiram a sociedade do tempo do Romantismo¹.

Liberal e significativamente abastada, a burguesia ascende perante a aristocracia absolutista e a estrutura do Antigo Regime, direccionando assim a metamorfose social que marcaria a aclamação da liberdade económica, o triunfo da indústria capitalista e a conquista da igualdade governativa para uma classe com o domínio financeiro propício à obtenção do poder político².

A atitude individualista e intimista compagina-se com os princípios domésticos e os valores monetários da classe empreendedora, apreendendo a relevância dos conceitos de família, do lar privado, da riqueza e da pobreza surgidas como um resultado da conduta do indivíduo como idealizador e criador do seu próprio percurso. O passado e a História, reassumidos através dos preceitos de Cícero, convertem-se no amparo paradigmático do futuro, sem esquecer o pretérito como um tempo complementar do destino por construir³.

Neste sentido, a prática artística produzida do século XIX propiciou, em consequência ao desenvolvimento sociocultural e à génese da época contemporânea, a afirmação do idealismo e da originalidade individual, pactuada com o sentimento exacerbado, a nostalgia e o nacionalismo de um “génio” criador que encontra no “rasgo” de inspiração o elemento primordial do seu processo criativo⁴.

Não obstante, tendo feito uso da sua marginalidade geográfica para filtrar algumas das mudanças que eclodiam no centro das restantes sociedades europeias, Portugal não ficou imune a situações desgastantes que abalaram as suas estruturas políticas e sociais e influenciaram directamente a produção artística nacional.

De facto, o declínio governativo e social que se fez sentir ao longo da primeira metade do século XIX provocou uma ruptura na prática artística e cultural portuguesas, sentida desde logo no ambiente “académico”. Menciona-se a título de exemplo, a escola de belas artes da Ajuda, estabelecida sob o arcaboço do paço real e coordenada por Vieira Portuense (1765-1805) e Domingos Sequeira (1768-1837): voltada para a formação académica e rigorosa de aprendizes e de

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 12.

² Cfr. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

³ Cfr. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, pp. 12-17.

novos artistas para o trabalho construtivo e decorativo das obras, começou a demonstrar alguma instabilidade a partir de 1807, ano que assinalou a fuga da família real para o Brasil⁵. Do mesmo modo, a carência de uma cultura arqueológica e museológica e a falta de um investimento rigoroso na instrução e no estudo da arquitectura⁶, por sua vez estimulada por uma política nacionalista, ecléctica e defensora de um percurso histórico entendido como glorioso, que tanto distingue o indivíduo do Romantismo⁷, evidenciou nas práticas artística e cultural o revivalismo proveniente de uma sociedade envelhecida e lesada que procurava recuperar a notoriedade e a glória de outrora⁸.

Consagrada pela obra *Cinco artistas em Sintra* (1855)⁹ de João Cristino da Silva (1829-1877), a primeira linhagem de artistas do romantismo português, composto por figuras como Tomás da Anunciação (1818-1879), Francisco Metrass (1825-1861), Victor Bastos (1830-1894) e José Rodrigues (1828-1887), defendeu “a opção pelo ar livre e o culto da Natureza romantizada”¹⁰ – já experienciada pela escola francesa de Barbizon, na década de trinta -, assim como a restauração de uma cultura nacional, impulsionada pela pintura de história e de género que caracteriza obras como *Camões na gruta de Macau* (1853)¹¹ ou o *Retrato da Exma. Viscondessa de Menezes, D. Carlota* (1862)¹².

As personalidades de Rafael (1846-1905) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), associadas à cultura de tertúlia estabelecida, a partir da década de oitenta, em redor de pintores como António da Silva Porto (1850-1893), José Malhoa (1855-1933) e João Vaz (1859-1931), constituíram a geração de criadores e intelectuais que assumiram as influências estéticas e os princípios artísticos que viriam a introduzir o movimento naturalista. Por outro lado, representam também o olhar ilustrativo da crítica e da crónica humorística da época, impulsionados pela observação perspicaz e apreciativa de um governo desvalorizado, de uma monarquia considerada perdulária e de uma sociedade debilitada, carecida da metamorfose social e cultural que lhe era prescrita.

Da autoria do proclamado «pai do Zé Povinho»¹³, *Pontos nos ii* (publicado em Lisboa pela primeira vez a 7 de Maio de 1885) surgiu para substituir a primeira série d’*O António Maria* (1879-1885), suspensa em Janeiro do mesmo ano para “entregar a pátria”¹⁴ ao governo de António Maria de Fontes Pereira de Melo (1819-1887)¹⁵ que, segundo o texto satírico, “tem dado tanto lustro ao

⁵ Cfr. CARVALHO, Aires de. *Os três arquitectos da Ajuda: do “Rocaille” ao neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979. PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates, 1995, pp. 329-365.

⁶ PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Neoclassicismo e Romantismos: Séc. XIX*. Volume 8. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007, p. 179.

⁷ PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Neoclassicismo e Romantismos*, Vol. 8, p. 179.

⁸ PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Neoclassicismo e Romantismos*, Vol. 8, p. 179.

⁹ João Cristino da Silva, *Cinco artistas em Sintra*, 1855, óleo sobre tela, 86.3 x 128.8 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa), inv. 23. Vide Anexo, Fig. 1.

¹⁰ PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, p. 330.

¹¹ Francisco Metrass, *Camões na gruta de Macau*, 1853, óleo sobre tela, 163 x 132 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa), inv. 499. Vide Anexo, Fig. 2.

¹² Luís Pereira de Meneses, *Retrato da Exma. Viscondessa de Meneses, D. Carlota*, 1862, óleo sobre tela, 223 x 150 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa), inv. 463. Vide Anexo, Fig. 3.

¹³ Cfr. MEDINA, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Colibri, 2008.

¹⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº Programa. 7 de Maio de 1885, p. 2. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1885/N1/N1_master/N1.pdf

¹⁵ FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*, Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 143. Fontes Pereira de Melo estabeleceu-se como presidente do conselho de ministros durante os seguintes

paiz como o engraxador da travessa da Assumpção costuma das nas palhetas dos freguezes”¹⁶. Observador semanal e contínuo da “história política do olympico sr. Fontes”¹⁷ e da “triste vida constitucional”¹⁸, a crónica satírica *O António Maria* define-se, na actualidade, como um contemporâneo escrito e ilustrado não somente da sociedade e da cultura portuguesa de oitocentos, como também do sistema político que caracterizou a monarquia constitucional da segunda metade do século XIX e, conseqüentemente, o reinado de D. Luís I e de D. Maria Pia de Sabóia (de 1861 a 1889).

Posteriormente ao término da guerra civil, que colocou liberais e absolutistas em confronto no período entre 1828 e 1834, na atmosfera política, vigente nos primeiros anos do reinado de D. Maria II (de 1834 a 1853), predominou na desordem e consternação ininterruptas¹⁹: uma anarquia armada que compreendia, nas palavras de Maria Antónia Lopes, “um continuum de intrigas, revoltas, campanhas de descrédito, ameaças reais ao trono, golpes de Estado e guerras civis”²⁰.

A situação constante de desequilíbrio político e económico do país não melhorou com a presença transitória de D. Pedro V (de 1853 a 1861), um rei diligente, mas de temperamento crítico e sério, desconfiado e antipatizante dos políticos e do próprio reino que considera arcaico, negligente e “cadaveroso”²¹. Paralelamente, o desleixo e a falta de “força de vontade”²² por parte de um Estado de solicitar o pagamento das dívidas, assim como a carência de um sistema de recolha de impostos organizada e a utilização inadequada dos recursos monetários, resultaram, no entendimento do monarca, numa estimativa de orçamento dissimulado e no progresso contínuo do deficit: “O mal de cada Nação não é devido à culpa de apenas um individuo. Nós herdamos os erros dos outros. Permanece aqui a eterna pergunta: «Quem é que devemos enforcar?»”²³.

A 11 de Novembro de 1861, D. Pedro falecia no Palácio das Necessidades, vítima de um surto de febre tifóide que também atingia os infantes D. Fernando (1846-1861), D. Augusto (1847-1889) e D. João de Bragança (1842-1861). A notícia, difundida por todo o território europeu, provocou a consternação da população - crente na ocorrência de uma tentativa de crime de lesa-majestade da

governos: 34º Governo Constitucional (de 13 de Setembro de 1871 a 5 de Março de 1877); 36º Governo Constitucional (de 29 de Janeiro de 1878 a 1 de Junho de 1879); 39º Governo Constitucional (de 14 de Novembro de 1881 a 24 de Outubro de 1883); 40º Governo Constitucional (de 24 de Outubro de 1883 a 20 de Fevereiro de 1886), sendo depois sucedido por José Luciano de Castro (1814-1914). SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, imp. 2006, pp. 271-273.

¹⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº Programa. 7 de Maio de 1885, p. 2.

¹⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Ano 7. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, p. 9. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1885/1885_master/OAntonioMariaN1N3.pdf

¹⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria-Álbum das Glórias*. Série I. Ano 7. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, p. 9.

¹⁹ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *D. Fernando II: um rei avesso à política*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2015, pp. 93-134.

²⁰ LOPES, Maria Antónia. *D. Fernando II: um rei avesso à política*, p. 94.

²¹ A título de exemplo, a 28 de Novembro de 1855, em carta dirigida ao príncipe Alberto do Reino Unido (1819-1861), o monarca lamentava a previsão de uma despesa de 75.196.716 francos e um défice de 7.802.102 francos nas receitas do orçamento de Estado para 1854-1855, antevendo uma subida dos mesmos no ano seguinte. MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: Quetzal Editores, 2000, pp. 70-73.

²² MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, p. 72.

²³ Carta de D. Pedro V a Alberto de Saxe-Coburgo-Gota de 28 de Novembro de 1855, citado em MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, p. 72.

nobreza contra o rei e os príncipes²⁴ -, da mesma forma que causou o desgosto dos reis ingleses, sobretudo ao príncipe-consorte (Alberto de Saxe-Coburgo-Gota (1819-1861)) que nutria uma grande estima pelo sobrinho²⁵.

“How the hand of death seems bent on pursuing that poor, dear family, once so prosperous. Poor Ferdinand [D. Fernando II de Portugal (1816-1885)] so proud of his children – of his five sons – now the eldest and the most distinguished, the head of the family, gone (...) Dear Pedro was so good, so clever, so distinguished! He was so attached to my beloved Albert”²⁶.

Consequência ao matrimónio breve e sem descendência do irmão (devido à morte precoce da rainha D. Estefânia, em 1859), o infante D. Luís, *“o único que restava incólume”²⁷*, assumiu a regência de um país debilitado. O tumulto de um povo em luto e indignado obriga o novo rei não só a substituir as Necessidades pela Ajuda - até então negligenciada e desprovida da comodidade apropriada a uma residência real do seu tempo²⁸ -, como também a averiguar urgentemente a existência de pretendentes adequadas a desempenhar funções reais e concretizar as finalidades e exigências da coroa portuguesa²⁹.

Evidencia-se, então, a figura de Maria Pia, escolhida entre as sete alianças viáveis com as casas de Saxe-Coburgo, de Hohenzollern, de Orleães e de Habsburgo³⁰. Por incentivo de uma possibilidade diplomática com outros países e pela adesão do governo italiano ao regime liberal³¹, a monarquia constitucional reforça a conveniência e a popularidade da selecção que reunia D. Luís e a filha mais nova de Vítor Manuel II, rei da Itália unificada, que aceita o pedido oficial de casamento em carta datada a 6 de Julho de 1862:

“Ao dar Senhor, o meu consentimento a este casamento que renova os nossos antigos laços de família, estou certo de fazer ao mesmo tempo um acto que será acolhido com entusiasmo na Itália (...) as qualidades de espírito e de coração de minha filha assim como os sentimentos em que foi educada, levam-me a esperar que apesar da sua grande juventude será digna de Vossa Majestade e do seu amor, e procurará sempre merecer cada vez mais o afecto que já lhe dedica o generoso povo Português”³².

²⁴ PEREIRA, Ana Cristina. *A vida privada dos Bragança: de D. João IV a D. Manuel II: o dia-a-dia na corte*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2011, p. 232;

²⁵ MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, pp. 21-22.

²⁶ Carta de Vitória do Reino Unido a Leopoldo, rei dos belgas, de 20 de Agosto de 1861, citado em HIBBERT, Christopher. *Queen Victoria in her letters and journals*, London: British Library, 2000, p. 121.

²⁷ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: As mulheres que construíram a nação*. [s.l.]: Marcador, 2011, p. 471.

²⁸ Cfr. SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda: obras mandadas executar por Sua Majestade a Rainha, a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus reaes aposentos*. Lisboa: Typografia Portuguesa, 1865.

²⁹ Cfr. SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, pp. 37-77.

³⁰ SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 37.

³¹ SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 37.

³² Carta de Vítor Manuel II a D. Luís I de 6 de Julho de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 41.

A 6 de Outubro de 1862, D. Maria Pia de Sabóia, ainda com catorze anos de idade, era recebida pelo esposo e pela população portuguesa num pavilhão efémero de linhas clássicas dedicado a Himeneu – divindade da mitologia grega associada ao casamento -, erguido pela Câmara Municipal de Lisboa na Praça do Comércio³³. Correspondendo a acontecimentos da realidade cultural e artística ocorridos numa época de grande instabilidade socioeconómica e política da história do país, a chegada da princesa italiana a Portugal conforma-se como um episódio pertinente que poderá principiar um breve prefácio biográfico da rainha, baseado no tempo, na presença e nos primeiros retratos que a representaram e construíram a sua imagem no início da sua presença no território nacional.

1.2. A personalidade por detrás da personagem

Nas palavras de Alain Corbin, a fixação e a exposição do retrato correspondem a uma forma de obstrução do esquecimento do Homem do romantismo: um pronunciamento visual que “*engana a angústia*” e “*assegura o rasto*”³⁴ da memória do corpo retratado³⁵. Efectivamente, durante o período em que a elaboração do retrato era considerada como uma prerrogativa da aristocracia e das classes abastadas, a invenção da fotografia permitiu não somente a aquisição equitativa, prática e acessível da imagem do próprio como, também, a ostentação e exteriorização das qualidades singulares e, igualmente, da sua identidade de grupo (através de fotografias de família, de ofício, entre outros).

A história de D. Maria Pia de Sabóia, antiga princesa da Itália e rainha de Portugal desde 1862 até ao ano da implantação da República em 1910³⁶, pautou-se durante o decurso da sua presença no território português por uma copiosa (re)produção da sua própria imagem. Pintado, arquitectado, escrito e, particularmente, fotografado, o retrato da rainha - multiplicado e conservado num extenso espólio que hoje se preserva no palácio onde residiu - configura a realidade régia e humana de uma figura que tem sido historicamente referenciada a partir de vários e por vezes contraditórios atributos e personificações.

A biografia da monarca principia a 16 de Outubro de 1847, na parte piemontesa da ilha da Sardenha, na linhagem real dos Sabóias e do ramo arquiducal dos Habsburgo-Lorena³⁷. Quinta descendente de Vítor Manuel II de Sabóia (1820-1878) e de Maria Adelaide de Habsburgo-Lorena (1822-1855), Maria Pia presenciou, no percurso de uma infância austera inserida num ambiente “*cerimonial severo pontuado por festas brilhantes*”³⁸, o processo dirigido pelo pai e o estadista

³³ Cfr. PEREIRA, João Castel-Branco (coord.). *Arte efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 350.

³⁴ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 423.

³⁵ Cfr. CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 423.

³⁶ A partir de 1889, com a morte de D. Luís I e a ascensão de D. Carlos I ao trono português, D. Amélia de Orleães assumiu o título de rainha consorte de Portugal. D. Maria Pia alcançou o estatuto de rainha-mãe.

³⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, p. 107.

³⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 113.

Camillo Benso (Conde de Cavour, 1810-1861) que unificou, na década de sessenta, sob um regime liberal e parlamentar, a Península Itálica numa única monarquia constitucional³⁹.

Enquanto permanecia no seu estatuto de princesa, Maria Pia obteve uma educação digna do que se poderia considerar de uma «*princesa perfeita*»⁴⁰, apesar da curta duração da mesma⁴¹. Em 1855, com a morte de Adelaide de Habsburgo, a princesa ficou a cargo da antiga dama de honor da mãe - a marquesa Paulina Pallavicini - acompanhada pelas condessas Carolina Villamarina (aia pessoal) e Natalia de Foresta, vivendo “*quase reclusa*”⁴² num “*quotidiano austero*”⁴³ e religioso juntamente com a irmã mais velha, Maria Clotilde de Sabóia (1843-1911), no Palácio Real de Turim⁴⁴.

De “*uma educação rígida, muito severa*”⁴⁵ - própria de uma descendente de uma família real que deveria prenunciar a aliança futura entre casas reinantes e o poder da sua estirpe fora das fronteiras de nascimento – a futura rainha de Portugal foi instruída em diversas línguas (Francês, Alemão, Italiano e, subsequentemente, o Português), Geografia, História (que incluiu História da Sabóia, História da Antiguidade, História da França, História da Igreja e História Sagrada), Memória, Educação Musical, Desenho, Gramática, Análise Gramatical, Caligrafia, Ortografia, Escrita, Aritmética, Geometria, Cosmografia, Literatura Italiana, Poesia Francesa, Leitura, Noções de Física e Instrução Religiosa⁴⁶. Para além destas disciplinas, eram paralelamente implementados “*os valores e comportamentos próprios de mulher (...) e a aprendizagem de saberes imprescindíveis a uma princesa*”⁴⁷ – os «*lavors femininos*»⁴⁸ - que consistiam em “*dobar e costurar, canto, dança, piano, pintura, desenho, equitação e caça*”⁴⁹.

Tal como é descrito por Maria Antónia Lopes e João Vaz, no seguimento do estudo de Francisco Louro⁵⁰, a pintura e o desenho eram matérias essenciais e “*saberes imprescindíveis*”⁵¹ à educação de uma princesa. Durante este primeiro período de instrução, Maria Pia ficou ao cargo de dois mestres: Angelo Beccaria, “*um reconhecido paisagista*”⁵², na área do Desenho; e Virgínia Panizzardj, “*uma aquarelista de mérito, especializada na execução de motivos florais*”⁵³, na área da Pintura⁵⁴.

Paralelamente ao progresso político e social do reino italiano unificado de Vítor Manuel e com a entrada na primeira fase da adolescência da princesa, a 22 de Dezembro de 1861,

³⁹ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 109-112.

⁴⁰ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p.138.

⁴¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

⁴² VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, p. 12.

⁴³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 114.

⁴⁴ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 114.

⁴⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 114.

⁴⁶ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 114-115.

⁴⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

⁴⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

⁴⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

⁵⁰ Cfr. GODINHO, Isabel da Silveira. *A rainha D. Maria Pia: iconografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1987.

⁵¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

⁵² VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 32.

⁵³ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 32.

⁵⁴ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 32.

interrompia-se uma crise dinástica com a aclamação do infante D. Luís (1838-1889) como o novo rei de Portugal⁵⁵. Tratando-se o matrimónio régio de um assunto estatal elementar, o Estado, conformado com a mortalidade de três dos cinco filhos varões de D. Maria II e com o enlace das infantas D. Maria Ana (1843-1884) e D. Antónia de Bragança (1845-1913) com príncipes estrangeiros⁵⁶, advertiu para a emergência e a inevitabilidade do monarca de desposar e conceber descendência para a casa real portuguesa, então enfraquecida pelo falecimento e casamento dos seus herdeiros legítimos⁵⁷.

Definitivamente, Bernardo de Sá Nogueira de Figueiredo (1º Marquês de Sá da Bandeira, 1795-1876), então Ministro da Guerra, considerou Maria Pia de Sabóia como uma possibilidade, não só por benefícios dinásticos e diplomáticos - dispostos num casamento que poderia assegurar uma direcção favorável do país em relação ao confronto colonial com os impérios francês e britânico -, como, também, devido a um sistema sociopolítico correspondente⁵⁸.

Por outro lado, Vitória do Reino Unido (1819-1901), "*casamenteira por vocação*"⁵⁹ e invocada por D. Luís, considerou a união matrimonial com a princesa italiana como uma escolha possível mas pouco adequada, explicada por Maria Antónia Lopes nas seguintes palavras:

*"Como não gostava dos Sabóias, considera que uma aliança com essa família era a que menos convinha, devido – afirma – à política e sobretudo ao carácter moral de Vítor Manuel II; além disso, a princesa era demasiado jovem"*⁶⁰.

Certamente, a rainha inglesa considerou a excomunhão de Vítor Manuel e os catorze anos da princesa como aspectos desvantajosos, porém, na realidade, a resistência e a preocupação da política inglesa encontrava-se na influência do Segundo Império Francês no contexto europeu, fundamentada pela contribuição de Napoleão III (1808-1873) à causa italiana e pela sua interferência com o ramo real dos Bourbon na Espanha que, conseqüentemente, causou a acentuação da difusão da política francesa no território ibérico.⁶¹

Não obstante, a política portuguesa, em particular a esquerda liberal, simpatizava com a concepção de uma aliança entre Portugal e um país "*campeã(o) da liberdade e da luta contra a Igreja conservadora*", princípios prezados de igual forma por D. Luís que expressou esta mesma convicção na redacção do pedido oficial de casamento a Maria Pia, datada de 18 de Junho de 1862: "*«Aliados*

⁵⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 119.

⁵⁶ Recordar-se que dos cinco filhos varões de D. Maria II e de D. Fernando II, morreram o rei D. Pedro V (1837-1861, sem descendência) os infantes D. Fernando (1846-1861) e D. João (1842-1861), vitimados por um surto de febre tifóide que se alastrou na família real. O infante D. Augusto (1847-1889), também contagiado pela doença, sobreviveu com certas lesões. Por outro lado, as infantas D. Maria Ana e D. Antónia não poderiam assumir o trono português devido ao casamento, respectivamente, com as Casas de Wettin e Hohenzollern-Sigmaringen (a não ser que ambos os esposos renunciassem a pretensão aos tronos dos seus países de origem). Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 117-119. SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 37.

⁵⁷ SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 37.

⁵⁸ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 120.

⁵⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 120-121.

⁶⁰ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 120-121.

⁶¹ SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, pp. 38-39.

*pelos laços fraternos da liberdade, os dois povos desejam ver as duas famílias unidas por laços indissolúveis»*⁶².

Em contraste com a resposta positiva de Vítor Manuel, a reacção de Inglaterra revelou-se discrepante. Indubitavelmente desapontada com a escolha, Vitória reafirmou a juventude precoce da princesa como uma condição infrutífera para o encargo régio, evocando também, em acto contínuo, as figuras de D. Pedro V e D. Estefânia como íntegros exemplos do dever e do carácter nobre e virtuoso de um casal real: “*«Não vivais só para os divertimentos mas procurai fazer o vosso possível para que a vossa corte seja digna do vosso país – e daqueles que vos precederam!»*”⁶³.

Assente numa perspectiva optimista, o senado italiano mencionou a genealogia da princesa - pertencente à casa nobre de duas antigas rainhas portuguesas⁶⁴ - e o “*sagrado culto à liberdade comum aos dois povos*”⁶⁵ como factores positivos à aliança. Do mesmo modo, os círculos progressistas portugueses exibiram um entendimento semelhante, evocando, uma vez mais, a ascendência de ambos os noivos (neste caso, através das figuras de D. Pedro IV (1798-1834) e Carlos Alberto da Sardenha (1798-1849)) como um laço evidente do ideal de liberdade referente às duas nações⁶⁶.

Em contrapartida, e excluindo a resposta da rainha Vitória (já referida anteriormente), as facções legitimistas e conservadoras, patenteadas pelo periódico *A Nação* (1847-1928)⁶⁷, condenavam a aliança sob o ponto de vista religioso, expondo a excomunhão de Vítor Manuel⁶⁸ como um aspecto pejorativo de Maria Pia: “*«A princesa escolhida é filha de um excomungado. Isto diz tudo»*”⁶⁹.

Independentemente da oposição vitoriana, e a par do início das negociações e do noivado por carta entre os pretendentes, produziu-se a primeira imagem que, de acordo com o costume, o rei português receberia por parte da noiva⁷⁰. Pintada por Luigi Gandolfi (1810-1869) em 1862, a miniatura - produzida em cartão, madeira, vidro e veludo de seda azul -, apresenta o retrato frontal em meio corpo da adolescente, vestida e adornada com um traje de noite rendado de tons rosados, um leque de plumas, e uma *parure* de diamantes, pérolas e ouro⁷¹.

⁶² Carta de D. Luís I a Vítor Manuel II de 18 de Junho de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 40. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁶³ Carta de Vitória do Reino Unido a D. Luís I de 2 de agosto de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 41.

⁶⁴ Refere-se às rainhas D. Mafalda (1125-1157, esposa de D. Afonso Henriques) e D. Maria Francisca de Sabóia (1646-1683, esposa de D. Afonso VI e D. Pedro II). LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁶⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁶⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁶⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁶⁸ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 116.

⁶⁹ Cfr. SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 53. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 126.

⁷⁰ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal: fotobiografia*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação: Palácio Nacional da Ajuda, 2011, p. 65.

⁷¹ Luigi Gandolfi, *Retrato da princesa Maria Pia de Sabóia*, 1862, marfim e tintas de cor sobre cartão, madeira, vidro e veludo de seda azul, 22 x 16 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 506. Vide Anexo, Fig. 4.

Diferente das reproduções que se sucederam no desenvolvimento fotobiográfico da rainha, a miniatura de Gandolfi, claramente inserida na dinâmica nupcial - que, segundo a tradição, procedia à partilha de medalhões, daguerreótipos e madeixas de cabelo como um processo de familiaridade entre dois desconhecidos⁷²-, representa um retrato-padrão de uma fisionomia concebida para a aliança política, configurada e idealizada para contentar o olhar régio.

Do ponto de vista do rei e, conseqüentemente, da concepção masculina do ideal feminino da primeira metade do século XIX, D. Luís atribuiu a Maria Pia a imagem e a concepção do *Anjo*: “*«Exprimem bem a figura angélica com que sonho, este olhar encantador que me torna feliz»*”⁷³. Ricamente adornado e moldado para representar o prestígio paterno e conjugal, o *Anjo* demonstra o desenho da silhueta reduzida e circunscrita ao espartilho, a delicadeza e a atenuação das formas, o olhar distante e melancólico, o vestido cor-de-rosa pálido elaborado com rendas brancas que distingue o tom de pele alabastrino, o toucado e os olhos severos e escuros.

A comparação do monarca português corresponde, na realidade, a uma idealização da rainha e da esposa que um rei conjectura e aguarda conquistar. Na interpretação de Gandolfi e (sobretudo) de D. Luís, a “*figura angélica*” inscreve-se no arquétipo estético do feminino elegante⁷⁴, concebida através do olhar do Homem do romantismo que admira a fisionomia adornada pela estirpe familiar e social, de corpo desenhado, perceptível e frágil, de temperamento emocional e austero, e, nas palavras de Irene Vaquinhas, “*detentor de um poder extraordinário*”⁷⁵: a habilidade reprodutora que perpetua uma dinastia⁷⁶: “*«Estou convencido de que és um anjo vindo à terra para me dar uma felicidade de que lamento não ser bastante digno.»*”⁷⁷.

Considerando a perspectiva da opinião pública, a imagem primordial da consorte, ainda visualmente obscurecida durante o início do processo do contrato matrimonial, baseou-se na reacção escrita de indivíduos (sobretudo da aristocracia), através da imprensa portuguesa e estrangeira (que discutia a face política do enredo), da apreciação e juízo de várias esferas ideológicas existentes que procuraram, com base na averiguação de rumores e da informação existente, delinear a índole e o perfil de Maria Pia.

A descrição de Francisco de Sousa Holstein (1º marquês de Sousa Holstein, 1838-1878), referenciada por Maria Antónia Lopes e redigida num artigo para a *Revista Contemporânea* durante a preparação das celebrações, reflecte não só o arquétipo da “*princesa perfeita*” modelado à imagem de Maria Pia - repetido a partir das descrições feitas a D. Estefânia -, como constitui, também, um

⁷² “ «[...] O retrato que me enviaste é-me bem querido; levo-o comigo de uma sala para a outra; olho constantemente para ele; a doçura que vejo estampada no teu rosto mostra-me bem como Tu és Doce e bom. [...] Estou convencida de que gostarás deste pequeno medalhão com o meu retrato e uma madeixa minha, espero que o uses e me envies em troca uma madeixa tua o que muito me agrada [...]».” Carta de D. Maria Pia a D. Luís I de 30 de Agosto de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 41. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 131.

⁷³ Carta de D. Luís I a D. Maria Pia de 21 de Agosto de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, pp. 43-44.

⁷⁴ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Colibri, 2011, p. 57.

⁷⁵ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 20.

⁷⁶ Cfr. VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, pp. 53-58.

⁷⁷ Carta de D. Luís I a D. Maria Pia de 21 de Agosto de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, pp. 43-44.

dos exemplos de uma primeira imagem descritiva elaborada por um cidadão relativamente à jovem monarca⁷⁸:

“A sua piedade é exemplar, a sua caridade sem limites. (...) Agudez de engenho, viveza na imaginação, solidez no juízo, andam conjuntos em S. A., com nímia afabilidade e rara modéstia. (...) a senhora D. Maria Pia é gentil de feições e esbelta na estatura. A sua fisionomia é simpática, meigo o seu sorriso. Tem os olhos pretos e vivíssimos; toda a sua expressão é agradável. Estampou-lhe Deus no rosto a beleza da sua alma”⁷⁹.

Neste sentido, a primeira imagem que o observador (ou seja, o rei, a sociedade e o sector político português) faz da futura rainha depreende-se a partir dos princípios ideológicos, sociopolíticos e culturais da nação que a recebe. Ainda que a miniatura de Gandolfi reproduzisse e descrevesse um físico próximo do seu modelo, o perfil que permanece moldou-se às expectativas e aos preceitos do regime e do Estado: a aparência da humilde princesa angelical e íntegra, representante da linhagem real e do ideal liberal do seu país, piedosa e indulgente. Reflecte, efectivamente, e seguindo a observação de Maria Antónia Lopes, o *“retrato-padrão da princesa perfeita”⁸⁰* que, na íntegra, pouco nos diz sobre o verdadeiro corpo e imagem da monarca. Contudo, sob o ponto de vista do observador, representa uma das variadas metamorfoses que a fisionomia régia tomou no decurso da sua presença no território nacional.

A 27 de Setembro de 1862, com a realização da cerimónia do casamento por procuração na Capela do Santo Sudário (Catedral de Turim), reconhecia-se de imediato Maria Pia de Sabóia como rainha de Portugal⁸¹. A jovem soberana suportou o compromisso laborioso não só de evidenciar a sua aptidão como consorte real, como, também, de conservar e continuar o trabalho e a eficiência das suas antecedentes⁸². Nos três anos subsequentes ao enlace matrimonial, a primeira responsabilidade do encargo conjugal cumpriu-se com os nascimentos dos príncipes D. Carlos (a 28 de Setembro de 1863) e D. Afonso (a 31 de Julho de 1865), salvaguardando assim a continuação da dinastia dos Braganças no trono português.

Confrontada com a falta de desenvolvimento da tradição áulica numa corte ainda antiquada e, do mesmo modo, com um edifício desguarnecido da comodidade e do requinte adequados a uma residência de estatuto real, D. Maria Pia concentrou o primeiro período do seu reinado na profunda reforma decorativa e estrutural que transformou a Ajuda - outrora assente na efémera *Real Barraca* e, até então, a moradia desabitada do infantado⁸³ - numa estrutura palaciana habilitada tanto para a concretização dos assuntos de Estado como para a vivência pública e privada da família real.

A partir da visita ao antigo Paço Real da Ajuda, observa-se uma estrutura incompleta, nascida da ruína de um outro edifício, a par das intervenções de renovação, construção e decoração executados e vigiados pelo arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva - a mando da rainha - e,

⁷⁸ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 128-129.

⁷⁹ *Revista Contemporânea*, 1862 (como citado em LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 128-129).

⁸⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 129.

⁸¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 136.

⁸² SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 41.

⁸³ Cfr. GODINHO, Isabel da Silveira. *Museus de Portugal: Palácio Nacional da Ajuda*. Vila do Conde: QuidNovi, cop. 2011, pp. 11-12. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 142-150.

de igual modo, o crescente desenvolvimento do conforto burguês, da intimidade familiar e do sentido de privacidade que se apoderou das grandes casas nobres ao longo do século XIX. Simultaneamente, a partir do programa arquitectónico e decorativo das câmaras e antecâmaras constituintes dos aposentos privados de Maria Pia, exterioriza-se uma outra imagem. Distinto do primeiro retrato que considerámos a partir de Luigi Gandolfi, o palácio, encarado neste contexto como um “*espelho*” arquitectónico que reflecte a presença e a individualidade da rainha ou, nas palavras de Rui Cascão, “*as características pessoais*”⁸⁴ do retratado que adorna o espaço respectivo.

“ (...) só vendo-os e admirando-os [os aposentos renovados do palácio], se avaliará a sua surpreendente transformação, que unicamente uma pessoa real de tão apurado gosto, possuindo intelligencia superior, prezando as bellas-artes, e sabendo dar-lhes o devido apreço, podia mandar fazer, como ultimamente determinou sua majestade a rainha, (...)”⁸⁵.

De facto, divisões como a *Sala Rosa* ou a *Sala de Mármore* (ambas situadas no piso térreo do monumento e renovadas pela soberana⁸⁶) correspondem não somente a espaços elaborados para o entretenimento, o repouso e o resguardo privado (tanto individual como familiar) mas, também, configuram os traços distintos da mecenas e da colecionadora que almeja, por intermédio da construção de pequenos gabinetes de “*prazeres solitários*”⁸⁷, a sua individualidade e presença na sociedade.

Mediante os exemplares escritos do antigo médico da casa real e do próprio arquitecto da obra, compreende-se a dinâmica construtiva do interior palaciano que manifesta a imagem de D. Maria Pia em conformidade com as suas várias facetas: a rainha, a esposa, a mãe e o *eu* singular. Recordar-se a presença da “*Bondosa Senhora*”⁸⁸ nas memórias de Tomás de Melo Breyner (1866-1933), as celebrações natalícias organizadas pela soberana em nome dos príncipes para as crianças da corte⁸⁹, comemoradas sob o “*tecto horizontal (...) de laminas de agatha calcedonia*”⁹⁰ de diferentes qualidades e proveniências que adornavam os caixotões e as paredes do *Jardim de Inverno*. Do mesmo modo, Possidónio da Silva descreve a passagem contrastante entre a *Sala de Mármore* a entrada para a antecâmara que principia os aposentos régios: revestido com veludo cor-de-rosa, o pequeno museu individual guarnecido com a colecção de mobiliário e peças de porcelana originados das manufacturas de Meissen e de Berlim⁹¹.

Os escritos de João Vaz, inseridos no catálogo *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia*⁹², ditam que o paço real “*foi para a Rainha um ateliê com pequenos ateliês. Foi sítio para*

⁸⁴ CASCÃO, Rui. “*Modos de habitar*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012, p. 23.

⁸⁵ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, pp. 4-5.

⁸⁶ Cfr. GODINHO, Isabel da Silveira. *Museus de Portugal*, pp. 36-43.

⁸⁷ CORBIN, Alain. “*Bastidores*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 499.

⁸⁸ BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Mafra*. [Lisboa]: Serviço de Dermatologia do Hospital do Desterro, 1977, p. 88.

⁸⁹ Cfr. BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner*, pp. 86-87.

⁹⁰ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 6.

⁹¹ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, pp. 18-19. GODINHO, Isabel da Silveira. *Museus de Portugal*, pp. 40-43.

⁹² Cfr. RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aguarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

*aprender, aperfeiçoar técnicas e criar. Foi uma oficina onde pôs a sensibilidade e o conhecimento ao serviço da (sua) arte*⁹³. De facto, a partir da década de oitenta⁹⁴, o gosto pela pintura e pelo desenho retornou com a entrada de Enrique Casanova (1850-1913) na corte da Ajuda, com o propósito inicial de ensinar a técnica de aguarela⁹⁵ aos príncipes (D. Carlos e D. Afonso), estendendo-se depois os ensinamentos aos reis D. Luís, D. Maria Pia e, mais tarde, D. Amélia de Orleães⁹⁶.

Pintor aguarelista de origem espanhola, Casanova instalou-se em Lisboa como refugiado político, procedendo, a princípio, à gravação e impressão de estampas na imprensa periódica⁹⁷. Considerado um «*autodidata*», o artista ficou reconhecido como um “*meritário praticante da arte*”⁹⁸ por trabalhar inicialmente em litografias, acabando, contudo, e já em contexto português, por elaborar a sua prática na pintura a aguarela e por ensinar não somente na corte mas também em várias escolas⁹⁹.

Ainda que D. Carlos de Bragança já incluísse na sua bagagem artística a instrução dos mestres Tomás de Anunciação (1818-1879) e Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) e de existirem trabalhos de aguarela da sua autoria ainda antes de da década de oitenta, é com Casanova que irá realmente aperfeiçoar a utilização desta técnica e conhecer a “*miríade de motivos que a ela se adequam*”¹⁰⁰, ao lado de D. Maria Pia que o acompanhará nos mesmos preceitos.

Esta mesma harmonia pedagógica, presente no convívio entre o aguarelista e a rainha, é clarificada por João Vaz nas seguintes palavras:

*“Era ela quem demonstrava uma disponibilidade maior para os ensinamentos do mestre, bem visível em muitos dos seus trabalhos, quer nas temáticas escolhidas, quer nos esquemas compositivos, ao ainda na maior ou menor transparência das aguadas e do cromatismo seguido”*¹⁰¹.

Apesar de ser solicitado por outros membros da família real (como irá ocorrer com D. Amélia), Enrique Casanova viria a manter-se maioritariamente ao lado da consorte italiana, seguindo-

⁹³ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 76.

⁹⁴ A partir do momento em que a princesa recebeu o estatuto de rainha, a sua educação ficou estagnada (uma vez que “*não seria apropriado obrigar uma rainha a estudar*” e porque o príncipe-real nasceu no ano imediato, em 1863), ficando apenas direccionada para as disciplinas de que mais gostava - como, por exemplo, a música e a escrita - e que prontamente referia nos seus escritos diários: “*«De vez em quando retomo os meus desenhos mas perco logo a paciência e acabo por tocar piano, coisa de que gosto mais»*”. *Diário de D. Maria Pia*, p. 29 (como citado em VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 12).

⁹⁵ Dos finais do século XVIII para o princípio do século XIX, a técnica de aguarela tinha conquistado “*o estatuto de meio pictórico independente*” e o gosto dos novos artistas pela transparência dos pigmentos, pela boa assimilação da paisagem e pela praticidade em relação à pintura a óleo. Cfr. FERRAZ, Ângela. “*Os materiais da pintura a aguarela no século XIX e a colecção do Palácio Nacional da Ajuda*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 149.

⁹⁶ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

⁹⁷ Cfr. VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

⁹⁸ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

⁹⁹ Cfr. VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

¹⁰⁰ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

¹⁰¹ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

a durante as suas visitas, instruindo-a e desempenhando trabalhos e encomendas como, por exemplo, o álbum de aguarelas que foi oferecido a D. Luís I em 1889 como prenda de aniversário por parte da rainha. De resto, grande parte das temáticas abordadas nos álbuns de desenho da soberana portuguesa demonstra essas mesmas viagens, influências e doutrinas, quase mesclando e confundido mestre e aprendiz¹⁰², ao mesmo tempo que evidenciam a longa aprendizagem e o gosto pelo aperfeiçoamento que Maria Pia expõe não só através dos seus trabalhos como, também, pela escolha de materiais de qualidade que vai sempre adquirindo¹⁰³. Entretanto, a primeira educação artística que ficou do Piemonte, às mãos de Beccaria e Panizzardi, conservou-se e manteve-se constante na sua obra, em consonância com as novas orientações do aquarelista espanhol.

A título de exemplo, um dos atributos sugeridos por João Vaz para caracterizar D. Maria Pia como aquarelista é a de «*pintora de flores*»¹⁰⁴. *Ramo de amores-perfeitos*, um dos seus muitos trabalhos em aguarela sobre papel (PNA 42255/28)¹⁰⁵, é um exemplo reflexivo do seu gosto por flores e plantas, que “*cultivava, oferecia e recebia com prazer*”, mas também uma exibição da exploração de influências e experiências artísticas¹⁰⁶. É também uma representação pictórica do interesse da rainha pela botânica e pelas ciências naturais, predileção muito frequente noutros membros da Casa de Bragança, e que se manifesta, não só, nos álbuns de desenho - já denominada por David Felismino como “*desenho naturalista*”¹⁰⁷ -, como, também, na prática da recolha e secagem de espécies florais para a composição de herbários que respondiam a um conjunto de directivas para uma benéfica “*disposição artística, equilibrada, agradável e estética*”¹⁰⁸. João Vaz relaciona o desenvolvimento deste motivo, não só com o gosto da rainha pelo tema mas também com as influências que partiram de Virgínia Panizzardi ou ainda, embora apenas especulativamente, de Adelaide de Habsburgo-Lorena (1822-1855)¹⁰⁹, rainha da Sardenha e mãe de Maria Pia, que também “*desenhava e pintava a aguarela*”¹¹⁰.

¹⁰² “*Atravemo-nos mesmo a dizer que, nalgumas obras, não é fácil descortinar se a autoria é dele ou dela*”. VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 34.

¹⁰³ Seguindo o artigo de Ângela Ferraz para o catálogo da exposição *Um Olhar Real*, apercebemo-nos que a rainha apreciava e utilizava materiais de boa qualidade, adquirindo sempre aqueles que melhor favorecessem as suas experiências (como, por exemplo, papel da marca *Whatman*, “*feito com polpa de linho e reconhecido entre os artistas pela sua qualidade e resistência*”), como também os modelos mais requintados, como o caso da caixa de tintas *G. Rowney & Co.*, elaborada com madeira de mogno, que vinha apetrechada com um conjunto de material de desenho e de pintura. Cfr. FERRAZ, Ângela. “*Os materiais da pintura a aguarela no século XIX e a colecção do Palácio Nacional da Ajuda*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 150-152.

¹⁰⁴ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia*, p. 42.

¹⁰⁵ D. Maria Pia de Sabóia, *Ramo de amores-perfeitos*, sem data, aguarela sobre papel, 21.3 x 30.6 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 42255/28. Vide Anexo, Fig. 5.

¹⁰⁶ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 42.

¹⁰⁷ FELISMINO, David. “*D. Maria Pia, herbários, plantas secas e o gosto pela Natureza*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 161.

¹⁰⁸ FELISMINO, David. “*D. Maria Pia, herbários, plantas secas e o gosto pela Natureza*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 161.

¹⁰⁹ “*Viu os trabalhos da mãe e certamente da professora, e poderá ter-se iniciado então nessa arte, que nunca mais abandonaria, rendida à beleza, às cores que valiam por si ou em combinações habilidosas, aos próprios aromas convidativos*”. VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 42.

¹¹⁰ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 30.

Efectivamente, é do conhecimento da historiografia que D. Maria Pia teve um papel principal na reformulação do interior da Ajuda, estimulou inúmeros artistas (tanto nacionais como estrangeiros), comparecia a exposições¹¹¹, colecionou e encomendou incansavelmente e, a partir da recente exposição que divulgou um vasto espólio de possível obra artística¹¹², que a rainha tinha o gosto de desenhar, de pintar, de fotografar e de ser representada em variados suportes artísticos.

Assim como Maria Antónia Lopes o descreve, D. Maria Pia afectava quem a observava e contemplava¹¹³. Pormenoriza-se o físico refinado e nobre, elegantemente vestido e adornado, “*naturalmente distinto*”¹¹⁴ e imponente: nas perspectivas de Maria Rattazzi, Carlos Malheiro Dias e de Francisco da Fonseca Benevides, uma fisionomia grave, “*incontestável*”¹¹⁵, moral e majestática que nenhum retrato consegue reproduzir “*na perfeição*”¹¹⁶. Da mesma forma, Melo Breyner e D. Maria Isabel de Saint-Leger observam o carácter beneficente e altruísta resultante do encargo humanitário assumido pela consorte desde 1862: a índole que motivou a sociedade portuguesa a cognominá-la de *Anjo da Caridade*¹¹⁷.

Benemérita e fundadora de asilos e creches, D. Maria Pia representou a imagem da “*protectora dos aflitos*”¹¹⁸, defensora dos lesados e precursora de empreendimentos - por exemplo, a quermesse de 1884 - que colaboravam e assistiam estes mesmos organismos¹¹⁹. Descreve-se, também, a figura de uma rainha pragmática, progressista e cosmopolita, entusiasta pelas viagens e pelos ambientes culturais e artísticos dos principais epicentros europeus, elegantemente requintada, conhecedora do costume senhoril e influente das práticas do bem vestir¹²⁰.

Em contrapartida, realça-se a imagem que encontramos, por exemplo, em Ramalho Ortigão e em Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro: a rainha gastadora e com asas caídas que necessita de um monumento que rasgue a malha urbana para acomodar o seu guarda-roupa. Ler tanto *A Paródia* como *O António Maria* é compreender a crítica constante e o escárnio dirigidos aos elementos da família real que, todavia, deixa de parte e eleva as figuras de D. Pedro V (continuamente apresentado como uma escultura ou uma visão quimérica sobre a figura de D. Luís, repreendendo-o pela sua

¹¹¹ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 29.

¹¹² No período entre os dias 16 de Dezembro de 2016 a 21 de Abril de 2017, o Palácio Nacional da Ajuda, em parceria com a Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), apresentou uma exposição e um catálogo dedicados aos trabalhos de desenho, aquarela e fotografia da rainha D. Maria Pia de Sabóia, na antiga *Galeria de Pintura do rei D. Luís I*.

¹¹³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 161-162.

¹¹⁴ RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004, p. 86.

¹¹⁵ RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*, p. 86.

¹¹⁶ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: as mulheres que construíram a nação*. [s.l.]: Marcador, 2011, p. 484.

¹¹⁷ Cfr. BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Maфра*. [Lisboa]: Serviço de Dermatologia do Hospital do Desterro, 1977; COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta – Subterra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

¹¹⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 240.

¹¹⁹ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 231-244.

¹²⁰ VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 23-24.

conduta política¹²¹) e de D. Fernando II (quase sempre referido em contextos artísticos¹²²), a quem Rafael Bordalo Pinheiro presenteia um lugar na sua Fábrica de Faianças nas Caldas da Rainha¹²³.

Como rainha de nacionalidade estrangeira e viajante - acostumada a culturas em constante progresso e distintas ao seu reino de adoção -, e como mulher em contexto de uma sociedade masculina onde eram limitados ao feminino “os valores e comportamentos próprios de mulher”¹²⁴, como “a obediência, a abnegação, o autocontrolo, a suavidade”¹²⁵, era do mais comum ser-se criticado pela diferença.

Ainda que apresentada de forma introdutória, este *prefácio biográfico* de D. Maria Pia de Sabóia constitui-se, nesta reflexão, não somente como um breve enquadramento histórico mas, principalmente, como sustentáculo da compreensão da criação da imagem que nos propomos descobrir e constatar. A partir dele, revela-se uma dissemelhança significativa entre o retrato que o indivíduo construirá de si mesmo e as imagens que provêm das leituras do observador (colectivo), alicerçando, assim, interpretações visuais reciprocamente distintas e idênticas que construíram, neste percurso da historiografia artística, o retrato da penúltima rainha de Portugal.

1.3. O retrato-arquétipo da rainha oitocentista

Desde o retrato de tipologia estatal até à estátua jacente da arca tumular, passando pela arquitectura urbana e pelo paço residencial, os monarcas ostentavam a sua imagem não só em consonância com o panorama social e cultural do reino como, também, em conformidade artística, diplomática e política para com outras monarquias e o cenário estrangeiro.

Independente da linguagem iconográfica tradicional que persiste no retrato-arquétipo da fisionomia régia, o corpo régio, constituído comumente por dois indivíduos distintos e singulares (tendo em conta a excepção da imagem da família real que compreende o retrato completo pelos reis e respectivos herdeiros), procurou descrever a identidade dos seus modelos com a elaboração de uma iconografia autobiográfica própria, característica do monarca que se representa como uma identidade ímpar e exterior ao estatuto real.

Em contradição com o metamorfismo da formação política e cultural de cada circunstância social, apresenta-se uma figura com uma coroa cingida sobre a cabeça que reconhece a sua

¹²¹ Por exemplo, no Nº 179 de *O António Maria*, datado de 2 de Novembro de 1882, Rafael Bordalo Pinheiro ilustra um parlamento em anarquia durante o Dia de Todos os Santos, assistido por D. Luís que é repreendido pela figura translúcida de D. Pedro V que brota da sua cabeça, apontando severamente para a desordem enquanto declara “*Que vergonha!*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 179. 2 de Novembro de 1882, p. 452. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1882/1882_item1/P310.html

¹²² Cfr. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 144. 2 de Março de 1882, pp. 68-69; PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série 1. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884, p. 187. Disponíveis em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/OAntonioMaria.htm>

¹²³ “*A sua posição de rei não impede que lhe confirmamos os direitos de artista, uma vez que os merece, e se sua magestade não tivesse um throno dourado no palacio das Necessidades offereciamos-lhe de bom grado um banco de mestre, muito menos commodo mas muito mais glorioso, nas officinas das Caldas da Rainha*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884, p. 187.

¹²⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

¹²⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 115.

transitoriedade humana, assim como os limites biológicos que uma indumentária revestida de brocado e gemas preciosas não consegue dissimular. No ponto de vista de autores como Fátima Vieira e Alison McQueen, divisões como a nacionalidade, a genealogia e o género correspondem a mecanismos que actuam na concepção de códigos iconográficos particulares em imagens de inúmeros reis e rainhas, decorrentes da consciência da Coroa que compreende o carácter mutável e susceptível da sociedade onde reside¹²⁶.

Neste sentido, tomando partido do património e dos recursos para a construção e composição artística do retrato, a casa reinante encenou, concebeu e exerceu a exibição visual dos seus representantes como uma forma de preservação do seu propósito (em determinados contextos, até sacralizado) perante outros brasões legítimos ao poder e por resguardo do predomínio da dinastia diante a observação do cidadão, do aristocrata e, igualmente, do antagonista do regime e do monárquico de oposição¹²⁷.

Tal como observam Maria Antónia Lopes e Olivia Gruber Florek, os comportamentos e as atitudes da realeza justificavam, num ambiente de evolução sociocultural, de instabilidade governativa e de fragilidade económica, a depreciação popular e a manifestação de apreciações tanto pejorativas como positivas, consequentes da precária ou da eficiente compreensão dos monarcas da influência e do poder da sua efígie.

Assim sendo, a teatralidade por detrás da composição do retrato régio, composto pelo aparato cénico, a postura magnânima, o cenário arquetizado e a “irregularidade” iconográfica, preservava o deslumbramento da sociedade que, no interior de uma dinastia politicamente vulnerável, cultuava o encanto e o adorno da fisionomia do rei e da rainha como figuras simbólicas da cultura nacional¹²⁸.

No seu estudo intitulado *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Alison McQueen cita o compromisso que Napoleão III (1808-1873) empreendeu ao anunciar o seu casamento com a espanhola Condessa de Teba, em 1853: Eugenia de Guzmán, a partir de então Eugénie, *impératrice des français*, tornar-se-á “um ornamento do trono”¹²⁹.

Sublinhando a pertinência do termo utilizado pelo imperador francês, o “ornamento” feminino que sustenta a coroa ao lado do soberano transfigura-se no corpo régio como um adorno luzidio do regime, preparado e aperfeiçoado para reflectir, mediante uma efígie magnificente e enfeitada, a beleza e a ascendência de um rei e de uma nação. Em consonância com a trajectória ideológica e cultural da sociedade europeia, a imagem da rainha, ordinariamente adjunta à figura do esposo regente, albergou na sua anatomia e no seu vocabulário iconográfico as responsabilidades do seu desígnio.

¹²⁶ VIERIA, Fátima. “*The Body of the Queen: An Anti-essentialist and Spatial Reading of Elizabethan Iconography*”, em HOMEN, Rui Carvalho; VIEIRA, Fátima (ed.). *Gloriana`s Rule: Literature, Religion and Power in the Age of Elizabeth*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006, p. 111. MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. [s.l.]: Ashgate Publishing, 2011, p. 79.

¹²⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255. FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi`s World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2018, pp. 136-137.

¹²⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

¹²⁹ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 80.

Como resumirá Fanny Cosandey na sua obra *La reine de France: symbole et pouvoir*, a fisionomia da rainha corresponde figurativamente ao “retrato de um pássaro engaiolado”¹³⁰: no contexto de um regime e de uma sociedade patriarcais¹³¹, entende-se como uma cláusula concedida a uma aristocrata a quem se atribuiu o projecto dinástico da maternidade¹³². Devido ao seu pressuposto carácter emotivo, clemente e empático¹³³, o feminino régio contempla-se como o intermediário entre a Coroa e o povo, adquirindo o encargo da beneficência e da filantropia como um ofício da posição que exerce¹³⁴.

Por conseguinte, entre todas as personalidades que estruturam as árvores genealógicas das principais casas reinantes da Europa, vincula-se a observação e análise da fisionomia da rainha oitocentista, concebida e representada a partir da visão estética e do tributo artístico dos agentes que interpretaram e compuseram o corpo-arquétipo da soberana do século XIX.

Individualista, benevolente, intimista, distintamente elegante e requintada, a monarca do romantismo reconhece-se como um vulto célebre do regime, consagrada pela sociedade como um ícone simbólico da família real, do sistema político e da nação onde se insere. Nos retratos de aparato e estatais, permanecem as formas da coroa, do ceptro, do adorno precioso e do traje oficial, metaforizadas, no entanto, pela concepção da modelo que no formato coronário do toucado, no segurar da flor emblemática do reino, no usufruto da colecção de joalheria pessoal e do vestido de baile, idealiza e constrói a seu próprio corpo e imagem.

Nas colecções do Castelo de Sigmaringen, encontra-se exposto o retrato de Augusta Vitória de Hohenzollern-Sigmaringen (1890-1966), pintado por Philip Alexius de László (1869-1937) no ano de 1915¹³⁵. Considerada pelos monárquicos como a última rainha de Portugal por efeito à aliança matrimonial com D. Manuel II (1889-1932) desde 1913, a consorte apresenta-se entronizada e cingida com um diadema (adornado com a insígnia crucífera da Ordem Militar de Cristo), envergando, também, uma *parure* de diamantes, rubis e pérolas (composta por um par de brincos, uma gargantilha e um colar de duas voltas), uma banda e um adorno emblemáticos, um leque e uma indumentária de seda e tule azul que contrasta com o branco das rendas do xaile pousado sobre o colo.

Embora inserida no contexto nobiliárquico da primeira década do século XX, a efígie da princesa de Hohenzollern evidencia a aparência ideal e a iconografia basilares do arquétipo régio feminino, transparecido na posição tradicional e no vestuário exemplar da moda deste período. Augusta fez-se representar na dignidade de *Rainha de Portugal* e legítima sucessora de D. Amélia de Orleães (1865-1951), demonstrando-o não só através dos traços caracterizantes desta tipologia de retrato mas, também, na inclusão dos símbolos e insígnias relativas às ordens militares portuguesas (como, por exemplo, o medalhão coroado da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, pregado no lado esquerdo do espartilho).

¹³⁰ COSANDEY, Fanny. *La reine de France: symbole et pouvoir: XVe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, c. 2000, p.7.

¹³¹ VIERIA, Fátima. “*The Body of the Queen: An Anti-essentialist and Spatial Reading of Elizabethan Iconography*”, em HOMEN, Rui Carvalho; VIEIRA, Fátima (ed.). *Gloriana's Rule*, pp. 110-113.

¹³² VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 20.

¹³³ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 21.

¹³⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 231-232.

¹³⁵ Philip Alexius de László, *Auguste Victoria, Queen of Portugal in exile*, 1915, óleo sobre tela, Castelo de Sigmaringen (Baden-Württemberg, Alemanha). Vide Anexo, Fig. 6.

Efectivamente, se no decurso de várias épocas a imagem da rainha se consubstanciou na fisionomia feminina guarnecida de coroa e adorno precioso, Émile Auguste Carolus Duran (1837-1917) contrariou e modificou o arquétipo ao pintar, em 1880, a sua interpretação da imagem de D. Maria Pia de Sabóia: o retrato frontal de corpo inteiro de uma rainha “sem jóias”, vestida e adornada com uma *toilette* de seda e renda brancas, fio de ouro e veludo azul, e um meio adereço informal¹³⁶ formado por um par de brincos e um anel¹³⁷.

Referido e descrito por escritos biográficos e romances, a obra do pintor francês manifestou-se no imaginário de vários autores, cativados pela quebra do código iconográfico régio comum e do adorno precioso que continuamente se considerou como um atributo indicativo da *Imagem* da monarca, ao longo de quarenta e oito anos de realização de retratos.

De facto, no contraste com a interpretação de Duran, fotógrafos como Henri Le Lieure (1831-1914), Augusto Bobone (1825-1910) ou João Francisco Camacho (1833-1898) produziram espécies fotográficas onde se verifica uma extensa colecção de vestuário e de joalheria, evidenciada pela quantidade e diversidade de peças. Paralelamente, a implantação do novo regime republicano em 1910 e a subsequente morte de Maria Pia a 5 de Julho de 1911 expôs o resultado da dívida contraída em centenas de objectos que posteriormente, em 1912, foram leiloadas pelo Banco de Portugal com o objectivo de reembolsar o dinheiro devido pela antiga representante da monarquia portuguesa¹³⁸.

A imprensa humorística também não ignorou a alegada conduta perdulária da esposa de D. Luís I (1838-1889), instigando agentes literários e artísticos como Eça de Queirós (1845-1900), Ramalho Ortigão (1836-1915), João Chagas (1863-1925), Rafael (1846-1905) e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920) a produzir descrições textuais e ilustrativas de um proprietário angelical de um vestiário babilónico, bem vestido e caridoso mas paradoxalmente monopolista e com asas de morcego a soltarem-se a partir de argolas presas às costas do “suposto” *Anjo da Caridade*, atributos que abordaremos a seguir.

Neste sentido, a interpretação de Duran resultou, em conjunto com estas perspectivas caricaturais e satíricas, na observação de uma imagem dissonante de D. Maria Pia de Sabóia: o retrato de uma mulher simultaneamente fútil e magnânima, extravagante e caridosa, fotografada com *toilettes* requintadas mas retratada em simplicidade perante o escárnio público. E, a partir desta fisionomia, encontram-se os relatos que descrevem uma rainha luxuosa “a quem todas as vontades deveriam ser satisfeitas”¹³⁹, em que “a única satisfação era saber que comprava o que as outras rainhas compravam (...)”¹⁴⁰.

A análise dos retratos produzidos entre 1862 e 1889 demonstra que Carolus Duran não foi o único a representar “uma” Maria Pia desguarnecida de adorno precioso: Michele Gordigiani (1830-1909) e Louis S. Maeterlinck (1846-1926) interpretaram a anatomia do feminino régio português

¹³⁶ Segundo o glossário organizado por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa no seu estudo *A Joalheria em Portugal*, um meio adereço corresponde a um conjunto completo por duas peças de joalheria. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A Joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Civilização, 1999, p. 223.

¹³⁷ Carolus Duran, *Retrato de D. Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal*, 1880, óleo sobre tela, 236 x 154 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 3979. Vide Anexo, Fig. 7.

¹³⁸ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem: a história desconhecida das pedras preciosas que marcaram a vida das mulheres da Casa Real Portuguesa*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009, pp. 174-176.

¹³⁹ BUCHA, Agostinho Inácio. *D. Maria Pia: Destinos Cruzados*. Chamusca: Cosmos, 2011, p. 21.

¹⁴⁰ BUCHA, Agostinho Inácio. *D. Maria Pia*, p. 60.

enfeitado apenas com um meio adereço composto pelo anel de compromisso e o par de pingentes nas orelhas.

Embora considerando as circunstâncias económicas e políticas que originaram a interpretação em referência, reconhece-se ainda a ausência de um estudo aos contextos socioculturais que permitiram não somente o resultado artístico actualmente exposto na *Sala do Retrato da Rainha* enquanto peça de interesse da colecção do Palácio Nacional da Ajuda mas, também, a complexidade das obras que edificaram a imagem da penúltima rainha de Portugal.

Mediante o exposto, historiamos, assim, um reinado que principiou em Outubro de 1862, posicionando a monarca portuguesa na linha cronológica da segunda metade do século XIX e, por conseguinte, na ordem de homólogas como Isabel II de Espanha (1830-1904), Eugénia de França (1826-1920), Vitória do Reino Unido (1819-1901), Isabel da Áustria e Hungria (1837-1898), Vitória da Prússia (1840-1901), Alexandra da Dinamarca (1844-1925) e entre outros exemplos.

Na década de sessenta, o Segundo Império Francês, implantado pelo antigo presidente republicano Luís Napoleão Bonaparte (depois Napoleão III) em Dezembro de 1852¹⁴¹, encontrava-se no auge do seu predomínio europeu, sendo Paris, a capital do progresso industrial, símbolo da modernidade, núcleo nevrálgico da sociedade e da cultura, e na qual as Tulheiras se assumia como o elemento régio detentor e definidor da elegância e do bom gosto.

A venustidade clássica e o modo de vestir de Eugénia de França - a imperatriz adornada com “*parures magníficos*”¹⁴² e vestida pelo *couturier* parisiense Charles Frederic Worth (1825-1895)¹⁴³ - caracterizavam os novos ideais de beleza e os princípios estéticos da realeza feminina, substituindo os cânones do modelo régio impulsionado durante as décadas de quarenta e cinquenta por Vitória do Reino Unido que então, desde 1861, cumpria um luto profundo pela morte de seu esposo e príncipe consorte Alberto de Saxe-Coburgo-Gota (1819-1861).

Entretanto em Portugal, desembarcava uma adolescente que assumia o estatuto e o compromisso de construir a *Imagem* do símbolo da monarquia portuguesa. Neste sentido, Maria Pia encontrava-se num período de transformação e desenvolvimento humano bastante propício à entrada de padrões e influências culturais e artísticas, recebidas sobretudo das antecedentes e das referências áulicas e régias mais prósperas e notáveis da Europa do seu tempo.

Catherine Hall, no seu capítulo *Lar, doce lar*¹⁴⁴, remete para um testemunho escrito em 1849 em referência ao aclamado “*modelo das Rainhas*”¹⁴⁵, o “*botão de rosa da Inglaterra*”¹⁴⁶ que simbolizou o arquétipo da *Rainha* perfeita durante o decurso do século XIX:

¹⁴¹ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 2.

¹⁴² FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*. Londres: Octopus Books, 1973, p. 91.

¹⁴³ FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*, p. 91.

¹⁴⁴ Cfr. HALL, Catherine. “*Lar, doce lar*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 53.

¹⁴⁵ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha: 1819-1901*. Lisboa: Bertrand, 2002, p. 114.

¹⁴⁶ HALL, Catherine. “*Lar, doce lar*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 54.

“O trono da nossa rainha, simples e honrada, eleva-se entre os lares felizes e os corações leais do seu povo. Ela tem direito à nossa confiança e ao nosso afecto, sobretudo pelas suas virtudes domésticas. É uma rainha – uma verdadeira rainha –, mas é também uma verdadeira mãe e uma verdadeira esposa”¹⁴⁷.

Profundamente influenciada pelos princípios germânicos e a filosofia moral e doméstica de Alberto, Vitória estabilizou a acção do regime constitucional britânico e a legitimidade política da Casa de Hanôver, outrora desconceituada pela extravagância e irracionalidade de antigos reinados¹⁴⁸. Assente nos valores da família, na sobriedade, na devoção religiosa e na notabilidade régia¹⁴⁹, a ideologia vitoriana propiciou o florescimento da cultura e da sociedade inglesas durante uma época em que diversos países enfrentavam o tumulto da revolução e a consequente reestruturação política dos respectivos governos¹⁵⁰.

Com o nascimento do príncipe Eduardo a 9 de Novembro de 1841¹⁵¹, o Reino Unido rejubilou com o surgimento do herdeiro e enalteceu a figura da soberana como um modelo a seguir, um exemplo distinto da monarquia que se desenvolveu em consonância com os ideais de beleza e elegância do esposo¹⁵²: o retrato de uma pequena jovem elegante e delicada, de expressão austera e melancólica, desenhada pelo aperto do espartilho e adornada de seda de tons claros, renda de manufatura nacional e flores com significados específicos¹⁵³.

A efígie de Vitória converteu-se na imagem da feminilidade régia por excelência, configurando-se no conjunto com a figura do príncipe-consorte na representação de um *corpus regalis* de prestígio, contemplado pelo público como o retrato ideal do dueto real enamorado, rodeado pela sua descendência emergente em pleno cenário doméstico¹⁵⁴. Percebemo-lo artisticamente, ao observar várias obras e composições denominados “símbolos de amor”- assinalados por estudos de gestos afectivos como, por exemplo, o simples entrelaçar das mãos¹⁵⁵ -, o quanto que a “filosofia de Alberto”¹⁵⁶ e o conjecturado sentimento influenciaram a construção da imagem primordial do “botão de rosa de Inglaterra”¹⁵⁷. Esta fisionomia, modeladora das silhuetas femininas e dos cânones monárquicos das décadas de cinquenta e sessenta de oitocentos¹⁵⁸, foi introduzido por Franz Xaver Winterhalter, um retratista predominante das principais cortes europeias.

¹⁴⁷ HALL, Catherine. “Lar, doce lar”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 54.

¹⁴⁸ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, pp. 12-18.

¹⁴⁹ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, pp. 18-19.

¹⁵⁰ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, p. 12.

¹⁵¹ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, p. 12.

¹⁵² ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, pp. 18-19.

¹⁵³ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 57.

¹⁵⁴ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, p. 18.

¹⁵⁵ Franz Xaver Winterhalter, *The Linked Hands of Queen Victoria and Prince Albert*, c. 1840-1860, óleo sobre tela, 20.1 x 33.5 cm, Royal Collection Trust, RCIN 402490. Vide Anexo, Fig. 8.

¹⁵⁶ ALEXANDRE, Philippe; L’AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha*, p. 18.

¹⁵⁷ HALL, Catherine. “Lar, doce lar”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 54.

¹⁵⁸ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 57.

O “*dear old*” Winterhalter¹⁵⁹, assim referido pela soberana em correspondência com a princesa Vitória da Prússia (1840-1901), oriundo da região germânica da Floresta Negra, estudou desenho e pintura sob as influências de Karl Ludwig Schüller (1785-1852) e de Josef Karl Stieler (1781-1858), pintor áulico de origem alemã que produziu os cinquenta e um retratos da Galeria de Beleza de Luís I da Baviera (1786-1868) no Palácio Nymphenburg em Munique (Alemanha)¹⁶⁰. Aconselhado à rainha inglesa por Luísa Maria de Orleães (rainha-consorte dos belgas, 1812-1850), o pintor chegou a Londres pela primeira vez em Maio de 1842, procedendo, até ao ano da sua morte, à composição de inúmeras obras sob o mecenato da coroa britânica no decurso de vários anos¹⁶¹.

Com efeito, realizados entre Junho e Julho do mesmo ano, os primeiros dois retratos de tipologia estatal da imagem régia britânica evidenciam não somente os princípios do retrato-protótipo para a efígie monárquica mas, também, um código iconográfico singular, desenvolvido a partir do conjunto dos signos comuns da realeza com elementos constituintes da fisionomia individual dos modelos retratados.

Exibidos inicialmente no *White Drawing Room* do Castelo de Windsor, as duas obras apresentam os retratos em meio corpo do casal real¹⁶². No lado esquerdo, Alberto traça um uniforme de marechal de campo preto enfeitado com alamares dourados, impondo o adorno emblemático da Ordem da Jarreteira e a insígnia da Ordem do Tosão de Ouro ao pescoço. Preso à cintura, observa-se o punho de uma espada curva de Mameluco¹⁶³. À direita, Vitória veste um vestido de noite de seda rendado branco, ornamentando a indumentária com um adereço de valor emocional¹⁶⁴. Na mão esquerda, segura duas rosas, símbolos distintivos da beleza e da graça feminina¹⁶⁵.

Tal como acontece com outras produções deste tipo, a leitura de ambas as imagens realiza-se em simultâneo, uma vez que a postura tradicional do corpo régio, mesmo que representado em telas independentes, compõe-se mediante a representação de posições simbólicas da aliança matrimonial que os une. Neste caso, constatamos que, numa disposição imaginária da sala, o retrato do príncipe estaria colocado à esquerda da rainha devido às orientações das poses corporal e facial das figuras - retratado frontalmente para o observador, o rosto do consorte direcciona-se para a direita, contemplando a postura em três quartos da regente orientada para a esquerda. Porém, diferente do esposo, Vitória dirige o olhar para a frente, encarando quem a analisa.

Conjuntamente, Winterhalter particularizou o momento do dia em que os cenários se encontram. Circunscritos a uma paisagem arbórea e nebulosa, denotam-se, de facto, por intermédio da diversidade da paleta de cores aplicada nas duas obras, dois períodos de tempo distintos: no de

¹⁵⁹ Carta de Vitória do Reino Unido a Vitória da Prússia de 6 de Janeiro de 1875, citado em HIBBERT, Christopher. *Queen Victoria in her letters and journals*, p. 238.

¹⁶⁰ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, p. 139.

¹⁶¹ Informação disponível no website oficial do Royal Collection Trust. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/search#/51/collection/401413/queen-victoria-1819-1901>

¹⁶² Vide Anexo, Figs. 9 e 10.

¹⁶³ Franz Xaver Winterhalter, *Portrait of Prince Albert*, 1842, óleo sobre tela, 132.7 x 97.2 cm, Osborne House (Ilha de Wight, Reino Unido), RCIN 401412. Vide Anexo, Fig. 9.

¹⁶⁴ Franz Xaver Winterhalter, *Portrait of Queen Victoria*, 1842, óleo sobre tela, 133.4 x 97.8 cm, Osborne House (Ilha de Wight, Reino Unido), RCIN 401413. Vide Anexo, Fig. 10.

¹⁶⁵ BND, sa-10355-p. *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas*, Lisboa: Typographia Lusitana, 1868, pp. 168-172.

Alberto, a luminosidade do dia detalhada no pormenor das árvores (no canto inferior esquerdo) e pelo uso do amarelo, do castanho e do branco na composição das nuvens, criando o efeito dos raios solares a embrenharem-se nas mesmas; em contrapartida, por efeito do modelo do vestido envergado pela soberana, o protocolo áulico definia o vestir de trajes específicos para os eventos nocturnos¹⁶⁶. Do mesmo modo, o conjunto cromático do espaço envolvente é, claramente, mais escuro, ilustrado pela sobreposição do preto sobre o azul e o cinzento.

Por detrás da indumentária feminina, encontra-se ainda o conjunto de joalharia que Vitória usufrui neste retrato, composto por um fio de ouro com um medalhão de vidro, o anel de compromisso matrimonial, um diadema e uma pregadeira de diamantes e safiras. Independentemente do significado régio induzido pela colocação daquele adorno no toucado da rainha, o adereço resulta da união de um número de peças de valor estimável, pertencentes à colecção pessoal da figura retratada.

Desenhado por Alberto em 1840 - e executado pelo joalheiro Joseph Kitching no período entre 1840 e 1842 -, o diadema articulado de diamantes e safiras, baseado no padrão heráldico do brasão saxónico, foi oferecido à monarca como um símbolo do seu estatuto, completando assim o meio adereço com a já referida pregadeira (também constituída pelos mesmos minerais), presenteada *a priori* pelo príncipe como prenda de noivado¹⁶⁷. Paralelamente, o pingente vítreo em formato de coração, ofertado por Luísa da Bélgica, encerrava no seu interior uma madeixa de cabelo do consorte e serviu como uma jóia permanente do vestuário diário durante os primeiros anos de casamento, sendo depois substituído por outros do mesmo género¹⁶⁸.

Efectivamente, a escolha destas peças em particular transparece a reverência esponsal e a adoração que Vitória nutria pelo seu esposo. Assim como a ostentação de joalharia de carácter oficial simbolizava, no contexto do retrato de tipologia estatal, o património da coroa e a presença metafórica do rei, na circunstância vitoriana, o adorno precioso exterioriza não só o estatuto real da fisionomia retratada como, também, a devoção de uma esposa.

No entanto, com a morte de Alberto a 14 de Dezembro de 1861, Vitória distancia-se da observação pública e entrega-se a uma viuvez rigorosa, cerimonial e eremítica, não só descrita em escritos diários e em missivas mas, também, ilustrada no adorno do corpo e na metamorfose da sua antiga imagem “winterhalteriana”, doravante encomendada a artistas como Sir Edwin Landseer (1803-1873) e Heinrich Von Angeli (1840-1925)¹⁶⁹.

Entretanto, conformando-se com o retiro da rainha inglesa da contemplação pública e, igualmente, com a resignação do povo britânico ao peso da morte de um dos seus símbolos, o Segundo Império Francês, retratado pelas figuras de Napoleão III e de Eugénia de França, avançou na

¹⁶⁶ Cfr. CUMMING, Valerie; CUNNINGTON, C. W.; CUNNINGTON, P. E.. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford: Berg, 2010.

¹⁶⁷ O diadema está actualmente exposto no Victoria & Albert Museum, sob o número de inventário M.20:1, 2-2017. Vide Anexo, Fig. 11.

¹⁶⁸ Informação disponível no website oficial do Royal Collection Trust. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/406010/queen-victoria-1819-1901>

¹⁶⁹ HIBBERT, Christopher. *Queen Victoria in her letters and journals*, pp. 159-209.

expectativa de alcançar a preponderância cultural e a ascendência social europeias na presença de uma hegemonia debilitada pelo luto nacional¹⁷⁰.

Tomás de Melo Breyner (1866-1933), escritor de vários dos relatos da corte de D. Luís e de D. Maria Pia, descreveu o domínio napoleónico da seguinte forma:

“Estava-se em toda a França e sobretudo na capital da Nação, no auge do luxo e da grandeza que caracterizou o 2º Império. Napoleão III adorava as pompas e a pragmática; queria ver á roda de si gente contente, principalmente senhoras e quanto mais belas melhor. A Imperatriz Eugénia pensava muito em divertir-se, divertindo os outros. Nas revistas ilustradas d’esse tempo vê-se bem a folia e o luxo da Corte. Havia dinheiro, sossego relativo e portanto felicidade. Sucediam-se as festas nas residências imperiais, nas casas da aristocracia bonapartista e nas da alta finança¹⁷¹”.

No interior de um regime ainda jovem e politicamente frágil, a imagem de Eugénia de França tornou-se na efígie complacente, manobrável e simbólica de um império em ascensão. Cingido com a iconografia da dinastia e adornado de renda branca e sedas claras, o *“ornamento do trono”*¹⁷² bonapartista, apresentado como um instrumento vivo e requintado do imperador e do corpo governativo francês, harmonizou-se mediante a expectativa de um público que ansiava por um retrato-arquétipo de uma consorte imperial¹⁷³.

Tratando-se de uma figura pública e de um *“adorno”* do império, compreende-se que a construção da efígie da consorte de um imperador encerrasse uma discussão entre género, nacionalidade e soberania¹⁷⁴. No ponto de vista de Alison McQueen, a observação e a análise da *Imagem* de Eugénia de França, produzida entre o público e o privado, sustentam não só uma percepção considerável do papel do feminino nos sistemas monárquicos da época moderna mas, também, a compreensão do empreendimento da imperatriz para produzir o retrato da sua individualidade¹⁷⁵.

Transversalmente a dois exemplares pintados em 1855 e em 1862, Franz Xaver Winterhalter demonstrou, mediante a interpretação de duas versões da fisionomia de Eugénia, o carácter duplo por detrás do mecenato imperial e a relação entre a comissão estatal e a encomenda privada: exposto no grande salão central do Palácio das Belas-Artes como uma das obras de destaque da primeira Exposição Universal do Segundo Império¹⁷⁶, o *“retrato de aparato”*¹⁷⁷ do «ornamento do trono» envolto pelo seu séquito dentro de um cenário campestre - *The Empress Eugénie surrounded by her Ladies-in-Waiting* (1855); subsequente, na esfera íntima dos aposentos privados, a imagem

¹⁷⁰ FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*, p. 90.

¹⁷¹ BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner*, p. 73.

¹⁷² MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 80.

¹⁷³ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 78.

¹⁷⁴ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 78.

¹⁷⁵ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 78.

¹⁷⁶ MAINARDI, Patricia. *Art and politics of the Second Empire: the universal expositions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 102.

¹⁷⁷ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 93.

entronizada da *Imperatrix* adornada dos signos associados à iconografia régia feminina do século XIX - *Empress Eugénie in an ornate chair* (1862)¹⁷⁸.

Inscrita no interior das residências imperiais, a imagem da imperatriz regente confronta com a publicidade da figura consumida da esposa do imperador, reprimida por uma postura tradicional, símbolos bonapartistas ou por joalheria de cariz oficial. Neste sentido, perante a encomenda de um regime político, a visão do pintor compreendeu a representação idílica da realeza feminina adornada de seda branca e “coroadas” com violetas¹⁷⁹, rodeando-se hierarquicamente pelas suas oito damas de companhia num momento claro de jovialidade e recreação¹⁸⁰.

Em contraponto com a sua imagem pública, na presença do seu círculo íntimo, Eugénia confia a Winterhalter o retrato da sua verdadeira identidade régia: reflexiva e elevada num trono, vestida e adornada com um vestido de noite de seda e renda preta, um manto de veludo azul bordado com pele de arminho, um véu de tule branco que envolve o toucado, o busto e o colar de pérolas de três voltas, pertencente a um adereço pessoal de ouro, pérola e safiras (composto também por duas pulseiras, um par de brincos, um conjunto de anéis e um diadema de desenho clássico)¹⁸¹.

Percebemo-lo, ao observar o encadeamento construtivo da imagem de Eugénia de França, que é na confidencialidade dos aposentos privados e na relação reservada entre artista e mecenas que conseguimos defrontar a interpretação individual da mulher por detrás do título de *impératrice des français*. Não obstante, enquanto a fisionomia pintada da regente domina o interior dos palácios, Napoleão III e o Estado beneficiaram da notoriedade do pintor e da elegância da consorte para promover uma alegoria feminina do requinte e do prestígio do Segundo Império Francês.

A produção da imagem simbólica da monarquia portuguesa também subsistia do mesmo processo e das mesmas fontes sociopolíticas e culturais. Inserida num enredo de oscilações governativas, de crises financeiras e de mutabilidade social, a Casa de Bragança respondeu ao cenário que ocupou, consciente, assim como as outras dinastias europeias, da ausência da sua influência política e do carácter pendular da observação pública.

Coincidente com o retrato de Eugénia de França pintado em 1862, a miniatura de Luigi Gandolfi (1810-1869)¹⁸² apresentava a D. Luísa a fisionomia feminina que o iria acompanhar na composição da imagem régia portuguesa: o arquétipo da princesa perfeita, idealizado para corresponder aos interesses conjugais e dinásticos da Coroa. De resto, refere-se a uma consubstanciação dos ideais de elegância de 1840-1850 e dos cânones estéticos impulsionados por Alberto e Vitória do Reino Unido, uma efígie introdutória de facto mas que, na realidade, não corresponde ao verdadeiro corpo e imagem da penúltima rainha de Portugal.

¹⁷⁸ Vide Anexo, Figs. 12 e 13.

¹⁷⁹ “ (...) *Eugénie offers a bouquet of violets - both her favorite flower and a recognized Bonapartist symbol that can also be seen decorating her hair - to her most important companion, the princess of Essling [Anne Debelle, 1802-1887], who functioned as the grande maîtresse of the maison de l'impératrice (...)*”. MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts*, p. 95.

¹⁸⁰ Franz Xaver Winterhalter, *The Empress Eugénie surrounded by her Ladies-in-Waiting*, 1855, óleo sobre tela, 402 x 300 cm, Museu Nacional do Palácio de Compiègne (Compiègne, França). Vide Anexo, Fig. 12.

¹⁸¹ Franz Xaver Winterhalter, *Empress Eugénie in an ornate chair*, 1862, óleo sobre tela, 229 x 146 cm, Palácio de Liria (Madrid, Espanha). Vide Anexo, Fig. 13.

¹⁸² Vide Anexo, Fig. 4.

Instruída e preparada para ser a monarca de um reino, Maria Pia chegava a uma corte envolvida pela figura de uma outra rainha. No andar nobre do Palácio Nacional da Ajuda, depois da *Sala do Retrato da Rainha*, destacam-se na *Sala das Senhoras do Corpo Diplomático* duas obras: no lado esquerdo, uma reprodução do retrato de D. Pedro V (1837-1861)¹⁸³, pintado em 1854 por William Corden (c. 1820-1900) a partir do original de Winterhalter; no lado direito, o *post-mortem* de D. Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen, pintado em 1860 por Carl Ferdinand Sohn (1806-1867)¹⁸⁴.

Princesa educada sob os preceitos régios e acostumada à vida áulica da aristocracia germânica, Estefânia procurou despertar jovialidade e modernismo a uma cultura palaciana portuguesa que parecia suspensa em relação às homólogas europeias¹⁸⁵, no entanto sem conseguir qualquer triunfo: se, por um lado, o rei não atribuiu à esposa a influência e os poderes necessários, por outro, a soberana acabaria por falecer precocemente em 1859, sem conseguir concretizar a metamorfose cortesã que tanto esperava¹⁸⁶.

O exemplo de D. Estefânia neste contexto, sobretudo quando de tem em conta a sua abreviada presença no território português, decerto que aparenta ser inadequada para o caso de D. Maria Pia, sobrevivente de dois monarcas e de um exílio, a quem o tempo concedeu toda a obra social, cultural e política possível de considerar e analisar.

Assim como desenvolvemos nos capítulos anteriores, a ideologia e a conduta política de D. Pedro V recebeu uma grande influência das ideologias de Alberto de Saxe-Coburgo-Gota, o “*querido Tio*”¹⁸⁷ que, juntamente com a rainha Vitória, aconselhava o enlace matrimonial com a primogénita da casa prussiana de Hohenzollern-Sigmaringen:

*“A tua actual situação como filho varão entre os outros irmãos, na casa paterna, e simultaneamente Rei, não será sustentável a longo prazo e só se tornará natural no momento em que tu próprio fundares um lar e uma Rainha passar e presidir à Corte feminina e à vida social. Sem completares a família, a tua grande tarefa política tornar-se-á quase irrealizável”*¹⁸⁸.

A interpretação de Carl Sohn, pintada um ano depois da morte da modelo, reflecte a fábula em que se descreve, assim como Maria Antónia Lopes o caracteriza, o “*quadro de rainha perfeita*”¹⁸⁹: em meio corpo numa posição em três quartos, adornada e trajada com um simples colar de pérolas de uma volta, um toucado modesto e um vestido de noite de seda branco ornado com listras

¹⁸³ William Corden (a partir de Franz Xaver Winterhalter), *Retrato de D. Pedro V*, 1854, óleo sobre tela, 140 x 97 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4045. Vide Anexo, Fig. 14.

¹⁸⁴ Carl Ferdinand Sohn, *Retrato da Rainha D. Estefânia*, 1860, óleo sobre tela, 184.5 x 139 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4046. Vide Anexo, Fig. 15.

¹⁸⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 142.

¹⁸⁶ “*Em Lisboa não existia tradição recente de vida palaciana, ao contrário de tantas outras cortes europeias. D. Maria II não a cultivara e D. Estefânia, que a desejava por a considerar importante, não a pudera promover, nos seus catorze meses de reinado, coarctada que foi pelo temperamento bisonho de D. Pedro V.*” LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 142.

¹⁸⁷ Cfr. MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: Quetzal Editores, 2000.

¹⁸⁸ Carta de Alberto de Saxe-Coburgo-Gota a D. Pedro V de 29 de Março de 1857, citado em MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, pp. 187-188.

¹⁸⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 15.

douradas, desenha-se a fisionomia da consorte “*demasiado bela e sublime para uma sociedade que, apesar de tudo, chorou por ela*”¹⁹⁰.

O Royal Collection Trust conserva actualmente a versão alternativa deste retrato, pintado pelo mesmo retratista em 1859 para a rainha Vitória, porém, com algumas alterações¹⁹¹: Estefânia apresenta-se coberta com um manto de seda listrado, trazendo, também, duas camélias - símbolo da excelência e da elegância - presas na parte superior do espartilho e, na mão esquerda, um ramo de murta - atributo do amor¹⁹².

Neste sentido, D. Pedro e Vitória do Reino Unido compactuaram com a efígie régia exemplar de “*um anjo na terra*”¹⁹³, favorecendo a construção do mito¹⁹⁴ que D. Maria Pia teria de superar de modo a consolidar a sua presença na sociedade portuguesa. Com efeito, a existência da figura da rainha antecessora “romanticamente” efémera, próspera em trabalho e acções sociais, serviu aos fidalgos para comparar e criticar as condutas da esposa de D. Luís que, prontamente, revelou a personalidade e a atitude para alterar o que era considerado convencional no quotidiano da corte agora residente na Ajuda¹⁹⁵.

Corresponde tanto a um dever como um direito da rainha, uma incumbência que lhe é instruída quando ainda é uma princesa, e que quase sempre gera repercussões contraditórias. Era uma responsabilidade da nova monarca construir a sua imagem pública “*não apenas por um ideal de beleza e amor-próprio, mas pela responsabilidade de comprovar o seu estatuto, bem como o poder pecuniário e o prestígio do pai ou do marido*”¹⁹⁶, e, simultaneamente, o do reino e do regime, tal como Vitória de Hanôver foi para o Reino Unido, Eugénia de Gusmão para o Segundo Império Francês e Isabel de Wittelsbach para o Império Austro-Húngaro.

Contudo, a sociedade portuguesa demonstrou não estar preparada para a princesa italiana, uma mulher consciente do progresso, da sua figura e do “*povo anónimo*”¹⁹⁷ que “*sempre gostou de boas encenações da realeza e de rainhas esplendorosas*”¹⁹⁸. Consequentemente, Maria Pia construiu uma *Imagem* e uma identidade próprias, dignas da sua condição e da sua personalidade, mas

¹⁹⁰ Carta de D. Pedro V a Alberto de Saxe-Coburgo-Gota de 25 de Julho de 1859, citado em MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, pp. 314-315.

¹⁹¹ Carl Ferdinand Sohn, *Portrait of Queen Stephanie of Portugal*, 1859, óleo sobre tela, 148.6 x 105.6 cm, Royal Collection Trust, RCIN 406253. Vide Anexo, Fig. 16.

¹⁹² “*Se os antigos tiveram esta idéia, se para elles a arvore de Venus foi a arvore dos amores, [é] porque tinham observado que a murta, apoderando-se de um terreno, afasta d’elle as outras plantas; assim como o amor, senhor de um coração, não deixa n’elle logar para outro algum sentimento*”. BND, sa-10355-p. *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas*, p. 140.

¹⁹³ Carta de D. Pedro V a Alberto de Saxe-Coburgo-Gota de 25 de Julho de 1859, citado em MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*, pp. 314-315.

¹⁹⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 15-18.

¹⁹⁵ Por exemplo, Maria Antónia Lopes cita um episódio descrito por D. Isabel de Sousa Botelho (condessa de Rio Maior e uma das damas honorárias de D. Maria Pia), em correspondência a um dos seus filhos, sobre uma cerimónia religiosa em celebração das exéquias de D. Pedro V em que a jovem rainha não compareceu, acabando por fim por a comparar com D. Estefânia: “*«Ela é uma criança, que diferença da outra!»*” RIO MAIOR, Condessa de. *Correspondência para seus filhos: 1852-1865*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005 (carta a José de 12 de Novembro de 1862, citado em LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 144).

¹⁹⁶ SILVA, Susana Serpa. “*Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 393.

¹⁹⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

¹⁹⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

dominadas pelo adorno e pelo vestuário que transparece na visão dos outros sobre si própria, e que conjura, conseqüentemente, contemplações divergentes.

Por conseguinte, com o epílogo do estudo do percurso da imagem régia e dos exemplos que constituíram, no decurso da primeira metade do século XIX, os padrões estéticos e os princípios iconográficos do retrato-arquétipo da realeza feminina oitocentista, definiram-se, por fim, os métodos e os instrumentos para se desenrolar o exercício de observação e análise ao conjunto das representações escritas e artísticas que construíram a imagem de D. Maria Pia de Sabóia, *Rainha de Portugal*.

2. A Imagem de fora para dentro

No decurso do século XIX, Portugal testemunhou uma extensa produção satírica e ilustrativa por parte da imprensa periódica¹⁹⁹. A chamada “*actividade da caricatura*”²⁰⁰ surgiu primeiramente como uma resposta ao sistema representativo e ao regime “*liberticida*” de António Bernardo da Costa Cabral (1803-1889), um governo opressivo que provocaria a produção sucessiva de alegações escritas e ilustradas²⁰¹.

Com a afirmação da Geração de 70 como impulsionadora da cultura, tornou-se visível “*o primeiro vulto*”²⁰² cáustico que conceberia a tipologia caricaturada do português, associada a uma entidade sagaz e criativa que assumiu, através da ilustração, o poderio do jornalismo humorista. Este “*vulto*”, visto por Medina como “*o gigante supremo do género cartoonístico*”²⁰³, corresponde à figura de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), “*o boémio risonho e trocista que se recorda com um sorriso*”²⁰⁴, e um dos agentes responsáveis pela concepção de uma das mais eloquentes imagens de D. Maria Pia de Sabóia.

Em 1862, construía-se o paradigma idealizado de uma princesa angelical vestida de seda rosa, “*pintada*” por um regime para corresponder ao compromisso matrimonial e às convicções políticas de uma monarquia desprovida da sua representante feminina. Através da interpretação de Luigi Gandolfi, conjecturava-se uma imagem régia absoluta e exemplar, a mesma defendida precedentemente por Alberto de Saxe-Coburgo-Gota e D. Pedro V: a família e o ofício de um rei somente ficariam completos com a presença e o carácter de uma rainha para dirigir as lides privadas e públicas da Coroa em referência ao Estado²⁰⁵.

Alguns escritos contemporâneos revelam-nos D. Maria como uma “*verdadeira filha da Sabóia*”²⁰⁶, familiarizada com o cerimonial requintado do Piemonte e educada de acordo com os códigos áulicos da época, presentes em outras cortes europeias teoricamente mais desenvolvidas que aquela que acabara de se instalar no desguarnecido paço no alto da Ajuda.

Ciente do seu estatuto real e do encargo político da sua imagem, D. Maria Pia, tal como outras homólogas reais, construía a base da sua identidade visual em consonância com a teatralidade e os atributos inerentes à sua condição monárquica: princesa de uma linhagem, soberana de uma

¹⁹⁹ MEDINA, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Colibri, 2008, p. 29.

²⁰⁰ Cfr. MEDINA, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Colibri, 2008.

²⁰¹ MEDINA, João. *Caricatura em Portugal*, p. 29.

²⁰² MEDINA, João. *Caricatura em Portugal*, p. 30.

²⁰³ MEDINA, João. *Caricatura em Portugal*, p. 30.

²⁰⁴ LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *O Teatro N`A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Dezembro de 2015, contracapa.

²⁰⁵ Carta de Alberto de Saxe-Coburgo-Gota a D. Pedro V de 29 de Março de 1857, citado em MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: Quetzal Editores, 2000, pp. 187-188.

²⁰⁶ RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004, p. 128.

nação, esposa de um rei e mãe de príncipes. Na verdade, estes traços estruturavam apenas o “esqueleto” sociopolítico do corpo da rainha, um esboço principal que suportaria, por intervenção individual e por interpretações de artistas escolhidos pela própria, as características distintivas de uma mulher singular mas igualmente representante de um país e de uma família.

Entretanto, mesmo enredada em circunstâncias instáveis e comprometida com um rendimento condicente com a situação económica do país, a monarca consumia muito além da dotação de sessenta contos anuais, uma quantia que primordialmente deveria financiar tanto as despesas pessoais (por exemplo, os dispêndios no guarda-roupa, na modista, entre outros) como os custos da sua casa²⁰⁷. Por conseguinte, compreende-se que a premissa de encenação pública da imagem régia reclamasse um recurso contínuo dos reis aos cofres da Casa Real²⁰⁸, uma vez que o próprio Estado clamava pelo aparato cerimonial e pelo simbolismo aparentemente ancestral da sua dinastia²⁰⁹. Ora, se a sociedade exigia e apreciava a representação cénica da Coroa e retratos de “rainhas esplendorosas”²¹⁰, Maria Pia de Sabóia figurou distintamente nesse papel, embora com as repercussões que iremos observar no decurso deste estudo.

Descrita por Maria Antónia Lopes como “*dissipadora, de facto, mas generosa*”²¹¹, a análise realizada pela autora às despesas da casa da rainha revelou que o vestuário correspondia a um dos maiores consumos da consorte²¹², um prejuízo que, conseqüentemente, aglomerava dívidas e exteriorizava um enorme descuido e inabilidade administrativa no que se refere às economias pessoais²¹³. Com efeito, estas despesas exacerbadas levaram artistas e escritores a repreender e a censurar a conduta e a indumentária, as formas frenéticas e dispendiosas de vestir no feminino da época e, sobretudo, a índole antagónica de um *Anjo da Caridade* que, vestido “*com ramos á Pompadour*”²¹⁴, se apresenta como “*o vulto mais sympathico da realza*”²¹⁵.

No número 8 d’O António Maria, publicado a 31 de Julho de 1879, Rafael Bordalo Pinheiro ilustrou D. Maria Pia pela primeira vez: a figura “*sympathica*”²¹⁶ da Coroa observa a parada do poder mas distrai as tropas devido ao “*gosto mais exquesito*”²¹⁷ do seu vestuário:

“Vestido crepê-chinez, bordado, com ramos á Pompadour. Chapeu constitucional, azul e branco, feito segundo a carta que vigora no reino de Madame Aline. A tropa, entretida em contemplar a toilette esqueceu-se de acertar o passo, motivo porque o Diario de Noticias e o sr. general da divisão publicaram uma ordem do dia observando os regimentos que para a outra vez era mais conveniente obedeceram á voz dos srs. alferes do que preocuparem-se com as modas. As praças

²⁰⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, p. 247.

²⁰⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 247.

²⁰⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

²¹⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 245.

²¹¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 250.

²¹² LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 250.

²¹³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 245-254.

²¹⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_item1/P56.html

²¹⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61.

²¹⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61.

²¹⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61.

de prel mostram-se arrependidas do seu procedimento e promettem de futuro não querer saber se os vestidos de Sua Magestade são feitos segundo os preceitos da moda parisiense, no bou`evard des Italiens, ou na sr.^a D. Cecilia Fernandes”²¹⁸.

Doravante, os Bordalo Pinheiro passarão a ridicularizar a imagem da rainha por diversas ocasiões, chegando mesmo a relacioná-la com as amantes dos reis do *Ancien Régime*. Manuel Gustavo e João Rimanso – o filho de Rafael e o pseudónimo de João Chagas (1863-1925), respectivamente – construirão n’A *Paródia* um toucador monumental designado para o pressuposto vestiário de Maria Pia, cuja dimensão se julgava ser inimitável no imaginado folheto de 1865 “*Le luxe effrené des femmes*”²¹⁹, transcendendo a antecedente opulência das *mesdames* de Pompadour (1721-1764) e du Barry (1743-1793)²²⁰.

Neste *Guarda-Roupa* de “*proporções babilónicas*”²²¹, a joalheria conquistava a virtude de adoração e de idolatria, como um santo venerado que é colocado num retábulo, ao ser reservada ao espaço da capela-mor, devidamente articulada por um deambulatório, elemento que apresenta o acto de vestir, em D. Maria Pia, como um culto de índole sagrada.

Em contrapartida, assim como descrevem Maria Antónia Lopes e Irene Vaquinhas, reconheceu-se o carácter nobre e beneficente de uma monarca que, perante as circunstâncias sociais do país e a severidade do quotidiano do povo, exerceu o ofício da solidariedade e impulsionou a edificação de obras beneficentes e caritativas que provocaram determinadas reacções na sociedade portuguesa²²². Enquanto, por um lado, a criação das quermesses e de creches conquistou a admiração de alguns, por outro, n’As *farpas* de Ramalho Ortigão (1836-1915) pressupõe-se um anjo defeituoso, pomposo e dissimulado, um objecto de aparato e de culto popular construído pelo governo e colocado sobre um andor fictício para impulsionar a estima social²²³.

“Se fosse efectivamente uma senhora quem tivesse a direcção desses actos de filantropia, as jóias teriam sido abolidas, o preço das luvas de baile teria sido aplicado à subscrição para os pobres, e nas mãos nuas um anel de ferro mandado fazer pela comissão ornaria toda a pessoa que quisesse aceitá-lo em troca de um anel de ouro oferecido aos inundados”²²⁴.

Identicamente, em 1871, Eça de Queirós (1845-1900) juntar-se-á à redacção destes opúsculos, compartilhando o mesmo descontentamento pela fisionomia régia vestida “*de veludo orlado de peles*”²²⁵ que não deveria ter “*mais que dois pares de botinas*”²²⁶. No entanto, ainda que a

²¹⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61.

²¹⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1906/N171/N171_master/AParodiaN171_1Dez1906.pdf

²²⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

²²¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

²²² VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo: as mulheres portuguesas sob o olhar da História (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 56-69.

²²³ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas: o país e a sociedade portuguesa*. Volume 3. Barcelos: Círculo de Leitores, 2007, pp. 680-682.

²²⁴ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 682.

²²⁵ QUEIROZ, Eça de. *As farpas*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2018, p. 217.

figura angelical de D. Maria Pia correspondesse, no enredo d' *As farpas*, a um aparente engodo político, ao que tudo indica, foi a imperatriz Eugénia de França (1826-1920) que mereceu a maior aversão por parte do escritor d' *Os Maias*, que lhe dedicou uma apreciação de oito páginas²²⁷ em comparação com as três folhas dirigidas à “fábula” crítica da monarca portuguesa e do mendigo²²⁸.

Contemplando o encadeamento cronológico da actividade jornalística dos Bordalo Pinheiro, podemos confirmar vinte e duas referências ilustrativas à rainha na primeira série d' *O António Maria*, publicada entre 12 de Junho de 1879 (Nº 1) e 21 de Janeiro de 1885 (Nº 3, *Álbum das Glórias*)²²⁹. Em acto contínuo, com a suspensão do periódico anterior, surge *Pontos nos ii* com trinta registos, impressos entre 7 de Maio de 1885 (Nº 1) e 5 de Fevereiro de 1891 (Nº 293)²³⁰.

Ainda em 1891, Rafael retoma a segunda série d' *O António Maria* - de 5 de Março de 1891 (Nº 294) a 7 de Julho de 1898 (Nº 473) - que, esporadicamente, acompanha os percursos sociais da “Senhora” D. Maria Pia, então viúva de D. Luís desde 19 de Outubro de 1889. Nesta colecção, verificam-se quatro referências à fisionomia régia²³¹, completando, assim, o total de vinte e seis menções relativas à soberana no conjunto das duas séries deste jornal.

Por fim, a 17 de Janeiro de 1900, editou-se o número 1 d' *A Paródia*, dirigida por Manuel Gustavo até 1 de Junho de 1907. Dos cento e noventa e seis números publicados, confirmam-se quatro registos alusivos à rainha-viúva²³², destacando-se o “palácio-vestiário” babilónico que contou com a colaboração escrita do cronista João Rimanso.

Neste sentido, tratando-se de uma imagem criada a partir de fora, à revelia da vontade e do controlo da rainha e posta a circular de forma pública, evidencia-se uma face do retrato régio que, como abreviou Osvaldo de Sousa, “fugiu à mediania”²³³ da sociedade portuguesa das últimas

²²⁶ QUEIROZ, Eça de. *As farpas*, p. 38.

²²⁷ QUEIROZ, Eça de. *As farpas*, pp. 190-193 e 143-146.

²²⁸ QUEIROZ, Eça de. *As farpas*, pp. 217-219.

²²⁹ As vinte e duas referências são identificadas nos seguintes números d' *O António Maria* (Série I): Nº 8 (31 de Julho de 1879, pp. 60-61 [3x]), Nº 22 (30 de Outubro de 1879, p. 22), Nº 24 (13 de Novembro de 1879, p. 191), Nº 35 (29 de Janeiro de 1880, pp. 40-41), Nº 42 (18 de Março de 1880, pp. 96-97 [2x]), Nº 48 (29 de Abril de 1880, p. 141), Nº 115 (11 de Agosto de 1881, p. 251), Nº 125 (20 de Outubro de 1881, pp. 332-333), Nº 127 (3 de Novembro de 1881, pp. 348-349), Nº 130 (24 de Novembro de 1881, pp. 371 e 375), Nº 132 (10 de Dezembro de 1881, pp. 388-389 e 392), Nº 136 (5 de Janeiro de 1882, pp. 4-5), Nº 138 (21 de Janeiro de 1882, p. 23), Nº 212 (21 de Junho de 1883, p. 194), Nº 220 (16 de Agosto de 1883, pp. 260-261), Nº 259 (15 de Maio de 1884, p. 153) e Nº 3 (21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17).

²³⁰ As trinta referências são identificadas nos seguintes números de *Pontos nos ii*: Nº 2 (14 de Maio de 1885, p. 10), Nº 12 (23 de Julho de 1885, p. 91), Nº 17 (27 de Agosto de 1885, p. 130), Nº 35 (31 de Dezembro de 1885, pp. 276-277), Nº 56 (23 de Maio de 1886, pp. 443-445), Nº 59 (17 de Junho de 1886, p. 446), Nº 60 (26 de Junho de 1886, pp. 476-477), Nº 66 (5 de Agosto de 1886, p. 522), Nº 67 (21 de Agosto de 1886, pp. 530 e 532-533), Nº 68 (26 de Agosto de 1886, pp. 537-538, 540-541 e 544), Nº 90 (27 de Janeiro de 1887, p. 28), Nº 94 (26 de Fevereiro de 1887, p. 60), Nº 125 (29 de Setembro de 1887, p. 306), Nº 128 (20 de Outubro de 1887, p. 335), Nº 129 (31 de Outubro de 1887, p. 339), Nº 151 (5 de Abril de 1888, pp. 514 e 520), Nº 162 (21 de Junho de 1888, p. 608), Nº 184 (22 de Novembro de 1888, pp. 779-780), Nº 190 (5 de Janeiro de 1889, pp. 3 e 6), Nº 213 (14 de Junho de 1889, p. 185), Nº 215 (27 de Junho de 1889, p. 202) e Nº 222 (31 de Outubro de 1889, p. 261).

²³¹ As quatro referências são identificadas nos seguintes números d' *O António Maria* (Série II): Nº 347 (8 de Abril de 1892, pp. 347 e 433) e Nº 349 (30 de Abril de 1892, pp. 444 e 449).

²³² As quatro referências são identificadas nos seguintes números d' *A Paródia*: Nº 82 (4 de Agosto de 1904, p. 3), Nº 171 (1 de Dezembro de 1906, pp. 2 e 4-5) e Nº 172 (7 de Dezembro de 1906, frontispício).

²³³ SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal: Na monarquia (1847-1910)*. Volume 1. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S., 1998, p. 14.

décadas do século XIX. Assim sendo, por intermédio das descrições escritas e das ilustrações elaboradas pelos autores e artistas que compartilharam o mesmo cenário nacional e temporal onde actuou a monarca, construiremos então o primeiro capítulo da Imagem de D. Maria Pia de Sabóia.

2.1. O Anjo régio da Caridade e Protector dos Aflitos

Quando chegou pela primeira vez a Lisboa, em 1862, Maria Pia já trazia consigo o peso da excomunhão do pai, Vítor Manuel II de Itália (1820-1878)²³⁴, assim como a fisionomia “angélica” de quem transparecia ingenuidade e inocência em demasia. A nova monarca, meramente uma adolescente, todavia com um ofício a cumprir, trabalhava pela sua própria posição numa corte tradicionalista e antiquada que ainda retinha uma imensa estima pela figura de D. Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen (1837-1859), a esposa efémera e caridosa de D. Pedro V, que somente reinara durante catorze meses.

No decurso do seu reinado - e conseqüentemente com a sucessão de viagens, das compras e da renomada diligência caritativa -, ao mesmo tempo que o antagonismo e os ideais republicanos evoluíam, a rainha, sendo um elemento figurativo da monarquia portuguesa ao lado de D. Luís I (1838-1889), tornava-se o objecto previsível das críticas, tanto escritas como ilustradas, de índole política e propagandística²³⁵. Nas palavras de Maria Antónia Lopes, nas fileiras da oposição “*chamaram-lhe perdulária, iberista e «a doida», troçaram do «anjo da caridade», acusaram-na de deseducar o filho herdeiro [D. Carlos de Bragança], de maltratar a «sogra» [Elise Hensler, esposa morgânica de D. Fernando II], de competir com a nora [D. Amélia de Orleães]*”²³⁶.

A 12 de Junho de 1879 assinalou-se a publicação do número 1 do já aludido *O António Maria*, um dos célebres jornais humorísticos criados por Rafael Bordalo Pinheiro, desta feita com Ramalho Ortigão e Guilherme Azevedo²³⁷, que alcançaria a produção de duas séries nos períodos entre 1879 a 1885 e 1891 a 1898²³⁸. Tal como é estipulado no frontispício da primeira edição, este periódico “*intenta ser a synthese do bom senso nacional*”²³⁹, aquele que “*não tem outro remedio, na maioria dos casos, senão ser opposição aberta e systematica ás opposições, o que não impossibilita de ser amavel uns dias por outros, e cheio de cortezia em todos os números*”²⁴⁰ mas, principalmente, a cortesia irónica que irá confrontar com a construção da imagem da penúltima rainha portuguesa.

A concepção da personagem do *Anjo*, na perspectiva “*raphaelista*”²⁴¹, principia no número 220 d’*O António Maria*²⁴². Publicada a 16 de Agosto de 1883, a edição oferece ao leitor a versão de

²³⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

²³⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

²³⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

²³⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 257.

²³⁸ Cfr. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Séries I (1879-1885) e II (1891-1898). Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/OAntonioMaria.htm>

²³⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 1. 12 de Junho de 1879, p. 1. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf

²⁴⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 1. 12 de Junho de 1879, p. 1.

²⁴¹ SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*, Vol. 1, p. 145.

Bordalo Pinheiro do Anjo da Caridade: “É assim...” [que D. Maria Pia] “viaja, saca e endossa como um anjo...”²⁴³ - assinando recibos e voando para fora do seu reino, vestida com uma indumentária de viagem -, enquanto o Zé Povinho, representante do povo, “trabalha, sua e paga como um asno”²⁴⁴ pois, acorrentado, retira da terra o financiamento da viagem já em curso. Em estreita articulação com o desenho, denota-se uma atenção minuciosa do ilustrador para com a fisionomia e o vestuário da rainha, que se mostra sempre exageradamente elegante e requintada, acompanhada por uma sombrinha ou por um leque. Só o rosto, sobretudo nos últimos números da primeira série, se encontra caricaturado, mostrando uma face enrugada com nariz e queixo (de onde nascem pêlos) demasiado evidentes²⁴⁵.

Outra interpretação do Anjo aparece no número 3 d’O *Álbum das Glórias*, publicado a 21 de Janeiro de 1885, numa ilustração intitulada “Caridade em Monopólio”²⁴⁶: envelhecida mas, de forma perpétua, bem trajada, a monarca ostenta, nas costas, as asas de anjo que estão prestes a cair dos seus encaixes²⁴⁷. Em baixo, estão duas representações do Zé Povinho: no canto inferior esquerdo, debaixo da asa “empenada” da soberana (que, observando a imagem, “desempenou” uma asa de morcego), a personagem popular está coberta de penas, com a legenda “Antes de largar a penna”; no canto inferior direito, apresenta-se já “depois de depennado”, ao mesmo tempo que é consumido pelo fogo dos “impostos” e da “lista civil”²⁴⁸. Na parte inferior da ilustração, cita-se um “Poeta de Sinfães”: “Ao povo quem as penas alivia/Conquista cá na terra foros d’anjo”, concluindo Rafael, “Quem ao povo das «pennas» alivia/ Azas d’anjo conquista sem trabalho...”²⁴⁹, num claro jogo em que a palavra «pena» assume múltiplos sentidos – em outras palavras, ao mesmo tempo que são reduzidos os suplícios, debilitam-se também “as asas” do povo e do progresso²⁵⁰.

Por fim, no número 22, posteriormente publicado a 30 de Outubro de 1879, Bordalo Pinheiro metamorfoseou a fisionomia “angelical” da rainha em Diana, a deusa romana da caça - “Sua Majestade Diana Caçadora, atirando à seta”²⁵¹ -, preparando-se para alvejar a paisagem cascalense²⁵². Filha de Júpiter e de Latona no paganismo romano, Diana define-se como a divindade da arte da caça, descrita nas *Metamorfoses* de Ovídio como a caçadora que transformou Acteon num veado após este a ter surpreendido durante o banho. Por conseguinte, rodeada, em ambos os lados, por índios e *putti* (também armados com arco e flecha, direccionando os alvos para pontos

²⁴² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_master/OAntonioMariaN188N239.pdf)

[lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_master/OAntonioMariaN188N239.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_master/OAntonioMariaN188N239.pdf).

²⁴³ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261.

²⁴⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261.

²⁴⁵ Vide Anexo, Fig. 17.

²⁴⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1885/1885_master/OAntonioMariaN1N3.pdf)

[lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1885/1885_master/OAntonioMariaN1N3.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1885/1885_master/OAntonioMariaN1N3.pdf).

²⁴⁷ Vide Anexo, Fig. 18.

²⁴⁸ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17.

²⁴⁹ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17.

²⁵⁰ Vide Anexo, Figs. 19 e 20.

²⁵¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 22. 30 de Outubro de 1879, p. 22. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf)

[lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf).

²⁵² Vide Anexo, Fig. 21.

diferentes do espaço ilustrativo) em vez dos cães descritos no poema latino, a figura pseudo-mitológica prepara-se para submeter e arrecadar Cascais nos seus “últimos dias”²⁵³ livres da presença régia. Projecta-se assim, numa primeira perspectiva, a representação de D. Maria Pia como o Anjo que monopoliza a caridade: ao mesmo tempo que “alivia” Zé Povinho das suas “pennas”, “viaja, saca e endossa como um anjo” enquanto, ao personalizar a “elegante Diana caçadora”, dispara flechas sobre a cidade lisboeta.

Rafael Bordalo Pinheiro, no desenrolar das publicações de *O António Maria* (1879-1890) e do respectivo *Álbum das Glórias* (1885), concede ao feminino régio um semblante parcialmente caricaturado: a rainha, elegantemente vestida, mítica e alada em alusão ao popular cognome de *Anjo da Caridade*, é desenhada sobretudo de um modo ironicamente peculiar e sarcástico.

A 21 de Janeiro de 1885, interrompe-se a primeira série d’*O António Maria* (1875-1895), “(...) deixando a pátria entregue ao Governo de Fontes Pereira de Melo, subindo ao céu entre nuvens de mirra”²⁵⁴, e inicia-se um novo e efémero jornal satírico - *Pontos nos ii* (1885-1891) -, publicado pela primeira vez a 7 de Maio de 1885 em Lisboa²⁵⁵.

É no número 12, publicado a 23 de Julho de 1885, que reaparecem as asas do *Anjo* do *Álbum das Glórias*, numa ilustração intitulada “*Fecundidade de Bacalhau*”²⁵⁶: desengastadas dos encaixes e suspensas sobre o estendal da “*vaidade*”, as asas vertem gotas de “*kermesse*” sobre um cenário toldado por névoa²⁵⁷. Dispostas por debaixo do alarde, observam-se, no canto inferior direito, duas figuras femininas elegantes a dialogar e, no canto inferior esquerdo, uma figura do povo, feminina e envelhecida, que coloca os pontos nos «ii» do cognome “*injinhos da caridade*”. Sob o desenho, reproduz-se um poema difundido durante uma quermesse realizada nas Caldas da Rainha, referido como uma “*ultima palavra*” ao *Anjo da Caridade* que, comparado à fertilidade abundante do bacalhau, se tornou um “*progenitor de tantos anjinhos*”²⁵⁸.

“As vestes de gaze, subtis, mui transparentes/ brincando por entre nuvens alvinitentes,/ parciam nuvens também/ a beijar-lhes, meigas, o tão nevado collo!/ E as azas? Oh! Chegavam de polo a polo,/ por esse mundo além!”²⁵⁹, terminando depois, “Se taes azas se arranja/ N’algum hotel ou taberna,/ Quando lá tomarmos canja/ Queremos aza em vez de perna”²⁶⁰.

Tal como ocorreu com as estrofes citadas na “*Caridade em Monopólio*”, Rafael enredou as definições e os sentidos das palavras no texto poético, usufruindo das relações linguísticas entre significados vocabulares para ridicularizar a fisionomia “angelical” de Maria Pia. Na prática, em

²⁵³ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 22. 30 de Outubro de 1879, p. 22.

²⁵⁴ Cfr. FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 143. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. 1879-1895. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/OAntonioMaria.htm>

²⁵⁵ FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 143.

²⁵⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885, pp. 91-92. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1885/N12/N12_item1/index.html

²⁵⁷ Vide Anexo, Fig. 22.

²⁵⁸ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.

²⁵⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.

²⁶⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.

comparação com a primeira sextilha aparentemente adúltera, a última quadra corresponde a um claro divertimento satírico do ilustrador em que as asas dos anjos, confrontadas com a sua excessiva quantidade, já servem de ingrediente para um simples caldo.

Por outro lado, a figura feminina desenhada a posicionar os pontos nos dois «ii» da palavra “*injinho*” ilustra a expressão popular «pôr os pontos nos ii» que, assim como o título do periódico, procura esclarecer a índole do *Anjo da Caridade* de um modo explícito. Na vez do Zé Povinho, a personagem envelhecida retrata um povo elucidado sobre as condutas do “anjo progenitor” e dos seus “anjinhos”, contrapondo-se fisicamente com as duas jovens que parecem abstraídas do estendal da “*vaidade*” exibido sobre as mesmas²⁶¹.

Quer por convicção genuína ou por encenação dinástica e estatal, na realidade, D. Maria Pia cultivou o retrato da caridade e da beneficência cívica na imagem régia portuguesa, colocando em prática projectos e obras humanitárias que influenciaram a consideração e o afecto nacionais. Desde o princípio, a rainha tomou responsabilidades institucionais de comissões e estabelecimentos caritativos existentes no país (como, por exemplo, os Asilos da Infância Desvalida), assim como também impulsionou a realização de inúmeras actividades beneficentes e assistenciais - como a Comissão dos Socorros aos Inundados, criados em 1876 - e instituiu, em 1878, uma creche na freguesia da Ajuda nomeada em homenagem ao pai falecido no mesmo ano²⁶².

Em Maio de 1884, a monarca promoveu a realização de uma quermesse na Tapada da Ajuda, com o propósito de, além de uma evidente aproximação propagandística entre o governo e o povo em tempos de instabilidade política²⁶³, angariar recursos financeiros para a “*Real Associação das Creches*”²⁶⁴. Não tendo qualquer antecedente no país, a iniciativa obteve a anuência e o fascínio do público, principalmente das classes média e alta que entusiasticamente aderiram, patrocinaram e participaram no evento²⁶⁵. Independentemente do carácter caritativo e humanitário da obra, tal como Irene Vaquinhas a descreve, esta “*feira da caridade*”²⁶⁶ equivalia a um ajuntamento em massa da minoria social para a celebração de um festival cívico²⁶⁷. Enquanto D. Maria Pia, vestida numa indumentária branca²⁶⁸, vendia ramos de flores a partir de um pavilhão recatado, encontravam-se também outras quinze estruturas de variadas configurações e especificidades onde se realizavam divertimentos, confeccionavam-se refeições, e o coreto era ocupado continuamente por uma banda filarmónica²⁶⁹.

No número 259 d’*O António Maria*, publicado a 15 de Maio de 1884, encontra-se uma representação ilustrada da barraca régia, na qual consegue observar-se a figura reduzida da monarca a atender um grupo de três pessoas²⁷⁰. Com base na ilustração, podemos reter algumas informações

²⁶¹ Vide Anexo, Figs. 23 e 24.

²⁶² LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 231-244.

²⁶³ VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, p. 64.

²⁶⁴ Esta associação, criada em 1875 sob a protecção de D. Maria Pia, propiciava a edificação de estruturas infantis e asilos para o auxílio das operárias que abdicavam dos filhos em consequência à extensa carga horária de trabalho. VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, pp. 61-63.

²⁶⁵ VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, p. 64.

²⁶⁶ VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, p. 63.

²⁶⁷ VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, p. 64.

²⁶⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 238.

²⁶⁹ VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, pp. 65-66.

²⁷⁰ Vide Anexo, Fig. 25.

acerca da construção, nomeadamente a sua aparência campestre, um detalhe decorativo (esboçado a partir do tecto) e o nome do arquitecto que porventura elaborou e executou o projecto: Luigi Manini (1848-1936)²⁷¹. Por outro lado, o periódico também nos elucida sobre as variedades de estruturas e as dissemelhanças estéticas entre os pavilhões, ilustrando o aparato e o carácter elitista destas construções efémeras da aristocracia lisboeta que claramente contrapõem com o despojamento e a simplicidade da florista privada de Maria Pia²⁷².

Durante o espectáculo da quermesse, David Corazzi editou o número único de *Lisboa Creche: Jornal Miniatura Oferecido em Benefício das Creches a Sua Majestade a Rainha a Senhora Dona Maria Pia*²⁷³, sob a direcção artística e literária de Rafael Bordalo Pinheiro e Xavier Cunha (1840-1920). *Anjo da Caridade ou Rainha Protectora dos Aflitos*, efectivamente, grande parte dos escritos correspondiam a discursos laudatórios dedicados à obra beneficente e à figura da soberana, aclamada de “*modelo das Rainhas*” e “*excelsa Princeza*”, cuja índole gentil e generosa Camilo Castelo Branco (1825-1890) compara, num texto intitulado “*Flores*”, a D. Isabel de Aragão (1271-1336)²⁷⁴:

*“Na historia das Rainhas portuguezas, ha dois lances gentilissimos em que entram flores com um sancto perfume de caridade. Um lance é o da sancta Rainha Izabel, mostrando a El-Rei o ouro suspeito das esmolos convertido em flores. O outro lance é o da virtuosa Rainha Maria Pia, trocando as suas flores por ouro, para dar ás creancinhas que entram na vida desflorida por uma porta insilveirada de espinhos, que a mão providencial da excelsa Princeza vai cortando”*²⁷⁵.

Desde logo, esta aproximação ao milagre da Rainha Santa coloca D. Maria Pia no inventário popular das rainhas portuguesas que sobressaíram por uma vasta obra beneficente ou por um carácter benevolente e imaculado. Assim, em vez de transformar as esmolos em rosas como a sua antecessora, no ponto de vista do escritor, a soberana converte as rosas em dinheiro para facultar às creches que a própria protege.

Na articulação com a publicação panegírica da quermesse, Fernando Palha referencia a iniciativa da monarca como uma pressuposta preservação das tradições caritativas do país, citando os exemplos de João de Deus (1495-1550), santo português canonizado em 1690, e da rainha D. Leonor de Lencastre (1458-1525):

“São João de Deus, portuguez e plebeu, fundou os Hospitaleiros; D. Leonor, rainha portugueza, iniciou as Misericórdias. São as duas mais brilhantes

²⁷¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 259. 15 de Maio de 1884, p. 153. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1884/1884_item1/P135.html.

²⁷² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 259. 15 de Maio de 1884, pp. 153-159.

²⁷³ PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche: Jornal Miniatura Oferecido em Benefício das Creches a Sua Majestade a Rainha a Senhora Dona Maria Pia*. Nº único. 17, 18 e 19 de Maio de 1884.

Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/LisboaCreche/NUnico/NUnico_item1/index.html

²⁷⁴ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche*, p. 6.

²⁷⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche*, p. 6.

*manifestações da caridade. Conservámos intactas estas tradições; ahí estão hoje grandes e pequenos acudindo á porfia ao chamamento do que não tem*²⁷⁶.

Curiosamente, esta relação entre as esposas de D. João II (1455-1495) e de D. Luís I já ocorrera num texto anterior ao *Lisboa Creche*, todavia, com um intuito muito diferente. No primeiro volume d’*As farpas*, Ramalho Ortigão ironiza o interesse da rainha em iniciar a fundação de novos hospitais nas Caldas da Rainha e em Óbidos, duas regiões associadas a D. Leonor, a quem o escritor descreve como sendo a “*mais simpática de todas as rainhas portuguesas*”²⁷⁷. Subentendida a crítica à diligência caritativa de D. Maria Pia, Ortigão questiona o carácter do *Anjo da Caridade*, perguntando, ao mesmo tempo que o confronta com a índole benévola de um outro “anjo” régio, se a soberana concordou com a natureza “*platonicamente abstracta*”²⁷⁸ do seu cognome ao pretender implementar uma obra que já pertencera a uma antecessora de há quatro séculos²⁷⁹. No que se refere ao paralelismo entre consortes, no contexto d’*As farpas* esta analogia compreende o escárnio e o cepticismo do cronista em relação à rainha que a nação proclama *erradamente* de *Anjo*. Ao contrário da homóloga, D. Leonor de Lencastre aparenta retratar a imagem verdadeira e original do *Anjo da Caridade*, não somente devido à antiguidade da sua obra mas, também, por concretizar um amplo movimento caritativo por iniciativa própria.

Como Ramalho Ortigão, no seu costumário vernáculo mordaz, fez expor, a fisionomia “angelical” de Maria Pia assume a configuração de um ícone colocado sobre uma padiola decorada pelo regime, preparada para uma “*procissão de popularidade*”²⁸⁰. Disso mesmo se responsabiliza um marionetista que se esconde nas vestes da imagem para manipular as suas acções solidárias²⁸¹:

*“Por baixo das cândidas vestes do vosso anjo perceberam-se os contornos grossos e rijos de um forte modelo masculino. Reparando-se um pouco na alva penugem imaculada das brancas asas em que o senhor Luís de Campos colocou os seus inspirados versos, reconhece-se com evidência que essas asas prendem por articulações de couro a espádua de porta-machado”*²⁸².

Atributo iconográfico fundamental, as asas brancas assumem, na interpretação do *Anjo* que Bordalo Pinheiro apresenta nos números 3 do *Álbum das Glórias* e 12 de *Pontos nos ii*²⁸³, um carácter removível. De resto, ambos os autores as convertem em peças de aparato, passíveis de desencaixar no momento em que o “cortejo” político termina e a rainha demonstra o seu verdadeiro carácter.

Por outro lado, a descrição de Ramalho Ortigão também coincide com o semblante caricaturado que Rafael definiu na “*Caridade em Monopólio*”, caracterizando o *Anjo* que “*tem os pés chatos, a cinta grossa, e uma rouca voz de falsete, fingida e miserável*”²⁸⁴. Definitivamente, o sentido

²⁷⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche*, p. 14.

²⁷⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas: o país e a sociedade portuguesa*. Volume 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006, p. 98.

²⁷⁸ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 1, pp. 98-99.

²⁷⁹ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 1, pp. 98-99.

²⁸⁰ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 681.

²⁸¹ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 681.

²⁸² ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 681.

²⁸³ Cfr. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.

²⁸⁴ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 681.

figurado do nome *anjo* sofre uma metamorfose com base nos traços físicos de um corpo feminino que, ao contrário da beleza e da graciosidade que se supõe atribuído no epíteto *angelical*, apresenta-se deformado e grotesco.

Contrariando o temperamento humorístico d’*O António Maria* e de *Pontos nos ii*, no frontispício do *Lisboa Creche*, Bordalo Pinheiro apresentou um retrato de corpo inteiro da rainha, elegantemente vestida de azul e adornado com duas pulseiras e um par de luvas, rodeada por vários espécimes botânicos e um quarteto de crianças que lhe oferecem ramos de flores. No canto inferior esquerdo, observam-se duas rosas - uma rosada e outra branca -, alusivas à venustidade feminina²⁸⁵ e associadas, de um modo geral, aos retratos de tipologia estatal das rainhas oitocentistas.

Definitivamente, por acção de uma obra vasta e multifacetada, D. Maria Pia conquistou a geral reverência nacional, alimentando deste modo as diversas versões e atributos iconográficos que constroem na sua *Imagem* pública. Uma delas, é a *Rainha Protectora dos Aflitos*, uma versão composta pela figura central da soberana envolvida por um círculo de crianças que procura a sua atenção e protecção. Trata-se, na realidade, de uma aproximação visual a uma imagem de culto, semelhante às imagens devocionais de figuras como, por exemplo, a Rainha Santa Isabel. Desta forma, Maria Pia é representada em vestes elegantes, acompanhada de signos que simbolizam a sua compleição imaculada e gentil, reflectida no gesto maternal da monarca a afagar a cabeça de uma criança²⁸⁶.

Entretanto, n’*O António Maria*, Bordalo Pinheiro contrariou a ilustração que produziu para o impresso caritativo. No número 259, o ilustrador desvela ao leitor o cenário da obra beneficente por intermédio de desenhos feitos *in loco*²⁸⁷, destacando, num esboço rápido, o panorama festivo, alguns dos pavilhões e detalhes decorativos das construções. A escrita, no entanto, revela-nos a crítica subjacente, em particular, a partir de referências a objectos que hipoteticamente teriam sido leiloados durante a celebração: “*Luneta oferecida á Kermesse: Um trabalho muito curioso, e que atingirá uma cifra fabulosa, se sua magestade fizer leilão com ella no nariz*”²⁸⁸. Sendo assim, persiste a ideia de contraposição permanente entre a imagem pública de uma rainha caridosa e o olhar satírico que a tenta desconstruir.

2.2. O Anjo Perdulário

Durante o dia da abertura da quermesse de 1884, D. Maria Pia destacou-se ao exhibir-se ao público numa “*elegante toilette branca*”²⁸⁹, fazendo-se seguir pelas figuras do rei e dos príncipes numa clara encenação de uma entrada triunfal no recinto do evento caritativo²⁹⁰. Quer se trate da acção propagandística de um governo debilitado ou da índole genuína de uma monarca bondosa, evidenciou-se, de facto, uma analogia premeditada entre o Anjo popular e a rainha que, mesmo

²⁸⁵ BND, sa-10355-p. *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas*, Lisboa: Typographia Lusitana, 1868, pp. 168-172.

²⁸⁶ Vide Anexo, Fig. 26.

²⁸⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 259. 15 de Maio de 1884, pp. 156-157.

²⁸⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 259. 15 de Maio de 1884, p. 158.

²⁸⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 238.

²⁹⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 238.

motivada por uma filantropia e uma caridade espontâneas, mostrou-se consciente da aura “angélica” que conquistara através da sua obra²⁹¹.

Interpreta-se, assim, um possível cenário em que a soberana procurou exibir um auto-retrato de corpo inteiro do *Anjo da Caridade*, caracterizando-o não só pela da escolha da indumentária elegante e monocromática como, também, através da construção de uma florista rústica e efémera, modesta em comparação com os restantes pavilhões da alta sociedade lisboeta. Ainda que não disponhamos de impressões ou cartas de visita representativas da chegada régia à Tapada da Ajuda, ao considerar a aparente imagem panegírica de Bordalo Pinheiro no *Lisboa Creche*, consegue-se visualizar uma Maria Pia revestida de seda e brocado branco, imensamente ornamentada com fitas, rendas, laços e pregas. Por debaixo da saia, preso abaixo da cintura, um *tournure* deveria conferir volume à cauda opulenta do vestido, completo com um espartilho muito apertado que acentuaria o busto, as ancas e a curvatura da cintura.

De acordo com Susana Serpa Silva, no decurso do século XIX, “*um dos aspectos cruciais da feminilidade assenta na elegância*”²⁹². Nesta perspectiva, o vestuário escolhido pela rainha influiria na construção do seu retrato público e social, exteriorizando não somente um padrão de beleza ou uma expressão da sua riqueza²⁹³ mas, igualmente, produzindo uma imagem própria e compatível com a expectativa popular. O branco da *toilette* reafirmaria o sentido figurado do cognome ao simbolizar a inocência, a integridade e a delicadeza femininas²⁹⁴, preservando, no entanto, o bom gosto, o requinte estético e o esplendor monárquicos.

Efectivamente, tal como explicam Maria Antónia Lopes e Irene Vaquinhas²⁹⁵, nem todos celebraram a obra da quermesse ou a cor da indumentária da sua promotora, incluindo aqueles que participaram no opúsculo laudatório que circulou durante o acontecimento social. Ao reinterpretarem os significados atribuídos ao cognome popular, Rafael Bordalo Pinheiro e Ramalho Ortigão conceberam, através de um jogo semântico entre sentidos e motivos, vários dos retratos representativos de D. Maria Pia, apresentando-a primeiramente como um anjo descaracterizado e disforme a quem foram retirados ou transfigurados os atributos.

Na liberdade da direcção dos próprios periódicos e folhetos satíricos, a perspectiva “*raphaelista*”²⁹⁶ revelou-nos o corpo elegante de uma mulher vestida sempre de acordo com a evolução das tendências da moda feminina do seu tempo, denotando, no entanto, um rosto caricaturado e asas de apetrecho.

²⁹¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 240-244.

²⁹² SILVA, Susana Serpa. “*Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012, p. 393.

²⁹³ SILVA, Susana Serpa. “*Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 393.

²⁹⁴ KNIBIEHLER, Yvonne. “*Corpos e corações*”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XIX*. Volume 4. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 355.

²⁹⁵ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 237-239. VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, pp. 64-69.

²⁹⁶ SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*, Vol. 1, p. 145.

De igual modo, o cronista d' *As farpas* procurou destrinçar o ícone que o regime expôs sobre o “*andor*”²⁹⁷ da propaganda política, desenredando a veracidade e a espontaneidade de um *Anjo* enodado e maculoso, não apenas pela pressuposta intervenção do governo mas pelo usufruto exagerado e supérfluo do vestuário e do adorno precioso:

*“Para os actos de beneficência diurna têm-se adoptado geralmente os vestidos de meia caridade, de veludo ou casimira, abotoados. Para os rasgos de beneficência nocturna as toilettes são sempre de grande caridade, isto é: decotes quadrados guarnecidos e renda de Bruxelas, toda a cauda, luvas de dez botões, e diamantes”*²⁹⁸.

Em primeira instância, esta citação demonstra a percepção de Ortigão do vestuário e dos padrões da moda da sua época, esclarecendo-os, ainda que de uma forma sarcástica, através da distinção dos dois tipos comuns de vestido - o costume ditava o vestir de três modelos diferentes para as três fases do dia (manhã, tarde e noite) - e do discernimento de algumas das características que os define²⁹⁹. Por outro lado, constata-se uma posição relativamente às práticas da elegância oitocentista: o cronista censura a opulência e os excessos motivados pelo consumo das modas consideradas passageiras e dispendiosas, do mesmo modo que, em consequência, critica a conduta consumista e faustosa da rainha portuguesa.

Se Camilo Castelo Branco (1825-1890), Luís Augusto Palmeirim (1825-1893)³⁰⁰ e D. Luís d'Almeida Melo e Castro (2º Conde de Nova Goa, 1868-1928)³⁰¹ imprimiam o modelo de D. Isabel de Aragão para envasar a obra de D. Maria Pia, proferindo que a soberana transforma “*as suas flores em ouro*”³⁰² para obsequiar as crianças das creches, em contrapartida, Ramalho Ortigão denunciava um *Anjo* monetariamente improdutivo que menospreza as repercussões do seu consumismo ostentatório: “*uma princesa, não tendo aprendido pelas necessidades próprias qual é o valor do dinheiro, não sabe contá-lo para as necessidades dos outros*”³⁰³. Assim sendo, o *Anjo da Caridade* define-se como uma figura corrompida pela sua educação e pelo seu carácter perdulário, uma propensão que antagoniza a índole beneficente e a diligência caritativa patenteadas pelo epíteto.

Ainda que o vestuário funcionasse, no contexto monárquico, como uma manifestação dos costumes socioculturais e políticos do tempo, sob a tinta do crítico ou do caricaturista indignado, qualquer indumentária ostentada em eventos sociais ou protocolares constituía um motivo para diminuir o carácter da imagem régia ou desconstruir a natureza “angelical” que a rainha pretendia

²⁹⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 681.

²⁹⁸ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 677.

²⁹⁹ Por exemplo, a indumentária para a “*beneficência nocturna*”, considerada por Ortigão como de “*grande caridade*”, aparenta corresponder a um vestido de noite ou de grande gala característico da década de setenta, composta, geralmente, por um decote quadrado (ou em «V») que descobria o busto e permitia o usufruto de pingentes ou de gargantilhas.

³⁰⁰ “*Houve já entre nós uma princesa/ Que em perfumadas rosas transformava/ As occultas esmolos, em que dava/ Alentos á misérrima pobresa.// Vós, Senhora, seguindo-lhe o exemplo/ Se não fazeis das rosas o milagre,/ Conseguis que á virtude se consagre/ Em cada coração modesto templo*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche*, p. 7.

³⁰¹ BNP, Fundo Geral de Monografias, L. 136372 V. CASTRO, Luís d'Almeida Melo e. *As Rosas da Rainha: A Sua Magestade a Rainha a Senhora D. Maria Pia*. [s.l.]: s.n., c. 1800.

³⁰² PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche*, p. 6.

³⁰³ ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas*, Vol. 3, p. 682.

transmitir³⁰⁴. De facto, as referências ao vestuário de Maria Pia expressam não apenas uma apreciação dos supostos defeitos particulares da consorte mas, também, uma exibição de superfluidade que converte a efigie do *Anjo* num paradoxo moral e, sobretudo, visual.

Publicado a 3 de Novembro de 1881, o número 127 d'*O António Maria* apresenta uma ilustração intitulada "*As Cerimónias da Semana - Festas do real aniversário*", na qual se observa uma representação da cerimónia pública do "*beija-mão*"³⁰⁵ à soberana³⁰⁶. Considerando os antecedentes da formalidade régia e das tradições protocolares dos paços portugueses, constatamos a ilustração de uma cerimónia pública que simbolizava, através da genuflexão e do beijar da mão, a vassalagem e a subserviência do súbdito perante o poder e a autoridade do rei³⁰⁷.

O desenho compõe-se em duas partes: no lado direito, quinze elementos representativos do governo português formam fila para oscular as várias partes da mão direita da aniversariante, adornada com um par de anéis e suportada por uma figura masculina (possivelmente, o príncipe D. Carlos (1863-1908)) no cimo da escada da "*constituição*"³⁰⁸. Salienta-se ainda, no topo da composição, um segundo auto-retrato do ilustrador a realizar o mesmo acto protocolar a uma terceira mão feminina³⁰⁹.

No lado esquerdo, Rafael auto-retrata-se para presentear um conjunto de produtos de higiene feminina e objectos de toucador como tributo do periódico em "*homenagem á mão*"³¹⁰, já enodada devido à prática da "*beija*"³¹¹ das figuras políticas. Da colecção de objectos, destacam-se dois produtos da marca francesa Lubin: uma *eau de toilette* e um sabonete.

Subsequentemente, o vestuário de Maria Pia volta a tornar-se num "artifício" de escárnio no número 212 d'*O António Maria*³¹², publicado a 21 de Junho de 1883. Consequente a uma viagem dos reis realizada em Maio do mesmo ano, a publicação sublinha, na habitual forma humorística, a presumida rejeição por parte do papa Leão XIII de receber a rainha portuguesa em Roma³¹³. Pan-Tarântula, heterónimo de Alfredo de Morais Pinto (1851-1921), descreve como a soberana invocou o nome do *Anjo da Caridade* como última tentativa de assegurar "*o acesso junto ao procurador da corte do ceu*"³¹⁴, sendo, no entanto, derradeiramente recusada devido à ausência aparente das suas asas, envoltas nas suas roupas e guardadas no "*saco de viagem*", por conveniência:

³⁰⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

³⁰⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 127. 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349. De acordo com Maria Antónia Lopes, o protocolo português decretava "*dias de grande e de pequena gala*" para a celebração de determinadas solenidades e datas de importância associadas aos elementos da família real. No caso de D. Maria Pia, celebravam-se o dia de aniversário natalício (a 16 de Outubro, considerado de grande gala), o aniversário de casamento com D. Luís (a 6 de Outubro) e o aniversário onomástico (8 de Setembro, ambos de pequena gala). LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 164.

³⁰⁶ Vide Anexo, Fig. 27.

³⁰⁷ Este costume subsistiu, como sabemos, até ao reinado de D. Pedro V (1837-1861) que, ao contemplar um gesto depreciativo e humilhante, rescindiu o ritual da flexão do joelho pelo aperto democrático de mão.

³⁰⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 127. 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349.

³⁰⁹ Vide Anexo, Figs. 28 e 29.

³¹⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 127. 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349.

³¹¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 127. 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349.

³¹² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 212. 21 de Junho de 1883, p. 194. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_item1/P171.html

³¹³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 260-261.

³¹⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 212. 21 de Junho de 1883, p. 194.

“ (...) o Eminentíssimo porém, contando-lhe que o anjo não tinha azas, ou, se as tinha, trazias por commodidade no sacco de viagem, de envolta com as camisas de dormir; declarou terminantemente que não recebia anjos sem azas e deixou ficar a rainha á porta da rua!”³¹⁵.

De outras referências ao vestuário de D. Maria Pia, podemos ainda destacar o número 125 de *Pontos nos ii*³¹⁶, publicado a 29 de Setembro de 1887, no qual Pan-Tarântula ressurgiu para traçar pormenorizadamente a visita da família real pelo norte do país, contando que durante a passagem pela cidade do Porto, a rainha - que, de modo geral, “*prima (...) como o requinte da elegância na sua mais acrisolada manifestação*”³¹⁷ - surpreendeu os portugueses pela vulgaridade da sua indumentária de viagem e do seu “*vestido côr de grão de bico*”³¹⁸.

A 12 de Junho de 1884, Rafael Bordalo Pinheiro descreve n’*O António Maria* uma exposição promovida pela Sociedade Promotora de Belas Artes que exhibia uma colecção de cerâmicas - composta por peças de autorias como Maria Augusta Bordalo Pinheiro e Silva Reis - pertencente a D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gota (1816-1885) que continha, de acordo com o texto do periódico, algumas obras feitas pelo mesmo. Estas peças, reveladoras de uma clara habilidade artística e de uma criatividade “*que falta sempre aos amadores*”³¹⁹, motivaram o ilustrador a atribuir ao rei o epíteto de “*primeiro artista cerâmico do paiz*”³²⁰.

Este título é, como se pode constatar, espontaneamente exagerado e político, mas não de todo indecifrável ou estranho, dadas as conhecidas circunstâncias que dominaram a convivência dos Bordalo Pinheiro com a casa real portuguesa e, também, a existência de vários outros escritos contemporâneos que o descreveram como tal³²¹. De facto, ao contrário do que sucede com D. Maria Pia ou com outros elementos dos Braganças, no cosmos d’*O António Maria*, D. Fernando apresenta-se, como José-Augusto França explica, “*envelhecendo discretamente com as suas colecções ou praticando a cerâmica, e nisso apreciado com sublinhada isenção, ou cultivando chá, como velho sábio mandarim, arredado das coisas deste mundo*”³²². No ponto de vista de Rafael, o estatuto régio e o “*throno dourado no palacio das Necessidades*” não impediam o consorte de reclamar “os

³¹⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 212. 21 de Junho de 1883, p. 194.

³¹⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 125. 29 de Setembro de 1887, p. 306. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1887/N125/N125_item1/P2.html

³¹⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 125. 29 de Setembro de 1887, p. 306.

³¹⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 125. 29 de Setembro de 1887, p. 306.

³¹⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884, p. 187. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1884/1884_item1/P166.html

³²⁰ “*A collecção de El-Rei D. Fernando é esplendida; revela-se n’aquelles trabalhos a mão d’um artista de cunho a quem sobeja a originalidade individual que falta sempre aos amadores. À vista d’aquellas soberbas provas ninguem duvidará conferir ao sr. D. Fernando o titulo de primeiro artista cerâmico do paiz*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884, p. 187.

³²¹ Cfr. (por exemplo) RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004, p. 319; BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Mafra*. Lisboa: Serviço de Dermatologia do Hospital do Desterro, imp. 1997, p. 304.

³²² FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, pp. 98-99.

direitos” da sua identidade artística, ou até mesmo, de aceitar a oferta de “*um banco de mestre*”³²³ na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha.

Em 1885, o primeiro ano de *Pontos nos ii* destacou, durante o mês de Dezembro, três números com ilustrações e textos dedicados à memória do cognominado *Rei-Artista*³²⁴, falecido no dia 15 no Palácio das Necessidades (Lisboa)³²⁵. Mais do que representativos de um processo de luto régio ou de uma suposta homenagem entre artistas, estas publicações colocam a descoberto o testamento controverso que designava Elisa Hensler (Condessa de Edla, 1836-1929) como legatária de um considerável número de património artístico e precioso (como, por exemplo, peças de joalharia outrora pertencidas a D. Maria II (1819-1853)) e, igualmente, de todo o complexo da Pena (isto é, o palácio, o parque e o Castelo dos Mouros), os chalés e a Quinta da Abelheira. O manuscrito, redigido por D. Fernando a 13 de Janeiro do mesmo ano, provocou um grande sentimento de indignação nacional e coagiu o governo a negociar a compra das propriedades à condessa que, à excepção de um *chalet* e de um jardim, vendeu ao Estado, em 1890 e já em reinado de D. Carlos I, os bens imóveis do concelho de Sintra para a família real³²⁶.

Assim sendo, a 31 de Dezembro, Rafael Bordalo Pinheiro reagia, assim como outros autores o fizeram³²⁷, ao último acto solene do antigo consorte de D. Maria II, compondo, no número 35 de *Pontos nos ii*, uma ilustração de duas páginas intitulada “*O Testamento*”³²⁸. A partir do miradouro de Santa Catarina (Lisboa), D. Maria Pia, acompanhada pelos dois filhos e pelo rei, observa, através de um pequeno telescópio, a partida de uma frota naval que escolta três embarcações, cada uma carregada com uma pena³²⁹. A acompanhar a família real, estão também o infante D. Augusto (1847-1889) vestido de uniforme militar - auxiliado de um instrumento óptico semelhante ao da rainha - e Zé Povinho que, na sombra da Coroa, observa atentamente “*como ficaram*”³³⁰ os monarcas com o egresso do bem imóvel para um proprietário distinto, presenciando a perda do complexo da Pena representado pelas três penas que se distanciam sobre o Tejo³³¹.

Perpetuamente humorístico, Rafael protraí a imagem da rainha sem rosto, de figura elegante e vestido de negro, com uma estatura que ultrapassa o tamanho diminuído da figura de D. Luís³³². Na

³²³ “*A sua posição de rei não impede que lhe confirmamos os direitos de artista, uma vez que os merece, e se sua magestade não tivesse um throno dourado no palacio das Necessidades offereríamos-lhe de bom grado um banco de mestre, muito menos commodo mas muito mais glorioso, nas officinas das Caldas da Rainha*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884, p. 187.

³²⁴ Referem-se aos números Nº 33 (a 17), Nº 34 (a 24) e Nº 35 (a 31 de Dezembro).

³²⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 209.

³²⁶ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *D. Fernando II: um rei avesso à política*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, pp. 369-379; LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 209; CARNEIRO, José Manuel Martins. *O imaginário romântico da Pena*. Lisboa: Chaves Ferreira, 2009, pp. 11-12.

³²⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 209.

³²⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 35. 31 de Dezembro de 1885, pp. 276-277. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1885/N35/N35_item1/P4.html.

³²⁹ Vide Anexo, Fig. 30.

³³⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 35. 31 de Dezembro de 1885, pp. 276-277.

³³¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 35. 31 de Dezembro de 1885, pp. 276-277.

³³² Neste sentido, a perspectiva bordalina extrapola as exigências visuais que o retrato de tipologia estatal infligia à imagem régia, cuja representação, de um modo geral, confere uma estatura mais elevada à fisionomia masculina. Esta condição visual aconteceu, por exemplo, com os retratos da fisionomia imperial austríaca, posto que Isabel da Áustria-Hungria era, de facto, mais alta que Francisco José.

íntegra, repete-se o traçado da fisionomia feminina composta no número 220 d' *O António Maria*³³³: o retrato do *Anjo da Caridade* vestido a rigor, viajante e consumista dos recursos monetários do povo, subscritor das “letras” de vencimento que se elevam com o impulso do seu voo.

Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, ao assumir a direcção d' *A Paródia*, em 1905, apresentou uma interpretação alternativa, em concorrência com a fisionomia “hierática” da soberana, dissemelhante da visão “angelical” providenciada pelo seu pai nas ilustrações de 1883 e 1885. O único retrato realista de D. Maria Pia n' *A Paródia* ocorre no frontispício do número 172, editado por Cândido Chaves em Lisboa a 7 de Dezembro de 1906³³⁴. Intitulada “*Mulheres de Letras*”³³⁵, a ilustração apresenta o busto de três personagens célebres da literatura, inscritas em medalhões simples: no canto superior esquerdo, Madame de Sévigné (Maria de Rabutin-Chantal (1626-1696)) e Madame de Staël (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein (1766-1817)); e, no canto inferior direito, George Sand (pseudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876)), seguida, à direita, pelo medalhão coroadado da rainha portuguesa³³⁶. Ao centro da ilustração, posicionado em diagonal, destaca-se a representação de um recibo de vencimento, datado de 6 de Dezembro de 1906, descrevendo o prazo de pagamento de uma letra de câmbio, no valor de cinco mil duzentos e dois francos e setenta e cinco cêntimos, obtido hipoteticamente “*em saias de baixo*”³³⁷.

O retrato ilustrado de Maria Pia, claramente distinto da caricatura cultivada por Rafael em *O António Maria* e em *Pontos nos ii*, foi reproduzido a partir de uma fotografia de corpo inteiro da rainha, realizada entre 1886 e 1887 por Augusto Bobone no Atelier Fillon e hoje pertencente ao espólio fotográfico do Palácio Nacional da Ajuda (PNA 62982)³³⁸.

Pese embora a coerência física do retrato, a sátira desenrola-se na exibição conjunta das três figuras literárias, através de uma comparação forjada a partir do recibo e do medalhão real: a rainha revela-se, como uma mulher instruída nas “letras” de vencimento de grandes quantias, numa posição de igualdade perante as ilustres literatas, distintas na arte de escrever. Assim se concretiza o olhar irónico do ilustrador, relacionando o retrato régio “letrado”, qualificado pela sua “*única via de Letra*”³³⁹, com escritoras conceituadas das literaturas moderna e contemporânea.

³³³ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_master/OAntonioMariaN188N239.pdf.

³³⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1906/N172/N172_master/AParodiaN172_7Dez1906.pdf.

³³⁵ Vide Anexo, Fig. 31.

³³⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906, p. 1.

³³⁷ “*Bohemia, 25 de Novembro de 1906. A tres dias de vista desarmada, pagará V.m. e por esta minha unica via de Letra a mim ou à minha ordem, a soma de cinco mil duzentos e dois francos e setenta e cinco cêntimos, moeda corrente. Valor recebido em saias de baixo. A S. M. a Rainha D. Maria Pia. Ajuda. Lisboa*”. PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906, p. 1.

³³⁸ Augusto Bobone, *Rainha D. Maria Pia*, c. 1886-1887, fotografia, 30.3 x 18.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa), PNA inv. 62982. Vide Anexo, Fig. 32.

³³⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906, p. 1.

De facto, Rafael e Manuel Gustavo demonstraram um entendimento muito semelhante relativamente ao retrato cáustico da monarca portuguesa. Na observação de ambos as ilustrações, afirmou-se uma das imagens comuns da penúltima rainha portuguesa: figura errante, paradoxalmente caridosa e perdulária. A concepção veiculada no número 172 d' *A Paródia* complementa-se, na íntegra, com as representações "hieráticas" d' *O António Maria*, ao evidenciar um dos aspectos notados de forma regular pelo povo-observador, ou seja: o lado esbanjador, "dissipador"³⁴⁰, da identidade monárquica em destaque. Ainda assim, dispondo da referência ao contexto figurativo, patente na articulação de ambos os jornais, compreende-se que a comparação entre as três literatas e a "literatura" de vencimento verificou-se como a mais imediata das duas interpretações criadas por Manuel Gustavo a partir do *Corpo* de Maria Pia. De resto, a referência às vestes de interior ("*Valor recebido em saias de baixo*"³⁴¹) havia já acontecido no número 171 d' *A Paródia*, publicado a 1 de Dezembro de 1906³⁴², num texto epistolar da autoria de João Rimanso intitulado "*Carta a uma "constante leitora" que nos pergunta de que natureza é o guarda-roupa da Senhora D. Maria Pia*"³⁴³, na qual redige o seguinte: " (...) é nos Jeronymos que a Senhora D. Maria Pia na realidade guarda as suas saias de baixo"³⁴⁴.

2.3. O Guarda-Roupa da Senhora D. Maria Pia

Em o "*Projecto de um guarda-roupa para a Senhora D. Maria Pia*"³⁴⁵, o ilustrador apresenta-se como o "*architecto*" por detrás do desenho do alçado e da planta de um "monumento": nas palavras de Rimanso, "*de proporções babilónicas*" que, semelhantemente ao Palácio Nacional de Mafra e ao Palácio da Justiça de Bruxelas, corromperia a malha urbana da cidade ao albergar a imaginada quantidade de vestuário, até então, possuída pela rainha portuguesa³⁴⁶.

Aparentemente construído "*no decurso do anno*"³⁴⁷ de 1904, o vestiário corresponderia a um extenso edifício de três andares compreendendo, no seu interior, o vestuário e o toucador de D. Maria Pia, assim "*como dependências, anexos, codicillos [e] post-scripta (...)*"³⁴⁸. O alçado do *Guarda-Roupa*, semelhante às estruturas de um invernadouro ou de um pavilhão expositivo, apresentava,

³⁴⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 99.

³⁴¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906, p. 1.

³⁴² PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1906/N171/N171_master/AParodiaN171_1Dez1906.pdf

³⁴³ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁴⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁴⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, pp. 4-5.

³⁴⁶ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, pp. 2-5.

³⁴⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁴⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

segundo a legenda facultada à margem direita da ilustração³⁴⁹, um massivo frontispício de ouro guarnecido de pedras e ornamentos preciosos³⁵⁰.

A fachada, constituída por três corpos, exhibe um eixo de simetria sustentado por dois torreões laterais - ambos de dois pisos, providos de uma entrada e uma janela de vidro inteiriça engastada de safiras e rubis - e uma estrutura central de maior dimensão, coroado com uma cúpula poligonal envidraçada que assenta sobre um tambor decorado, nas laterais, com azulejo azul sobre fundo branco, safiras e dois acrotérios de figura zoomórfica (grifo) que portam cartelas com as iniciais «MP».

Ornamentada com encadeamentos e grinaldas de rubis e safiras, a cúpula é rematada por uma pressuposta “Fama”, assentada sobre um plinto coroado, que ostenta, em vez da habitual trombeta anunciadora, uma pequena sombrinha e uma bota de senhora.

A frontaria do corpo central perfila um portal em arco tudor polilobado com um acrotério antropomórfico, suspenso no fecho, e rematado com um frontão quebrado, adornado nos flancos por duas figuras aladas (com folhas de palma), seguidas, ao longo do tímpano, por duas grinaldas de gemas preciosas que convergem nas duas figuras femininas centrais, também, portadoras de uma cartela com o mesmo monograma. Finalmente, o frontão, decorado com um encadeamento de rubis, é encimado por uma inscrição («GRMP», ou seja, Guarda-Roupa de Maria Pia) cingida por uma coroa real.

Em conjunto com o alçado, Manuel Gustavo completou o grande projecto do *Guarda-Roupa* com a integração da planta que, em contraste com a fachada, exhibe os elementos comuns de uma igreja de peregrinação, com uma planta em cruz latina, coberta por abóbada de arestas, uma escadaria de acesso a uma galilé rectangular, seguida por um corpo de três naves, um transepto saliente, e um presbitério profundo, composto por deambulatório e cinco absidiolos³⁵¹. Não obstante a clara discrepância entre ambos os traçados, o projecto do edifício demonstra um interior funcionalmente fantasista, integralmente fragmentado em inúmeras divisões que prestam tributo a um objecto específico do imaginado “espólio” possuído por D. Maria Pia de Sabóia.

A planta ramifica-se da seguinte forma, por ordem de entrada, da esquerda para direita: a galilé serve a perfumaria e águas de várias qualidades (“*Agua do Dr. Pierre*”, “*Agua de Mélice*”, “*Agua de Carabanã*”, “*Agua Oxigenada*”, “*Perfumaria*” e “*Agua de Lubin*”); as naves acomodam o vestuário considerado quotidiano (“*Botas e sapatos*”, “*Capas*”, “*Matinéés*”, “*Blusas*”, “*Meias*”, “*Ligas*”, “*Luvas*”, “*Cachecorsets*”, “*Calças*”, “*Camisas*” e “*Saias*”); o transepto distribui, em sete partes, os têxteis considerados mais requintados e os trajes de corte ou de gala, ocupando os espaços que, numa estrutura religiosa comum, representariam as capelas e o cruzeiro (no lado do evangelho, “*Vestidos de Baile*”, “*Chapéus*”, e “*Pelles*”; no cruzeiro, “*Vestidos de Gala*”; no lado da epístola, “*Vestidos*”, “*Rendas*”, e “*Vestidos de Theatro*”)³⁵².

³⁴⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 5.

³⁵⁰ Vide Anexo, Fig. 33.

³⁵¹ Vide Anexo, Fig. 34.

³⁵² PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 5.

Por fim, no presbitério, depositam-se as peças de maior cotação e requinte (“*Broches*”, “*Anneis*”, “*Diademas*” e, no final, “*Jóias*”)³⁵³, demonstrando assim, da mesma forma que os restantes acessórios do toucador, um encadeamento ascendente dos objectos menos dispendiosos e comuns para os mais caros e particulares do género feminino em contexto régio.

Manuel Gustavo projectou o “palácio-vestiário”, em pressuposta conformidade com as descrições da missiva, numa escala de 1: 5000 (0.1: 5.000:000 na ilustração)³⁵⁴, da mesma forma realçada pela dissemelhança de proporções entre a estrutura e as catorze figuras humanas que se deslocam ao longo do embasamento da mesma. Em harmonia com esta percepção escalar, Rimanso correlaciona a obra da rainha com o Real Edifício de Maфра (1717-1744) e o Palácio da Justiça de Bruxelas (1866-1883), ambos monumentos de grandes dimensões e imediatamente reconhecíveis na malha urbana das suas cidades³⁵⁵.

Entretanto, esta analogia entre edifícios, particularmente associados à afirmação de um determinado conceito de poder, também contribui para outras narrativas. No ponto de vista de Rimanso, Maфра representa o antigo regime português, o poder absoluto de um rei sobre o Estado e a preponderância religiosa sobre a racionalidade régia. Em contraponto, Bruxelas simboliza a prevalência e o domínio da justiça perante a cidade, metaforicamente diminuída pela imponência da estrutura. Em relação ao monumento português, a comparação também persiste na heráldica que nos é apresentada nas duas bandeiras, arvoradas sobre o remate em pináculo das pilastras laterais, e colocadas por Manuel Gustavo no alçado do “palácio-vestiário” de Maria Pia. Na substituição, porventura intencional, do estandarte liberal azul e branco pelo escudo de armas régio sobre fundo vermelho - o mesmo estandarte pessoal adoptado por D. João V enquanto Rei de Portugal (1706-1750)³⁵⁶ - constituiu-se uma analogia entre o absolutismo joanino e a “autocracia” têxtil, atribuída à rainha por (hipoteticamente) enclausurar o seu “poder” fictício num edifício com uma escala comparável à suposta “homónima” mafrense³⁵⁷. Por outro lado, devido à similitude existente entre as duas plantas, explora-se conjuntamente a preponderância religiosa infundida no reinado do rei magnânimo, transfigurada pelo ilustrador numa “sacralização” que se manifesta não somente na organização ascendente dos objectos de adorno (determinados pelo presumido recinto “sagrado”) como, também, pela escolha propositada daquela tipologia de interior eclesiástico. Não obstante, acrescenta-se ainda que, durante o reinado de D. Luís, o hastear do pavilhão vermelho nas residências anunciava a presença dos monarcas naquela morada. Neste sentido, o ilustrador notifica o leitor de que a soberana encontrava-se presente no seu vestiário.

³⁵³ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 5.

³⁵⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, pp. 4-5.

³⁵⁵ Acrescenta-se que os três edifícios, à primeira vista distintos entre si, exibem algumas semelhanças construtivas: a planta (que apresenta alguma afinidade com a planta da basílica do Convento de Maфра), a cúpula, os dois torreões laterais, as duas pilastras e um corpo central de linhas clássicas.

³⁵⁶ O uso das armas nacionais sobre fundo vermelho como estandarte pessoal foi utilizado por reis precedentes (por exemplo, D. Maria II e D. Pedro V) até a abolição da monarquia em 1910.

³⁵⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

A partir dos exemplos palacianos, apresentados por João Rimanso na sua resposta a uma “*constante leitora*”³⁵⁸, o frontispício do *Guarda-Roupa* também revela claras parecenças com os arquétipos expositivos oitocentistas, sobretudo os protótipos do Palácio de Cristal ou do Palácio de Exposições, repetidos em inúmeras grandes exposições que se realizaram mundialmente ao longo da segunda metade do século XIX como, por exemplo, em Londres, no Porto ou em Paris.

A título de exemplo, o Palácio de Cristal do Retiro - construído em Madrid, em 1887, para albergar e preservar espécimes de botânica exótica proveniente do arquipélago das Filipinas - apresenta uma estrutura similar ao projecto de Manuel Gustavo, nomeadamente através do eixo de simetria (demarcada pelo equilíbrio entre o corpo central e ambos os módulos laterais) e da cúpula poligonal, também observável em invernadouros ou em estufas do século XVIII como, por exemplo, na *Palmenhaus* do Palácio de Schönbrunn (Viena, Áustria). No entanto, a partir da observação de fotografias e impressões produzidas durante a Exposição Universal de 1889, em Paris, constatamos que grande parte das referências arquitectónicas do *Guarda-Roupa* resultaram do protótipo do Palácio de Exposições, erguido pelo arquitecto M. J. Bouvard no Campo de Marte a sudeste da Torre Eiffel e dos fontanários monumentais de Jules Coutan e Jean-Camille Formigé³⁵⁹. O *Palais des Expositions Diverses*, também conhecido como *Dôme Central*, exhibe uma frontaria idêntica à fachada desenhada pelo ilustrador português, sendo que as diferenças encontram-se somente no formato da cúpula (neste caso, circular), na alteração dos objectos segurados pela figura alada esculpida no topo do zimbório (a sombrinha e a bota substituíram a coroa de louros e o ramo de palma) e na transformação dos materiais construtivos comuns (o ferro e o vidro para o ouro, a prata e as gemas preciosas).

Intencionalmente ou não, e considerando todas as edificações alguma vez empreendidas para esta tipologia de evento, Manuel Gustavo alicerçou a sua construção a um exemplar parisiense, particularmente vinculado com os festejos do centenário da Revolução Francesa de 1789. Em concordância com os escritos de Rimanso, Bordalo Pinheiro reforça a relação de semelhança entre o conjecturado “despotismo” ornamental e têxtil da rainha e o poder dos reis do Antigo Regime, todavia, servindo-se de um modelo expositivo que celebrou os triunfos do processo revolucionário que ultimou o regime monárquico absolutista na França. Neste sentido, a fachada do vestiário confronta ironicamente com o exterior de um edifício que solenizou a implantação da primeira república francesa (1792) e a conseqüente condenação e execução dos representantes régios.

No entanto, e pese embora a sugestão do “*architecto*” ao conceito das comemorações da *Exposition Universelle* de 1889, o projecto do *Guarda-Roupa* continua a dignificar, assim como a comparação a Mafra, o predomínio sacralizado do vestuário na *Imagem* de D. Maria Pia. Isto clarifica-se, na prática, através da metamorfose dos objectos sustentados pela figura alada que se apresenta no cimo de ambas as cúpulas.

Na obra do *Dôme Central*, Bouvard rematou o zimbório circular com a representação escultórica da alegoria da vitória, identificada através da coroa de louros e do ramo de palma: de um modo claro, a presença do feminino alado enaltece a narrativa das conquistas da revolução, celebradas pelo movimento progressivo das nações em exibição. Em contrapartida, Manuel Gustavo

³⁵⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁵⁹ Vide Anexo, Fig. 35.

corrompeu a simbologia da figura ao alterar, na ilustração, os signos comuns da imagem pelos objectos de adorno associados à elegância senhoril e, portanto, compartilhados pela monarca portuguesa em análise.

Efectivamente, Paris fazia parte do itinerário habitual cumprido por D. Maria Pia em várias das viagens realizadas ao estrangeiro, conveniente para visitar Maria Clotilde de Sabóia (1843- 1911) e, sobretudo, para adquirir artigos e produtos diversificados³⁶⁰. Na verdade, consoante a listagem dos valores dos gastos feitos durante uma viagem realizada entre Julho e Novembro de 1888, repara-se que a capital francesa correspondeu ao epicentro da actividade consumista da rainha, registando 131.716\$101 réis sobre as somas inscritas nas cidades de Viena (21.520\$485 réis) e de Milão (19.274\$580 réis)³⁶¹.

Assim sendo, ao reproduzir os traços da estrutura de Bouvard no “palácio-vestiário”, o ilustrador elucida o observador sobre a sua vigilância analítica e contínua dos percursos perdulários da antiga consorte - e, por conseguinte, do regime -, assim como exterioriza uma reflexão artística e pessoal sobre a obstinação exacerbada da soberana pelo consumo excessivo e inútil de bens materiais, particularmente, estrangeiros. Neste sentido, a referência a “*Agua de Lubin*” enquanto preparado aromático de luxo francês, na planta *eclesial* do *Guarda-Roupa*, assume-se como um recurso metafórico de Bordalo Pinheiro para reforçar a relação entre as extravagâncias da monarca portuguesa e os excessos dos reis associados ao *Ancien Régime*, sobretudo, a Maria Antonieta de Habsburgo-Lorena (1755-1793) que inspirou Pierre-François Lubin (1774-c.1844), em 1798, a abrir uma perfumaria nomeada «*Au Bouquet de Roses*» em homenagem a uma antiga fragância da rainha-mártir³⁶². Assim como Jean-Louis Fargeon (1748-1806) o fizera na corte da consorte austríaca, Lubin reivindicou para si o antigo título áulico do mestre - *Détenteur des secrets de beauté de l’ancienne cour de France* (traduzindo, detentor dos segredos de beleza da velha corte de França)³⁶³ - e alcançou, por acção do mecenato da Casa de Bourbon, o renome de perfumista favorito dos paços europeus da primeira metade do século XIX, nomeadamente Jorge IV do Reino Unido (1762-1830), Alexandre I da Rússia (1777-1825) e Luís Filipe I de França (1773-1850), de quem recebeu, em 1830, o título de perfumista oficial da corte real francesa³⁶⁴. Na primeira década de noventa, a gerência do negócio pertencia, desde 1885, a Paul Prot (1846-1925), um empresário astuto e idealista que conseguiu estabelecer uma rede global da indústria, contribuindo para a fama internacional da Casa de Lubin durante os cinquenta anos em que permaneceu na sua administração³⁶⁵. A utilização de perfumes e essências de butiques específicos, sobretudo afamadas pelo seu histórico régio e

³⁶⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 168-169.

³⁶¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 253.

³⁶² Concebida por Fargeon com base na essência de rosas, foi uma das fragâncias favoritas de Maria Antonieta por lhe lembrar os jardins do Petit Trianon. Durante a prisão domiciliária da família real no Palácio das Tulherias, o perfumista confiava a Lubin, seu aprendiz, a continuação em segredo do fornecimento de parcelas para a rainha. Informação disponível no website oficial da indústria Lubin Paris. Disponível em: <https://www.lubin.eu/en/history/>

³⁶³ Informação disponível no website oficial da indústria Lubin Paris. Disponível em: <https://www.lubin.eu/en/history/> [consultado a 15 de Junho de 2020].

³⁶⁴ Informação disponível no website oficial da indústria Lubin Paris. Disponível em: <https://www.lubin.eu/en/history/>

³⁶⁵ Informação disponível no website oficial da indústria Lubin Paris. Disponível em: <https://www.lubin.eu/en/history/>

aristocrático, entendia-se como um símbolo de estatuto somente reservado à minoria endinheirada³⁶⁶.

Ora, segundo as listagens referentes aos gastos confirmados pela administração da casa da rainha nos anos de 1885 e 1887³⁶⁷, D. Maria Pia despendeu 114\$900 réis (em 1885) e 115\$500 réis (em 1887) na rubrica “*Perfumaria*”³⁶⁸. Resta-nos, deste modo, conjecturar (considerando a insuficiência de dados relativamente a 1906) a possibilidade de o ilustrador oferecer ao leitor do periódico, através das referências francesas, uma mensagem de censura sobre as contínuas tendências frívolas e perdulárias da rainha-viúva no exterior do território³⁶⁹.

A semelhança do imaginário edifício régio com o modelo parisiense indica não só uma estrutura que conservaria o toucador da soberana como, também, a exposição efémera e pública do mesmo. Trata-se, assim, de um contraponto entre a finalidade das construções expositivas - que, durante o século XIX, foram muitas vezes arrasadas após o término das respectivas exposições - e a idêntica exibição e cuidado tomado, no caso de Maria Pia, com a indumentária igualmente transitória (uma vez que, pelo menos, um traje é mudado e descartado todos os dias).

De resto, tanto a utilização de uma tipologia arquitectónica religiosa como a sugestão de materiais como o ouro, o mármore e as gemas preciosas, ao invés do ferro e do vidro, sugerem a sacralidade sumptuosa de um relicário de escala monumental: para Manuel Gustavo, o grande vestiário guardaria as “reliquias” têxteis e ornamentais possuídas pela monarca, obtidas através dos “suplícios” (impostos) do Estado e veneradas a partir da virtude do deambulatório. Depreendemos, assim, mediante a análise da planta do “palácio-vestiário” e dos referidos objectos de cosmética e de enfeite, a contemplação burlesca e caricaturista do ilustrador que, através de alusões particularmente trocistas e degradantes, escarnece e ridiculariza esta antiga consorte corrompida pelo seu vestuário faustoso.

Nesta perspectiva bordaliana, a galilé utópica desempenha o papel de espaço das substâncias medicinais, sobretudo relacionadas com distúrbios ansiodepressivos e gastrointestinais: por exemplo, a “*Agua de Mélice*” (ou água de melissa) consistia numa solução aquosa produzida a partir da planta *melissa officinallis* (nome científico da erva-cidreira) que possui propriedades carminativas e ansiolíticas. Seguidamente, a “*Agua Oxigenada*” (ou peróxido de hidrogénio), durante a primeira década do século XX, correspondia a um agente oxidante que permitia o branqueamento de tecidos e do cabelo³⁷⁰.

Com efeito, Manuel Gustavo projectou um monumento eficiente e dinâmico, habilitado para contentar o carácter requintado e gastador da rainha e, do mesmo modo, desempenhar a função de medicar, adornar, tocar, pentear e vestir a fisionomia régia, propiciado por áreas específicas como uma “*perfumaria*” pessoal, um transepto exclusivo a vestidos protocolares ou uma entrada reservada a “*aguas*” termais e curativas.

³⁶⁶ PITA, João Rui. “A higiene: da higiene das habitações ao asseio pessoal”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 108-112.

³⁶⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 249-252.

³⁶⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 249-252.

³⁶⁹ Em comparação, durante o ano de 1909, o pagamento diário de um trabalhador têxtil correspondia a quarenta réis, uma quantia insuficiente “para comprar um quilograma de broa”. VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo*, p. 59.

³⁷⁰ Vide Anexo, Fig. 34.

Na observação de algumas das enumerações dos dispêndios da casa de D. Maria Pia, inscritas durante o período entre os anos de 1885 e de 1888³⁷¹, conforma-se a hipótese de que o conhecimento público destes mesmos gastos pode ter sido aproveitado para a concepção do *Guarda-Roupa* de Rimanso e de Bordalo Pinheiro, devido a uma certa semelhança existente entre as quantias das despesas e as supostas expensas do vestiário monumental.

De acordo com uma das listagens referentes às despesas corroboradas durante o ano de 1885, repara-se que foram gastos, durante o decurso de um ano, 1.555\$255 réis no tópico “*Móveis, quadros, adereços*”³⁷². Neste sentido, mediante a leitura atenta destes numerários, compreende-se que as reformas decorativas dirigidas pela rainha nos seus edifícios residenciais, particularmente o Palácio Real da Ajuda e o Paço Real do Estoril (adquirido em 1893), assentaram sobre um ciclo de compras e de desembolsos ininterruptos que, em consequência, levaram ao acumular vicioso de dívidas, conhecidas pelo público através dos “*políticos e os publicistas de há muito*”³⁷³.

Ainda no ano de 1885, registou-se 10.385\$575 réis gastos no “*Guarda-roupa*”³⁷⁴, 8.433\$585 réis nos “*Objectos de prata, relógios, etc.*”³⁷⁵, 1.445\$550 réis em “*Jóias*”³⁷⁶ e 114\$900 réis na “*Perfumaria*”³⁷⁷. No contraponto com o “monumento” de Maria Pia, inscreve-se na ilustração a quantia de 10.100\$000 réis para a “*modificação*”³⁷⁸ de um terceiro andar. Em 1887, a administração da casa da rainha assenta na rubrica “*Guarda-roupa (boa parte do ano anterior)*”³⁷⁹ a despesa de 55.988\$915 réis³⁸⁰, o que não manifesta grande diferença do gasto atribuído por Rimanso para a hipotética conclusão do edifício satírico (51.055\$000 réis)³⁸¹. Com efeito, a citação ao “*Marmore Carrara*”³⁸² como material de construção do *Guarda-Roupa*, na interpretação de Manuel Gustavo, poderá significar uma posição mordaz do ilustrador em oposição aos actos perdulários da soberana que se manifestam não apenas no seu vestuário como, também, no seu próprio paço.

A *Sala de Mármore* (ou *Jardim de Inverno*), situada no piso térreo do Palácio Nacional da Ajuda entre o *Gabinete de Carvalho* e a *Sala Rosa*, foi concebida por Joaquim Possidónio Narciso da Silva durante as reformas decorativas realizadas na década de sessenta do século XIX, na presença do incentivo e da direcção atenta de D. Maria Pia³⁸³. Descrita pelo arquitecto como “*um objecto digno de ser offerecido ao rei de Portugal*”³⁸⁴, a divisão adquiriu a sua designação devido ao seu

³⁷¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 245-254.

³⁷² LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 249.

³⁷³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

³⁷⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 249.

³⁷⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 249.

³⁷⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 249.

³⁷⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 249.

³⁷⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 4.

³⁷⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 252.

³⁸⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 252.

³⁸¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁸² PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 5.

³⁸³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 149.

³⁸⁴ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda: obras mandadas executar por Sua Majestade a Rainha, a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus reaes aposentos*. Lisboa: Typografia Portugueza, 1865, p 7.

revestimento com aquele tipo de rocha calcária “oferecido [ao rei D. Luís I] pelo vice-rei do Egipto”³⁸⁵. Possivelmente, esta convocação ilustrativa à Ajuda, transversal à alusão ao mármore de Carrara, pode ser bastante credível se tivermos em consideração o despesismo assumido no gosto da monarca pelas pedras importadas e os avultados dispêndios associados à reformulação e decoração das salas e respectivos aposentos do seu ambiente áulico. Assim sendo, numa observação quase despercebida, o “*architecto*” do vestiário cáustico expõe a sua “encomendante” ao desvendar que toda a pedra, possível de empregar no seu edifício babilónico, fora esbanjadoramente empregue numa sala do paço régio.

O “palácio-vestiário” de D. Maria Pia reflecte, através da sua dimensão, semelhanças e desígnio, a sacro-soberania efémera do vestuário sobre a urbanização da cidade para a qual seria projectada. A proporção claramente exagerada da obra, assim como a substituição dos materiais considerados de uso habitual por matérias-primas preciosas, afirmam-se num “monumento” utópico dedicado à sátira do relacionamento entre Sua Majestade e a sua *toilette*. Por outro lado, a referência religiosa aponta uma rainha que ritualizou a sua relação com o *Corpo* e a moda. Tal como o crente que percorre o deambulatório para aclamar as relíquias dos santos, a soberana desloca-se em peregrinação ao seu *Guarda-Roupa* sacralizado para prestar culto à sua própria indumentária, proclamada e celebrada pela figura alada na presença de uma cidade diminuída pelo “vestiário-relicário” monumental de ouro.

Avançados os princípios que porventura possibilitarão definir e construir a *Imagem* de D. Maria Pia de Sabóia na perspectiva ilustrativa de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, subsiste ainda a leitura e a interpretação do texto de João Rimanso, enquanto segundo instrumento explicativo da fisionomia satírica da penúltima rainha portuguesa.

Em conjunto com a analogia entre palácios, a missiva estabelece um outro confronto arquitectónico ao interpelar o exemplo do Mosteiro dos Jerónimos, aduzindo o seguinte:

*“Para nos familiarizarmos em nossa mente com a idéa de um guarda-roupa que, só em obras, consumiu n`um anno cincoenta contos de réis é preciso em rigor admittir a hypothese de que estas obras se fizeram nos Jeronymos e de que é nos Jeronymos que a Senhora D. Maria Pia na realidade guarda as suas saias de baixo”*³⁸⁶.

Uma vez mais, assim como foi referido o exemplo joanino, Rimanso beneficia de um outro símbolo significativo do poder régio português para, da mesma forma, escarnecer o “palácio-vestiário” que hipoteticamente se revela situado no recinto do mosteiro e demasiado limitado para acolher a roupa de interior da rainha. A escolha destes edifícios em particular, do Mosteiro dos Jerónimos ao Palácio Nacional de Mafra, compreende-se quando consideramos os antecedentes políticos e ideológicos do escritor. O nome de João Rimanso corresponde, na realidade, a um pseudónimo usado n`A *Paródia* por João Pinheiro Chagas (1863-1925), o “famoso e fogoso republicano”³⁸⁷ que acabaria por se tornar no primeiro presidente do ministério nos governos

³⁸⁵ GODINHO, Isabel da Silveira. *Museus de Portugal: Palácio Nacional da Ajuda*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 36.

³⁸⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

³⁸⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 310.

(provisório) de Teófilo Braga (1843-1924) e de Manuel de Arriaga (1840-1917) como presidentes da Primeira República Portuguesa.

Na primeira década do século XX (isto é, antes do regicídio de 1908), a monarquia portuguesa correspondia a um dos regimes europeus que resistia, apesar das perturbações políticas e sociais que o abalaram, ao ímpeto republicano que outrora derrubara o reinado dos Sabóias na Espanha (com a abdicação de Amadeu I (1840-1890), irmão de D. Maria Pia, gerando a Primeira República Espanhola em 1873³⁸⁸) e o segundo império dos Bonaparte na França (com a destituição de Napoleão III (1808-1873), em 1870, propiciando a Terceira República Francesa³⁸⁹).

Durante o reinado de D. Luís I (1838-1889), D. Maria Pia expressou uma consciência precisa em relação à imagem maleável da Coroa. A beneficência e os actos de caridade, mesmo advindos de uma circunstância genuína, manifestavam-se em “*rituais de propaganda da monarquia*”³⁹⁰ contra a popularidade crescente do republicanismo que, por vezes, consumia estas acções régias com um parecer bastante positivo³⁹¹.

D. Maria Isabel de Saint-Leger (1841-1920), marquesa de Rio Maior, explicou esta discepção ao relatar a sua posição relativamente ao convite oferecido a Sua Majestade por Columbano Bordalo Pinheiro, para comparecer a uma exposição de cerâmica dirigida pelo ilustrador d’*O António Maria* no edifício do Grémio:

*“Quando me achei só com pessoas de serviço, mostrei francamente a minha desaprovação de tal vizita, pelo excesso de tolerancia que traduzia. Responderam-me como de costume, que assim é que se levava os republicanos; que fazendo-lhes uma festinha elles se curvavam logo”*³⁹².

Um dos exemplos (na possibilidade de considerá-los como uma suposta “submissão”) ocorreu no número 68 de *Pontos nos ii*, publicado a 26 de Agosto de 1886, onde Rafael Bordalo Pinheiro demonstra a “rendição” da figura ironicamente alada, em proveito de um retrato franco de corpo inteiro da rainha, que visitou, com “*natural reconhecimento por esse acto de subida gentileza*”³⁹³, a sua fábrica de faianças nas Caldas da Rainha³⁹⁴.

Como resumirá José-Augusto França, “*a rainha interessa-se pela indústria «como nenhuma senhora burguesa» ainda fizera e sobre ela fez convergir a atenção de muita gente; disso beneficiaram a indústria, o operário, o trabalho nacional, em suma, o que Bordalo acima de tudo, e sem partido, preza*”³⁹⁵.

³⁸⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 190.

³⁸⁹ MORATÓ, Cristina. *Rainhas Malditas: imperatriz Sissi, Maria Antonieta, Eugénia do Montijo, Alexandra Romanov e outras rainhas marcadas pela tragédia*. Lisboa: Planeta, 2015, p. 337.

³⁹⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 241.

³⁹¹ Cf. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 241.

³⁹² COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta – Subserra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005, p. 158.

³⁹³ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1886/N68/N68_master/N68.pdf

³⁹⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1, Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 544.

³⁹⁵ FRANÇA, José-Augusto. Rafael Bordalo Pinheiro, p. 258.

Em 1906, ano em que se publicou o número 171 d'A *Paródia*, o governo português sustentava-se com uma política que “estava doente, com uma crescente instabilidade política governativa e social que deixava o país num estado crítico”³⁹⁶. Não obstante o êxito diplomático de D. Carlos (1863-1908), o rotativismo e a cisão constante entre os partidos Regenerador e Progressista, assim como a “situação insustentável”³⁹⁷ que se acomodou numa Câmara de Deputados empreendedora de uma posição de censura contínua contra a monarquia³⁹⁸, provocaram não só uma grande quebra na estabilidade governativa do país como, também, no culminar da degradação progressiva da *Imagem*, tanto moral e artística, dos elementos ainda vivos da família real portuguesa.

Do mesmo modo como sucede com a citação a Maфра, o Mosteiro dos Jerónimos realça a analogia entre os símbolos do poder régio e o domínio do vestuário, no caso de D. Maria Pia, como absoluta forma de influência da rainha. No decurso da escolha pelo monumento emblemático da doutrina manuelina e do império ultramarino português, Rimanso condena a monarquia (nesta instância, representada pela figura da rainha-viúva) pela perda das colónias antigas e pelo insucesso administrativo do ultramar, não distante de afirmar que o complexo que outrora servira como panteão dos féretros da linhagem Avis-Beja se tornava, a partir daquele momento, um “modesto” vestuário.

Compreende-se, assim, que a referência ao mosteiro como o espaço de conservação das ditas “*saías de baixo*”³⁹⁹ contém, para além de uma clara intenção satírica, o intento de aprofundar a crítica imposta à personalidade real que, não dispondo de acomodação suficiente no seu *Guarda-Roupa* babilónico a que “*se lhe [podia] acrescentar um andar*”⁴⁰⁰, guarda a sua indumentária mais íntima num edifício que respira, através da sua linguagem artística, a ideologia manuelina da centralização do poder e as insígnias ligadas a um império além-mar cada vez mais fragmentado.

No discurso de João Rimanso, quando o mesmo descreve a presumida “*natureza*” do “palácio-vestuário” de Maria Pia, denota-se a contemplação republicana em duas partes do texto: em primeira instância, na presença do deputado João Duarte de Meneses (1868-1910), aliado do Partido Republicano Português e informador conjecturado dos custos da grande obra real. Num acto contínuo, associa-se depois a figura de Teófilo Braga, o “*eminente professor*” articulado com “*algumas modistas d`esta capital*”, no intuito de clarificar “*se a história do luxo nos dava o exemplo de um guarda-roupa de tão estupenda configuração*”⁴⁰¹, e que afirma:

“ (...) não haver, já na *chronica da sumptuaria, em Roma, no tempo da ultima guerra punica e durante os esplendores da Renascença, já na biographia das mulheres que se tornaram famosas pela sua ostentação, o exemplo de um guarda-*

³⁹⁶ RIBEIRO, José Alberto. *Rainha D. Amélia: Uma biografia*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013, p. 140.

³⁹⁷ RIBEIRO, José Alberto. *Rainha D. Amélia*, p. 140.

³⁹⁸ RIBEIRO, José Alberto. *Rainha D. Amélia*, p. 140.

³⁹⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴⁰⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 5.

⁴⁰¹ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

roupa tendo a structure de um edificio monumental e onerando o thesouro publico com os encargos de um verdadeiro monumento nacional"⁴⁰².

Em paralelo com a citação da *"história do luxo"*, propõe-se uma semelhança entre a rainha italiana e as presumidas *"mulheres que se tornaram famosas pela sua ostentação"*, prontamente pronunciada como inválida devido à inexistência, na *"biographia"* das mesmas, de qualquer edifício comparável ao *"guarda-roupa"* português e amparada pela comparência elucidativa de Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), Madame de Pompadour, e de Jeanne Bécu (1743-1793), Madame du Barry, ambas célebres *maîtresse en titre* de Luís XV de França (1710-1774): *" (...) não consta que a Pompadour tivesse tido, entre os tantos custosos caprichos que teve, o de mandar construir em Versailles um edificio de tres andares para guardar os seus colifichets"*⁴⁰³.

A curiosa experiência de confronto entre consortes e as antigas amantes francesas, distintas dissipadoras dos cofres reais em benefício do requinte, tornou-se bastante intrigante pela sua recorrência. Enquanto aceites como favoritas oficiais do rei, as *mesdames* de Pompadour e du Barry usufruíram do tesouro régio e de inúmeros privilégios, na rivalidade com o retrato modesto e piedoso de Maria Leszczyńska (1708-1768) que, devido à sua posição, permanecia eclipsada pelas fisionomias adornadas das *maîtresses*. No reinado de Luís XVI de França (1754-1793), a corte de Versalhes, de natureza intriguista e vinculada aos antigos costumes cortesãos, não evoluirá muito dos preceitos deixados pelos seus antecessores durante os seus governos. Neste sentido, Maria Antonieta em nada igualou a sua antecessora, considerada humilde e distinta pois *"em Versalhes, a tradição impunha que as rainhas levassem uma vida discreta e calma, entretendo-se com os filhos e com as orações, enquanto que as maîtresses en titre se aproveitavam livremente dos cofres do rei"*⁴⁰⁴. Com a adopção do vestuário como um modo de exaltação de estatuto e de influência, a esposa de Luís XVI terá as suas tentativas de ascensão, numa fase inicial, comparadas ao célebre Rei-Sol⁴⁰⁵, e depois, já em declínio, comparadas a Madame de Pompadour e, principalmente, Madame du Barry, referida por Rimanso como o *"typo (...) do luxo desenfreado e da dissipação inaudita, (...) posto que não fosse uma mulher de costumes recommendaveis"*⁴⁰⁶.

D. Maria Pia confronta-se com as figuras perdulárias da boémia régia em consequência da posse de um *Guarda-Roupa* monumental que *"implica naturalmente a idéa de um fausto sem limites"*⁴⁰⁷, mostrando-se, da mesma forma que Maria Antonieta e as amantes francesas, idêntica nos seus actos esbanjadores, ao mesmo tempo que se distingue de todas elas por experienciar um

⁴⁰² PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴⁰³ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴⁰⁴ WEBER, Carolina. *Rainha da Moda: A roupa que Maria Antonieta usou para a revolução*. Lisboa: Oceanos, 2006, p. 119.

⁴⁰⁵ WEBER, Carolina. *Rainha da Moda*, p. 119.

⁴⁰⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴⁰⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

toucador mítico de três pisos, “*porque tres andares, (...) é espaço que mesmo o luxo da du Barry não conseguiu preencher*”⁴⁰⁸.

Por fim, Rimanso conclui a correspondência à referida «*constante leitora*» d’*A Paródia*, fechando assim os seus pareceres com um breve epítome: “*Certamente esta augusta senhora se serve do seu guarda-roupa para guardar roupa; mas, com v. ex.ª, perfeitamente convimos em que tres andares de roupa, mesmo de uma rainha, não é um guarda-roupa. – E`o Bon Marché*”⁴⁰⁹.

Apresenta-se, assim, a imagem concedida, por muitos, a D. Maria Pia de Sabóia: uma soberana que eleva a sua *toilette* ao estatuto de uma religião e que esbanja enormes quantias na estruturação dos seus “guarda-roupas”. O retrato concebido por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro representa, deste modo, a anatomia da penúltima rainha portuguesa metamorfoseada numa construção arquitectónica mas, principalmente, configura a visão de um público anónimo e própria do seu contexto social e cultural.

2.4. O Príncipe de Sangue burguês elegantemente bem vestido

A par dos escritos de João Rimanso, Manuel Gustavo e Rafael Bordalo Pinheiro concederam um equilíbrio visual e conceptual à imagem de D. Maria Pia de Sabóia ao recriarem, a partir de duas interpretações ilustrativas distintas, o seu retrato físico e moral. Os dois discursos não demonstraram apenas a crítica individual dos ilustradores, ou a observação que os mesmos dispunham do cenário que envolve: clarificaram e reflectiram, através da sátira, a contemplação da sociedade igualmente intérprete e criadora das suas próprias concepções artísticas. Consequentemente, e não obstante as imagens do *Anjo* e do *Guarda-Roupa*, Rafael não deixou de apresentar uma apreciação favorável da figura régia quando a mesma beneficiava da observação benevolente do “povo”, ilustrando-a de forma mais realista e fidedigna, prescindindo de exageros e ironias, e actuando conforme a fisionomia do *Príncipe de Sangue*⁴¹⁰.

Nos números 68 (26 de Agosto de 1886) e 151 (5 de Abril de 1888)⁴¹¹ de *Pontos nos ii*, a presença de Maria Pia distingue-se, ao contrário do que se observou com as ilustrações e descrições anteriormente analisadas neste estudo, pela consideração do ilustrador para com a autêntica anatomia da rainha, revelando assim, em consonância com a sua crítica, o prestígio e a notoriedade de uma figura que “*merece agora rasgados elogios (...) [e] que lhe vale um sentido «viva a rainha» lançado pelo Zé Povinho*”⁴¹². De resto, tal como celebra o caricaturista, o número 68 destinou-se a “*comemorar a visita de sua magestade a senhora D. Maria Pia às Caldas*”⁴¹³, reconhecida “*como*

⁴⁰⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴⁰⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo; PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

⁴¹⁰ Cfr. FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 258. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1886/N68/N68_master/N68.pdf

⁴¹¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1888/N151/N151_master/N151.pdf

⁴¹² FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 157.

⁴¹³ Vide Anexo, Fig. 36.

nenhuma senhora burgueza” pelo interesse a “uma indústria puramente nacional”: noutras palavras, a velha monarquia, retratada pela figura da rainha, concede o “devido” valor por *“uma indústria que representa largo passo no caminho do progresso”*. Por isso, *“ (...) promover-lhe festejos, arma-lhe gondolas, dedicar-lhe jornaes, e levantar-lhe vivas com toda a força dos nossos pulmões - ou nos limites da nossa rouquidão”*⁴¹⁴.

Claramente, evidencia-se uma convivência paradoxal entre os Bordalo Pinheiro e a casa real portuguesa, concebida a partir do desconforto com um *Guarda-Roupa* babilónico e um *Anjo* peregrino com asas de encaixe, estruturada sobre juízos severos e distintos, porém, motivada pelos interesses e proveitos comuns de ambos os partidos. Auxiliada pelos escritos recolhidos dos periódicos e das memórias de contemporâneos, a historiografia registou alguns dos encontros ocorridos em circunstâncias artísticas, especificamente em exposições ou em visitas oficiais a casas de venda, a depósitos de cerâmica ou a fábricas de manufactura⁴¹⁵.

A 26 de Junho de 1886 (ou seja, dois meses antes da jornada real às Caldas da Rainha)⁴¹⁶, destacou-se no número 60 de *Pontos nos ii*⁴¹⁷ a visita dos reis de Portugal à inauguração do depósito da Fábrica de Faianças e à simultânea exibição de obras pertencentes ao Grupo de Leão, realizados na Avenida da Liberdade em Lisboa⁴¹⁸. Numa ilustração, representou-se um grande salão onde se inscreveram inúmeras peças de cerâmica e escultura - incluindo o desenho, no canto inferior esquerdo, de um *“pote oferecido pela direcção a S. M. a Rainha”*⁴¹⁹ -, observadas por D. Maria Pia e D. Luís (cujas figuras são fielmente retratadas, sem recurso a caricatura), que se fizeram acompanhar por Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro⁴²⁰. Na parte inferior da ilustração, acrescentou-se o seguinte: *“Suas majestades el-rei e a rainha, interessando-se vivamente pela indústria a que me dediquei e dirigindo-me palavras de elogio, despertaram na minha alma de artista um sentimento de gratidão que não pejo de publicamente confessar”*⁴²¹.

Entretanto, face ao louvor ao casal real, as memórias de D. Maria Isabel de Saint-Leger (1841-1920) demonstram a oposta perspectiva monárquica, crítica e temerosa destas exaltações pertencentes a um satírico habituado a retorcer a fisionomia régia em benefício do escárnio e da exposição pública: *“Raphael Bordallo Pinheiro, que tinha inegavelmente muito talento, era por vezes grosseiro; e, o que é peor, ingrato. Tinham mêdo delle, - e valia-se disso”*⁴²². O discurso da marquesa, camareira da casa da rainha, reflecte o desconforto e a repulsa de uma cortesã, fiel à casa reinante e, portanto, reprovadora da opinião crítica inconveniente à identidade régia que, *“num reinado em que*

⁴¹⁴ Todas as citações extraídas de: PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1886/N68/N68_master/N68.pdf.

⁴¹⁵ FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 258.

⁴¹⁶ FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 258.

⁴¹⁷ Cfr. PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 60. 26 de Junho de 1886. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1886/N60/N60_master/N60.pdf. Vide Anexo, Fig. 37.

⁴¹⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro*, p. 258.

⁴¹⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 60. 26 de Junho de 1886, pp. 476-477.

⁴²⁰ *“Fomos à exposição. O grande artista e varias personalidades vieram pressurosamente á porta receber a Rainha. Raphael Bordallo e Columbano beijaram-lhe a mão, muito curvados, pallidos, um pouco trémulos”*. COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta-Subterra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005, p. 158.

⁴²¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 60. 26 de Junho de 1886, pp. 476-477.

⁴²² COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, pp. 158-159.

a liberdade de expressão era quase total”⁴²³, não poderia ser senão o observador de uma reputação publicamente maculada. Assim, afirmaria:

“O motivo da minha revolta, que possivelmente parecerá excessiva, era que esse jornal [O António Maria] tinha offendido a Rainha por uma forma que ultrapassava muito os limites da própria irreverência. E` preciso perdoar muito; mas mal vae a quem perdoar tudo”⁴²⁴.

Já para Rafael Bordalo Pinheiro:

“Todas as vezes que um príncipe de sangue se interesse dedicadamente pelo trabalho nacional, pelo desenvolvimento da arte, pelo futuro do operário, esse príncipe de sangue valerá no nosso conceito mil vezes mais de que o pastorinho de raça que passe a vida a cuidar exclusivamente da sua pessoa. Temos dito”⁴²⁵.

Maria Antónia Lopes considera D. Maria Pia como uma monarca “que tinha um bom «faro» político”⁴²⁶ e um conhecimento profundo das intenções do povo, apreciador do cerimonial régio e de “rainhas esplendorosas”⁴²⁷. Enquanto personificação de uma dinastia e de uma linhagem, demonstrou uma posição de contestação perante a imagem satirizada da monarquia vulnerável por graves cisões políticas e sociais, evidenciando uma “capacidade de encenar”⁴²⁸ quando na presença deste tipo de circunstâncias. Não obstante, evidencia-se a sinceridade do pensamento caridoso e das acções beneficentes de uma mulher “genuinamente boa”⁴²⁹, “impulsionada pela compaixão”⁴³⁰ e a quem repugna o sofrimento do outro.

Possivelmente, a visita da rainha não deverá ser lida como uma tentativa de edulcorar a sátira ou como um acto de propaganda, mas como uma representação do regime que rompe “a sua altivez com um sorriso muito amável”⁴³¹ enquanto observa a obra artística produzida pela oposição republicana. Na realidade, uma visita oficial a uma exposição justificar-se-ia pela promoção de uma arte de interesse nacional, concebida por artistas portugueses, e compreendida pela própria relevância da arte na cultura das casas de Sabóia e Bragança.

O número 68 de *Pontos nos ii*, publicado a 26 de Agosto de 1886, sublinha essa solenidade do interesse artístico de Maria Pia que, acompanhada pelo infante D. Afonso, se desloca às Caldas da Rainha para assistir ao desenvolvimento da manufactura e da indústria portuguesas, através do deslumbre da Fábrica de Faianças e da oficina de louça artística⁴³². Numa publicação dedicada, quase na sua totalidade, à “celebração” da visita real, distingue-se o percurso da monarca desde a chegada ao recinto do edifício - no frontispício do jornal, uma grande multidão assiste à “procissão” da

⁴²³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 256.

⁴²⁴ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 158.

⁴²⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538.

⁴²⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

⁴²⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

⁴²⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 241-242.

⁴²⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 242.

⁴³⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 243.

⁴³¹ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 158.

⁴³² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, pp. 540-541.

cavalaria e do coche real⁴³³ -, sucedida pela deslocação às várias oficinas (incluindo, tal como o número 60, os desenhos da «jarra» e do «pote» ofertados a suas majestades⁴³⁴), uma pescaria na lagoa de Óbidos (na compreensão do ilustrador, “ (...) *uma das festas que sua majestade mais deve ter apreciado*”⁴³⁵), até concluir no cenário de interior da fábrica, a representação de um pequeno grupo de espectadores (também D. Afonso, quase despercebido), diminuídos pela estatura e a centralidade da figura régia que parece discutir sobre duas peças de cerâmica com dois artesãos⁴³⁶.

De acordo com este ponto de vista, Rafael Bordalo Pinheiro apresenta-se como um leigo impressionável da identidade régia, imediato e espontâneo, o juiz severo que corrompe e beneficia o traçado e a coerência física da anatomia humana quando esta o merece. D. Maria Pia, na perspectiva diáde do caricaturista, é o *Anjo* e a metamorfose do *Guarda-Roupa* quando “*passa a vida a cuidar exclusivamente da sua pessoa*”⁴³⁷, porém, representa “*como nenhuma senhora burguesa*”⁴³⁸ a cultura nacional e a humildade quando fortalece o progresso e, num “*humanitário empenho*”⁴³⁹, se desloca à “mansão do pobre”.

Acenando com o chapéu, Zé Povinho, o outrora “*depennado*” pela figura angelical da *Caridade em Monopólio*⁴⁴⁰, apresenta-se na última página do número 151, publicado a 5 de Abril de 1888, atribuindo uma referência à rainha⁴⁴¹, descida do seu “*throno atapetado de brocateis e rescedente de perfumes*”⁴⁴², no auxílio para com as vítimas de um incêndio ocorrido no Teatro Baquet (Porto) a 20 de Março do mesmo ano⁴⁴³. Intitulada “*A Rainha em casa dos pobres*”⁴⁴⁴, a ilustração exhibe, com centralidade, a figura de corpo inteiro de Maria Pia, distinta pelo requinte do vestuário e pela nitidez do traçado, acompanhada, ao lado esquerdo, pela figura novamente desvanecida do infante D. Afonso⁴⁴⁵ enquanto pisa “*o chão pedregoso e aspirar a athmosphera viciada, no humanitario empenho de minorar as dores e enchugar os prantos (...)*”⁴⁴⁶ dos sete sofreadores que a rodeiam e observam.

Na parte superior da aclamação escrita, destacam-se dois cravos - “*amor vivo e puro*”⁴⁴⁷ -, desenhados por Bordalo Pinheiro para demonstrar o seu apreço pelo acto de caridade onde se

⁴³³ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 537. Vide Anexo, Fig. 36.

⁴³⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, pp. 540-541. Vide Anexo, Fig.

38.

⁴³⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, pp. 540-541.

⁴³⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 544. Vide Anexo, Fig. 39.

⁴³⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538.

⁴³⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538.

⁴³⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁴⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria - Álbum das Glórias*. Série I. Ano 7. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1885/1885_master/OAntonioMariaN1N3.pdf

⁴⁴¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 520.

⁴⁴² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁴³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 240.

⁴⁴⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514. Vide Anexo, Fig. 40.

⁴⁴⁵ “*Quando a 20 de março de 1888 um incêndio no Teatro Baquet, no Porto, provocou a morte de 52 pessoas, D. Maria Pia, acompanhada de D. Afonso, partiu para lá, após ter reunido nove contos do cofre de beneficência que dirigia, um conto doado por ela e dois pelo rei. Visitou os familiares dos mortos e os feridos, percorrendo as vielas mais esconsas da cidade*”. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 240.

⁴⁴⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁴⁷ “*O cravo primitivo é simples, escarlate e perfumado. A cultura tem dobrado as pétalas e variado as cores infinitamente, desde a côr de rosa até ao branco puro, e desde o carmesim e vermelho carregado até à cor de*

reflecte “o espírito do povo da mansarda humilde do throno da magestade, brandado-lhe cheio de reconhecimento”⁴⁴⁸.

Relacionada com a concepção da imagem de uma “rainha protectora dos aflitos”⁴⁴⁹, o ilustrador delineou a fisionomia que antes ultrajara para descrever o feminino régio que amavelmente percorreu a “Casa do viúvo d’uma empregada do Baquet”⁴⁵⁰ e a residência da “viuva do varredor fallecido no incêndio (...)”⁴⁵¹. Entretanto, enquanto a soberana se desloca pelas “mansões” dos sofridos, o público que assiste ajoelha-se e aclama «Viva à Rainha!...»⁴⁵², venerando-a perante a sua verdadeira beneficência.

Paralelamente, outra ilustração que despontou com o gesto caritativo da soberana à cidade do Porto consistiu num quadro comemorativo da autoria de Eduardo Menezes que, de acordo com a descrição deixada na parte inferior da litografia, foi oferecida à imprensa nacional por Apolino da Costa Reis⁴⁵³. Semelhante ao testemunho visual deixado por Rafael Bordalo Pinheiro no frontispício do opúsculo *Lisboa Creche*⁴⁵⁴, o impresso apresenta um retrato de corpo inteiro de Maria Pia, vestido e adornado numa *toilette* de grande gala, adereços de joalheria de uso estatal e banda emblemática, iluminado e rodeado por dois querubins que transportam, para as suas costas, um par de asas de anjo. Mostrando ramos de flores sobre um estrado alcatifado, a rainha é idolatrada por um grupo de mulheres e crianças que, face à tragédia ocorrida sobre o cenário apresentado em plano de fundo, pranteiam e rezam à figura que agora tratam como um objecto de culto.

O retrato, tal como ocorreu com o retrato ilustrado no número 172 d’A *Paródia*, foi reproduzido a partir de uma fotografia de corpo inteiro da monarca, realizada em 1886 por Augusto Bobone no estúdio fotográfico Fillon (provavelmente PNA 62967)⁴⁵⁵. No caso do impresso, Menezes substituiu o leque protocolar por ramos e botões de flores que aparentam brotar das mãos da soberana.

Como se pode compreender através da observação dos escritos e das obras panegíricas dos actos caritativos praticados pela consorte, permanece uma clara analogia entre a iconografia associada às imagens de culto de D. Isabel de Aragão e a imagem construída pelos artistas e autores para glorificar os gestos prodigiosos de uma sucessora igualmente icónica.

fogo. Em qualquer circunstância conserva sempre o seu delicioso e activo perfume, assim como o amor vivo e puro que conserva toda a sua força em qualquer caso da vida ou em qualquer posição. Foi o bom Renato de Anjou, esse Henrique IV da Provença, quem primeiro enriqueceu os jardins com o cravo e rosa vermelhos”. BND, sa-10355-p. Dicionário da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas, Lisboa: Typographia Lusitana, 1868, p. 56.

⁴⁴⁸ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁴⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 240.

⁴⁵⁰ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 520.

⁴⁵¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 520. Vide Anexo, Fig. 41.

⁴⁵² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁵³ BNP, Iconografia, E. 934 A. Eduardo Menezes, *O Anjo da Caridade*, c. 1889, litografia, 54.4 x 40.5 cm, Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa). Vide Anexo, Fig. 42.

⁴⁵⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche: Jornal Miniatura Oferecido em Benefício das Creches a Sua Majestade a Rainha a Senhora Dona Maria Pia*. Nº único. 17, 18 e 19 de Maio de 1884.

Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/LisboaCreche/NUnico/NUnico_item1/index.html)

[lisboa.pt/Periodicos/LisboaCreche/NUnico/NUnico_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/LisboaCreche/NUnico/NUnico_item1/index.html)

⁴⁵⁵ Augusto Bobone, *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva, 30.5 x 18.1 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa), PNA inv. 62967. Vide Anexo, Fig. 43.

Neste sentido, Eduardo Menezes reforçou a interpretação que havia sido formulada pelos escritores do folheto comemorativo da quermesse de 1884. Elegantemente trajada para o ofício régio, D. Maria Pia desempenha o papel da Rainha Santa no cenário da tragédia portuguesa, revelando para as vítimas ajoelhadas o “fenómeno” da sua beneficência sobre as mãos, sem deixar, no entanto, de apresentar elementos distintivos de um código iconográfico próprio (como, por exemplo, as asas do *Anjo*).

Nestes últimos números de *Pontos nos ii*, Maria Pia não é o *Anjo da Caridade em Monopólio*. Mediante as análises anteriores, compreende-se que, na interpretação bordalina, a rainha serve-se de uma máscara de duas faces. Por um lado, a figura alada representa o lado pejorativo da sua identidade, um embuste disfarçado e viajante que extrai grandes quantias de dinheiro e submete os cidadãos a encargos penosos enquanto os depara das suas “*pennas*”. Por outro, retrata um indivíduo humanizado, disposto para o progresso da indústria e da arte, e dotado de um carácter filantrópico que transparece na simples visita às casas daqueles que sofreram com a tragédia. Em Rafael Bordalo Pinheiro, Maria Pia é um ser humano quando abandona o trono “*rescendente de perfumes*”⁴⁵⁶, desencana os símbolos emplumados do seu monopólio, e veste o papel do verdadeiro “*príncipe de sangue*”⁴⁵⁷ do povo português. Paralelamente, ambas as ilustrações concretizam o que vários autores contemporâneos descreveram como qualidades distintivas da figura régia: a monarca com um interesse requintado de vestir e a postura majestosa e magnânima de quem é, como caracteriza Francisco da Fonseca Benevides, “*verdadeiramente rainha pela graça, pela majestosidade e pela elegância*”⁴⁵⁸.

No cosmos da sátira dos Bordalo Pinheiro, D. Maria Pia é agora o *Príncipe de Sangue* elegantemente vestido e adornado. De um lado, uma figura grotesca, envelhecida, com pêlos nos queixos e asas de morcego; do outro, a figura humana coerente, bem traçada e distinta da multidão que a rodeia. Contudo, de um modo meticuloso, sempre enluvada, numa fisionomia ornamentada por rendas, têxteis opulentos ou peles de animais, que por vezes segura um leque ou uma sombrinha.

Tomás de Melo Breyner (1866-1933), médico da *Real Câmara* no período do reinado de D. Carlos (1863-1908)⁴⁵⁹, também expressou uma observação análoga relativamente ao retrato ornamentado da soberana, contemplada nas suas memórias quando descreve um episódio da infância em que, numa das festas de carnaval organizadas no Palácio da Ajuda⁴⁶⁰, experienciou o gracejo de um grupo de crianças nobres que o escarneceram por não usar qualquer fragância⁴⁶¹. Ao testemunhar o incidente, conta:

“ (...) a Rainha pegou-me na mão, enxugou-me as lágrimas com o próprio lenço, levando-me aos aposentos particulares, onde uma criada me compoz o fato.

⁴⁵⁶ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888, p. 514.

⁴⁵⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886, p. 538.

⁴⁵⁸ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: as mulheres que construíram a nação*. [s.l.]: Marcador, 2011, p. 484.

⁴⁵⁹ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal: fotobiografia*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação: Palácio Nacional da Ajuda, 2011, pp. 153-154.

⁴⁶⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 200.

⁴⁶¹ BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Mafra*. [Lisboa]: Serviço de Dermatologia do Hospital do Desterro, 1997, p. 88.

*Depois encharcou-me com os melhores perfumes. Não esqueço a cabelleira fulva da Bondosa Senhora nem o vestido de veludo roxo*⁴⁶².

Os escritos de Melo Breyner demonstram, como tem sido continuamente constatado, a imagem de quem assume a íntegra compreensão do seu cargo político e social, evidenciada pela ponderação e dedicação de Maria Pia no cuidado da própria aparência e na selecção da indumentária real.

As memórias de D. Maria Isabel de Saint-Leger (1841-1920) também comprovam o mesmo paradigma, revelando uma rainha *“sempre preocupada em se mostrar Rainha, em não perder, em publico, a linha de magestade que a todos soberanamente imponha”*⁴⁶³. Em contrapartida, surge mais uma vez o traçado escrito de uma índole nobre, acentuada pela figura da soberana clemente que padece na presença da angústia e da miséria humana mas que nunca abandona o estatuto visual de majestade e a postura dignas de uma consorte régia.

Na perspectiva de uma imagem criada “de fora para dentro”, ou seja, extrínseca à vontade e controlo da penúltima rainha portuguesa, a composição de um retrato igualmente augusto e beneficente depende da interpretação conjunta de inúmeros escritos, sobretudo obtidos a partir das personagens que a acompanharam no seu quotidiano ou que contemplaram, de alguma forma directa, as suas obras e comportamentos.

Maria Rattazzi (1831-1902)⁴⁶⁴, princesa titular com o mesmo nome, conheceu D. Maria Pia em 1868⁴⁶⁵, mas voltou a revê-la quando passou por Portugal no período entre 1876 e 1879⁴⁶⁶. Deste momento surgiu *Portugal à vol d’oiseau*⁴⁶⁷, um diário de viagem que descreve os pareceres da nobre em relação ao país, à corte e à família real portuguesa.

Sobre a monarca, escreve o seguinte:

*“Naturalmente distinta, bem que um pouco caprichosa, encanta todas as pessoas que merecem o singular favor de querer a rainha agradar-lhes. Sem que se lhe possa chamar formosa, há na linha ondulante do seu corpo traços prestigiosos de uma beleza incontestável. De manto de corte suspenso do ombro, como geralmente o usa em vez de partir da cintura, raras mulheres terão como ela o grande ar majestoso e imponente”*⁴⁶⁸.

Em consonância com as memórias da Marquesa de Rio Maior, o comentário da princesa Rattazzi a favor da imagem régia poderia justificar-se por uma questão de compromisso: uma dívida, paga através da palavra, perante a bondade de Maria Pia que, ao ver Rattazzi a ser repugnada pela

⁴⁶² BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner*, p. 88.

⁴⁶³ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 213.

⁴⁶⁴ *“Tinha estado aqui a Princesa Rattazzi, famosa senhora que foi depois Madame de Rute. Era filha de uma Princesa napoleónica, que casára com um Sr. Weiss; depois de muitas aventuras que já a esse tempo estavam contadas no Dicionário Larousse, foi á Italia e lá casou com o celebre Rattazzi, ministro de Victor Manuel; elle era Grã-Cruz da Annunciação, e por isso tinha honras de Príncipe”*. COLAÇO, Branca de Gota. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 160.

⁴⁶⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 243.

⁴⁶⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 162.

⁴⁶⁷ Cfr. RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004

⁴⁶⁸ RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*, p. 86.

aristocracia e a realeza presentes no casamento de Humberto I de Itália e Margarida de Sabóia (ocorrido a 26 de Abril de 1868⁴⁶⁹), se deixou ficar ao seu lado⁴⁷⁰.

Em 1879, Francisco da Fonseca Benevides finaliza o trabalho biográfico sobre a vida e o contexto político-social de todas as rainhas de Portugal até ao seu tempo, dando um especial ênfase à figura de Maria Pia de Sabóia a quem agradece, no prefácio do mesmo⁴⁷¹, o seu auxílio e dedicação pela composição da obra. No capítulo que lhe é dedicado, após os comuns relatos políticos, sociais e culturais, o autor expõe a sua tentativa de uma representação visual da efígie:

“Há muitos retratos de Maria Pia de Sabóia; não há, porém, nenhum que se possa dizer que se assemelhe a ela na perfeição. Todos se parecem com ela, mas a todos falta alguma coisa. A sua excessiva mobilidade de fisionomia, cujos traços se ressentem da mais pequena impressão física ou moral, explica os insucessos da fotografia na reprodução das linhas fisionómicas da esposa do monarca português”⁴⁷².

Os discursos escritos comprometem-se com a representação de uma soberana que *“reúne nesse cumprimento todas as graças da mulher, a dignidade e a nobreza da rainha e os requintes da mais simpática amabilidade”⁴⁷³*, ao mesmo tempo que inspira a contemplação do observador que aprende *“amar e admirar o seu extraordinário coração”⁴⁷⁴*.

Na análise de todas as ilustrações presentemente estudadas, revelam-se, assim, os vários atributos associados à *Imagem* da penúltima rainha portuguesa, concebidos a partir da percepção de agentes distintos. No cenário d’*O António Maria* e d’*A Paródia*, Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro conjuraram em conjunto o adulterado *Anjo* mítico e dissipador, proprietário de um monumental *Guarda-Roupa* de ouro em constante expansão que, no entanto, em *Pontos nos ii* se metamorfoseia no *Príncipe de Sangue*, impulsionador da cultura e beneficente para com o outro.

Independentemente da escrita difundida n’*As farpas* - ainda que o seu discurso trocista revele intolerância e desconfiança em relação à idiossincrasia feminina, como clarifica Maria Antónia Lopes⁴⁷⁵ -, Ramalho Ortigão também reverenciou o carácter e a conduta da rainha por inúmeras ocasiões. Um desses exemplos surge na sequência das cerimónias fúnebres de Fontes Pereira de Melo, falecido a 22 de Janeiro de 1887, onde o cronista contempla *“as lágrimas então choradas por uma rainha aos pés deste homem de sangue plebeu, unicamente enobrecido pelo valor pessoal, são o maior e mais solene tributo de reconhecimento e de vassalagem que a burguesia portuguesa jamais recebeu dos legítimos representantes das antigas castas privilegiadas”⁴⁷⁶*. Da mesma forma, Rafael ilustra no nº 90 de *Pontos nos ii*, publicado no dia 27 do mesmo mês. D. Luís e D. Maria Pia

⁴⁶⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 243.

⁴⁷⁰ “A Rainha [D. Maria Pia] contou-me: - Imagine que no dia do casamento de meu irmão, o Príncipe Humberto, a Rattazzi apresentou-se com uma toilette riquíssima e foi colocar-se entre as Rainhas e Princezas. Houve como um choque eléctrico. Todas passaram imediatamente para outro lado. Coitada! Fez-me tanta pena, que fiquei eu sózinha com ella”. COLAÇO, Branca de Gota. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 160.

⁴⁷¹ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal*, p. 8.

⁴⁷² BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal*, p. 484.

⁴⁷³ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal*, p. 484.

⁴⁷⁴ COLAÇO, Branca de Gota. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 160.

⁴⁷⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 237.

⁴⁷⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 244.

ajoelhados perante o cadáver do antigo deputado e presidente do conselho, legendando “o ultimo adeus do rei e da rainha ao que foi seu dedicado amigo”⁴⁷⁷.

Entretanto, na sombra da construção destas imagens e nas publicações destes periódicos, encontra-se uma soberana informada e consciente das várias fisionomias divulgadas junto da opinião pública. Percebemo-lo, sobretudo, ao analisar o inventário de revistas guardadas pelo arquivo do Palácio Nacional da Ajuda que conservou exemplares como *O António Maria* (1880), *A Paródia* (1905 e 1907) ou *Pontos nos ii* (1906), os quais eram lidos diligentemente pela consorte portuguesa⁴⁷⁸.

Efectivamente, como descreve João Vaz, Maria Pia revelou um grande interesse por revistas, catálogos e periódicos de inúmeros enunciados e matérias, tanto nacionais como estrangeiros, desde os humorísticos até aos artísticos⁴⁷⁹. Não obstante, são publicações como, por exemplo, *O Jornal das Senhoras* (1896), *Alma Feminina* (1907), *O Perfume* (1896) ou *Le Goût Parisien* (1893 e 1900)⁴⁸⁰ que anunciam, assim, a procura individual de uma rainha pela construção de uma imagem e de uma identidade próprias, subentendida na interpretação pessoal da publicidade da “arte do bem vestir” e das tendências da vida privada da sociedade feminina do seu tempo.

⁴⁷⁷ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 90. 27 de Janeiro de 1887, p. 28. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1887/N90/N90_item1/P4.html. Vide Anexo, Fig. 44.

⁴⁷⁸ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, pp. 28-29.

⁴⁷⁹ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 28-29.

⁴⁸⁰ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 28-29.

3. A Imagem de dentro para fora:

“Adquirir e exhibir a própria imagem engana a angústia; é demonstrar a existência, assegurar-lhe o rasto”⁴⁸¹.

A 29 de Abril de 1880, Rafael Bordalo Pinheiro principia a publicação do número 48 d’*O António Maria* com um apontamento de aprovação entusiástica: ovaciona a abertura de uma nova exposição promovida pela Sociedade Promotora de Belas Artes, anunciando-a como um acto de “progresso”⁴⁸². A representar os “*pródigos da arte estrangeira*”, encontra-se o pintor Émile Auguste Carolus Duran (1837-1917), “*um novo ponto de partida para a arte nacional*, cujas telas, no ponto de vista do cartoonista, possibilitam o alcance de novas lições artísticas “*para, ao menos, se não deixar morrer*”⁴⁸³.

No frontispício do periódico, ilustra-se um cenário do espaço expositivo onde se inscrevem três pinturas e uma peça escultórica, observadas por uma multidão de pessoas que, a partir do vestuário, aparentam ser das altas classes sociais. No centro, evidencia-se a figura de D. Maria Pia de Sabóia, acompanhada por um D. Luís caricaturado, de baixa estatura, a contemplar a última criação do “*mestre*”⁴⁸⁴ francês: um retrato a óleo de grandes dimensões que exhibe a fisionomia de corpo inteiro de uma senhora elegante.

Foi, de facto, nesta exposição que se revelou o célebre retrato da “rainha sem jóias” pela primeira vez ao olhar público. Em plena década de oitenta, numa época em que era satirizada como anjo perdulário e severamente confrontada com seus dispêndios e indumentárias aparatosas e supérfluas⁴⁸⁵, Maria Pia fez-se retratar vestida de seda branca, adornada com um manto de corte azul e um simples par de brincos de diamantes.

Primordialmente, compreende-se que a interpretação de Carolus Duran transpõe as convicções antecedentes de alguns escritores, decerto fascinados pela imagem de uma consorte teoricamente esbanjadora que se apresenta, num momento de fragilidade social e política, privada de ornamento ou de sinónimos preciosos da sua posição régia.

Ao decifrar o código iconográfico que constitui o retrato-padrão da realeza feminina, a *Rainha* é, como já referimos, a mulher ao lado do monarca que ergue sobre a cabeça uma coroa, atributo do seu estatuto, ao mesmo tempo que segura a mão do esposo: a efigie representativa do reino, a imagem do sentimento, da humildade e da caridade adornada de brocado e arminho, mas,

⁴⁸¹ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989-1991, p. 423.

⁴⁸² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880, p. 141. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P125.html

⁴⁸³ Todas as expressões citadas encontram-se em: PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série 1. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880, p. 141.

⁴⁸⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880, p. 141.

⁴⁸⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, p. 255.

sobretudo, com a importante função de conceber a próxima linhagem da dinastia que a adoptou. Percebemo-lo, ao analisar as vastas colecções de peças de pintura e de fotografia antiga preservadas pelo Palácio Nacional da Ajuda, que a imagem de D. Maria Pia consubstancia-se deste relacionamento equilibrado entre a fórmula iconográfica do retrato monárquico, o contributo dos artistas seleccionados e, igualmente, das características e qualidades distintivas da sua individualidade.

Abstraindo da pressuposta figura despojada que subsiste na obra de Duran, conseguimos reconhecer de imediato a escolha de determinados motivos retirados da imagem arquetípica do feminino régio⁴⁸⁶: o azul do veludo do manto e o branco da seda do vestido referenciam as cores nacionais, a posição do corpo revela a postura imponente de uma figura de poder, o rosto e o olhar comunicam de modo directo com o observador numa expressão imperturbável. Transversalmente, evidencia-se, também, a personalidade, o carácter e o gosto estético da mulher que sustenta o peso da coroa portuguesa: o estilo do vestido envergado, a preferência dos tecidos, os meios adereços de diamantes ou pérolas, a escolha da modista, a estética do penteado e o ligeiro sorriso que aparece nos lábios rosados.

“Às rainhas-consortes do século XIX cabia assegurar a descendência, concitar simpatias, fidelidades e entusiasmos, encenar com brilho e honra a realeza, apoiar as decisões do rei, buscar-lhe popularidade fazendo com ele frente comum. Em suma, competia-lhes contribuir para consolidar a monarquia e a dinastia”⁴⁸⁷.

Se seguirmos os escritos biográficos de Maria Antónia Lopes, constatamos que, mesmo retratada desprovida da joalharia de uso estatal ou dos signos distintivos da iconografia régia, Maria Pia de Sabóia representou indubitavelmente este “*pape!*” sociopolítico que lhe atribuíram aquando do casamento com D. Luís I de Portugal⁴⁸⁸: concebeu e educou dois príncipes, impulsionou e promoveu a actividade social e caritativa no país, instigou a afeição e o respeito do povo, difundiu uma imagem pública de elegância, afabilidade e sumptuosidade, manteve uma relação de cumplicidade e condescendência com o esposo⁴⁸⁹ e, no decurso do reinado do filho (1889-1908), assegurou relações diplomáticas com outras monarquias europeias, chegando a tomar por duas vezes a regência em 1892 e em 1904⁴⁹⁰.

Durante a composição do retrato da rainha, esta faceta política serve-nos de esboço-base para a compreensão e construção da sua imagem. Na prática, consiste no delineamento inicial aplicável, como observámos no capítulo anterior, às ilustrações de Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro enquanto reacções visuais e respostas artísticas à personagem régia que se apresenta perante a contemplação pública.

Paralelamente, na concepção de uma imagem criada a partir de dentro, idealizada e produzida por desígnio da soberana e inerente ao seu domínio privado, a representação da

⁴⁸⁶ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2018, p. 145.

⁴⁸⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 397.

⁴⁸⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 397.

⁴⁸⁹ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 305-310.

⁴⁹⁰ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 328-348.

fisionomia monárquica envolve-se com as feições e os aspectos particulares da personalidade feminina que, mesmo comprometida na sua qualidade de consorte, se faz retratar por artistas devidamente seleccionados em consonância com as suas preferências artísticas e princípios estéticos.

Ora, ao contrário das homólogas Vitória do Reino Unido e Eugénia de França, D. Maria Pia nunca pousou para o célebre Franz Xaver Winterhalter. Não obstante, escolheu pintores como Michele Gordigiani (1835-1909) e Joseph Layraud (1834-1912) com a finalidade de interpretarem os retratos que seriam exibidos no interior da sua residência oficial - o Paço Real da Ajuda - e deslocou-se aos estúdios de inúmeros fotógrafos, tanto nacionais como estrangeiros, onde “*fez-se retratar em grande escala*”⁴⁹¹.

Antes da disseminação social do suporte fotográfico, que definitivamente caracterizou as tendências artísticas desenvolvidas no decurso do século XIX, considerava-se reprodução pictórica da fisionomia, assim como “*a contemplação da própria imagem*”⁴⁹², não somente uma prerrogativa do estrato social endinheirado como, também, um símbolo do triunfo e da memória pessoal⁴⁹³. Evidenciado “*o sentimento de identidade individual*”⁴⁹⁴, convicção paradigmática do indivíduo do romantismo, a sociedade de então, composta em grande maioria pelas classes baixas, médias e, sobretudo, uma burguesia abastada - “*obcecada pelo papel de herói*”⁴⁹⁵ -, diligenciou meios práticos e acessíveis de alcançar a realização do retrato como um contentamento do “*desejo de igualdade*”⁴⁹⁶ e de individualidade.

Foi no ano de 1839 que se registou a primeira manifestação fotográfica⁴⁹⁷, processo momentâneo da cristalização da imagem que permitiu a difusão e a obtenção democrática⁴⁹⁸, parcialmente acessível e instantânea do retrato para as classes consideradas menos privilegiadas⁴⁹⁹. Parece lícito afirmar que a fotografia, inserida num contexto nobiliárquico, era pensada quase da mesma forma que o retrato oficial, tratando-se, contudo, de um suporte moderno e diferente que caminhava devagar para substituir a pintura, um processo mais lento e mais exigente⁵⁰⁰. A partir da década de cinquenta, o fotógrafo francês André Disdéri (1819-1889) começou a promover o espécime fotográfico de proporção de cartão-de-visita, o que permitia, no círculo aristocrático, a

⁴⁹¹ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal: fotobiografia*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação: Palácio Nacional da Ajuda, 2011, p. 50.

⁴⁹² CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 421.

⁴⁹³ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, pp. 421-423.

⁴⁹⁴ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 419.

⁴⁹⁵ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 423.

⁴⁹⁶ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 423.

⁴⁹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 78.

⁴⁹⁸ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 425.

⁴⁹⁹ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 425.

⁵⁰⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, p. 78.

divulgação imediata e alargada da imagem de um nobre pelas várias esferas cortesãs. Conta-se, por exemplo, a presença de D. Maria Pia nas colecções de fotografia do Royal Collection Trust⁵⁰¹.

“D. Maria Pia gostava de fotografar... e de ser fotografada”⁵⁰² é a constatação avançada por Maria do Carmo Rebello de Andrade para esclarecer o grande espólio fotográfico da penúltima rainha portuguesa, existente nos acervos do Palácio Nacional da Ajuda, determinando o gosto da soberana por se fazer representar segundo os seus paradigmas.

Efectivamente, tal como observam João Vaz e José Alberto Ribeiro, o antigo Paço Real da Ajuda tornou-se no “palco”⁵⁰³ onde se desenvolveram duas facetas da soberana: uma de “apurado sentido estético”⁵⁰⁴, manifesto no grande acervo artístico que deixou e nas reformas construtivas e decorativas que impulsionou; outra de “sensibilidade artística”⁵⁰⁵, denotada através de desenhos e aquarelas retiradas a partir de álbuns e cadernos de desenho privados⁵⁰⁶. De resto, foi também o cenário onde se construiu o outro lado da sua imagem, reveladora não apenas de tendências culturais e cânones de elegância e beleza do seu tempo mas, também, o carácter forte, perfeccionista, benevolente e patriótico de uma mulher vinculada a um título régio⁵⁰⁷.

Quando a jovem consorte contemplou o paço pela primeira vez em 1862, deparou-se com uma estrutura arquitectónica semelhante aos edifícios que inteiraram o cenário da sua infância em Turim⁵⁰⁸: uma residência palaciana de planta rectangular, reduzida ao seu lado nascente⁵⁰⁹, com uma fachada principal de composição simétrica, terminada nos extremos por um corpo torreado, e construída em consonância com os padrões clássicos ditados no início do século. Não obstante, uma vez no seu interior, encontrou “uma casa nua”, “muito rico [a] mais sem comodidade alguma”⁵¹⁰, de onde somente dois aposentos lhe agradaram⁵¹¹.

⁵⁰¹ Informação disponível no website oficial do Royal Collection Trust. Disponível em:

<https://www.rct.uk/collection/search#/page/1>

⁵⁰² ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 48.

⁵⁰³ VAZ, João. “D. Maria Pia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Dezembro de 2016, p. 76.

⁵⁰⁴ RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 9.

⁵⁰⁵ RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 9.

⁵⁰⁶ Cfr. VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 30-141.

⁵⁰⁷ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 97-395.

⁵⁰⁸ Tanto o Palácio Real de Turim (Turim, Itália) como o Castelo de Moncalieri (Turim, Itália) apresentam uma estrutura e uma fachada principal análogas às do paço português: um frontispício simétrico, composto por três corpos, completo nas extremidades por um torreão.

⁵⁰⁹ A leitura do primeiro projecto do palácio, desenhado pelos arquitectos José da Costa e Silva (1747-1819) e Francisco Xavier Fabri (1761-1817) em 1802, mostra um complexo arquitectónico de amplas dimensões que acompanhava os princípios clássicos determinados pelo neoclassicismo. A insuficiência de financiamento tornou-se num dos motivos comprometedores (outro factor tratou-se, por exemplo, da escolha do Palácio das Necessidades como residência oficial da casa real após o seu retorno do Brasil) da construção e do cumprimento da planta, submetendo António Francisco Rosa (1770-1829), em 1821, a extinguir os corpos central e poente do projecto inicial e a diminuir o edifício para um único corpo a nascente. Cfr. CARVALHO, Aires de. *Os três arquitectos da Ajuda: do “Rocaille” ao neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

⁵¹⁰ VAZ, João. “D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 17.

⁵¹¹ Segundo João Vaz, Maria Pia apreciou a *Sala Verde* e o seu quarto de dormir, renovado por D. Luís antes da chegada da rainha a Portugal. Hoje denominado de *Quarto de Cama da Rainha*, não foi redecorado durante as

Já em 1865, a Typografia Portuguesa publicou a *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, um texto narrativo onde Joaquim Possidónio Narciso da Silva esclarece e expõe os pormenores construtivos da primeira campanha de obras realizada no piso térreo da referida morada régia. Abstraindo o indubitável sentido laudatório do seu discurso, o arquitecto da casa real caracteriza a profunda metamorfose que, estimulada por uma mecenas elegante, sofisticada e de grande inteligência, transformou as salas “*tristes, nuas, desproporcionadas, sem graça*” em “*formas novas e agradáveis á vista, por ornatos de bello effeito, apropriados e lindos*”⁵¹². Desta reforma inicial, surgiram a *Sala de Mármore*, o *Gabinete de Carvalho*, a *Sala Azul*, a *Sala Rosa* e a *Sala Verde*⁵¹³.

Definitivamente, os escritos de Possidónio da Silva conservaram-se como registos significativos das primeiras remodelações empreendidas por D. Maria Pia no Palácio da Ajuda. Permitem-nos compreender o antes e o depois, a antiga decoração dos espaços, as ampliações, as funções antigas e novas de cada sala, as obras que ficaram por realizar, os materiais aplicados e os nomes dos artistas, articulados com um inventário descritivo de algumas das peças e objectos que se poderiam encontrar no percurso entre os aposentos privados e as salas de despacho. No entanto, trata-se de um documento que subsiste sem o amparo da imagem e, por isso, subjectivo ao imaginário do leitor.

A encomenda de um álbum de aguarelas a Enrique Casanova, em 1889, completou a informação visual que faltava nas descrições do arquitecto, complementando-as com uma pintura aproximada das formas, dos volumes, das perspectivas e das cores de alguns dos interiores que haviam sido transformados até à época. Das dezanove salas, reproduzidas a partir dos paços da Ajuda, Sintra e Cascais⁵¹⁴, referenciamos a *Sala Azul*⁵¹⁵, onde daremos início à construção da outra face do retrato da penúltima rainha portuguesa.

3.1. Da *Sala Azul* à *Sala Verde*. O lado privado da Imagem

Nas paredes da *Sala Azul*, outrora revestidas do azul da seda “*que sua magestade a rainha havia dado amostra*”⁵¹⁶ a Possidónio da Silva no tempo da primeira renovação, expõem-se sete

campanhas de Possidónio da Silva. VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 17. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 27.

⁵¹² SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda: obras mandadas executar por Sua Magestade a Rainha, a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus reaes aposentos*. Lisboa: Typografia Portuguesa, 1865, p. 4.

⁵¹³ Baseada na leitura da descrição do arquitecto, as salas referidas são identificadas nas seguintes páginas: a *Sala Mármore* (pp. 5-9), o *Gabinete de Carvalho* (pp. 9-11), a *Sala Azul* (pp. 11-18), a *Sala Rosa* (pp. 18-24) e a *Sala Verde* (pp.25-38).

⁵¹⁴ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal: Palácio Nacional da Ajuda*. Vila do Conde: QuidNovi, cop. 2011, p. 17.

⁵¹⁵ Ao todo, Casanova retrata nove salas do Palácio da Ajuda: a *Sala do Despacho* (PNA inv. 55450/9), a *Sala da Música* (PNA inv. 55450/8), a *Sala Azul* (PNA inv. 55450/7), a *Sala da Música do Andar Nobre* (PNA inv. 55450/6), a *Sala do Despacho do Andar Nobre* (PNA inv. 55450/5), o *Atelier de Pintura* (PNA inv. 55450/4), o *Quarto de D. Luís no Andar Nobre* (PNA inv. 55450/3), o *Quarto da Toilete do Rei* (PNA inv. 55450/2) e a *Sala do Despacho nos aposentos do Rei* (PNA inv. 55450/1). Actualmente, o álbum de aguarelas integra o espólio do Palácio Nacional da Ajuda.

⁵¹⁶ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 12.

retratos ovais de alguns elementos das casas de Sabóia e Bragança, realizados no período entre 1865 e 1873, pelo pintor italiano Michele Gordigiani (1835-1909)⁵¹⁷. Por ordem de entrada, apresentam-se D. Luís I, D. Maria Pia, Amadeu de Sabóia (I de Espanha, 1845-1890), Maria Vitória dal Pozzo della Cisterna (primeira esposa de Amadeu, 1847-1876), Humberto de Sabóia (I de Itália, 1844-1900), Margarida de Sabóia (esposa de Humberto, 1851-1926) e, por fim, Vítor Manuel II de Itália (1820-1878)⁵¹⁸.

O conjunto também abrange os retratos de Maria Clotilde de Sabóia (irmã de Maria Pia, 1843-1911) e de Eugénio de Sabóia-Carignan (1816-1888), postos em exibição no corredor direito que vai dar ao Vestíbulo do piso térreo⁵¹⁹.

Uma leitura inicial das imagens evidencia a aparência, a gestualidade e o ordinário iconográfico característicos da fórmula do retrato-arquétipo da monarquia. Representados numa postura a três quartos diante de uma cortina, os cinco reis e príncipes trajam os seus uniformes militares adornados com alamares, dragonas e charlateiras, envergando os colares, as medalhas, as fitas e as bandas com as insígnias das ordens honoríficas atribuídas pela respectiva tradição dinástica⁵²⁰. As consortes, pintadas em poses idênticas, vestem vestidos de noite enfeitados com rendas, fitas e flores, completando a indumentária com adereços de pérolas compostas de colares de várias voltas e pendants.

No que respeita aos retratos das mulheres da Casa de Sabóia, interpreta-se a possibilidade de Gordigiani ter particularizado a condição nobiliárquica das modelos. Considerando a datação atribuída ao conjunto dos retratos, denotam-se, não só através dos dois braços esculpidos nas molduras mas, sobretudo, por intermédio das peças de joalharia e dos têxteis de cada *toilette*, atributos que actuam como qualidades distintivas entre as personagens femininas⁵²¹.

Neste sentido, Maria Vitória dal Pozzo, consorte de Espanha desde 1870, apresenta-se envolta num manto de pele de arminho - um símbolo distintivo da riqueza e do poder régio -, assumindo, assim, o seu estatuto de rainha. Margarida de Sabóia, na qualidade de princesa do Piemonte, enverga um colar de pérolas de sete voltas, adornando o corpete do vestido com uma rosa branca que, como já referimos, simboliza a virtude e graciosidade femininas. Por fim, Maria Clotilde, integrante da Casa Bonaparte por casamento, veste um vestido de seda rendado branco e azul claro, completando a indumentária com um xaile de renda branca, uma pregadeira e um colar de pérolas de quatro voltas.

Ora, se a concepção-base do artista consistia em invocar e notabilizar a ascendência e o status das entidades retratadas, orlando-as com os motivos representativos das suas posições

⁵¹⁷ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 30.

⁵¹⁸ Referem-se: D. Luís I (PNA inv. 2391), D. Maria Pia (PNA inv. 2390), Amadeu de Sabóia (PNA inv. 693), Maria Vitória dal Pozzo della Cisterna (PNA inv. 694), Humberto de Sabóia (PNA inv. 695), Margarida de Sabóia (PNA inv. 696) e Vítor Manuel II de Itália (PNA inv. 697). Vide Anexo, Figs. 45-51.

⁵¹⁹ Referem-se: Maria Clotilde de Sabóia (PNA inv. 698) e Eugénio de Sabóia-Carignan (PNA inv. 320). Vide Anexo, Figs. 52 e 53.

⁵²⁰ Na imposição das insígnias, a fita, completa com um pendente, usa-se ao pescoço (por exemplo, a insígnia da Ordem do Tosão de Ouro), enquanto a banda é colocada a tiracolo, da direita para a esquerda (no caso do rei português, por exemplo, apresenta-se a Banda das Três Ordens).

⁵²¹ Vide Anexo, Figs. 46, 48, 50 e 52.

sociais, em contraposição, o retrato de D. Maria Pia distingue-se notoriamente do conjunto⁵²². Pintada também a três quartos sobre um fundo escuro, a jovem monarca faz-se representar com um vestido de noite de seda branco, envergando apenas um par de brincos como adorno. A mão esquerda prende, contra o peitilho, uma mantilha de tule branco que lhe cobre os ombros e o decote. Outra diferença encontra-se, também, na orientação do rosto da rainha portuguesa que, ao contrário das cunhadas e da irmã (que encaram o observador de frente), apresenta uma disposição serena e tranquila ao dirigir o olhar quase inexpressivo para o lado esquerdo. Do mesmo modo, repara-se no pormenor dado por Gordigiani no contraste entre a alvura do tom de pele e o branco das vestes em oposição ao fundo obscurecido, o rubor dos lábios e a cor avermelhada dos cabelos ruivos da soberana.

Efectivamente, Maria Pia individualiza a sua presença na *Sala Azul* ao se expor, em contraponto aos seus familiares adornados com indumentárias de gala e símbolos heráldicos, numa composição mais reservada e intimista, semelhante à configuração das produções desta tipologia que se reservavam aos espaços privados e informais das residências reais europeias.

Pintado por Franz Xaver Winterhalter em 1843, o retrato oval de Vitória do Reino Unido, encomendado para o escritório do príncipe Alberto no Castelo de Windsor (Berkshire, Inglaterra), exhibe, tal como a homóloga portuguesa, uma rainha despojada dos signos habituais do código iconográfico monárquico⁵²³. A inclinação do rosto para a esquerda não só oferece ao observador uma visão do pescoço e do busto da modelo como, também, do meio adereço composto por duas peças de joalharia de valor emocional⁵²⁴. Por fim, o distintivo *chignon du cou*, antes aparatado com diademas, travessas ou flores, apresenta-se quase desmanchado sobre o ombro esquerdo, descoberto devido ao longo decote do vestido branco decorado no centro do peitilho com uma simples fita púrpura.

Realizado pelo mesmo pintor e coincidente com a obra de Gordigiani, o retrato em meio corpo da Isabel da Áustria e Hungria, adquirido em 1865 por Francisco José de Habsburgo para o seu escritório no Palácio Imperial de Hofburg (Viena, Áustria), demonstra este aspecto despido e particular da figura da imperatriz, que se faz retratar com a sua "*coroa de tranças*"⁵²⁵ desfeita sobre as costas⁵²⁶. Sobre um cenário nocturno, Isabel apresenta-se envolta no que parece ser uma veste ou uma *chemise* de crinolina e renda, excluindo aparentemente o uso de qualquer jóia ou outro tipo de adorno. O cabelo, considerado um *ex libris* da sua efígie pública, predomina como o destaque da

⁵²² Vide Anexo, Fig. 46.

⁵²³ Franz Xaver Winterhalter, *Oval portrait of Queen Victoria*, 1843, óleo sobre tela, 64.8 x 53.3 cm, Palácio de Kensington (Londres, Inglaterra), RCIN 406010. Vide Anexo, Fig. 54.

⁵²⁴ Segundo as descrições do Royal Collection Trust, conjecturou-se que o meio adereço é composto por um par de pendants simples para as orelhas e, possivelmente, o medalhão de vidro em formato coração que continha uma madeixa de cabelo do príncipe-consorte.

Informação disponível no website oficial do Royal Collection Trust. Disponível em:

<https://www.rct.uk/collection/search#/70/collection/406010/queen-victoria-1819-1901>

⁵²⁵ FLOREK, Olivia Gruber. "*I am a slave to my hair*": Empress Elisabeth of Austria, fetishism, and nineteenth-century Austrian sexuality, em Austrian Studies Association (ed.). *Modern Austrian Literature*. Nº 42. Junho de 2009, p. 8.

⁵²⁶ Franz Xaver Winterhalter, *Portrait of Empress Elisabeth of Austria*, 1865, óleo sobre tela, 158 x 117 cm, Palácio Imperial de Hofburg (Viena, Áustria). Vide Anexo, Fig. 55.

composição, livre do seu célebre *steckbrieffrisur*⁵²⁷ para cobrir o seu corpo exposto e resguardá-lo do olhar de quem a observa (o imperador).

Como explica Olivia Gruber Florek, no decurso do século XIX, a representação do penteado desmanchado ou do cabelo solto manifestou-se no cenário artístico como um símbolo da sensualidade e sexualidade femininas, convertendo-se na tendência de inúmeros artistas que procuraram idealizar e conceber a imagem da mulher dos oitocentos⁵²⁸. Uma dessas referências surgiu, por exemplo, na Irmandade Pré-Rafaelita -estabelecida em 1848 por William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)⁵²⁹ - onde se desenvolveu o arquétipo da jovem de aparência clássica com longos cabelos de cor vibrante e tez pálida. Em outras palavras, como resume Michael Robinson, “*visions of tragic, flame-haired women posing as famous literary heroines*”⁵³⁰.

As duas obras de Winterhalter compatibilizam-se por exteriorizarem esta faceta encantadora e sedutora da realeza feminina, desvelando, através do ombro descoberto, do vestir da *chemise*, do uso da joalheria pessoal e do toucado parcial ou completamente desmanchado, a representação de um semblante incógnito e intimista que, claramente, contrasta com a fisionomia ostensiva e teatral da personalidade pública.

Dentro do contexto da imagem de tipologia privada, estes retratos, encomendados para serem exibidos e admirados na exclusividade dos quartos de dormir, estúdios, gabinetes e escritórios das residências palacianas, reservavam-se, de um modo geral, ao olhar e à contemplação dos esposos como tributos de afecto e estima entre o casal real. Não obstante, o aperfeiçoamento do suporte fotográfico e, conseqüentemente, do formato carte de visite permitiu que estas mesmas imagens fossem reproduzidas e remetidas para familiares e amigos próximos⁵³¹, tornando-as nas possíveis referências visuais e artísticas para a composição das fisionomias de outras identidades monárquicas⁵³².

Partindo da leitura dos retratos de Vitória e Isabel, compreende-se que a interpretação de Gordigiani apresenta características próprias que evidenciam não somente a imagem singular de uma rainha mas, também, a representação de uma senhora elegante e intimista no interior do seu espaço privado e, sobretudo, pessoal. Inserida no ambiente informal da *Sala Azul* onde decorriam serões de música, xadrez e leitura⁵³³, rodeada pelos membros da sua família e do seu círculo íntimo,

⁵²⁷ FLOREK, Olivia Gruber. “*I am a slave to my hair*”: *Empress Elisabeth of Austria, fetishism, and nineteenth-century Austrian sexuality*, pp. 8-9.

⁵²⁸ FLOREK, Olivia Gruber. “*I am a slave to my hair*”: *Empress Elisabeth of Austria, fetishism, and nineteenth-century Austrian sexuality*, p. 3.

⁵²⁹ ROBINSON, Michael. *The lives and works of the Pre-Raphaelites*. Leicestershire: Hermes House, 2012, p. 6.

⁵³⁰ ROBINSON, Michael. *The lives and works of the Pre-Raphaelites*, p. 6.

⁵³¹ Segundo uma carta dirigida à princesa Vitória da Prússia (1840-1901), datada de 6 de Janeiro de 1875, a rainha inglesa chegou a receber do imperador austríaco uma reprodução fotográfica do retrato da imperatriz, actualmente guardado no espólio fotográfico do Royal Collection Trust (RCIN 400989) que também contém outros exemplares representativos da imagem de Isabel: “*The Emperor of Austria has kindly sent me a very fine copy of that beautiful picture by our unequalled and ever to be lamented Winterhalter, of the lovely Empress with her hair down! I never saw a lovelier picture and so like*”. HIBBERT, Christopher. *Queen Victoria in her letters and journals*. Londres: British Library, Sutton Publishing, 2000, p. 238.

⁵³² FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, pp. 138-139.

⁵³³ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 30.

Maria Pia desembaraça-se do peso da joalheria estatal e das grandes indumentárias protocolares para, simplesmente, usufruir da elegância do vestido monocromático de seda, da leveza e transparência do tule e do conforto de uns pequenos brincos de pérolas, mantendo no entanto, através do toucado arranjado e de uma *toilette* adequada, a polidez e a discrição de uma anfitriã preparada para receber os seus parentes.

O vestuário feminino da década de sessenta, simbólico e enaltecedor dos valores da linhagem familiar mediante o empreendimento na beleza e na acentuação do adorno precioso⁵³⁴, delineou-se por intervenção do espartilho e da crinolina, designados para reduzirem a cintura, destacar o busto e conferir volume e circunferência às saias de cetim e tafetá que chegavam ao chão. Desde os vestidos de baile até aos de passeio e de uso doméstico, as circunstâncias e os eventos do dia determinavam o modelo das vestes e o tipo de indumentária a usar⁵³⁵: mangas compridas e colarinhos altos durante o dia; mangas curtas e decotes *en coeur* abaixo do ombro durante a noite.

O ideal feminino da sociedade dos oitocentos, profundamente poetizado pela perspectiva masculina, sujeitava às mulheres da aristocracia um investimento rigoroso da sua imagem como se tratasse de um encargo do seu estatuto⁵³⁶. Mais do que uma representação de um arquétipo ou de uma opção estética individual, a fisionomia de uma senhora considerada elegante - requintada, maquilhada e aperfeiçoada caso fosse necessário⁵³⁷ - deveria engradecer a imagem do pai ou do esposo, assim como reflectir a sua influência social e poder económico⁵³⁸.

O exemplar PNA 2133⁵³⁹, referente a um retrato fotográfico pintado a óleo por Henri Le Lieure (1831-1914) em 1867, apresenta D. Maria Pia vestida e adornada com um modelo de *toilette* de passeio: um vestido de seda branco e cor de salmão de mangas compridas, um lenço com o mesmo design e palete cromática (cruzado sobre o busto e preso por baixo da cinta), o cabelo arranjado num *chignon* baixo – decorado com uma fita preta e com pregos de ouro e marfim) e, por fim, um adereço de jóias “arqueológicas” provenientes da casa Castellani (composto por uma gargantilha de fita preta com um medalhão, um colar com um pendente «bull», um alfinete e um par de brincos de ouro⁵⁴⁰).

O conjunto de joalheria apresentado nesta obra permite-nos, igualmente, compreender não só uma tendência estética e ecléctica - já antes despontada pelos movimentos arqueológicos do

⁵³⁴ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Colibri, 2011, pp. 53-56.

⁵³⁵ SANTANA, Maria Helena. “*Estética e aparência*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012, p. 432.

⁵³⁶ SILVA, Susana Serpa. “*Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 393.

⁵³⁷ Exemplo disso, de acordo com a biografia de Maria Antónia Lopes, D. Maria Pia servia-se da sua modista, a Madame Aline Neuville, para conseguir ocultar nos vestidos, através da colocação determinada de enchumaços, um suposto “*defeito anatómico*” na caixa torácica. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 223.

⁵³⁸ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, pp. 53-56. SILVA, Susana Serpa. “*Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 391-395.

⁵³⁹ H. Le Lieure, *Retrato de D. Maria Pia*, 1867, óleo sobre fotografia, 89 x 50 x 14 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 2133. Vide Anexo, Fig. 56.

⁵⁴⁰ REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1987, pp. 55-60.

século XVIII e disseminada pelas grandes exposições universais oitocentistas⁵⁴¹ - mas, sobretudo, a ilustração simbólica dos predomínios masculino, familiar e monárquico na composição do vestuário régio feminino. Refere-se, por exemplo, o alfinete de ouro com a representação de um tipo específico de nó e a inscrição “NODVS HERCVLEVS”⁵⁴², pregado ao centro do peitilho da soberana⁵⁴³: o «Nó de Hercules» simboliza as suas origens italianas e a solidez do seu casamento com D. Luís⁵⁴⁴.

Efectivamente, ao confrontar as interpretações de Le Lieure e de Gordigiani, evidenciam-se tanto os momentos temporais, as qualidades e os contrastes entre as peças de ambos os trajes retratados como, também, as várias mudanças de indumentária e as transformações visuais que a rainha praticava durante o seu quotidiano, ora no interior dos aposentos do paço, ora num passeio pela cidade de Roma.

Embora o formato elíptico do retrato oval impossibilite uma percepção integral do corpo retratado, ao considerar os traços que definem a moda e os padrões estéticos da elegância deste período, consegue-se visualizar um conjunto de *toilette* apropriado para um cenário de intimidade: o cabelo - apresentado para trás num chignon com madeixas em espiral que chegam abaixo do ouvido - e o corte no topo do vestido, expondo o colo envolto em tule, configuram o vestuário e o toucado apropriados para um evento nocturno dentro de uma “*sala de estar íntima*”⁵⁴⁵. Aposento complementar ao andar térreo do Palácio da Ajuda, a *Sala Azul* correspondia, nas palavras de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, uma sala de recepção, “*destinada para recepção em dias que não fossem de grande gala*”⁵⁴⁶ e “*reservada para receber n’este andar pessoas mais distintas*”⁵⁴⁷. Construída para a realização dos serões privados da família real, esta divisão possuía uma atmosfera particular de descontração da formalidade nobiliárquica e dos códigos áulicos⁵⁴⁸.

Expressiva, em particular, no contexto deste ambiente de intimidade, de relacionamento pessoal e de separação entre o privado e o público que caracterizou a transformação dos interiores das casas oitocentistas, é a aguarela “*Sala Azul do Palácio da Ajuda*”, pintado por Enrique Casanova em 1889⁵⁴⁹. Através da perspectiva do artista, recupera-se uma percepção do espaço que, durante a década de oitenta, ainda conservava a cor azul do forro de seda nas paredes, também visível no estofado dos móveis, nos canapés e no tecido dos cortinados. O tecto mantém o friso ornamentado - com palmetas em relevo douradas - e o candeeiro de lustre “*todo de crystal*”⁵⁵⁰ que Possidónio da Silva descreveu em 1865, porém, substituíram-se as obras de Fasini (possivelmente, Pietro Faccini (c.

⁵⁴¹ REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, p. 12.

⁵⁴² REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, pp. 56-57.

⁵⁴³ Vide Anexo, Figs. 56 e 57.

⁵⁴⁴ REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, p. 56.

⁵⁴⁵ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 31.

⁵⁴⁶ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 13.

⁵⁴⁷ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 12.

⁵⁴⁸ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 30.

⁵⁴⁹ Enrique Casanova, *Sala Azul do Palácio do Ajuda*, 1889, aguarela sobre papel, 27.5 x 20 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 55450/7. Vide Anexo, Fig. 58.

⁵⁵⁰ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 14.

1562-1602)), de Volterra (1509-1566) e de Germano Induno (1815-1878)⁵⁵¹ pelo conjunto dos retratos ovais de Michelle Gordigiani. Ao centro, amontoada de livros, a mesa em xarão com um tampo de decoração dupla que, através de um mecanismo, revelava uma quadrícula do jogo das damas⁵⁵². Exibem-se, igualmente, os presentes ofertados aos reis portugueses por outros monarcas europeus como, por exemplo, um par de jarras-balaústre em bronze (da Manufactura de Sèvres) oferecido pelo imperador Napoleão III⁵⁵³.

Por detrás da “Resignação”⁵⁵⁴, abre-se na parede uma janela em arco de volta perfeita, envidraçada em cristal, por onde se consegue observar o interior da “*casa de fumar para uso de sua magestade el-rei*”⁵⁵⁵ (o *Gabinete de Carvalho*). Segundo as descrições do arquitecto, a abertura propiciava a vista entre o aposento do monarca e a “*sala de seda azul*”⁵⁵⁶, do mesmo modo que as paredes forradas em seda verde notabilizavam as diferenças cromáticas das duas salas adjacentes (a *Sala Azul* (direita) e a *Sala de Mármore* (esquerda))⁵⁵⁷.

*“Podemos ver tudo quanto se joga no espaço privado, onde se materializam as pretensões do poder, as relações interpessoais e a procura de si. Não é assim surpreendente que a casa tenha um lugar na arte e na literatura. Jardins ensolarados de Monet, janelas entreabertas de Matisse, sombras crepusculares da lâmpada em Vuillard: a pintura entra na casa e sugere segredos”*⁵⁵⁸.

Efectivamente, o exercício do privado e do “*sentimento da identidade individual*”⁵⁵⁹ metamorfoseou o interior do piso térreo da Ajuda, revelando uma sensibilidade e um rigor meticolosos nas dinâmicas intercomunicativas e decorativas dos gabinetes íntimos, das salas de família e dos salões de recepção. Em consonância com os interesses do ocupante régio, o *Gabinete de Carvalho* materializa, mais do que um aposento reservado ao género masculino⁵⁶⁰ ou um indício de um vício pelo tabaco⁵⁶¹, a presença e a identidade de D. Luís mediante a escolha dos objectos e

⁵⁵¹ “*Estão suspensas nas paredes excellentes pinturas, cada uma de genero diferente, sendo o painel que fica defronte do vidro sem aço da janella circular composição do pintor Fasini, representando um ataque em linha de cavalleiros arabes. (...) um mostra um interior de salão antigo, no qual saltimbancos esperam o nascer do dia para darem uma representação. É n’elle admiravel o effeito dos reflexos, e foi pintado por Volterra. O outro faz lembrar uma das scenas da guerra da Italia, e é obra do artista Germano Induno*”. SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, pp. 15-16.

⁵⁵² GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 30.

⁵⁵³ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 16.

⁵⁵⁴ Refere-se a uma escultura de vulto redondo, esculpida, em mármore de carrara, por Tommaso Solari (1820-1889) em 1862. A obra foi oferecida a D. Maria Pia pela cidade de Nápoles.

⁵⁵⁵ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 9.

⁵⁵⁶ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 11.

⁵⁵⁷ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 11.

⁵⁵⁸ GUERRAND, Roger-Henri. “*Espaços privados*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 321.

⁵⁵⁹ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 419.

⁵⁶⁰ HALL, Catherine. “*Lar, doce lar*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 85.

⁵⁶¹ “ [...] *Peço-te contudo que não me impeças de fumar, é o único vício a que me sinto seriamente preso. Quando se esteve no mar, quando se viu a morte à frente dos olhos, quando se julga que nunca mais veremos os nossos, o cigarro faz as vezes de amigo e de companheiro, fazendo voar os pensamentos tristes, da mesma maneira que o fumo se agita ao vento [...]*”. Carta de D. Luís I a D. Maria Pia de 23 de Agosto de 1862, citado em SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, p. 45.

dos ornamentos que o identificam no espaço⁵⁶². Exemplos disso, a obra *“Chegada da Rainha D. Estefânia ao Tejo”* (1859) de José Pedroso Gomes da Silva (1825-1890)⁵⁶³ – com a representação da corveta *Bartolomeu Dias*, onde o rei servira como comandante durante o reinado de D. Pedro V – e a decoração da cimalha, talhada com relevos de proas e popas de embarcações e navios de guerra⁵⁶⁴.

Em contrapartida, a *Sala Rosa*, claramente dissonante da sala de fumo, consolida não apenas a entrada para os aposentos privados da esposa do monarca mas, também, a existência de uma identidade individual e distinta dentro do palácio⁵⁶⁵. Tal como Possidónio da Silva a reconhece:

*“mas logo que a reflexão substitue a surpresa e lembra que se está no gabinete particular de sua magestade a rainha a sr. D. Maria Pia de Saboya, cessa imediatamente a duvida, e cheios de admiração todos ficam extasiados na presença da realidade de tão ricos objectos”*⁵⁶⁶.

Atravessados o *Gabinete de Carvalho* e a *Sala de Mármore*, encontra-se uma antecâmara com as paredes forradas em veludo cor-de-rosa, decorada com um conjunto de mobiliário com aplicações de porcelana de Saxe policromada⁵⁶⁷ e uma colecção de figurinhas provenientes da Real Manufactura de Meissen⁵⁶⁸. Os cenógrafos Achille Rambois (1810-1882) e Giuseppe Cinatti (1808-1879) trabalharam na cimalha *“com todo o esmero”*⁵⁶⁹, produzindo doze medalhões com representações equiparadas de paisagens de Itália e de Lisboa, reproduzidas a partir de um álbum de aguarelas então possuído por D. Maria Pia⁵⁷⁰.

Reflectindo a onnipresença e a individualidade da sua ocupante, a *Sala Rosa*, para além do espaço expositivo de um gosto estético ou artístico, compõe-se do sentido mecenático e coleccionista da rainha e da sua vontade de estabelecer, nas palavras de Alain Corbin, um *“refúgio no meio de objectos que são outros tantos equivalentes narcísicos do eu”*⁵⁷¹. Este gabinete aparentemente feminino e museológico⁵⁷², encerrado com colecções de porcelana germânica e decorado com cenários italianos e lisboetas, evidencia a aspiração de Maria Pia em consolidar o seu estatuto régio e a sua singularidade, apresentando-a para quem entra nos seus aposentos não só como uma possível influência cultural mas, também, a sua linhagem e posição monárquica.

De retorno à *Sala Azul*, percebe-se, de facto, que o retrato oval, inserido num contexto de intimidade familiar, consiste numa representação da jovem rainha no seu cenário doméstico e

⁵⁶² Vide Anexo, Fig. 59.

⁵⁶³ José Pedroso Gomes da Silva, *Chegada da Rainha D. Estefânia ao Tejo*, 1859, óleo sobre tela, 105.7 x 180.5 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1333. Vide Anexo, Fig. 60.

⁵⁶⁴ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 10.

⁵⁶⁵ Vide Anexo, Fig. 61.

⁵⁶⁶ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 19.

⁵⁶⁷ *“Cadeiras, espelho de vestir, fogão, bastidor, secretaria, ètagères, lustre, mesa, candelabros, pendula, espelhos apainelados, sofá, e serpentinas (...)”*. SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 19.

⁵⁶⁸ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 40.

⁵⁶⁹ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 19.

⁵⁷⁰ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, pp. 19-20.

⁵⁷¹ CORBIN, Alain. *“O segredo do indivíduo”*, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 499.

⁵⁷² CORBIN, Alain. *“O segredo do indivíduo”*, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 499.

privado. Ao contrário dos restantes elementos exibidos - com a excepção de D. Luís e dos príncipes D. Carlos e D. Afonso (figurados nas duas esculturas em mármore de Carrara, produzidas por Cesare Sighinolfi (1835-1903) em 1865) -, D. Maria Pia encontra-se na sua própria casa, numa versão despojada de ornamento que somente será contemplada pelo seu círculo pessoal.

Por outro lado, o entalhamento das molduras, encimadas com os escudos de armas de Sabóia, de Portugal e de Bonaparte, remete o visitante para a onnipresença do poder simbólico e heráldico das personagens retratadas, uma referência que a soberana sempre valorizou e procurou representar tanto no interior dos seus espaços de habitação como, também, na sua imagem e na sua obra de desenho e aquarela⁵⁷³.

Tal como explicam Miguel Metelo de Seixas e Olivia Gruber Florek, após a ascensão dos regimes liberais, o emblema da linhagem monárquica enfrentou um detrimento na sua acção política, tornando-se mais relevante como uma celebridade histórica de consumo nacional do que um brasão de uma autoridade governativa⁵⁷⁴. Não obstante, embora politicamente diminuída pela sociedade oitocentista pós-revolucionária, o código heráldico régio preservou o seu propósito identificativo, manifestando-se no interior de álbuns e diários, em objectos armoriados - como, por exemplo, em serviços de mesa ou de toucador -, no mobiliário e na decoração das janelas, paredes e tectos dos compartimentos da residência oficial⁵⁷⁵.

Efectivamente, este aproveitamento da serventia armorial encontra-se profundamente inserida no percurso da Ajuda. Ao subir a escadaria para ascender ao piso nobre do palácio, reconhecem-se, nos vitrais das janelas do vestíbulo, os escudos de armas coroados de Saxe-Coburgo-Gota, de Bragança, de Sabóia e de Portugal⁵⁷⁶. Observam-se, também, os monogramas de D. Maria Pia e D. Luís nos reversos e nos centros das pratarias, das porcelanas e dos vidros dos serviços de mesa.

Ora, se a sala de recepção compreende a memória e a afirmação de uma estirpe e de duas dinastias, não podemos deixar de reparar na ausência de certos elementos da família real portuguesa na galeria familiar da *Sala Azul*. Ao concebermos possíveis encadeamentos representativos dentro da obra artística de Gordigiani, apercebemo-nos que a encomenda não incluiu os retratos das figuras de D. Fernando, do infante D. Augusto, das infantas D. Antónia, D. Maria Ana e respectivos esposos e da imperatriz D. Amélia. Napoleão Jerónimo Bonaparte, esposo de Maria Clotilde, também foi excluído do conjunto.

⁵⁷³ VAZ, João. “D. Maria Pia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 42.

⁵⁷⁴ SEIXAS, Miguel Metelo de. “O Uso de heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento”, em MENDONÇA, Isabel (coord.). *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia de interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 88. FLOREK, Olivia Gruber. “Empress Elisabeth and the painting of Modern Life”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, pp. 136-137.

⁵⁷⁵ SEIXAS, Miguel Metelo de. “O Uso de heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento”, em MENDONÇA, Isabel (coord.). *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro*, pp. 101-103.

⁵⁷⁶ Vide Anexo, Fig. 62.

Considerando o carácter patriótico e saudoso de Maria Pia, nas palavras de Maria Antónia Lopes, “*uma pessoa tão orgulhosa do seu sangue*”⁵⁷⁷, pressupõe-se uma intenção por parte da encomendante de se rodear pelas imagens dos seus entes queridos, tratando-os não apenas como um encadeamento visual da sua linhagem mas, também, como instrumentos de recordação e rememoração⁵⁷⁸. Por outro lado, a cumplicidade com a irmã mais velha⁵⁷⁹ – ou, até, uma escassa relação com o cunhado - também poderá ter provocado a eliminação do príncipe francês da obra e, porventura, substituí-lo pela efígie de Eugénio de Sabóia-Carignan, um parente mais directo e com uma ligação mais significativa à monarca⁵⁸⁰.

Possidónio da Silva descreve, então, o último aposento remodelado pela primeira campanha de remodelações procedida entre 1863 e 1865: a *Sala Verde*, “*casa reservada de sua magestade a rainha*”⁵⁸¹. Trata-se, na realidade, do escritório privado de D. Maria Pia⁵⁸², concebido tanto para o seu trabalho oficial e benemérito como, também, para a prática e execução do desenho e da pintura⁵⁸³. Deste espaço, destaca-se a obra “*A Família Real Portuguesa em Queluz*”⁵⁸⁴, pintado por Joseph-Fortuné Layraud (1834-1912) em 1876, de onde claramente se observa a ascendência dos valores da família e os princípios da casa real lusitana, representados através da posição dos modelos e dos objectos que ostentam.

O príncipe D. Carlos, na sua qualidade de herdeiro e símbolo do futuro da linhagem dos Braganças, apresenta-se ao lado do pai a empunhar uma caçadeira, semelhante a D. Luís, vestido a rigor numa indumentária de caça. Por outro lado, o infante D. Afonso apresenta-se ao lado de D. Maria Pia, seguro sobre o antebraço esquerdo da rainha que estende os braços a ambos os filhos. No canto inferior esquerdo, a comparência do manto de pele de arminho confirma o estatuto régio das personagens, dispostas no cenário aparentemente bucólico e privado dos jardins do Paço Real de Queluz.

Disciplina de aprendizagem e prática de lazer da aristocracia, a caça, enunciada pelas figuras do rei, do príncipe e a presença de dois cães, faz-se acompanhar, no plano inferior esquerdo, com o arco e a bola, objectos indiciadores do período de infância e inocência por detrás da responsabilidade do título real.

⁵⁷⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 210.

⁵⁷⁸ PERROT, Michelle. “*A vida em família*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 189.

⁵⁷⁹ “ (...) no caso de Clotilde terá sido o mais penoso, pois tudo separava os dois cônjuges: a enorme diferença de idades; a vocação religiosa extrema de Clotilde e o ateísmo de Napoleão Jerónimo; a mundanidade da corte imperial francesa, onde viveram até 1870, que não se coadunava com o carácter de Clotilde, pacata e simples, mas simultaneamente, como todos os Sabóias, orgulhosa da sua estirpe que se enxertara numa família de parvenus, e as permanentes desavenças familiares entre Jerónimo e os imperadores”. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 210.

⁵⁸⁰ Relembramos que o príncipe Eugénio de Sabóia-Carignan representou o rei D. Luís durante a cerimónia de casamento por procuração com Maria Pia de Sabóia, realizado no dia 27 de Setembro de 1862. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 136.

⁵⁸¹ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 25.

⁵⁸² Vide Anexo, Fig. 63.

⁵⁸³ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 44.

⁵⁸⁴ Joseph-Fortuné Layraud, *A Família Real Portuguesa em Queluz*, 1876, óleo sobre tela, 325 x 251 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1354. Vide Anexo, Fig. 64.

Layraud revela uma Maria Pia vestida de acordo com as novas tendências da moda feminina da década de setenta: um vestido de passeio de veludo preto ornamentado, nas mangas e no decote, com renda branca e, na saia, com uma faixa de pelagem animal negra. A crinolina orbicular da década de sessenta transformou-se para proporcionar maior ênfase à cauda da veste. A cor rosada da rosa, colocada sobre o busto, quebra com a paleta cromática neutra do vestuário ostentado pela família. Por fim, a soberana descarta, uma vez mais, o uso de *parures* com um grande número de peças, preferindo repetidamente um meio-adereço simples composto por um par de pendants para as orelhas (decerto, pérola) e o anel de compromisso matrimonial.

Nas palavras de Catherine Hall, no decurso do século XIX, reivindicava-se que a realeza revela-se uma imagem perfeita da filosofia familiar como um retrato do compromisso da Coroa perante os cidadãos. No ponto de vista do Estado, a fisionomia da família real deveria denunciar a harmonia e a estabilidade do seu espaço privado para, em consequência, se reflectir na regência do país: “*ser um verdadeiro rei era ser também um verdadeiro esposo e um verdadeiro pai. Não se podia assegurar a tranquilidade da nação se a serenidade não reinasse em casa*”⁵⁸⁵.

Na prática, compreende-se que a interpretação de Layraud procura descrever este arquétipo-perfeito da família real ao observador, mostrando-o uma cena idílica e encenada de um príncipe a preparar-se para acompanhar o pai numa caçada enquanto a mãe, ao envolver ambos os filhos com os braços, parece que o acautela de uma possível ameaça vindoura. Neste sentido, D. Maria Pia representa, através do seu gesto maternal para com os seus descendentes, o seu papel de “verdadeira” rainha, esposa e mãe da nação.

Nas casas reais europeias, os retratos de família e os álbuns de fotografia exaltam, para além da dimensão da reminiscência, os valores familiares e heráldicos, evidenciam a importância do “encargo” feminino e o prestígio da imagem e do papel da matriarca. Mesmo Francisco da Fonseca Benevides, lisonjeador energético da imagem física e moral de D. Maria Pia “*pela graça, pela majestosidade e pela elegância*”⁵⁸⁶, admitiu que a “gentileza” e a “beleza”, aparentemente tão características da rainha portuguesa, foram incrementadas sobretudo após os nascimentos de D. Carlos e de D. Afonso em 1863 e 1865 (respectivamente): “*Foi principalmente depois do nascimento dos príncipes que se desenvolveu a sua gentileza e que a majestade adquiriu a beleza que tanto a distingue*”⁵⁸⁷.

Sob o ponto de vista de uma imagem régia, este evidenciar dos atributos “maternais” da fisionomia feminina correspondia, prontamente, a uma afirmação visual da herança patrimonial, da posteridade da descendência legítima ao longo de várias gerações futuras: “*toda e qualquer família devia tornar-se um império de amor, de que o pai fosse o monarca e a mãe a rainha*”⁵⁸⁸.

Assim como encarregam os estúdios e os pintores de cristalizarem as mudanças e os momentos mais relevantes dos seus descendentes legítimos, as rainhas fazem-se representar em

⁵⁸⁵ HALL, Catherine. “*Lar, doce lar*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 54.

⁵⁸⁶ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: as mulheres que construíram a nação*. [s. l.]: Marcador, 2011, p. 484.

⁵⁸⁷ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: as mulheres que construíram a nação*, p. 484.

⁵⁸⁸ HALL, Catherine. “*Lar, doce lar*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 54.

óleos sobre tela e em cartes-de-visite com os seus filhos e netos nas várias fases do crescimento e desenvolvimento humano.

Vitória do Reino Unido praticou por inúmeras vezes este padrão, principalmente com as suas filhas Alice (1843-1878), Helena (1846-1923), Luísa (1848-1939) e Beatriz (1857-1944), que assistiram como secretárias privadas e companheiras da monarca a partir da morte do príncipe consorte em 1861⁵⁸⁹. Expõe-se, por exemplo, o retrato oval da soberana vestida de luto acompanhada pela princesa Beatriz, pintado na década de sessenta, e hoje pertencente ao espólio do National Portrait Gallery (Londres, Inglaterra)⁵⁹⁰.

No caso português, D. Maria Pia seguiu a mesma referência ao encomendar e adquirir retratos onde posa com D. Carlos e D. Afonso por inúmeras ocasiões. Um destes exemplos, uma albumina sobre cartão onde se representam as figuras da rainha e dos príncipes a ler em conjunto num cenário íntimo e doméstico, reproduzido pelo fotógrafo alemão Karl Emílio Biel (1838-1915) em 1877 (PNA 61218)⁵⁹¹.

Posteriormente, no ano de 1888, a consorte representa-se acompanhada pelo neto D. Luís Filipe (1887-1908) numa série de fotografias tiradas por Augusto Bobone (1825-1910)⁵⁹², fotógrafo da casa real e integrante do estúdio de Alfred Fillon (1825-1881), estabelecido nos números 9 e 13 da Rua das Chagas em Lisboa⁵⁹³. Constata-se, também, um exemplar (PNA 61394) muito idêntico a um dos retratos albuminados da rainha Vitória com a princesa Beatriz, produzido por John Jabez Edwin Mayall (1813-1901) em Maio de 1860 (RCIN 2900309)⁵⁹⁴. Encostado a uma poltrona⁵⁹⁵, semelhante à figura da princesa inglesa suportada pelo abraço da mãe, o príncipe real português guarda a sombrinha fechada da avó régia que o ampara⁵⁹⁶.

Assim como as salas *Rosa* e *Azul*, a *Sala Verde* transparece os traços da personalidade régia que a ocupa. Em 1865, Maria Pia decorou o seu escritório com as obras e as coleções que reflectem a seu "*museu interior*"⁵⁹⁷: um busto em mármore de Carrara, esculpido por Santo Varni (1807-1885), representando a irmã Maria Clotilde⁵⁹⁸; os quadros "*Casamento na Igreja de S. Domingos*" (1864)⁵⁹⁹,

⁵⁸⁹ ALEXANDRE, Philippe; L'AULNOFF, Béatrix de. *Victoria, a última rainha 1819-1901*, Lisboa: Bertrand, 2002, p. 256.

⁵⁹⁰ Artista desconhecido, *Oval portrait of Queen Victoria and Beatrice, Princess of Battenberg*, c. 1860-1870, óleo sobre tela, 133.2 x 102.2 cm, National Portrait Gallery (Londres, Inglaterra), NPG 5828. Vide Anexo, Fig. 65.

⁵⁹¹ Karl Emílio Biel, *D. Maria Pia, príncipe D. Carlos e infante D. Afonso*, 1877, albumina sobre cartão, 16.5 x 10.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61218. Vide Anexo, Fig. 66.

⁵⁹² Os três exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 61392, PNA 61394 e PNA 62708.

⁵⁹³ "*O atelier de Alfred Fillon (...) é aquele que nesta colecção [espólio fotográfico pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda] detém o maior número de fotografias da rainha D. Maria Pia*". ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 100.

⁵⁹⁴ John Jabez Edwin Mayall, *Queen Victoria and Princess Beatrice*, Maio de 1860, albumina sobre cartão, 7.7 x 5.2 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2900309. Vide Anexo, Fig. 67.

⁵⁹⁵ "*Como o tempo de exposição era longo e a imobilidade necessária, era habitual as crianças serem apoiadas ou encostadas a um móvel ou, muito frequentemente, colocadas sobre uma cadeira (...)*". ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 122.

⁵⁹⁶ Augusto Bobone, *Rainha D. Maria Pia com o neto D. Luís Filipe*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.9 x 10.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61394. Vide Anexo, Fig. 68.

⁵⁹⁷ CORBIN, Alain. "*O segredo do indivíduo*", em ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 499.

⁵⁹⁸ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda*, p. 25.

de António Manuel da Fonseca (1796-1890), e “*Baptizado do Príncipe Real D. Carlos*” (1865)⁶⁰⁰, de Tetar van Elven (1828-1908), relembram eventos significativos da vida da soberana; a secretária de estilo Luís XV, um exemplar de mobiliário adquirido da oficina de Paul Sormani (1817-1877)⁶⁰¹, evidencia não apenas uma preferência estética mas, também, o ofício monárquico e benemérito que se desempenhava sobre o seu tampo; atrás da mesa de escrever, a cristalização de um momento familiar em Queluz, distante dos protocolos da residência oficial.

No que se refere aos contributos de Michele Gordigiani e Joseph Layraud, compreende-se que, no interior da Ajuda, a mensagem visual que a rainha portuguesa procurava transmitir não dependia da quantidade de peças de joalheria a ostentar. A constante saudade pela pátria e pela família, como também o orgulho pela dinastia de origem, motivaram a constante reprodução dos seus símbolos e das personagens familiares na composição do seu espaço privado, de forma a compactuar com o seu carácter nostálgico e saudoso. Assim sendo, ao pousar com um simples par de brincos, porventura oferecido por um ente querido, a soberana “envergaria” a recordação do ofertante da jóia, mantendo-o presente na construção do seu retrato.

D. Maria Pia demonstra que não necessita de um vestido de gala ou de um adereço régio quando se encontra no andar térreo do seu paço, um piso reservado à intimidade familiar e à privacidade individual da casa real. Mesmo num retrato de tipologia estatal (como parece ser o caso exposto na *Sala Verde*), o feminino régio demonstra o seu estatuto mediante a postura elegante e heráldica, o requinte dos têxteis da sua indumentária, a gestualidade maternal, a comparência do esposo e dos filhos e, notoriamente, o manto de pele de arminho no canto inferior esquerdo da composição.

Entretanto, denota-se que a imagem despojada da senhora elegante da *Sala Azul* se metamorfoseia quando se ascende ao andar nobre do edifício. Na *Sala do Corpo Diplomático*, à distância de uma antecâmara para a *Sala do Trono*, um busto de mármore, esculpido por Santo Varni em 1863, figura D. Maria Pia de Sabóia no seu estatuto de *Rainha de Portugal*⁶⁰², ornamentada com os signos distintivos do código iconográfico régio: um diadema fechado em coroa⁶⁰³, uma medalha (ou placa) e uma banda com um medalhão (ambos representativos da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa⁶⁰⁴).

Designado para os eventos de gala e recepções oficiais, o piso nobre do Palácio da Ajuda compreendia as salas de audiência, os salões de baile (como, por exemplo, a *Sala D. João VI*), de cerimónia e de banquete (como a *Sala dos Grandes Jantares*). Inserida, assim, no espaço reservado à recepção dos embaixadores de outras monarquias europeias, Maria Pia faz-se representar na

⁵⁹⁹ António Manuel da Fonseca, *Casamento na Igreja de S. Domingos*, 1864, óleo sobre tela, 128 x 106 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1335. Vide Anexo, Fig. 69.

⁶⁰⁰ Tetar van Elven, *Baptizado do Príncipe Real D. Carlos*, 1865, óleo sobre tela, 94 x 137 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1336. Vide Anexo, Fig. 70.

⁶⁰¹ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *O Mobiliário da época de Napoleão III nas coleções do Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 2010, p. 9.

⁶⁰² Santo Varni, *Busto da Rainha D. Maria Pia*, 1863, mármore, 86 x 73 x 56 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4088. Vide Anexo, Fig. 71.

⁶⁰³ Cfr. TEIXEIRA, João Júlio Rumsey. *A tiara with 4000 diamonds: História e paradeiro da tiara de D. Estefânia, reconvertida por D. Maria Pia e vendida após a implantação da República. 1858-1912*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Abril de 2020.

⁶⁰⁴ Vide Anexo, Figs. 72 e 73.

dignidade de consorte do monarca português, preparando-os psicologicamente para serem recebidos pela sua fisionomia entronizada na sala seguinte.

Não obstante, ao regressarmos pela *Sala das Senhoras do Corpo Diplomático* e pela *Salinha Verde*, a chegada à *Sala do Retrato da Rainha* invoca a nossa atenção para a tela de grande dimensões que se apresenta exposta no centro da parede principal: a interpretação do pintor Carolus Duran da “rainha sem jóias”.

3.2. O retrato da rainha sem jóias

A *Sala do Retrato da Rainha*, divisão integrante do andar nobre do Palácio Nacional da Ajuda, adquiriu o seu nome ao expor um dos retratos de D. Maria Pia mais reconhecidos pela historiografia portuguesa. Datado de 1880, nele, Émile Auguste Carolus Duran (1837-1917) concebe a imagem de uma rainha que sustenta o peso das cores da monarquia que a adoptou - o branco e o azul, tingidas no vestido “*de seda (...) com galões dourados*” e “*manto real de veludo*”⁶⁰⁵ - mas que excluiu o uso exagerado da joalheria, optando por exibir um simples par de brincos e o anel de compromisso matrimonial⁶⁰⁶.

Este retrato, em particular, designado por alguns autores como singular devido à simplicidade da indumentária e ao despojamento quase completo de adornos preciosos, tem sido objecto de predilecção de alguns escritores que se dedicaram às várias biografias da soberana, sem o recurso a documentação primária ou o fundamento de fontes concretas. Sublinha-se, por exemplo, a interpretação de Eduardo Alves Marques, autor da obra *Se as jóias falassem: a história desconhecida das pedras preciosas que marcaram a vida das mulheres da Casa Real Portuguesa* (2009), que descreve o seguinte:

*“Maria Pia terá respondido «Jóias? Eu não preciso de ser retratada com jóias! Eu sou a rainha!», depois de uma dama camarista lhe ter perguntado porque não usaria jóias para pousar para o célebre pintor francês Carolus Duran. Naquele dia de 1880, para espanto de todos, sua majestade, ao contrário do que era habitual, surgiu despojada de jóias, (...)”*⁶⁰⁷.

Através da perspectiva do autor, visualiza-se a figura de uma mulher confiante e segura do seu estatuto régio que, ao entrar no cenário de trabalho de um artista renomado, surpreende o seu séquito ao mostrar-se sem as jóias que, de um modo geral, identificavam e caracterizavam a sua identidade histórica. Na íntegra, este excerto retrata, de uma forma romanceada e quase enaltecida, a imagem do *Anjo* narcisista e proprietário do *Guarda-Roupa* monumental, consequente das crónicas, dos periódicos humorísticos e das ilustrações dos escritores e cartoonistas mais influentes da segunda metade do século XIX e da primeira década do século XX.

⁶⁰⁵ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem: a história desconhecida das pedras preciosas que marcaram a vida das mulheres da Casa Real portuguesa*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009, p. 137.

⁶⁰⁶ Carolus Duran, *Retrato de D. Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal*, 1880, óleo sobre tela, 236 x 154 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 3979. Vide Anexo, Fig. 7.

⁶⁰⁷ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 137.

Entretanto, estes textos tendem a negligenciar a existência de retratos onde Maria Pia, de igual modo, apresenta-se desprendida dos ornamentos que lhe são continuamente atribuídos. Relembramos, por exemplo, o retrato oval da autoria de Michele Gordigiani, pintado no período entre 1865 e 1873, pertencente ao conjunto dos sete retratos das famílias Sabóia e Bragança expostas na *Sala Azul* do Palácio da Ajuda.

Na virtude de um carácter íntegro, influente e, principalmente, consciente da sua posição sociopolítica e cultural, D. Maria Pia de Sabóia correspondeu ao paradigma da rainha oitocentista europeia de uma nação que não poderia sustentar a gravidade do preço do seus diademas de estrelas e de folhagens. Salienta-se, uma vez mais, que o rendimento atribuído à soberana, ainda que sincronamente ponderado com as circunstâncias sociais e económicas do país⁶⁰⁸, propiciava a continuada acumulação de dívidas, resultantes de um consumo perpetuado por uma princesa acostumada a uma corte italiana mais requintada e dispendiosa⁶⁰⁹.

Em contrapartida, o conhecimento público das despesas e do défice da casa da rainha, numa época em que a violência e as manifestações republicanas e antimonárquicas aumentavam de década para década⁶¹⁰, motivou a expressão não apenas de críticas como, também, de ataques à imagem régia e de interpretações mutáveis que ainda hoje perduram na escrita de alguns autores: “ (...) foi educada para ser rainha de um país poderoso da época, mas viria a ser rainha de Portugal. País menor, periférico da Europa. Rainha, no entanto. Uma prerrogativa do seu nascimento”⁶¹¹.

Entender a interpretação de Carolus Duran não significa somente analisar visualmente a fisionomia apresentada mas, também, considerar e esclarecer os cenários (internacional e nacional), as circunstâncias sociais, as personagens envolvidas e as tendências artísticas e estéticas que poderão estar subentendidas neste retrato que nos ficou da penúltima rainha de Portugal.

O número 2481 do *Diario Illustrado*, publicado a 14 de Abril de 1880, destaca a tradução de uma missiva escrita pelo artista francês ao jornal parisiense *Temps*, datada de 22 de Março do mesmo ano⁶¹². Encontrando-se hospedado no Hotel Braganza com vista sobre o Tejo, Duran descreve Lisboa como sendo uma cidade monótona e desabitada, “*cujos naturales são muito affectuosos e amáveis, mas que têm um aspecto de incuravel melancholia*”. Assemelha-a às cidades italianas de Nápoles e Roma, porém, sem a característica alegria napolitana ou os monumentos romanos, mas com colinas vertiginosas que obrigam os seus habitantes a “*levantar o pé mais de duzentas vezes*”. As águas tágicas expandem-se como uma “*imensa lamina metálica*” que reflecte, como um espelho, “*um ceu de infinita limpidez e um sol resplandecente*”⁶¹³. Conta-nos, depois, o seguinte:

“No trabalho dispendo a maior parte dos meus dias aqui como em Paris. Já conclui o retrato em pé da duquesa de Palmella [D. Maria Luísa de Sousa Holstein, 1841-1909]; esbocei outro, igualmente em pé, da rainha; e tenho preparados outra tela e um busto. Espero ter concluído tudo dentro de um mez e estar de regresso para

⁶⁰⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 247.

⁶⁰⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 247.

⁶¹⁰ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, p. 255.

⁶¹¹ BUCHA, Agostinho. *D. Maria Pia: Destino Cruzado*. Chamusca: Cosmos, 2011, p. 24.

⁶¹² BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 14 de Abril de 1880.

⁶¹³ Todas as expressões citadas encontram-se em: BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 14 de Abril de 1880.

*a vernissage. Vou ao palacio da Ajuda, paço real, tres vezes por semana. Logo depois do almoço apparece-me el-rei na grande sala que escolhi para meu atelier*⁶¹⁴.

De acordo com Isabel da Silveira Godinho, a comissão da obra foi encarregue por D. Maria Luísa de Sousa Holstein⁶¹⁵, 3ª duquesa de Palmela e dama de D. Maria Pia, cujo retrato, tal como é referido no texto, já havia sido concluído.

Com a entrada de D. Luís no estúdio improvisado do pintor, seguem-se alguns parágrafos de descrição e de enaltecimento ao monarca português: colecionador, multi-instrumentista, cartoonista, poliglota e conhecedor de Miguel de Cervantes, Dante Alighieri e Torquato Tasso, Duran eleva a inteligência e as sensibilidades artística e literária do rei enquanto conversam durante o tempo em que esperam pela chegada da modelo real. Relata-lhe que vai apresentar obras novas e que não sabe se conseguirá completar o retrato da soberana até ao dia da exposição: *“Conto que apresentarei ali obras novas. Não sei se o retrato da rainha ficará prompto para a época que fallo, mas penso que estarei já de volta em França, quando inaugurarem esta exposição*⁶¹⁶.

Em primeira estância, a carta de Carolus Duran permite-nos perceber e constituir, ainda que de modo hipotético, o cenário e o momento da concepção do retrato. Durante o mês de Março, o artista deslocou-se três vezes por semana à Ajuda e instalou-se numa sala grande do paço para pintar o retrato de corpo inteiro de D. Maria Pia, então já esboçada até à data patente no jornal. Aparentemente, D. Luís seguiu o processo de perto e ficou informado pelo retratista da probabilidade de a obra ficar inacabada para a exposição.

A exibição pública do retrato ocorreu nos finais do mês de Abril, na *XII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes*, onde igualmente figuraram Silva Porto (1850-1893), Maria Augusta (1841-1915) e Columbano (1857-1929) Bordalo Pinheiro, Alfredo Keil (1850-1907), Soares dos Reis (1847-1889) e entre outros artistas, com obras de pintura, escultura, cerâmica e fotografia. O número 2497 do *Diario Illustrado*, publicado no dia 30, noticiou a visita de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gota e do infante D. Augusto ao evento, ocorrida no dia anterior, notificando a admiração do antigo consorte e de outros mestres presentes - incluindo Duran - por uma tela de Albrecht Dürer (1471-1528) datado de 1521⁶¹⁷. Por fim, do pintor francês, referem-se apenas os *“bellos retratos”*⁶¹⁸ como exemplares representativos da arte pictórica.

Entende-se, através da análise do frontispício do número 48 d’*O António Maria* (este impresso no dia 29)⁶¹⁹, que Carolus Duran não conseguiu completar uma das suas obras a tempo. A ilustração, assinada por Rafael Bordalo Pinheiro, apresenta um pequeno episódio entre duas figuras masculinas a apreciar a moldura de um dos retratos do dito mestre⁶²⁰: *“A moldura é uma rica moldura, devia custar um par de vinténs! Mal empregada estar n’um retrato por acabar!”*⁶²¹.

⁶¹⁴ BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 14 de Abril de 1880.

⁶¹⁵ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 63.

⁶¹⁶ BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 14 de Abril de 1880.

⁶¹⁷ BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 30 de Abril de 1880.

⁶¹⁸ BND, j-1244-g. *Diario Illustrado*, 30 de Abril de 1880.

⁶¹⁹ Vide Anexo, Fig. 74.

⁶²⁰ Vide Anexo, Fig. 75.

⁶²¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880, p. 141. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P125.html

Independentemente de toda a informação retirada a partir destas publicações, na realidade, ainda não conseguimos saber se a obra incompleta referida no periódico humorístico remete à tela hoje exposta na parede principal da *Sala do Retrato da Rainha*, posto que os dois números não o mencionam. Não obstante, Rafael confirma a sua exibição por intermédio de uma representação ilustrativa do cenário expositivo, desenhando a figura elegante de D. Maria Pia, rodeada pela família e por um ajuntamento de pessoas da alta sociedade, a contemplar a sua própria imagem⁶²².

Retratada diante um cenário de interior revestido a azul, Maria Pia apresenta-se em corpo inteiro numa posição em três quartos, vestida com uma indumentária de gala de seda e renda branca, fio de ouro, prata e veludo azul, composta por três peças distintas. A silhueta, restringida a um estilo de vestuário denominado “*princess line*”⁶²³, moldou-se para delinear um perfil mais angular e alongado, conferido por um espartilho bem ajustado ao corpo. A parte superior do traje, copiosamente decorado, exhibe um decote rectangular baixo adornado de renda, galões de renda branca, uma fileira de botões de brilhantes e um ornato em fio de ouro. A saia ostenta uma cauda longa, em seda branca, e abre-se ao centro para revelar um interior guarnecido de fio de ouro e renda. A *toilette* completa-se, finalmente, por um manto de corte de veludo azul preso nos ombros, decorado nos termos por uma franja de fios dourados, e, por fim, por um par de brincos de diamantes⁶²⁴.

A gestualidade e a pose sugerem a fisionomia de uma identidade régia, verificada não apenas através da elegância e do requinte do traje mas, também, pelo gesto das mãos - que detêm o veludo do manto - e a presença evidente do anel de compromisso matrimonial. Apesar da ligeira rotação do corpo para a esquerda, a rainha encara quem a observa de frente, numa expressão impassível e tranquila, mostrando o que parece ser um ligeiro sorriso fechado.

Efectivamente, numa realidade política e cultural em que o observador se acostumou a pressupor a imagem da realeza e da aristocracia com todos os seus atributos e símbolos tradicionais, presenciar um pressuposto retrato de tipologia estatal onde o modelo não demonstra o seu *status* através da exibição dos signos visíveis do seu património é invulgar, porém não de todo inédito.

Evidenciam-se, como exemplos, o retrato oval da imperatriz Eugénia de França, pintado por Franz Xaver Winterhalter em 1854, em que a soberana utiliza apenas flores frescas como ornamento das suas vestes⁶²⁵; e, atribuído ao mesmo pintor, executado na década de sessenta, a imagem da rainha Maria Sofia das Duas Sicílias (1841-1925), que adorna o vestido de tule branco com um simples colar de duas voltas com uma cruz de pérolas⁶²⁶. Salienta-se ainda, uma vez mais, os dois retratos de Michele Gordigiani e de Joseph-Fortuné Layraud, em que D. Maria Pia meramente ostenta um simples par de pingentes para as orelhas.

⁶²² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série i. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880, p. 141. Vide Anexo, Fig. 76.

⁶²³ LEWANDOWSKI, Elizabeth J.. *The Complete Costume Dictionary*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2011, p. 238.

⁶²⁴ Vide Anexo, Fig. 7.

⁶²⁵ Franz Xaver Winterhalter, *Oval portrait of Empress Eugénie*, 1854, óleo sobre tela, 96.5 x 130.8 cm, Museu de Belas Artes de Houston (Houston, Estados Unidos da América). Vide Anexo, Fig. 77.

⁶²⁶ Franz Xaver Winterhalter (atribuído), *Portrait of Queen Maria Sophia of Naples*, c. 1860, óleo sobre tela, Instituto de Artes de Minneapolis (Minneapolis, Estados Unidos da América). Vide Anexo, Fig. 78.

Continuando o mesmo ponto de vista, no que respeita à fotografia, em 1883, produziu-se, por encomenda de Vitória do Reino Unido, o retrato fotográfico de grupo (RCIN 2907266) da rainha Luísa da Dinamarca (1817-1898) acompanhada pelas suas três filhas - sentada no lado direito, Thyra (Duquesa de Cumberland, 1853-1933) e, por detrás da poltrona (da direita para a esquerda), Maria Feodorovna (Imperatriz consorte da Rússia a partir de 1881, 1847-1928⁶²⁷) e Alexandra (rainha do Reino Unido a partir de 1901, 1844-1925) -, encenando a leitura de um livro num cenário íntimo e doméstico⁶²⁸. Repara-se, uma vez mais, na substituição do adorno precioso pela decoração ostensiva das vestes, produzidas, de um modo geral, com base nos cânones estéticos da elegância do tempo.

Retomando as tendências sugeridas nos anos anteriores, o vestuário feminino dos anos oitenta caracterizou-se pela evidência forçada das formas do corpo, mediante o ajuste de um espartilho que alcançava as ancas, e da ornamentação aparatosa da composição dos trajes, sendo a cauda, elevada por um *tournure*, o ponto fulcral do *design* e decorado com fitas, laços, adornos de pregas e rendas. Uma das páginas do *Journal des Demoiselles* (1833-1922), publicado em 1880, exhibe justamente esta estética: duas senhoras elegantes a envergarem vestidos de estilo “*princess line*” em rosa e castanho, guarnecidos por detalhes em seda e renda, completos por uma ou duas jóias⁶²⁹.

No decorrer da segunda metade do século XIX, a imprensa ilustrada assinalava-se como uma das principais motivadoras da propaganda das novas linhas estilísticas da beleza e do vestuário por todo o território europeu⁶³⁰, ao mesmo tempo que estimulava a “*massificação do gosto*”⁶³¹ pelas várias esferas sociais, sobretudo por uma burguesia economicamente abastada e ambiciosa por um estatuto social eminente e digno. A literatura e a fotografia, consideradas “*espelhos*” de uma cultura “*que se esclarece a si própria*”⁶³², propiciaram a disseminação dos retratos da sociedade romântica em consequência do desenvolvimento da educação, da divulgação contínua da imprensa escrita e ilustrativa, e da possibilidade simplificada de se obter uma imagem de forma acessível e imediata⁶³³.

Primordialmente, a manifestação de uma “*consciência da moda*”⁶³⁴ e das novas tendências da elegância e do bom gosto surgiu no centro da classe aristocrática, ainda no princípio do século⁶³⁵. Neste período, cristalizou-se o arquétipo visual do indivíduo sofisticado e educado – por outras palavras, o protótipo da imagem perfeita do nobre – que se integrou nas classes médias em virtude das revistas e dos jornais ilustrativos, difundidas por intervenção daqueles que foram considerados

⁶²⁷ Antes Maria Sofia Frederica Dagmar de Eslévico-Holsácia-Sonderburgo-Glucksburgo, Maria Feodorovna formalizou o seu nome para russo ao casar-se com o czar Alexandre III da Rússia em 1866.

⁶²⁸ Artista desconhecido, *The Queen of Denmark and her daughters*, 1883, albumina sobre cartão, 20.7 x 15.2 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2907266. Vide Anexo, Fig. 79.

⁶²⁹ Vide Anexo, Fig. 80.

⁶³⁰ SANTANA, Maria Helena. “*Estética e aparência*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 428

⁶³¹ SANTANA, Maria Helena. “*Estética e aparência*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 428.

⁶³² DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente: O século XIX*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1994, p. 150.

⁶³³ DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, pp. 150-318.

⁶³⁴ SANTANA, Maria Helena. “*Estética e aparência*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 428.

⁶³⁵ SANTANA, Maria Helena. “*Estética e aparência*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 428.

os dois epicentros da moda da época: Paris (para o vestuário feminino) e Londres (para o vestuário masculino)⁶³⁶.

Em Portugal, os periódicos como *O Toucador* (1822) ou *O Jardim das Damas* (1846) permitiram, ainda que de uma forma limitada, o aproximar do público feminino instruído e condicionado ao interior familiar e doméstico às novidades da moda e da sociedade que continuamente eram inventadas e inovadas no panorama internacional⁶³⁷.

Consumindo uma tipologia de vestuário próximo ao que se suponha de uma classe senhoril, durante a progressão da segunda metade de oitocentos, a classe média portuguesa - mais incrementada mas ainda carente de um estatuto reconhecido pelas camadas sociais mais prestigiadas⁶³⁸ -, expressou modos de vestir e de comportamento equivalentes aos que se representavam nas crónicas e ilustrações das revistas de moda europeias (como, por exemplo, o *Journal des Demoiselles*), ainda que a realidade socioeconómica não o facilitasse⁶³⁹.

Na década de oitenta, o uso do espartilho e do *tournure* evidenciavam as formas do corpo da mulher do oitocentos, demonstrando a sua sensualidade através dos elementos físicos que a sociedade da época idolatrava enquanto arquétipo de elegância e beleza: a silhueta em forma de ampulheta, a cintura exageradamente fina, e o destacar e reforço das ancas e do busto⁶⁴⁰ ou, como Yvonne Knibiehler resume:

*“Tudo o que traduz a sensibilidade e a delicadeza é valorizado: uma pele fina onde afloram as ramificações nervosas, carnes aveludadas para embalar a criança ou o doente, um esqueleto pouco desenvolvido, mãos e pés pequenos. Mas também tudo o que traduz as funções naturais da reprodutora: ancas redondas, seios generosos, tecidos bem nutridos”*⁶⁴¹.

Efectivamente, a imagem da penúltima rainha portuguesa, que permaneceu durante os anos oitenta, salienta os costumes e os princípios do gosto burguês oitocentista, introduzidos no seu vestuário mediante a absorção das influências europeias que a mesma reteve das viagens ao estrangeiro e da leitura de jornais e de catálogos internacionais.

Na confirmação desta mesma ideia, a existência de um único catálogo de moda publicado pelo jornal *Le Bon Gôut de Paris* (1893-1894)⁶⁴² na Colecção D. Luís I/D. Maria Pia⁶⁴³ (relativa ao

⁶³⁶ SANTANA, Maria Helena. “Estética e aparência”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 428.

⁶³⁷ Cfr. SANTANA, Maria Helena. “Elegância em tempo romântico”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 429-430.

⁶³⁸ SANTANA, Maria Helena. “Elegância em tempo romântico”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 432.

⁶³⁹ SANTANA, Maria Helena. “Elegância em tempo romântico”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 432.

⁶⁴⁰ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX, p. 64.

⁶⁴¹ KNIBIEHLER, Yvonne. “Corpos e corações”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, p. 352.

⁶⁴² BA, 127-I-38.

⁶⁴³ Esta colecção foi organizada a partir do arrolamento executado entre 1911 e 1913 no Palácio Nacional da Ajuda por João Taborda de Magalhães, Adelino Augusto Simões de Sampaio, José Elycio Cabrita Júnior e Pedro Carlos Moura Dias, após a implantação da república portuguesa em Outubro de 1910. A documentação relativa

espólio documental da Biblioteca da Ajuda) sublinha a possibilidade da preponderância das concepções da moda do século XIX no guarda-roupa real, assim como a interferência da ilustração periódica na construção do retrato fotográfico da soberana. Ademais, os escritos de João Vaz também revelam a presença deste tipo de opúsculos e periódicos nos arquivos do Palácio Nacional da Ajuda: *O Jornal das Senhoras* (1896), *Alma Feminina* (1907), *The Smart Set – Revue du Monde Élégant* (1909,1910), *Femina* (1908) e o *Le Gôut Parisien* (1900)⁶⁴⁴.

Senhora elegante e esclarecida quando às inovações e tendências internacionais, Maria Pia apresentava, através do seu modo de vestir, uma imagem de requinte que não conciliava com a realidade nacional. Considerado temperante e simplista, este modelo de elegância, importado dos epicentros culturais que a rainha frequentava com alguma constância, ficou registado numa série de fotografias deste mesmo período.

O ano de 1883, em particular, circunscreveu um encadeamento de viagens que propiciaram a produção e a encomenda de mais retratos fotográficos noutros estúdios de influência e de interesse social e cultural⁶⁴⁵. A 9 de Julho, a soberana encontrou-se no estúdio romano de Antonio (1818-1893) e Paolo (1824-1889) Fratelli d’Alessandri para tirar e encomendar uma série de dezasseis espécimes fotográficos em múltiplos formatos e posições⁶⁴⁶. Deste conjunto, hoje pertencente ao acervo artístico do Palácio Nacional da Ajuda, destacamos o exemplar PNA 63925 dos sete exemplares que ainda subsistem⁶⁴⁷.

Neste espécime, a rainha faz-se representar num retrato em meio corpo numa posição em três quartos, vestida com uma indumentária de uso diurno de veludo e renda, composta por duas peças. O *tournure* e o espartilho coagem a silhueta a permanecer na linha “*princess*”, mais angulada e delgada, reafirmada pela ausência de um cinto e pela horizontalidade da saia, revestida com o que parecem ser faixas sobrepostas de renda branca. Igualmente empregue no colarinho, no peitilho e nas mangas, a obra de rendaria contrasta com a tonalidade mais escura do têxtil veludíneo usado na peça superior. De resto, tal como as tendências estilísticas do tempo estabeleceram, decorou-se a parte de trás da peça inferior com adornos de um tecido distinto (porventura, seda ou cetim), criando, assim, uma ligeira cauda⁶⁴⁸.

Ao relacionar este conjunto com as descrições de Yvonne Knibiehler e de Irene Vaquinhas, percebe-se a influência da propaganda periódica estrangeira no guarda-roupa da consorte

ao arrolamento está disponível no catálogo digital do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4683294>

⁶⁴⁴ VAZ, João. “D. Maria Pia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 28-29.

⁶⁴⁵ Cfr. LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, pp. 260- 266; ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, pp. 106-111

⁶⁴⁶ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, pp. 106-107.

⁶⁴⁷ Os sete exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 63924, PNA 63925, PNA 63926, PNA 63928, PNA 61976 (versão de corpo inteiro da PNA 63924), PNA 61979 e, por fim, PNA 61987.

⁶⁴⁸ Fratelli d’Alessandri, *Rainha D. Maria Pia*, 1883, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 33.5 x 17 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 63925. Vide Anexo, Fig. 81.

portuguesa, assim como a inserção das novas concepções artísticas, visíveis tanto no vestuário como na própria configuração do retrato fotográfico e pintado⁶⁴⁹.

Assumindo a preponderância da imprensa ilustrada na modelização da identidade régia em referência, sublinha-se o influxo dos ideais de elegância e beleza da segunda metade do século XIX, que articulava os conceitos - nas palavras de Anne Higonnet - de «madona», «musa» e «sedutora»⁶⁵⁰ com as tipologias basilares da maternidade burguesa, da efígie influente e inovadora e, por fim, o aparato da figura envolvente das bailarinas, das cantoras líricas e das atrizes que actuavam nos teatros nacionais⁶⁵¹.

Este modelo idealizado das fisionomias consagradas das intérpretes manifestou-se tanto no panorama fotográfico como na perspectiva dos pintores, resistentes utilizadores da tela e da tinta a óleo e, sobretudo, nas rainhas oitocentistas, através dos denominados “álbuns de beleza”⁶⁵². Estas compilações, completas, de um modo geral, por espécimes fotográficos em formato *carte de visite*, possibilitavam às suas colecionadoras inúmeras disposições e combinações entre retratos, tratam-se de familiares e amigos íntimos ou de figuras políticas, sociais e artísticas⁶⁵³.

A título de exemplo, o *Amethyst Album* (c. 1862-1864), proveniente das colecções privadas da imperatriz Isabel da Áustria e Hungria (hoje integrada no espólio do Museu Ludwig na Colónia (Alemanha)), conciliava litografias de outros retratos da realeza feminina realizados por Winterhalter - particularmente, a obra *The Empress Eugénie surrounded by her Ladies-in-Waiting* (1855) e o retrato de Maria Sofia das Duas Sicílias - e cartas de visita de atrizes, bailarinas e prostitutas vienenses e parisienses⁶⁵⁴.

De facto, acompanhando o estudo de Olivia Florek relativamente à compreensão do vínculo entre a fisionomia criada por Franz Xaver Winterhalter da *Kaiserin von Österreich* e as modelos dos álbuns pessoais de Isabel, pressupõem-se que a deliberada sobreposição figurativa destes registos apresente a efígie da “feminilidade moderna”⁶⁵⁵ - apoiada pela influência visual das figuras do modernismo - ao invés do retrato-padrão da rainha consorte guarnecida do ordinário iconográfico monárquico⁶⁵⁶.

⁶⁴⁹ Cfr. KNIBIEHLER, Yvonne. “Corpos e corações”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, pp. 352-358. VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, pp. 58-67.

⁶⁵⁰ HIGONNET, Anne. “Mulheres e imagens. Representações”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, p. 325.

⁶⁵¹ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 68.

⁶⁵² FLOREK, Olivia Gruber. “I am a slave to my hair”: *Empress Elisabeth of Austria, fetishism, and nineteenth-century Austrian sexuality*, p. 138.

⁶⁵³ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, p. 138.

⁶⁵⁴ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, pp. 134-138.

⁶⁵⁵ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, p. 138.

⁶⁵⁶ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, p. 138.

No contexto português, revistas como *A Ilustração* (1884-1892) e *Branco e Negro* (1896-1898) patenteavam a “importância da beleza física no triunfo artístico”⁶⁵⁷ da mesma forma que difundiam as inovações da cultura de vestir, impulsionadas pelas intérpretes quase como uma competência e um dever do seu ofício. Consequentemente, os críticos da ópera e do teatro tornaram-se não só observadores da técnica e da actuação das artistas como, também, apreciadores e censores da *toilette* usada pelas consideradas “mestres na arte da sedução”⁶⁵⁸. Estas celebridades também são evocadas, de igual modo, pela imprensa satírica que antagonicamente ironiza e admira o porte elegante e requintado das ilustres figuras que, no imaginário de Rafael Bordalo Pinheiro, são perseguidas pelo público masculino como “sete cães a um osso”⁶⁵⁹.

Assim sendo, e através de Carolus Duran, apresenta-se a imagem da distintiva senhora elegante do seu tempo, construída por intermédio dos padrões estéticos e tendências artísticas que se desenvolveram nos meios sociais dos principais epicentros culturais da Europa. Na preferência por uma monarca “sem jóias” - o suposto retrato da “pessoa que tudo pode e a quem tudo é devido”⁶⁶⁰ -, destaca-se a figura de uma rainha influenciada pelas suas congéneres europeias, contudo familiarizada com a situação estagnada e precária do seu reino e vigilante ao contexto e ao movimento políticos que se viviam naquele período.

D. Maria Pia reflecte o bom gosto burguês e a elegância das classes médias endinheiradas através da simplicidade e do formato da indumentária, porém a preferência pelo azul e o branco relembra ao observador que a fisionomia pintada corresponde à figura da *Rainha de Portugal*, vestida e retratada com a paleta cromática inerente da heráldica monárquica portuguesa.

Sob outro ponto de vista, a inclusão do branco no traje anuncia o “fausto materno”⁶⁶¹, através da cor da virtude, do efémero, e da integridade femininas tão celebradas pela sociedade do romantismo, e perceptível não somente em outros retratos da soberana portuguesa (Gordigiani, por exemplo) como, também, nas imagens da alta burguesia e aristocracia⁶⁶². De facto, no decurso das décadas de cinquenta e sessenta, a predilecção pelo branco apoderou-se nos retratos estatais das casas reais europeias, principalmente na indumentária das princesas e das infantas. Assim como um lírio ou como uma flor de laranjeira⁶⁶³, ambos de floração breve, a princesa veste-se de branco para

⁶⁵⁷ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX, p. 69.

⁶⁵⁸ VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX, p. 69.

⁶⁵⁹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 151. 20 de Abril de 1882, p. 121. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1882/1882_master/OAntonioMariaN136N187.pdf)

[lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1882/1882_master/OAntonioMariaN136N187.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1882/1882_master/OAntonioMariaN136N187.pdf)

⁶⁶⁰ SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*, p. 73.

⁶⁶¹ KNIBIEHLER, Yvonne. “Corpos e corações”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, p. 355.

⁶⁶² “A tentação do angelismo, a exaltação da virgindade, o receio do sol, à espera do culto dos simbolistas pela brancura da neve, mantêm, nas elites, a imagem da jovem de quem a própria tez parece, à semelhança do lírio, testemunhar ao mesmo tempo delicadeza e definhamento”. CORBIN, Alain. “Gritos e murmúrios”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 570.

⁶⁶³ “As noivas usam e levam em suas nupcias um ramalhete e uma corôa de flores de laranjeira. Ainda hoje nos arredores de Paris as jovens que têm commettido uma falta são privadas de usar em suas nupcias de um tal ornamento, symbolo da castidade”. BND, sa-10355-p. *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas*, Lisboa: Typographia Lusitana, 1868, p. 75.

determinar a passagem momentânea da sua juventude e da sua inocência face à realidade do seu estatuto social e do seu dever para com a sua linhagem⁶⁶⁴.

No contexto da imagem de D. Maria Pia, a ostentação da cor branca pode, igualmente, suportar uma outra interpretação para além dos seus significados monárquicos. Ao recordar a “*elegante toilette branca*”⁶⁶⁵ envergada no dia da abertura da quermesse de 1884, reconhece-se uma possível intenção da rainha de se fazer representar sobre a conotação popular do *Anjo da Caridade*, mediante a exibição de uma indumentária conciliável com a imagem benéfica que se formou como consequência da sua obra caritativa.

Poderíamos, assim, justificar esta teoria através do tratamento da luz exercido por Duran na composição do quadro. Abstraindo do plano de fundo azul, escurecido e quase imperceptível, o pintor concentrou a luminosidade da obra na figura da soberana, conferindo-lhe uma orla luminosa que se reflecte na fibra brilhante da seda branca e nos minerais preciosos presentes nos botões e nos brincos. Por outro lado, o retrato destaca-se na sala, não só por efeito ao tratamento da luz e do contraste óbvio entre as cores predominantes da composição mas, também, devido à sua posição central na parede de apresentação do espaço, incitando, assim, qualquer observador que lá a atravessasse a dirigir o olhar para a figura da rainha e admirar a sua fisionomia. Destacou-se o branco sobre o azul do manto e do cenário de modo a reafirmar, porventura, o retrato do *Anjo* que é admirado e idolatrado pelo olhar público.

Relativamente à colocação da obra no espaço do palácio, constituiu-se a perspectiva de uma outra leitura talvez não determinante, todavia considerável no que se refere à problemática da joalheria na imagem de D. Maria Pia. De acordo com as descrições de Isabel da Silveira Godinho, distingue-se um aperfeiçoamento evolutivo e uma ponderação mais consciente na decoração do andar nobre do paço, sobretudo nas salas mais próximas à *Sala do Trono*⁶⁶⁶. Encontrando-se, então, a quatro divisões de distância, a *Sala do Retrato da Rainha*⁶⁶⁷ corresponde a um ponto de passagem dos convidados da família real, porventura um compartimento de encontro onde indivíduos de relevância diplomática e governativa poderiam aguardar até serem chamados a continuar o percurso até às câmaras de espera mais próximas (como a *Sala do Corpo Diplomático*) ao salão entronizado.

Em alternativa, tal como se verificou com a interpretação escultórica de Santo Varni, subsiste uma mensagem visual realizável em que a monarca se prepara, do mesmo modo que os embaixadores e o seu restante corpo diplomático, para percorrer o corredor até à “*sala da mais alta representação da nação*”⁶⁶⁸. Por conseguinte, a imagem de uma Maria Pia “sem jóias” ampara-se hipoteticamente pelo facto de não se justificar a ostentação de peças de joalheria de uso estatal num compartimento do paço que não se tratasse da *Sala do Trono*. Na prática, o busto adornado que se apresenta na *Sala do Corpo Diplomático* representaria a personagem de Duran já devidamente arranjada e pronta para exercer o seu cargo.

⁶⁶⁴ KNIBIEHLER, Yvonne. “*Corpos e corações*”, em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 4, p. 355.

⁶⁶⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 238.

⁶⁶⁶ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 60.

⁶⁶⁷ Vide Anexo, Fig. 82.

⁶⁶⁸ GODINHO, Isabel Silveira. *Museus de Portugal*, p. 70.

Não obstante, em 1880, censurava-se a rainha pelos excessivos dispêndios em manufacturas nacionais e em viagens ao estrangeiro, equitativamente estatais e privadas⁶⁶⁹. Estas eram condenadas não apenas por alguns elementos da família real (como, por exemplo, D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gota⁶⁷⁰) como, também, pela Câmara dos Pares, pelos cronistas e periódicos satíricos que, como observamos antes, repreendiam “*o vulto mais sympathico da realza*”⁶⁷¹ que, com frequência, “*viaja, saca e endossa como um anjo*”⁶⁷². Neste sentido, e tendo em conta a intenção expositiva da encomenda, compreende-se a escolha de D. Maria Pia pela simplicidade da indumentária, o despojamento do adorno precioso, e a preferência do azul e do branco monárquicos: subadjacente às tendências estéticas e artísticas internacionais, transcende-se a circunstância política e social vigente num país com uma grave instabilidade governativa e em ininterrupto declínio económico.

Como claramente explica Maria Antónia Lopes, encontra-se uma grande possibilidade de que a interpretação de Duran tenha traduzido esta vontade real de simplicidade e de despojamento do adorno por um sentimento de extenuação face à contínua manifestação de críticas e escárnios contra as despesas elevadas da casa da rainha⁶⁷³. Em contrapartida, se os diademas de folhagens ou de estrelas não se evidenciaram como símbolo do *status* da fisionomia pintada de Maria Pia, este não deixou de ser pontuado pelos têxteis requintados do vestido - a seda, o fio de ouro, o veludo, os brilhantes -, pelas cores em discordância com a movimentação ideológica que se respirava nas principais monarquias europeias e, sobretudo, pelo envergar do manto real, uma peça constante nos retratos da soberana.

Apesar de serem as representações e os suportes artísticos, as descrições escritas, os atributos, estímulos e a vontade do artista a definir visualmente as características dominantes do modelo que é retratado, entende-se que foi a própria Maria Pia que constituiu e desenhou, de forma intencional ou não, a sua própria imagem. Enquanto obra basilar de uma identidade régia feminina, o retrato pintado por Carolus Duran apresenta o exemplo de uma rainha exímia na manipulação da sua imagem como ferramenta política, em oposição ao progresso da actividade antimonárquica crescente no país. Por outro lado, exhibe-se uma soberana conhecedora dos costumes do seu tempo, leitora assídua de catálogos, cosmopolita e contemporânea do progresso sociocultural que presenciava nos seus itinerários de predilecção.

3.3. A rainha que «gostava de ser fotografada»

De acordo com Martine Joy, desde a origem das primeiras albuminas, gelatinas e negativos até ao desenvolvimento dos formatos *promenade* ou *carte de visite*, a fotografia reputou-se como um processo de representação magistral da captação da realidade. Por efeito de um sistema

⁶⁶⁹ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, p. 257.

⁶⁷⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 204-205.

⁶⁷¹ PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879, pp. 60-61. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_item1/P56.html

⁶⁷² PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série i. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1883/1883_master/OAntonioMariaN188N239.pdf

⁶⁷³ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, p. 257.

mecânico, o suporte fotográfico propiciava a obtenção instantânea e directa da imagem, opondo-a a outros métodos de representação devido à sua acção automática e capacidade de reprodução imediata⁶⁷⁴.

No decurso da segunda metade do século XIX, as técnicas fotográficas inseriram-se no quotidiano das famílias reais como um recurso eficiente e proveitoso da fixação do retrato, manifestando-se tanto em exemplares consequentes de tentativas de exploração pessoais – como foram, em Portugal, os casos de D. Maria Pia de Sabóia e D. Amélia de Orleães⁶⁷⁵ - como, também, nas vastas colecções de Fotografia Antiga que, para além dos arquivos, preservam-se nas salas das principais residências oficiais europeias⁶⁷⁶.

Tal como comprovam os estudos de Maria do Carmo Rebello de Andrade e Maria do Rosário Jardim, D. Maria Pia, ao longo de quarenta e oito anos de permanência em Portugal, usufruiu do suporte fotográfico em pleno. Retratada tanto por fotógrafos nacionais como estrangeiros, a rainha demonstra uma procura constante por se fazer representar nas mais variadas tipologias e configurações, revelando uma vontade e um esforço de salvaguardar o seu retrato e “*assegurar-lhe o rasto*”⁶⁷⁷. Este pressuposto fascínio pelo retrato fotográfico garantiu que os traços da sua individualidade e a memória da sua identidade permanecessem cristalizados no tempo, permitindo, assim, o exercício de interpretação e consequente construção da sua imagem.

Outubro de 1865 assinala a primeira viagem fora do território português e uma das primeiras séries de fotografias da jovem rainha, então “*já transformada*”⁶⁷⁸ pelo nascimento do príncipe D. Carlos, no ano de 1863.

Tiradas no estúdio de Henri de l’Aubepin Le Lieure (1831-1914) durante o tempo em que a comitiva portuguesa permaneceu em Turim⁶⁷⁹, D. Maria Pia fez-se fotografar num encadeamento de poses, cenários, indumentárias, e joalheria de uso pessoal, grande parte proveniente do cofre de jóias arqueológicas assinado pela Casa Castellani⁶⁸⁰. Podem-se dizer constituintes desta série, a partir das suas características em comum, oito exemplares, claramente identificáveis nos retratos da soberana⁶⁸¹.

⁶⁷⁴ JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 85.

⁶⁷⁵ Cfr. MONGE, Maria de Jesus. “*A Família Real e a Fotografia: A colecção de fotografia do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança*”, em LEME, Paulo. *Tirée par...: a Rainha D. Amélia e a fotografia*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2016, pp. 139-143; JARDIM, Maria do Rosário. “*Photografias de S. M. a Rainha D. Maria Pia*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, pp. 23-24.

⁶⁷⁶ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 76.

⁶⁷⁷ CORBIN, Alain. “*O segredo do indivíduo*”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 423.

⁶⁷⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 48-51.

⁶⁷⁹ Cfr. LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 162-163.

⁶⁸⁰ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 76. Segundo Isabel Godinho, “*Este tipo de jóias surge dentro do estilo historicisante divulgado pela Exposição Internacional de 1851 no Palácio de Cristal em Londres. Esta nova tendência da joalheria a que se convencionou chamar ‘joalheria arqueológica’, deve o seu aparecimento às descobertas arqueológicas feitas a partir do final do século XVIII no Egipto, na Itália e na Grécia principalmente na cidade de Pompeia*”. GODINHO, Isabel da Silveira (coord.). *Tesouros reais*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1992, p. 78.

⁶⁸¹ Os sete exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 45630, PNA 61205, PNA 61208, PNA 61193, PNA 61196, PNA 61197, PNA 61199 e, por fim, PNA 61209.

No decurso das décadas de cinquenta e sessenta, assiste-se ao paroxismo da crinolina de arcos de aço, do *tournure* de crina preso à base do espartilho barbatana de baleia, da saia-balão de tamanho desmesurado, dos pendentos feitos de diamantes e pérolas em formato de estrela, da joalheria de traçado clássico, e dos penteados e vestidos adornados com flores frescas, tule e musselina⁶⁸². Indumentárias laboriosas, diversas vezes satirizadas pelos periódicos e opúsculos, que tornavam penoso o quotidiano mas que desenhavam, no acentuar das linhas do físico feminino, os princípios estéticos e estilísticos da elegância e da beleza deste período⁶⁸³. O vestuário feminino espelhava a consciência de uma figura que deveria cultivar o aparato, a opulência e a personificação do belo como um retrato ilustrado da sua condição⁶⁸⁴. A mulher do romantismo detinha o “*dever de ser bela*”⁶⁸⁵: pertencia-lhe ornamentar e aperfeiçoar a sua fisionomia, como uma responsabilidade pictórica sobre o seu prestígio familiar e social⁶⁸⁶.

Quando chegou a Portugal, Maria Pia já trazia consigo um abundante enxoval com variadas peças de joalheria, chegando também a receber, como era costume⁶⁸⁷, presentes da casa de adopção (a de Bragança⁶⁸⁸), e de outras casas reais europeias (como, por exemplo, as de Bonaparte e de Hanôver⁶⁸⁹), as “*jóias de carácter oficial (...) as denominadas jóias reais ou de aparato*”⁶⁹⁰, que passavam de rainha para rainha e só eram usadas em cerimónias de índole oficial, e peças de uso quotidiano⁶⁹¹.

Considerando as explicações anteriores, a albumina PNA 61197 representa-se como o exemplo que poderá comprovar a cristalização fotográfica destes princípios. Le Lieure fixou a imagem de corpo inteiro da jovem monarca, posicionada para que o observador pudesse contemplar o perfil do rosto, o toucado arreado com fitas, flores e pregos, e o caudal do vestido de noite rodado de tons claros adornado com grinaldas de flores⁶⁹². Sabemos também, através da análise dos exemplares PNA 61193⁶⁹³ e PNA 61199⁶⁹⁴ da mesma série, que a soberana completa a sua indumentária com um leque e um colar de pérolas de cinco voltas, uma peça paradigmática e significativa da colecção régia que sofreu algumas transformações ao longo dos anos.

Em primeira estância, ao seguirmos o estudo de Olivia Gruber Florek, compreende-se que a postura exibida por Maria Pia no espécime 61197 não corresponde a uma pose tradicional do retrato

⁶⁸² VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 57.

⁶⁸³ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 57.

⁶⁸⁴ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, pp. 53-55.

⁶⁸⁵ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 53.

⁶⁸⁶ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 56.

⁶⁸⁷ VAQUINHAS, Irene. “*Em redor dos elementos materiais da vida privada*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, p. 460.

⁶⁸⁸ Como por exemplo, “ (...) o rei D. Fernando, presenteou D. Maria Pia com três riquíssimas jóias: um alfinete de peito representando um ramo de pedras preciosas, um relógio em *chatelaine*, (...) e um colar de safiras (...) ”. MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, pp. 146 e 147.

⁶⁸⁹ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 147.

⁶⁹⁰ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 151.

⁶⁹¹ Cfr. MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 151.

⁶⁹² Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61197. Vide Anexo, Fig. 83.

⁶⁹³ Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 14.1 x 9.9 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61193. Vide Anexo, Fig. 84.

⁶⁹⁴ Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61199. Vide Anexo, Fig. 85.

de tipologia estatal⁶⁹⁵. Ao contrário das outras fotografias da mesma série, a rotação dinâmica do rosto e do corpo para a esquerda desvela a parte superior das costas e a disposição do toucado da rainha ao observador, dando-lhe a oportunidade de vislumbrar não apenas o arranjo e os adornos do *chignon* mas, também, em confronto com os restantes exemplares do conjunto, o restante *design* do vestido. Tratando-se de uma fotografia de estúdio, em outras palavras, um retrato oficial ou formal da efígie régia⁶⁹⁶, o exemplar destaca-se por se adequar ao que Florek designa de protótipo de feminilidade moderna⁶⁹⁷, influenciado pelas referências artísticas do modernismo mas que preserva, não obstante, os signos do código iconográfico da realza feminina.

Mais do que um *memento* fotográfico de uma viagem, encomendado em copiosas reproduções e formatos, este registo dirige-se para a aristocracia e para as cortes estrangeiras que recebem, pela primeira vez, a *Rainha de Portugal* em formato *carte de visite*, registado com a sua assinatura e, sobretudo, com a sua imagem mais cuidada. Neste sentido, D. Maria Pia reverencia as suas origens heráldicas ao demonstrar, através da sua *toilette*, a joalharia que constituía o enxoval de casamento, composto em maioria por peças provenientes do tesouro da Casa de Sabóia⁶⁹⁸. O já mencionado ornato de pérolas, oferecido por Vítor Manuel II como prenda de casamento⁶⁹⁹, evidencia o prestígio paterno, uma homenagem da filha “à glória do pai”⁷⁰⁰ que a presenteia com aquele fio.

Peça frequente em grande parte das colecções privadas da aristocracia oitocentista⁷⁰¹, o colar de pérolas de várias voltas⁷⁰² é privilegiado pela monarca, que o ostenta inúmeras vezes, como se prova pela sua recorrência nos retratos desta colecção. As fotografias tiradas por Muñiz Martinez (PNA 61272)⁷⁰³ e Le Lieure (PNA 62859)⁷⁰⁴, em 1893, são dois dos exemplos do uso desta peça e da sua constante renovação, uma vez que em ambos se nota um aumentar do número de voltas (nove) do colar.

Reflectindo não apenas o património da família real italiana mas, também, a notabilidade de um reino que outrora assistiu ao triunfo do império romano, nos exemplares PNA 61208⁷⁰⁵ e PNA 61205⁷⁰⁶ da mesma série, a rainha completou a indumentária com adornos provenientes do cofre de

⁶⁹⁵ Cfr. FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi’s World*, 2018.

⁶⁹⁶ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 48.

⁶⁹⁷ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi’s World*, p. 138.

⁶⁹⁸ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 145.

⁶⁹⁹ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 149.

⁷⁰⁰ VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, p. 54.

⁷⁰¹ Cfr. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 115.

⁷⁰² “*Como presente de casamento, o pai, Victor Emanuel, oferecera-lhe também um soberbo colar de pérolas de 5 voltas, no qual se podia pendurar uma outra pérola em forma de pêra (...)*”. MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 149.

⁷⁰³ Muñiz Martinez, *Rainha D. Maria Pia*, 1893, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.4 x 10.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61272. Vide Anexo, Fig. 86.

⁷⁰⁴ Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1893, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 21.2 x 16.4 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62859. Vide Anexo, Fig. 87.

⁷⁰⁵ Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61208. Vide Anexo, Fig. 90.

⁷⁰⁶ Henri Le Lieure, *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 14.7 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61205. Vide Anexo, Fig. 91.

jóias arqueológicas da autoria de Fortunato Pio Castellani (1794-1865)⁷⁰⁷ - oferecido pela cidade de Roma em 1862⁷⁰⁸ -, cujo interior se compõe por peças de ouro de desenho clássico com marfim, cristal, moedas romanas, mosaico, rubis, camafeus de cornalina e lápis-lazúli⁷⁰⁹. Em adição ao alfinete «Nó de Hercules» preso ao decote, distinguem-se o par de brincos (marcados na parte posterior com o monograma do ourives italiano) e uma corrente rematada por um pendente «bulla» articulado (confeccionada com um compartimento onde se poderiam guardar amuletos)⁷¹⁰.

Ora, se o estímulo da imagem existiu a partir da representação, transversalmente ao vestuário e à fotografia, da notoriedade e do esplendor da sua heráldica (neste caso, ambas as Casas Reais de Sabóia e Bragança), a realização do renomado baile de máscaras de 15 de Fevereiro de 1865 alcançou a circunstância esperada para afirmar a imagem da penúltima rainha portuguesa. Nos relatos de D. Maria Isabel de Saint-Leger (marquesa de Rio Maior), lê-se o seguinte:

“Falavam do famoso baile organizado no Paço da Ajuda por El-Rei D. Luiz e a Rainha D. Maria Pia, uma festa esplendida a que, já que della falamos, (...) Foi uma festa tão extraordinariamente luxuosa que não se pode repetir, por causa das enormes despesas que acarretou”⁷¹¹.

Em confronto com outras realidades régias, o rendimento da casa real portuguesa era, como sabemos, humilde e exíguo, estabelecido de acordo com a situação socioeconómica vigente no país⁷¹². Sem embargo, o regime impunha à sua fisionomia régia que demonstrasse a estirpe e o prestígio que lhe competia como símbolo físico do “*decoro do país e da dinastia*”⁷¹³ nas cerimónias oficiais de cariz público⁷¹⁴. Este princípio constituiu-se como uma conduta dentro dos protocolos régios, sobretudo na actuação das consortes que usufruíram da aparição pública como um acto de responsabilidade da sua fisionomia como ser físico e, principalmente, individual.

Em contraposição aos epicentros socioculturais da Europa, os reis portugueses dispunham de uma capacidade financeira demasiado limitada para edificarem uma corte sumptuosa e requintada⁷¹⁵, análoga à vivência áulica francesa “*onde a imperatriz Eugénia ofuscava*”⁷¹⁶. D. Maria Pia, criada na corte do Piemonte, aprendera a sobressair em actividades festivas e executar funções reais, mas o orçamento que lhe era proposto não era acessível para verdadeiramente assinalar a sua posição e imagem⁷¹⁷. De facto, as possibilidades de financiar bailes e eventos oficiais com

⁷⁰⁷ De acordo com o catálogo *Jóias do Quotidiano da Família Real*, o cofre contém um diadema de louros, um medalhão, dois pares de botões de punho, uma corrente, duas pulseiras, um pendente, dois pares de brincos, uma travessa, três anéis, um alfinete e catorze pregos de cabelo. REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, pp. 55-59. Vide Anexo, Fig. 90.

⁷⁰⁸ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 148.

⁷⁰⁹ REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, pp. 54-60.

⁷¹⁰ REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*, pp. 56-57. Vide Anexo, Figs. 91 e 92.

⁷¹¹ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta – Subserra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005, p. 104.

⁷¹² LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 218.

⁷¹³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 218.

⁷¹⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 218.

⁷¹⁵ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, pp. 245-254.

⁷¹⁶ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 218.

⁷¹⁷ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 218.

regularidade recomendável, assim como a concepção de uma vida cortesã requinta, eram-lhe claramente escassas e quase repugnantes a uma nobreza antiquada e resistente a tal exuberância e dispêndio. Em outras palavras, como Maria Antónia Lopes resume, “*se D. Maria Pia queria uma corte brilhante, precisava de fazer tudo ou quase tudo*”⁷¹⁸.

Segundo Rui Cascão, no Portugal de oitocentos, o evento do Carnaval festejava-se na relação entre o público e o privado, tanto nas ruas como nos salões das associações e em residências particulares⁷¹⁹. Comemorado por todas as classes sociais e faixas etárias, a semana do entrudo propiciava não somente divertimentos, danças e actos de troca - como, por exemplo, o arremesso de fruta, de ovos ou de pó de talco à cabeça ou à roupa de quem passava nas ruas - mas, também, momentos de fantasia onde se usufruíam de máscaras e de disfarces⁷²⁰. Estes podiam variar entre tipologias etnográficas (como espanholas, ciganas, escocesas ou académicos de Coimbra), épocas e personagens da história (como reis e rainhas célebres), da mitologia, da literatura e do teatro, sendo o disfarce de dominó um dos mais populares⁷²¹.

Entretanto, a outrora princesa italiana, acostumada aos festejos de Carnaval que consagradamente se celebram na corte dos Sabóia no Palácio Real de Turim⁷²², introduziu os bailes de máscaras na corte portuguesa a partir de 1864 (ano em que se registou a realização do primeiro⁷²³), sendo o Entrudo de 15 de Fevereiro de 1865 o mais referido pelos seus contemporâneos, nas palavras de Maria Antónia Lopes, “*tudo porque a rainha usou três fatos diferentes (...)*”⁷²⁴. A marquesa de Rio Maior, que se mascarou com um disfarce de cigana “*que ainda então não cahira na banalidade*”⁷²⁵, descreve a afamada festa com algum pormenor, especificando que:

*“Suas Magestades tinham determinado que todos, sem excepção, fossem mascarados. (...) A Rainha mudou trez vezes de «costume». E tinha D. Maria Ignacia de Souza Botelho (Villa Real) vestida como ella, para augmentar ainda a confusão (...)”*⁷²⁶.

Efectivamente, como comprova o álbum de cinquenta e quatro fotografias produzido por Francisco Augusto Gomes e J. Stewart⁷²⁷, D. Maria Pia vestiu três disfarces distintos: Dominó (PNA 63021), Escocesa (PNA 63024) e Maria Tudor (PNA 63023). O rei D. Luís também usufruiu de três

⁷¹⁸ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 143.

⁷¹⁹ CASCÃO, Rui. “*Modos de habitar*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 243-244.

⁷²⁰ CASCÃO, Rui. “*Modos de habitar*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 243-244.

⁷²¹ CASCÃO, Rui. “*Modos de habitar*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal*, Vol. 3, pp. 243-244.

⁷²² LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 146.

⁷²³ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 146.

⁷²⁴ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 146.

⁷²⁵ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 104.

⁷²⁶ COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, p. 104.

⁷²⁷ Francisco Augusto Gomes foi o fotógrafo titular da Casa Real Portuguesa na primeira metade da década de sessenta, estabelecido no nº 9 da Travessa das Portas de Santa Catarina (Lisboa). Desta série, foram identificados cinquenta e quatro albuminas sobre cartão, sendo que trinta e cinco foram coloridas a óleo por J. Stewart. ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 71-78.

trajes diferentes - dominó, cavaleiro seiscentista e traje Tudor⁷²⁸ -, posando uma vez junto da esposa (como, por exemplo, PNA 1807). As sucessivas metamorfoses do casal deixam, assim, um registo em fotografia e na memória dos seus contemporâneos:

“A elegante dominó côr de rosa, que há pouco se transfigurou com um riquíssimo costume dos fins do século XVIII, é a jovem rainha de Portugal, a senhora D. Maria Pia de Saboya. O esplendido cavalleiro do século XVII é Sua Magestade el-rei o senhor D. Luiz I”⁷²⁹.

Dos cinco retratos fotográficos representativos de Maria Pia, destacamos a albumina PNA 63021 onde a rainha se fez captar disfarçada de dominó⁷³⁰, o encapuçado da *Commedia Dell’Arte* - ao lado das personagens do Pierrot e do Arlequim -, vestida e adornada com uma túnica talar de tom rosado (que cobre todo o corpo) e uma máscara. Acrescenta-se que, na reprodução colorida deste mesmo exemplar (PNA 1807), J. Stewart modificou a cor original da indumentária para preto⁷³¹.

Mais do que um costume paradigmático da celebração carnavalesca, o disfarce de Dominó representa, na fisionomia da soberana, o expressar da notoriedade da Casa de Sabóia, na medida em que realça as tradições e as práticas culturais e artísticas da corte e da família real italianas. De facto, a afirmação visual do predomínio da casa reinante, assim como a consolidação da glória áurea de um período específico da história de uma monarquia, constituiu um testemunho significativo na configuração do vestuário e do retrato neste género de folias. Maria Pia, agora *Rainha de Portugal*, não esquecendo os costumes que marcaram a sua infância no Piemonte, sublinha a sua ascendência através de uma máscara.

No ano de 1880, a rainha deslocou-se ao estúdio de João Francisco Camacho (1833-1898), estabelecido no número 116 da Rua Nova do Almada (Lisboa)⁷³², para fixar-se, em diversas posições e cenários, numa nova sequência de retratos fotográficos de várias dimensões. Desta série, também pertencente ao espólio do Palácio Nacional da Ajuda, destaca-se o exemplar PNA 61966 dos cinco espécimes que ainda hoje resistem⁷³³. De pose coincidente com o exemplar PNA 61197, D. Maria Pia faz-se captar com o rosto em três quartos, direccionando o corpo para a direita de forma a exhibir o *design* posterior do seu vestido de dia. Ao analisar as restantes fotografias da série, compreende-se a influência de novas tendências estilísticas subentendidas na *toilette* da rainha: um vestido de tons escuros confeccionado numa peça única, amoldada na silhueta *princess line*, elegantemente adornado com cordões entrelaçados (no ombro esquerdo), renda branca e escura (nos punhos das mangas e no colarinho) e um aplicado decorativo feito de um tecido distinto. Na parte de trás, apresenta-se uma ligeira cauda, decorada, na parte superior, com folhos, laços, cordões e um

⁷²⁸ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 78.

⁷²⁹ *Diário de Notícias*, 17 de Fevereiro de 1865 (como citado em ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, pp. 77-78).

⁷³⁰ Francisco Augusto Gomes, *Rainha D. Maria Pia com máscara de Dominó*, 1865, albumina sobre cartão, 25.2 x 20.4 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 63021. Vide Anexo, Fig. 93.

⁷³¹ Vide Anexo, Fig. 94.

⁷³² ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 92.

⁷³³ Os cinco exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 61963, PNA 60034, PNA 60036, PNA 61965 e, por fim, PNA 61966.

alfinete de motivos florais. A indumentária completa-se, por fim, com um par de brincos, uma pregadeira e um conjunto de pulseiras⁷³⁴.

De resto, semelhante aos preceitos de harmonia e beleza que se elaboravam nos retratos a óleo, a fotografia também explorou as técnicas de correcção e de aperfeiçoamento do corpo retratado⁷³⁵, sobretudo na transição da segunda metade da década de cinquenta para a sessenta⁷³⁶. Neste sentido, deduz-se que a rainha portuguesa, fotografada nesta série aproximadamente com trinta e três anos de idade⁷³⁷, usufruiu dos benefícios do retoque ao apresentar um rosto mais jovem e polido.

Definitivamente, no decurso da década de oitenta, o ornamento notabiliza-se pelo labor minucioso dos têxteis, pelos padrões pormenorizados dos tecidos e das rendas, pela quantidade e qualidade da seda e do veludo presentes na peça, e pelas obras de tear tecidas pelos melhores e mais célebres alfaiates e modistas das grandes metrópoles culturais (como, por exemplo, Charles Frederick Worth (1825-1895)). A joalheria, simples e reduzida, faz-se representar através de pequenos apontamentos, como anéis, pregadeiras presas ao colarinho do vestido, correntes com relógios de bolso ou pulseiras.

Com a inclusão de rainha inglesa no luto profundo pelo esposo, a figura elegante da princesa Alexandra de Gales (1844-1925) notabilizou-se tanto por delinear a estética do vestuário de quotidiano como, também, por interferir nos traços e nos ornamentos das *toilettes* ostentadas nas cerimónias oficiais e nos eventos de corte. Numa época em a realeza feminina preservava a magnificência e a encenação régia para os grandes salões e retratos de aparato⁷³⁸, Alexandra impulsionou, ainda em meados dos anos setenta, a linha *princess* para o delineamento da silhueta - assim denominado em sua referência⁷³⁹ -, e o *royal style* para as indumentárias de gala, concebidas para demonstrarem uma imagem de soberania e de majestade, mediante a ostentação acentuada de vestidos muito adornados e de *parures* com um grande número de peças⁷⁴⁰.

O exemplar NPG x12850, relativo a um retrato fotográfico tirado por Alexander Bassano (1829-1913) a 5 de Maio de 1881, apresenta a princesa vestida e adornada com este modelo de traje: um vestido de gala, ajustado ao corpo, profundamente decorado com adornos têxteis e preciosos, uma banda emblemática, uma placa (da Ordem da Jarreteira) e três laços sobrepostos no ombro direito com insígnias, um véu de tule preso ao toucado e, por fim, um adereço constituído por

⁷³⁴ João Francisco Camacho, *Rainha D. Maria Pia*, 1880, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 18.4 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61966. Vide Anexo, Fig. 95.

⁷³⁵ “ (...) os traços do rosto são adoçados; manchas de pele, rugas, borbulhas desagradáveis desaparecem nos rostos lisos, nimbados de vaporosidade artística”. CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”, em ARIËS, Philippe; DUBY, George (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 426.

⁷³⁶ CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”, em ARIËS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*, Vol. 4, p. 426.

⁷³⁷ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 91.

⁷³⁸ FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*. London: Octopus Books, 1973, p. 93.

⁷³⁹ LEWANDOWSKI, Elizabeth J.. *The Complete Costume Dictionary*, p. 238.

⁷⁴⁰ FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*, p. 93.

numerosas peças de diamantes e pérolas (um diadema, um par de brincos, oito alfinetes em forma de estrela, duas gargantilhas, um colar e um número indefinido de pulseiras e anéis)⁷⁴¹.

Segundo Claude Fregnac, o adereço de estrelas encomendado por D. Maria Pia ao ourives Estevão de Sousa, em 1863, vincula-se ao arquétipo alexandrino de adereço de tipologia régia⁷⁴². Adquirido em 1866, o conjunto, antes completo por vinte e quatro peças em ouro, prata, diamantes rosa e brilhantes⁷⁴³, é mencionado por alguns autores como sendo um adorno de eleição da rainha devido à quantidade de referências feitas pelo *Diário de Notícias* de eventos onde a soberana ostentou algumas dos exemplares deste estilo de jóia em formato de estrela:

“ [...] O vestido que sua majestade a rainha levou ao baile era de glacé branco com três saias de tule branco e cor de rosa e, rosas nos apanhados das saias. Collar, pente, brincos, broche e pulseiras era tudo de brilhantes em forma de estrelas e pertencentes à Côroa”⁷⁴⁴.

Numa primeira leitura, a descrição do jornal revela a imagem de uma indumentária de gala correspondente ao modelo criado por Alexandra da Dinamarca. Consegue-se proporcionar a idealização de uma possível cena do baile do paço onde Maria Pia sobressai dos restantes convidados pelo requinte e cariz cénico do seu vestido de seda e tule, ilustrando, mediante a exibição daquela tipologia de joalheria de uso estatal, não somente o poder e o esplendor monárquicos mas, também, a influência e conseqüente adopção de tendências estéticas europeias. Não podemos deixar de reparar, no entanto, na existência de um intervalo cronológico de dezassete anos entre a concepção da *parure* de estrelas e a origem do “*royal style*” inglês.

Em contraste com a imagem sugerida pelo *Diário de Notícias*, propõe-se o retrato fotográfico de corpo inteiro da rainha portuguesa, realizado no estúdio de Carlos Relvas (1838-1894) em 1882⁷⁴⁵. Uma vez mais, a linha *princess* repete-se na silhueta da soberana portuguesa, conferido pelo que parece ser um vestido de duas peças, adornado com botões e aplicados de renda e de tecido. A indumentária de brocado “*côr de rosa e prata*”⁷⁴⁶ inclui, também, um adereço composto por um par de brincos, um colar e duas pulseiras. Paralelamente, denotam-se certas coincidências estéticas entre este exemplar e o retrato de Carolus Duran, pintado dois anos antes: um toucado semelhante, o mesmo decote rectangular (ornamentado), a fileira de botões (que prende ambas as peças superiores), as mangas de tamanho idêntico, a mesma silhueta e um curto caudal (que, nos dois casos, é puxado para a frente).

⁷⁴¹ Alexander Bassano, *Princess Alexandra of Wales*, 5 de Maio de 1881, albumina sobre cartão, 14.8 x 10.3 cm, National Portrait Gallery (Londres, Inglaterra), NPG x12850. Vide Anexo, Fig. 96.

⁷⁴² Vide Anexo, Fig. 97.

⁷⁴³ No ano em que foi adquirido, o adereço de estrelas perfazia uma pregadeira *devant de corsage* (composto por dezanove estrelas), um broche, duas pregadeiras para os ombros, dezasseis alfinetes, um colar (composto por dezoito estrelas), uma pulseira (composta por vinte estrelas), um pente e um par de brincos. GODINHO, Isabel Silveira (coord.). *Tesouros reais*, p. 64.

⁷⁴⁴ *Diário de Notícias*, 22 de Setembro de 1865 (como citado em GODINHO, Isabel Silveira (coord.). *Tesouros reais*, p. 64).

⁷⁴⁵ Joseph Leibold (a partir de fotografia de Carlos Relvas), *Rainha D. Maria Pia*, 1882, fototipia, 19.4 x 13.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 64828. Vide Anexo, Fig. 98.

⁷⁴⁶ *Diário de Notícias*, 21 de Junho de 1882 (como citado em ANDRADE, Maria do Carmo Rebelo de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 97).

Quanto a uma possível influência do estilo real alexandrino, esta pode constar na sessão fotográfica realizada a 18 de Maio de 1888, numa série de sessenta e seis fotografias tiradas nos estúdios de Augusto Bobone⁷⁴⁷, por ocasião da celebração do casamento entre o príncipe D. Carlos e D. Amélia de Orleães que realizar-se-ia no dia 22 do mesmo mês⁷⁴⁸. Propriedade do acervo fotográfico do Palácio Nacional da Ajuda, restam-nos ainda cinco exemplares deste conjunto⁷⁴⁹.

Sobremodo adornada, D. Maria Pia oferece ao imaginário do observador a imagem espectável de uma autêntica rainha: um corpo entronizado (PNA 62835)⁷⁵⁰, envergando as insígnias reais da Ordem Militar da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e da Ordem Real de Santa Isabel⁷⁵¹, uma *parure* composto por uma selecção das jóias da coroa⁷⁵², e uma indumentária de gala em azul e branco, completo com um manto “*ferrete bordado a prata e pérolas*”⁷⁵³. Preservamos estas informações por acção do fotógrafo, que policromou uma reprodução sobre vidro (PNA 3690)⁷⁵⁴ do espécime PNA 62967, e pelos relatos pormenorizados do *Diário de Notícias*, omnipresente durante os preparativos e celebrações do casamento real⁷⁵⁵:

*“Era deslumbrante a toilette da rainha, azul e branco e manto azul ferrete bordado a prata e pérolas e (...) alfinetes de brilhantes. Na cabeça um alto diadema de brilhantes (...) deslumbrante e de extraordinário valor (...)”*⁷⁵⁶.

Por outro lado, a série produzida por Augusto Bobone corresponde primordialmente a um rito protocolar, um registo fotográfico da pragmática régia seguida por um regime em consequência a uma comemoração solene. O diadema de brilhantes, as insígnias, e as cores da monarquia liberal simbolizam o estatuto de D. Maria Pia de Sabóia perante o espectador que assiste à imagem de uma rainha representada com todos os seus signos e atributos.

Entretanto, D. Luís faleceu no ano seguinte à captação desta série, a 19 de Outubro, na cidadela de Cascais, transmitindo a coroa para o príncipe real D. Carlos, aclamado solenemente no dia 28 de Dezembro⁷⁵⁷. Numa composição fictícia do retrato da imagem régia, a figura de D. Amélia de Orleães alcança o seu estatuto de rainha e o lado direito do esposo no primeiro plano da tela monárquica, enquanto que D. Maria Pia, agora rainha-mãe, é representada ao lado esquerdo do filho, na “*semissombra*”⁷⁵⁸ de um novo “*ornamento do trono*”⁷⁵⁹. Deslocando-se entre a Ajuda, o

⁷⁴⁷ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 113.

⁷⁴⁸ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, pp. 270-273.

⁷⁴⁹ Os cinco exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 62835, PNA 62975, PNA 62978, PNA 62967 e, por fim, PNA 3690 (reprodução policromada de PNA 62967).

⁷⁵⁰ Augusto Bobone, *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 22.2 x 16.1 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62835. Vide Anexo, Fig. 99.

⁷⁵¹ MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem*, p. 147.

⁷⁵² “ (...) *gargantilhas de brilhantes, adereço de safiras, pulseiras e diadema de brilhantes*”. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 112.

⁷⁵³ *Diário de Notícias*, 23 de Maio de 1886 (como citado em ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 112).

⁷⁵⁴ Augusto Bobone, *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva sob vidro, 39 x 26 x 1.5 cm (moldura), Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 3690. Vide Anexo, Fig. 100.

⁷⁵⁵ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 112.

⁷⁵⁶ *Diário de Notícias*, 23 de Maio de 1886 (como citado em ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 112).

⁷⁵⁷ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, pp. 315-318.

⁷⁵⁸ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, p. 319.

Estoril e as grandes cidades europeias, a antiga soberana continuou a construir e a metamorfosear a sua imagem individual, perpetuamente induzida pelo movimento progressivo dos cânones de elegância e de beleza e dos sentidos estéticos e estilísticos da moda da época em vigor.

Entre acções diplomáticas, visitas de Estado e breves momentos de destaque político (como, por exemplo, as duas regências, em 1892 e em 1904)⁷⁶⁰, salienta-se a viagem de 1896, realizada a pretexto do casamento entre o príncipe Vitor Manuel de Sabóia (futuro Vítor Manuel III de Itália (1869-1947), filho único de Humberto I da Itália e Margarida de Sabóia) e a princesa Helena de Montenegro (1873-1952), celebrado a 24 de Outubro⁷⁶¹. No catálogo *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia*, João Vaz acrescentou um excerto proveniente do número 5465 do jornal francês *Le Gaulois: littéraire et politique*, publicado no dia 23 do referido mês, descrevendo o seguinte:

“Eis algumas toilettes encomendadas pela rainha Maria Pia de Portugal – que a casa Worth acaba de enviar para Roma, por correio especial – e destinadas a ser usadas por ocasião das festas do casamento do seu real sobrinho, o príncipe de Nápoles. Para as cerimónias de dia: vestido de gola azul-índigo, de cor violeta de parma, com desenho em coluna, formado por ramos de rosas; um grande raio de bordado em ametista, em forma de quilha, de cada lado da saia de meia-cauda; [...]
”⁷⁶²

Mais do que uma descrição de uma indumentária de grande gala, esta citação anuncia a presença de D. Maria Pia na *Maison Worth*, a casa de alta costura parisiense estabelecida por Charles Frederick Worth em 1858. Natural do condado inglês de Lincolnshire (Inglaterra), o costureiro acompanhou a ascensão do Segundo Império Francês, alcançando a notoriedade no interior dos círculos da realeza e da alta sociedade europeias por acção do mecenato da imperatriz Eugénia de França. Desde o estabelecimento da loja no número 7 da *Rue de la Paix*, o elenco de clientes de Worth compreendeu nomes como Isabel da Áustria e Hungria e Mary Curzon, vice-rainha da Índia (1870-1906)⁷⁶³.

Durante a estadia em Paris, a rainha portuguesa, escoltada pelo infante D. Afonso e pela sua comitiva particular⁷⁶⁴, deslocou-se ao estúdio de Léopold-Emile Reutlinger (1863-1937) para se fazer representar em variadas posições, formatos e *toilettes*. Desta série, composta por oito exemplares

⁷⁵⁹ MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. [s.l.]: Ashgate Publishing, 2011, p. 80.

⁷⁶⁰ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, pp. 328-350.

⁷⁶¹ LOPES, Maria Antónia, *Rainhas que o povo amou*, p. 335.

⁷⁶² *Le Gaulois: littéraire et politique*, Nº 5465, 23 de Outubro de 1896 (como citado em VAZ, João. “D. Maria Pia: Um olhar real”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 24). O jornal também está disponível para consulta no catálogo digital da Biblioteca Nacional de França.

⁷⁶³ Referimos dois retratos onde se conseguem observar a ostentação régia de vestidos desenhados pela Casa Worth: Franz Xaver Winterhalter, *Empress Elisabeth of Austria in Courtly Gala Dress with Diamond Stars*, 1865, óleo sobre tela, Palácio Imperial de Hofburg (Viena, Áustria); William Logsdail, *Portrait of Mary Curzon, Baroness Curzon of Kedleston*, 1909, óleo sobre tela, 269.2 x 144.8 cm, Kedleston Hall (Derbyshire, Inglaterra), NT 108822.

⁷⁶⁴ Integravam D. João Benjamim Pinto (1º conde de Vialonga, 1851-1914), D. Pedro José de Moura Barreto (2º duque de Loulé, 1830-1909), Alfredo de Albuquerque (Tenente Coronel) e D. Eugénia Teles da Gama (2ª marquesa de Unhão, 1848-1931).

encontrados⁷⁶⁵, destaca-se o exemplar PNA 62847 onde Maria Pia ostenta uma configuração de indumentária de passeio⁷⁶⁶.

Embora não disponhamos de documentação que comprove uma possível assinatura de Worth no *design* do traje captado neste espécime, ao analisarmos as configurações e as características da peça, conseguimos denotar, novamente, a intervenção e a preponderância de linhas estilísticas e de tendências epocais do vestuário feminino. Observa-se o acrescento dos *puffs* na parte superior das mangas compridas, o *design* do casaco curto ornamentado com fivelas, o colarinho alto, a saia em forma de sino e o uso de um novo espartilho, que molda o corpo da soberana para uma silhueta mais fina e curvilínea. Em contrapartida, Maria do Carmo Rebello de Andrade repara nesta pressuposta “*finura*” da cintura a partir de uma outra perspectiva, pertinente, de facto, no que toca ao culto de beleza no contexto da realeza feminina oitocentista. De acordo com a autora da fotobiografia, a série de Reutlinger coincide cronologicamente com a adopção régia de um regime alimentar agressivo denominado a “*dieta dos limões*”⁷⁶⁷. Subentendido na escolha do vestido e do adereço, subsiste, em Maria Pia, um desassossego psicológico por manter a elegância e a beleza da sua fisionomia.

Mais do que uma efígie simbólica de um determinado regime, denota-se, através desta preocupação constante por preservar uma certa ideia de perfeição física, que a rainha reconhece a vulnerabilidade política do seu estatuto e a conseqüente manipulação da sua imagem, assumindo-se como uma personagem célebre de um microcosmos ancestral que atrai a atenção pública em virtude de uma mensagem visual de esplendor e magnificência⁷⁶⁸. Este estado de celebridade distingue D. Maria Pia como um agente influenciador cultural, do mesmo modo que a identifica como um receptáculo social de manifestação de expressões culturais e artísticas⁷⁶⁹. Na prática, quando o *Le Gaulois* descreve as *toilettes* que a soberana portuguesa encomendou para as festividades do casamento do sobrinho, encontra-se, na realidade, a notificar os leitores não apenas do vínculo com uma conceituada casa de costura parisiense mas, também, de quais são as novas tendências a seguir nos próximos tempos.

Efectivamente, como bem resume João Vaz, Maria Pia de Sabóia “*viajava, visitava e era visitada, comprava; enfim, mostrava-se*”⁷⁷⁰. A análise de alguns dos seus retratos revela esse mesmo empreendimento individual, um sentimento de auto-estima e uma vontade de se fazer representar em consonância com a imagem autoconstruída e o seu próprio mundo⁷⁷¹. Inserido nestas mensagens

⁷⁶⁵ Os oito exemplares são identificados pelos seguintes números de inventário: PNA 62857 (fotografia de grupo), PNA 62847, PNA 62843, PNA 63999, PNA 64013, PNA 64020, PNA 63994 e PNA 62845.

⁷⁶⁶ Léopold-Emile Reutlinger, *Rainha D. Maria Pia, 1896-1897*, espécime fotográfica positiva sobre cartão, 19.7 x 13 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62847. Vide Anexo, Fig. 101.

⁷⁶⁷ “ (...) começava por comer um limão espremido por dia, que depois se ia multiplicando e desdobrando pela manhã e tarde, até chegar aos 10 limões por dia: ao 10º dia comia 5 limões de manhã e 5 à tarde! Ao 11º dia não os comia e ao 12º começava o processo inverso, regredia as quantidades no mesmo ritmo, até chegar a 1 limão/dia, o que implicava estar assim perto de um mês”. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 147.

⁷⁶⁸ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, pp. 136-137.

⁷⁶⁹ FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World*, pp. 137-138.

⁷⁷⁰ VAZ, João. “*D. Maria Pia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real*, p. 23.

⁷⁷¹ Cfr. JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2019.

visuais, o código iconográfico da penúltima rainha portuguesa compõe-se dos signos figurativos que a distinguem de outros indivíduos: manifesta-se na ostentação de peças específicas - como, por exemplo, o manto de corte, o colar de pérolas de várias voltas, o diadema de estrelas de Estevão de Sousa ou o alfinete “Nó de Hercules” - que, abstraídos dos seus contextos históricos e socioculturais, exibem enredos, sentidos e significados próprios da figura retratada.

As monarquias oitocentistas compreenderam de imediato que a imagem, registada num suporte inovador que garantia a fácil preservação e mobilidade do seu retrato, certificava a sua acessibilidade e as suas conseqüentes interpretações públicas. Conjuntamente, implicava a deslocação aos estúdios dos profissionais bem conceituados e que prontamente incluíam nos seus portefólios profissionais um “*panteão de personalidades proeminentes*”⁷⁷², em outras palavras, uma compilação de retratos fotográficos de celebridades⁷⁷³. Um desses exemplos residia na figura de Gaspard - Félix Tournachon (1820-1910), antigo crítico, editor e caricaturista, que estabelecera um estúdio na *Rue d’Anjou* (Paris, França) sob o pseudónimo de Félix Nadar, desde 1838⁷⁷⁴.

Ao tomar a decisão de substituir a litografia pela fotografia, Nadar apercebeu-se não só da receptividade e da praticabilidade do novo suporte como, também, da sua qualidade e rigor como fotógrafo⁷⁷⁵. A extensa prática do desenho satírico, assim como o conhecimento profundo dos modelos e da fisionomia do corpo e do ser humano, afirmaram o seu génio criador e a exactidão dos seus trabalhos, garantindo ao estúdio a presença de figuras como Eugène Delacroix (1798-1863), Charles Baudelaire (1821-1867), Gioachino Rossini (1792-1868), Hector Berlioz (1803-1869)⁷⁷⁶ e, a 11 de Agosto de 1888, a rainha portuguesa⁷⁷⁷.

Nos dois exemplares que nos restam, Paul Nadar (1856-1839)⁷⁷⁸ exhibe, em espécie fotográfica positiva sobre cartão, o busto da soberana em duas posições: o rosto direccionado de frente (PNA 61265)⁷⁷⁹ e outra de lado (PNA 62990)⁷⁸⁰. Uma vez mais, apresenta-se uma monarca moderadamente ornamentada, distinta senhora da alta sociedade elegante que utiliza uma pregadeira presa ao colarinho e dois alfinetes no cabelo. Como também transparece pelo retrato fotográfico da autoria de João Francisco Camacho (PNA 61966)⁷⁸¹, conserva-se, numa imagem sóbria e intimista, a fisionomia autêntica de uma senhora da alta aristocracia, algo distante do seu estatuto

⁷⁷² KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons: the story behind the pictures: 1872-1991*. Köln: Taschen, 2005, p. 57.

⁷⁷³ KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons*, pp. 55-57.

⁷⁷⁴ KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons*, pp. 55-57.

⁷⁷⁵ KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons*, p. 57.

⁷⁷⁶ Cfr. KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons*, p. 57.

⁷⁷⁷ ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, p. 131. Conseguimos resolver a dúvida da data da visita ao estúdio Nadar através da observação do terceiro número dos “*Albums d’autographes et de dessins de personnalités photographiées par Félix et Paul Nadar*”, disponível no catálogo digital da Biblioteca Nacional da França (NAF 14697). Na página 9, por debaixo das assinaturas de D. Maria Pia e do infante D. Afonso, regista-se a data 11 de Agosto de 1888.

⁷⁷⁸ “ (...) com certeza já feitas por Paul Nadar (...), que em 1874 se juntara ao pai no estúdio da Rue d’Anjou e que em 1886 já tomara a inteira direcção do negócio”. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia*, pp. 127-128.

⁷⁷⁹ Paul Nadar, *Rainha D. Maria Pia*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.6 x 10.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61265. Vide Anexo, Fig. 102.

⁷⁸⁰ Paul Nadar, *Rainha D. Maria Pia*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 30.4 x 18.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62990. Vide Anexo, Fig. 103.

⁷⁸¹ Vide Anexo, Fig. 13.

régio que, de um modo geral, preceitua a demonstração exacerbada do *status* a partir do uso exagerado da joalheria e dos emblemas de honras e de ordens.

CONCLUSÃO

No dia 17 de Julho de 1911, a edição semanal *Ilustração Portuguesa* dedicou o seu número 282 à memória da “*ruiva e magestosa Saboya*”, falecida no dia 5 no Palácio de Caça de Stupinigi (Turim, Itália). Logo no primeiro parágrafo, denota-se uma certa revolta contra os constituintes republicanos que “*entenderam não dever sacrificar as tres horas uteis de uma sessão parlamentar*” em homenagem a D. Maria Pia de Sabóia, uma rainha cujos grandes empreendimentos e sucessos ficam, por fim, encobertos por uma “*poeira de anedotas e de sentenças*”⁷⁸².

Sob o título de “*a mais elegante e luxuosa princeza da Europa*” – sugestiva, ainda, da conotação ostensiva e perdulária que não deixa de lhe andar associada - encontra-se a fisionomia de uma mulher de bom carácter, íntegra, corajosa e clemente que, “*como todas as creaturas mortaes*”, terá possuída os seus defeitos e devaneios. Uma “*pródiga*”, descreve o escritor do panegírico, que consumia o exercício da filantropia como um “*vício*” e que comprometia as suas economias e dotações tanto para a caridade como para fausto, cedendo inocentemente fossem eles necessitados ou os “*fornecedores do luxo*” que a espoliavam. Se fora uma “*criminosa*”, fora-o porque ninguém a havia instruído a administrar os seus rendimentos ou a controlar os seus gastos, tendência herdados do pai, Vitor Manuel II da Itália, que “*gastava como um Pharaó*” mas que, de igual modo, “*dissipava bravura e expunha a vida*”⁷⁸³.

Descendente “*de uma estirpe de principes heroes*”, Maria Pia revelou-se uma monarca digna e magistral, provando o seu valor e solidez de espírito não só nos momentos de maior esplendor régio e de contentamento humano mas, também, nas situações intempestivas e críticas “*em que se põe á prova a tempera das almas*”. As circunstâncias graves e dramáticas da sua vida transformaram-na numa heroína da tragédia grega, vestida com pálio e crépidas, uma imagem que se opunha à aparência “*resplandecente de jóias, com esmeraldas da corôa scintillando no setim eburneo do colo*”⁷⁸⁴ que se deslocava aos grandes teatros de Lisboa.

O estado de desassossego e de solidão, provocado pelo evento do regicídio de 1908, estimulou o murmúrio de que a rainha se tornara uma “*monja*” até à partida para Ericeira, enclausurada na sua “*cella*” azul “*voltada a poente*” onde se podia vislumbrar “*o panorama do Tejo desde Belém até ao mar*”. Na realidade, a travessia do “*phantasma real*” para o inevitável exílio passou ainda por Sintra e por Mafra, através de uma sala vazia que outrora conservava o seu extenso

⁷⁸² Todas as expressões citadas encontram-se em: DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, pp. 74-79. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1911/N282/N282_item1/P16.html

⁷⁸³ Todas as expressões citadas encontram-se em: DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, pp. 74-79.

⁷⁸⁴ Todas as expressões citadas encontram-se em: DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, pp. 74-79.

guarda-roupa⁷⁸⁵. Por fim, o autor termina o *in memoriam* à “*illustre defuncta*”⁷⁸⁶ com o seguinte manifesto:

*“Não lhe profanemos a memória com um panegirico banal. Ella soube ser, n’este mundo de creaturas pequenas, uma creatura grande. Isso dá-lhe direito ao nosso silencio”*⁷⁸⁷.

Mais do que um texto laudatório inerente a um gesto de luto ou ao costume adoptado pelo jornal aquando da morte de uma figura pública, este sumário permite compreender que a imagem da rainha é também uma construção post mortem, que não termina com o desaparecimento da ex-monarca, que acabara de falecer no degredo, esquecida (ou omitida) por um novo regime que a usara como um bode expiatório dos problemas resultantes da velha e deposta monarquia.

Apesar do carácter claramente poético do discurso, o autor traça um retrato que apresenta D. Maria Pia como uma versão quimérica e lúgubre da rainha elegantemente vestida e adornada que outrora se exibia com *toilettes* de grande gala e adereços de esmeraldas nos eventos e espectáculos sociais. Na íntegra, esta imagem coincide com a interpretação do ilustrador francês George Bertin Scott (1873-1943) integrada no número 247 da *Ilustração Portuguesa*, publicado a 14 de Novembro de 1910, intitulada “*Os Passos do Calvário*”⁷⁸⁸: na proa de uma barca de remos, Maria Pia, envelhecida e trajada com o que parece ser uma indumentária de luto, senta-se atrás da figura imperturbável de D. Amélia de Orleães apresentada de pé, demonstrando no rosto, direccionado para o mar, uma expressão de ansiedade e de temor. Eis a imagem que será, depois, retomada por Lucien Corpechot (1871-1944) e Laurence Catinot-Crost (n.1958), dois biógrafos de D. Amélia que colocam sempre o vulto da sogra italiana no plano de fundo na representação dos últimos anos da monarquia⁷⁸⁹.

No decurso do século XX, a memória e a imagem do *Anjo da Caridade* foram envoltas numa névoa de esquecimento e de conotações antagónicas. A sua morte exumou uma grande ruína financeira na forma de um leilão que, em 1912, serviu para vender publicamente as jóias que a rainha havia comprometido ao Banco de Portugal para afiançar as suas dívidas⁷⁹⁰. Reproduzem-se célebres epígrafes e criam-se imagens desfavoráveis que, na essência, reiteram sempre a mesma descrição: instável, perdulária, fútil, consumista, arrogante, dependente, extravagante e sempre adornada. É neste sentido, por exemplo, que surge o sentimento de indignação de alguns escritores quando estes observam retratos onde Maria Pia aparece despojada de jóias, o atributo que porventura mais se impôs na iconografia por si (e a partir de si) criada.

⁷⁸⁵ Todas as expressões citadas encontram-se em: DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, pp. 74-79.

⁷⁸⁶ DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, p. 74.

⁷⁸⁷ DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911, p. 79.

⁷⁸⁸ DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 247. 14 de Novembro de 1910, p. 638. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1910/N247/N247_item1/P31.html

⁷⁸⁹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, pp. 384-385.

⁷⁹⁰ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 359.

A partir das imagens analisadas no presente estudo, a personagem que, de facto, se revela parece distinguir-se inteiramente da aparência e do carácter nocivos veiculados pelos retratos mais desfavoráveis à rainha. A imagem que se constrói de Maria Pia revela, sob o esboço sociopolítico do seu estatuto régio, não somente as características de uma personalidade mas, também, os traços de uma identidade individual com qualidades, interesses, gostos e concepções próprias.

As informações que sobressaem, por exemplo, na interpretação de *Carolus Duran* evidenciam não apenas uma consciência política e social mas, também, uma procura de individualidade. Percebemo-lo, sobretudo, ao analisar a *toilette*, a postura do corpo, a expressão do rosto, a paleta de cores, que a obra reage tanto à crítica e à fragilidade da imagem social de Maria Pia durante esse período como, igualmente, aos cânones de beleza e às tendências estéticas e estilísticas do vestuário que se disseminaram no decurso da década de oitenta do século XIX.

Enquanto elemento figurativo de um regime monárquico pós-revolucionário, D. Maria Pia de Sabóia foi, efectivamente, uma rainha entre rainhas, ou, como bem afirma Maria Antónia Lopes, “*a melhor rainha-consorte da monarquia constitucional portuguesa*”⁷⁹¹. Como representante régia de um país europeu desprestigiado, Maria Pia compreendeu, desde o princípio, a importância da sua presença na composição da imagem régia portuguesa, o nível de influência que podia exercer e o retorno social que poderia obter. Os atributos do *Anjo*, do *Guarda-Roupa* e do *Príncipe de Sangue* sobressaem, nesse sentido, como respostas apreciativas à contemplação desse retrato público que a soberana, intencionalmente ou não, exibiu perante uma sociedade duplamente crítica e admiradora da magnificência e da elegância monárquicas.

Muito embora a complexidade de uma imagem que é mais plural do que singular e, talvez, sempre mais pública do que privada, garanta que o imenso potencial de análise e reflexão das muitas representações pictóricas e fotográficas desta rainha dificilmente possa ser esgotado num só estudo, cremos ter contribuído de forma consequente para o esboço de um Retrato de D. Maria Pia de Sabóia multifacetado, complexo e significativo.

⁷⁹¹ LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou*, p. 397.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS**1. Bibliografia**

ALEXANDRE, Philippe; L'AULNOIT, Béatrix de. *Vitória, a última rainha: 1819-1901*. Lisboa: Bertrand, 2002.

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal: fotobiografia*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação: Palácio Nacional da Ajuda, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

BUCHA, Agostinho Inácio. *D. Maria Pia: Destinos Cruzados*. Chamusca: Cosmos, 2011.

CARNEIRO, José Manuel Martins. *O imaginário romântico da Pena*. Lisboa: Chaves Ferreira, 2009.

CARVALHO, Aires de. *Os três arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

CASCÃO, Rui. "Modos de habitar", em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

CORBIN, Alain. "Os bastidores", em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

COSANDEY, Fanny. *La reine de France: symbole et pouvoir: XVe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, c. 2000.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XIX*. Volume 4. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

FELISMINO, David. "D. Maria Pia, herbários, plantas secas e o gosto pela Natureza", em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

FERRAZ, Ângela. "Os materiais da pintura a aquarela no século XIX e a colecção do Palácio Nacional da Ajuda", em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*, Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

FREGNAC, Claude. *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*. Londres: Octopus Books, 1973.

GODINHO, Isabel da Silveira. *A rainha D. Maria Pia: iconografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1987.

GODINHO, Isabel da Silveira. *Museus de Portugal: Palácio Nacional da Ajuda*. Vila do Conde: QuidNovi, cop. 2011.

GODINHO, Isabel da Silveira (coord.). *Tesouros reais*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1992.

GUERRAND, Roger-Henri. "Espaços privados", em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

HALL, Catherine. "Lar, doce lar", em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

HIGONNET, Anne. "Mulheres e imagens. Representações", em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XIX*. Volume 4. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HOMEN, Rui Carvalho; VIEIRA, Fátima (ed.). *Gloriana's Rule: Literature, Religion and Power in the Age of Elizabeth*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006.

JARDIM, Maria do Rosário. "Fotografias de S. M. a Rainha D. Maria Pia", em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2019.

KNIBIEHLER, Yvonne. "Corpos e corações", em DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. *História das Mulheres no Ocidente: o Século XIX*. Volume 4. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

KOETZLE, Hans-Michael. *Photo icons: the story behind the pictures: 1872-1991*. Köln: Taschen, 2005.

LEME, Paulo. *Tirée par...: a Rainha D. Amélia e a fotografia*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2016.

LOPES, Maria Antónia. *D. Fernando II: um rei avesso à política*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2015.

LOPES, Maria Antónia. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *O Teatro N`A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Dezembro de 2015.

MAINARDI, Patricia. *Art and politics of the Second Empire: the universal expositions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1989.

MARQUES, Eduardo Alves. *Se as jóias falassem: a história desconhecida das pedras preciosas que marcaram a vida das mulheres da Casa Real Portuguesa*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

MEDINA, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Colibri, 2008.

MENDONÇA, Isabel (coord.). *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia de interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MORATÓ, Cristina. *Rainhas Malditas: imperatriz Sissi, Maria Antonieta, Eugénia do Montijo, Alexandra Romanov e outras rainhas marcadas pela tragédia*. Lisboa: Planeta, 2015.

PEREIRA, Ana Cristina. *A vida privada dos Bragança: de D. João IV a D. Manuel II: o dia-a-dia na corte*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2011.

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.). *Arte efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Neoclassicismo e Romantismos: Séc. XIX*. Volume 8. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.

PERROT, Michelle. “A vida em família”, em ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Volume 4. Porto: Afrontamento, 1989 - 1991.

PITA, João Rui. “A higiene: da higiene das habitações ao asseio pessoal”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

REIS, Ana Maria Batalha; LOURO, Francisco de Carvalho; GARCIA, Isabel Penha. *Jóias do quotidiano da Família Real*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1987.

RIBEIRO, José Alberto. *Rainha D. Amélia: Uma biografia*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013.

RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aguarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

ROBINSON, Michael. *The lives and works of the Pre-Raphaelites*. Leicestershire: Hermes House, 2012.

SANTANA, Maria Helena. “Estética e aparência”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

SILVA, Susana Serpa. “Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

SILVEIRA, Luís Nuno Espinheira da; FERNANDES, Paulo Jorge. *D. Luís*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, imp. 2006.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A Joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Civilização, 1999.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal: Na monarquia (1847-1910)*. Volume 1. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S., 1998.

VAQUINHAS, Irene. “*Em redor dos elementos materiais da vida privada*”, em MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Volume 3. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2011-2012.

VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras nem bonecas de luxo: as mulheres portuguesas sob o olhar da História (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Colibri, 2011.

VAZ, João. “*D. Maria Pia de Sabóia: Um olhar real*”, em RIBEIRO, José Alberto (coord.). *Um Olhar Real: Obra Artística da Rainha D. Maria Pia: Desenho, Aquarela e Fotografia*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

WEBER, Carolina. *Rainha da Moda: A roupa que Maria Antonieta usou para a revolução*. Lisboa: Oceanos, 2006.

2. Documentação impressa

2.1. Periódicos, opúsculos e jornais

DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 247. 14 de Novembro de 1910.

DIAS, Carlos Mealheiro; TEIXEIRA, Francisco (dir.). *Ilustração Portuguesa*. Série 2. Nº 282. 17 de Julho de 1911.

Diario Illustrado, 14 de Abril de 1880.

Diario Illustrado, 30 de Abril de 1880.

Le Gaulois: littéraire et politique, Nº 5465, 23 de Outubro de 1896.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 1. 12 de Junho de 1879.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 8. 31 de Julho de 1879.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 22. 30 de Outubro de 1879.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 1. Nº 24. 13 de Novembro de 1879.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 35. 29 de Janeiro de 1880.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 42. 18 de Março de 1880.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 2. Nº 48. 29 de Abril de 1880.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 115. 11 de Agosto de 1881.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 125. 20 de Outubro de 1881.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 127. 3 de Novembro de 1881.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 130. 24 de Novembro de 1881.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 3. Nº 132. 10 de Dezembro de 1881.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 136. 5 de Janeiro de 1882.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 138. 21 de Janeiro de 1882.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 144. 2 de Março de 1882.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 4. Nº 179. 2 de Novembro de 1882.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 212. 21 de Junho de 1883.

- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 5. Nº 220. 16 de Agosto de 1883.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 259. 15 de Maio de 1884.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série I. Ano 6. Nº 263. 12 de Junho de 1884
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria – Álbum das Glórias*. Série I. Ano 7. Nº 3. 21 de Janeiro de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série II. Ano 8. Nº 347. 8 de Abril de 1892.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. Série II. Ano 8. Nº 349. 30 de Abril de 1892.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº Programa. 7 de Maio de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 2. 14 de Maio de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 12. 23 de Julho de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 17. 27 de Agosto de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 33. 17 de Dezembro de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 34. 24 de Dezembro de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 1. Nº 35. 31 de Dezembro de 1885.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 56. 23 de Maio de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 59. 17 de Junho de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 60. 26 de Junho de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 66. 5 de Agosto de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 67. 21 de Agosto de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 2. Nº 68. 26 de Agosto de 1886.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 90. 27 de Janeiro de 1887.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 94. 26 de Fevereiro de 1887.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 125. 29 de Setembro de 1887.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 128. 20 de Outubro de 1887.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 3. Nº 129. 31 de Outubro de 1887.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 151. 5 de Abril de 1888.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 162. 21 de Junho de 1888.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 4. Nº 184. 22 de Novembro de 1888.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 5. Nº 190. 5 de Janeiro de 1889.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 5. Nº 213. 14 de Junho de 1889.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 5. Nº 215. 27 de Junho de 1889.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 5. Nº 219. 25 de Julho de 1889.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Pontos nos ii*. Ano 5. Nº 222. 31 de Outubro de 1889.

PINHEIRO, Rafael Bordalo; CUNHA, Xavier (dir.). *Lisboa Creche: Jornal Miniatura Oferecido em Benefício das Creches a Sua Majestade a Rainha a Senhora Dona Maria Pia*. Nº único. 17, 18 e 19 de Maio de 1884.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 2. Nº 82. 4 de Agosto de 1904.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 171. 1 de Dezembro de 1906.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. PINHEIRO, Manuel Gustavo Bordalo (il.). *A Paródia*. Ano 6. Nº 172. 7 de Dezembro de 1906.

2.2. Impressos

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal: As mulheres que construíram a nação*. [s.l.]: Marcador, 2011.

BREYNER, Tomás de Melo. *Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Mafra*. [Lisboa]: Serviço de Dermatologia do Hospital do Desterro, 1977.

COLAÇO, Branca de Gonta. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta – Subterra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas, Lisboa: Typographia Lusitana, 1868.

HIBBERT, Christopher. *Queen Victoria in her letters and journals*, London: British Library, 2000.

MÓNICA, Maria Filomena (org.). *Correspondência entre D. Pedro V e Seu Tio, o Príncipe Alberto*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: Quetzal Editores, 2000.

ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas: o país e a sociedade portuguesa*. Volume 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas completas: o país e a sociedade portuguesa*. Volume 3. Barcelos: Círculo de Leitores, 2007.

QUEIROZ, Eça de. *As farpas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2018.

RATTAZZI, Maria. *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004.

RIO MAIOR, Condessa de. *Correspondência para seus filhos: 1852-1865*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da. *Descrição das novas salas no real palacio da Ajuda: obras mandadas executar por Sua Majestade a Rainha, a Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus reaes aposentos*. Lisboa: Typografia Portugueza, 1865.

3. Documentos eletrónicos

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de. *O Mobiliário da época de Napoleão III nas colecções do Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 2010. Disponível em: <http://www.palacioajuda.gov.pt/Data/Documents/Artigos/Mobili%C3%A1rio%20da%20C3%A9poca%20de%20Napole%C3%A3o%20III.pdf>

CUMMING, Valerie; CUNNINGTON, C. W.; CUNNINGTON, P. E.. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford: Berg, 2010. Disponível em: https://books.google.pt/books/about/The_Dictionary_of_Fashion_History.html?id=gIBf_El4Qd4C&redirect_esc=y

FLOREK, Olivia Gruber. “*Empress Elisabeth and the painting of Modern Life*”, em HAMETZ, Maura E.; SCHLIPPHACKE, Heidi (dir.). *Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2018. Disponível em: <https://dccc.academia.edu/OliviaGruberFlorek>

FLOREK, Olivia Gruber. “*I am a slave to my hair*”: *Empress Elisabeth of Austria, fetishism, and nineteenth-century Austrian sexuality*, em Austrian Studies Association (ed.). *Modern Austrian Literature*. Nº 42. Junho de 2009. Disponível em: <https://dccc.academia.edu/OliviaGruberFlorek>

LEWANDOWSKI, Elizabeth J.. *The Complete Costume Dictionary*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2011. Disponível em: https://books.google.pt/books/about/The_Complete_Costume_Dictionary.html?id=gblsJ2tZJS4C&redirect_esc=y

MCQUEEN, Alison. *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. [s.l.]: Ashgate Publishing, 2011. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=Si0xDwAAQBAJ&dq=Empress+Eug%C3%A9nie+and+the+Arts&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s

TEIXEIRA, João Júlio Rumsey. *A tiara with 4000 diamonds: História e paradeiro da tiara de D. Estefânia, reconvertida por D. Maria Pia e vendida após a implantação da República. 1858-1912*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Abril de 2020. Disponível em: http://www.palacioajuda.gov.pt/Data/Documents/Uma%20Tiara%20com%204000%20Diamantes_L OW.pdf

ANEXOS



Fig. 1 - João Cristino da Silva - *Cinco artistas em Sintra*, 1855, óleo sobre tela, 86.3 x 128.8 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa, Portugal), inv. 23. Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Fig. 2 - Francisco Metrass - *Camões na gruta de Macau*, 1853, óleo sobre tela, 163 x 132 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa, Portugal), inv. 499. Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Fig. 3 - Luís Pereira de Meneses - *Retrato da Exma. Viscondessa de Meneses, D. Carlota*, 1862, óleo sobre tela, 223 x 150 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa, Portugal), inv. 463. Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Fig. 4 - Luigi Gandolfi - *Retrato da princesa Maria Pia de Sabóia*, 1862, marfim e tintas de cor sobre cartão, madeira, vidro e veludo de seda azul, 22 x 16 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 506. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 5 - D. Maria Pia de Sabóia - *Ramo de amores-perfeitos*, sem data, aguarela sobre papel, 21.3 x 30.6 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 42255/28. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 6 - Philip Alexius de László - *Auguste Victoria, Queen of Portugal in exile*, 1915, óleo sobre tela, Castelo de Sigmaringen (Baden-Württemberg, Alemanha). Fonte: Castelo de Sigmaringen.



Fig. 7 - Carolus Duran - *Retrato de D. Maria Pia de Sabóia, Rainha de Portugal*, 1880, óleo sobre tela, 236 x 154 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 3979. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 8 - Franz Xaver Winterhalter - *The Linked Hands of Queen Victoria and Prince Albert*, c. 1840-1860, óleo sobre tela, 20.1 x 33.5 cm, Royal Collection Trust, RCIN 402490. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 9 - Franz Xaver Winterhalter - *Portrait of Prince Albert*, 1842, óleo sobre tela, 132.7 x 97.2 cm, Osborne House (Ilha de Wight, Reino Unido), RCIN 401412. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 10 - Franz Xaver Winterhalter - *Portrait of Queen Victoria*, 1842, óleo sobre tela, 133.4 x 97.8 cm, Osborne House (Ilha de Wight, Reino Unido), RCIN 401413. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 11 - Diadema de safiras e diamantes (1840-1842) pertencente a Vitória do Reino Unido, montada por Joseph Kitching a partir do desenho de Alberto de Saxe-Coburgo-Gota, Victoria & Albert Museum (Londres, Reino Unido), M.20:1, 2-2017. Fonte: Victoria & Albert Museum.



Fig. 12 - Franz Xaver Winterhalter - *The Empress Eugénie surrounded by her Ladies-in-Waiting*, 1855, óleo sobre tela, 402 x 300 cm, Museu Nacional do Palácio de Compiègne (Compiègne, França). Fonte: Museu Nacional do Palácio de Compiègne.



Fig. 13 - Franz Xaver Winterhalter - *Empress Eugénie in an ornate chair*, 1862, óleo sobre tela, 229 x 146 cm, Palácio de Liria (Madrid, Espanha). Fonte: Palácio de Liria.



Fig. 14 - William Corden (a partir de Franz Xaver Winterhalter) - *Retrato de D. Pedro V*, 1854, óleo sobre tela, 140 x 97 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4045. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 15 - Carl Ferdinand Sohn - *Retrato da Rainha D. Estefânia*, 1860, óleo sobre tela, 184.5 x 139 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4046. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 16 - Carl Ferdinand Sohn - *Portrait of Queen Stephanie of Portugal*, 1859, óleo sobre tela, 148.6 x 105.6 cm, Royal Collection Trust, RCIN 406253 (reprodução a preto e branco). Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 17 - Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 5, Nº 220, 16 de Agosto de 1883, pp. 260-261.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 18 - Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria* – *Álbum das Glórias*, Série I, Nº 3, 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 19 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria – Álbum das Glórias*, Série I, Nº 3, 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

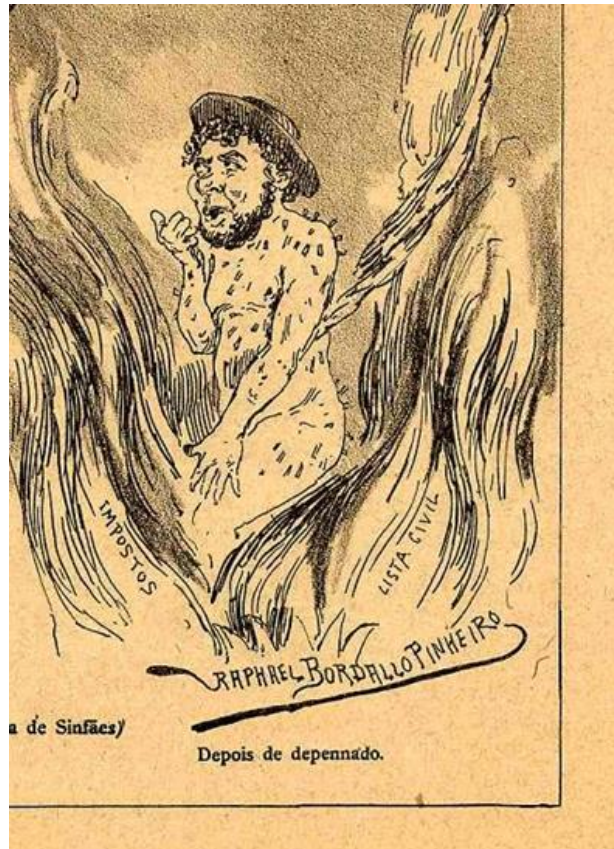


Fig. 20 - (pormenor). Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria – Álbum das Glórias*, Série I, Nº 3, 21 de Janeiro de 1885, pp. 16-17. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 21 - Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 1, Nº 22, 30 de Outubro de 1879, p. 191.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 22 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos ii*, Ano 1, Nº 12, 23 de Julho de 1885, pp. 91-92. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 23 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos ii*, Ano 1, Nº 12, 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 24 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos ii*, Ano 1, Nº 12, 23 de Julho de 1885, pp. 91-92.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

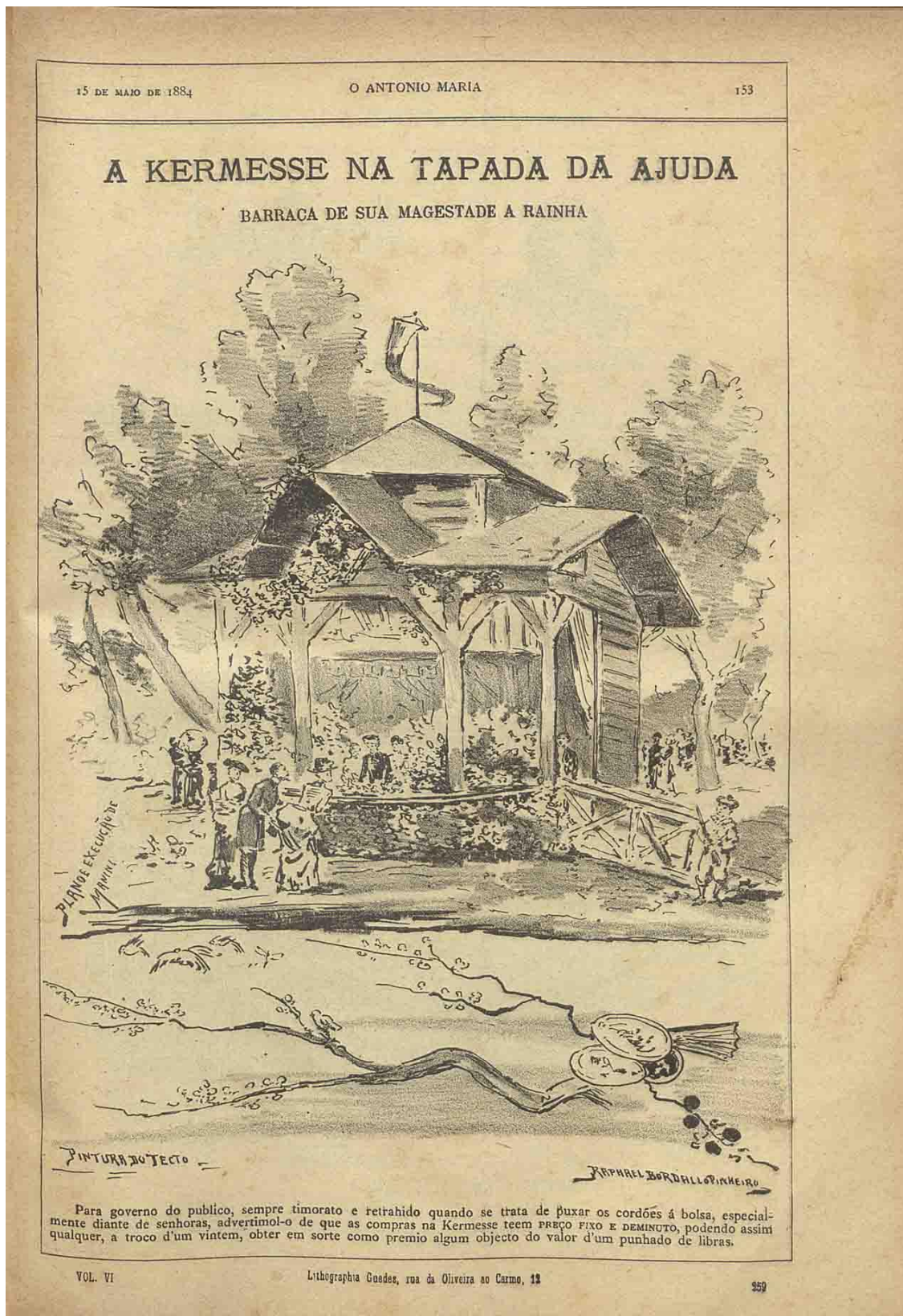


Fig. 25 - Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 6, Nº 259, 15 de Maio de 1884, p. 153. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 26 - Rafael Bordalo Pinheiro - Lisboa Creche: Jornal Miniatura Oferecido em Benefício das Creches a Sua Majestade a Rainha a Senhora Dona Maria Pia, Nº único, 17, 18 e 19 de Maio de 1884, frontispício. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

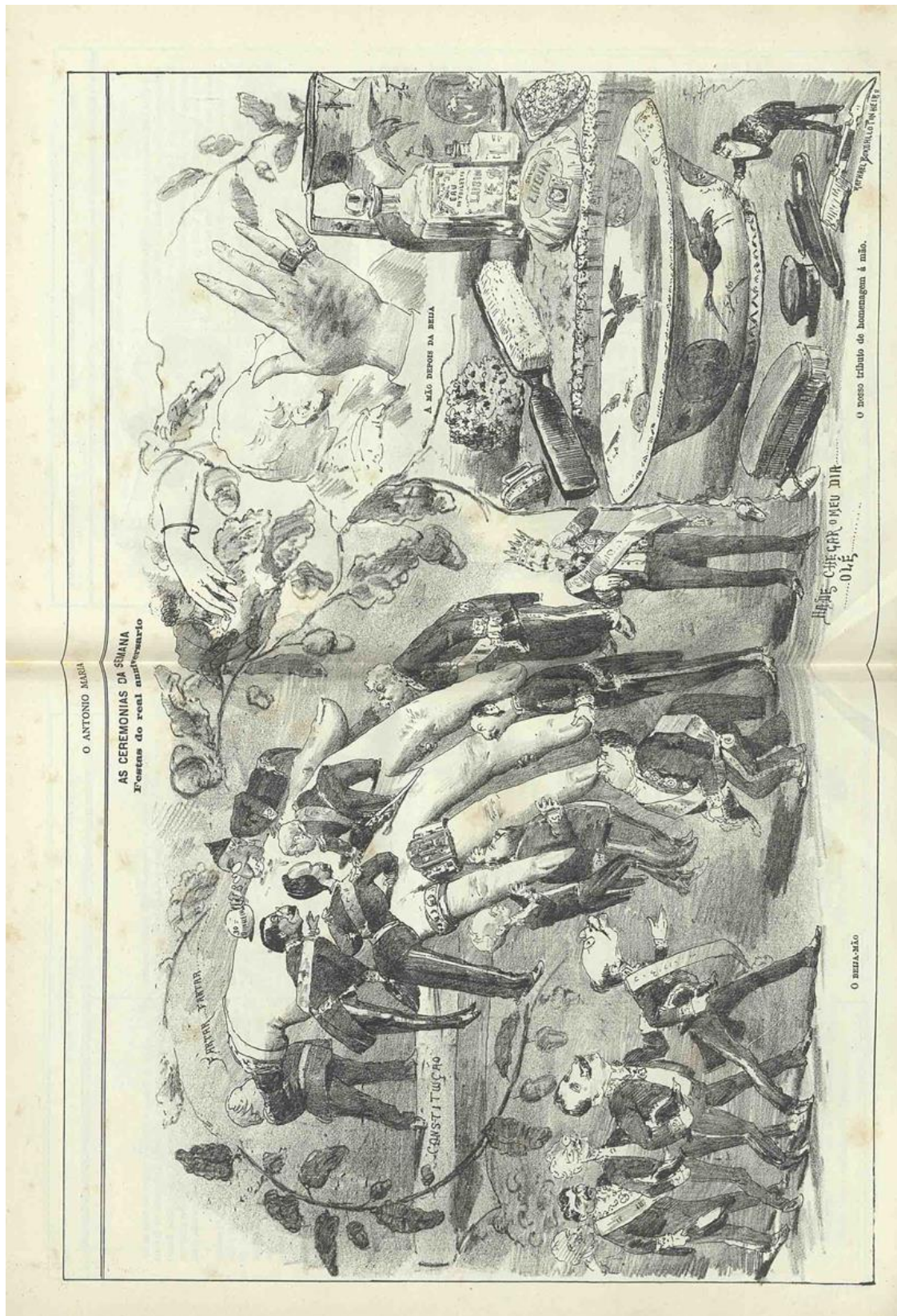


Fig. 27 - Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 3, Nº 127, 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

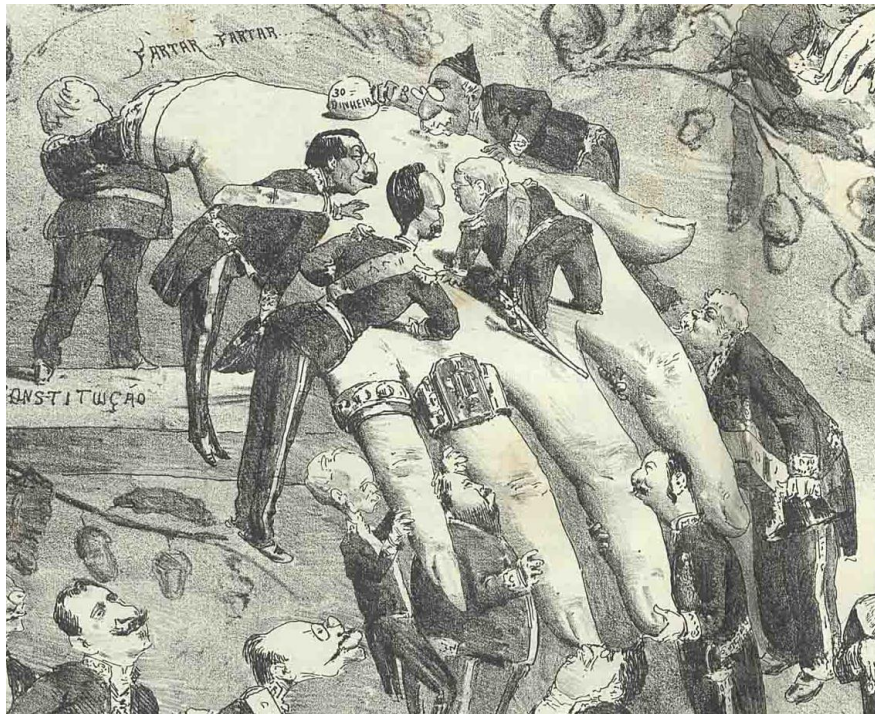


Fig. 28 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 3, Nº 127, 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

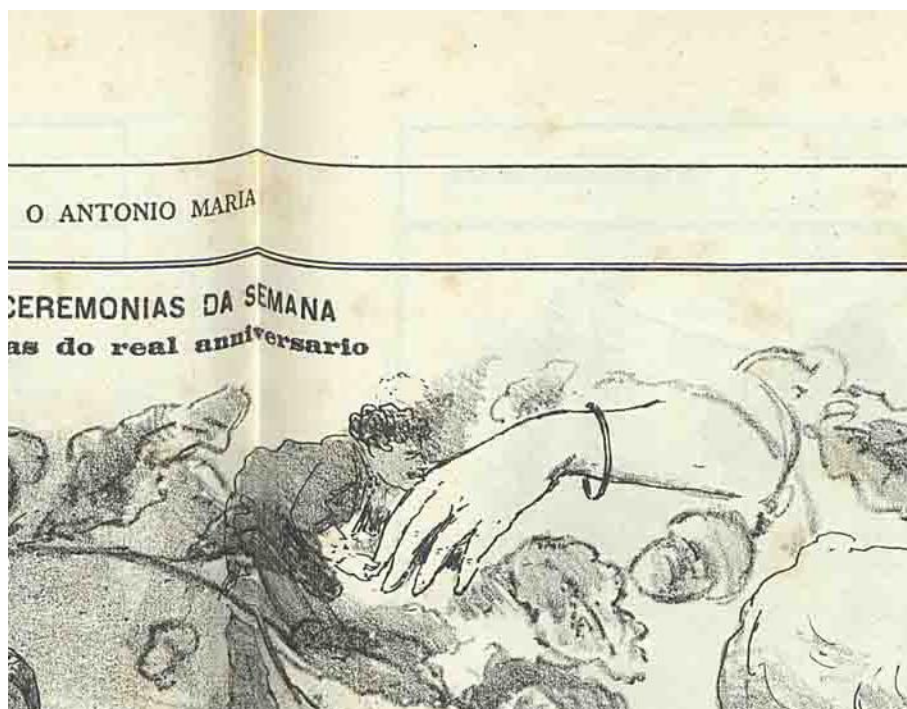


Fig. 29 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 3, Nº 127, 3 de Novembro de 1881, pp. 348-349. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

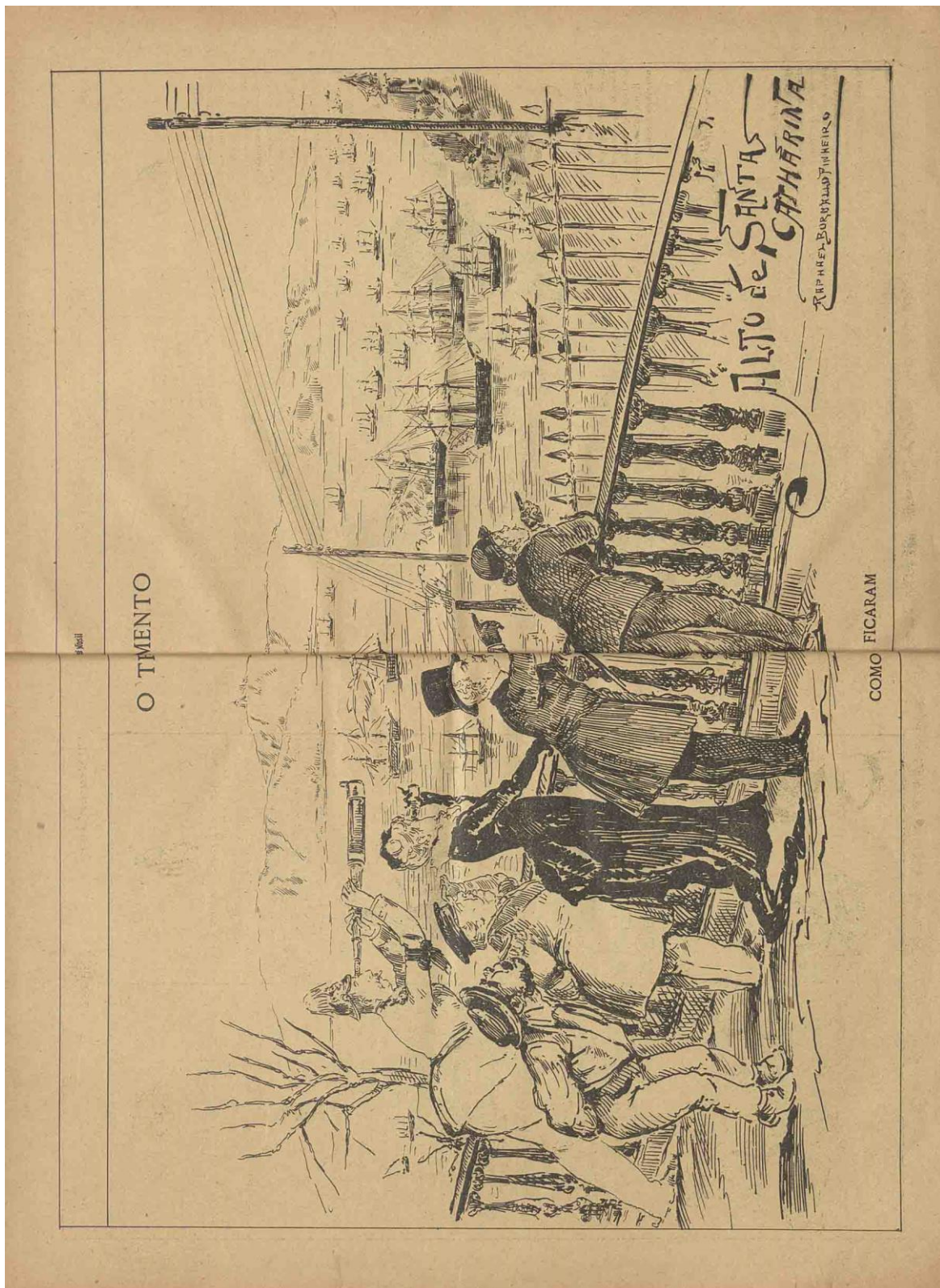


Fig. 30 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos II*, Ano 1, Nº 35, 31 de Dezembro de 1885, pp. 276-277. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 31 - Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro - A Paródia, Ano 6, Nº 172, 7 de Dezembro de 1906, frontispício.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 32 - Augusto Bobone - Rainha D. Maria Pia, c. 1886-1887, fotografia, 30.3 x 18.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62982. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 33 - (pormenor) Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro - *A Paródia*, Ano 6, Nº 171, 1 de Dezembro de 1906, pp. 4-5. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

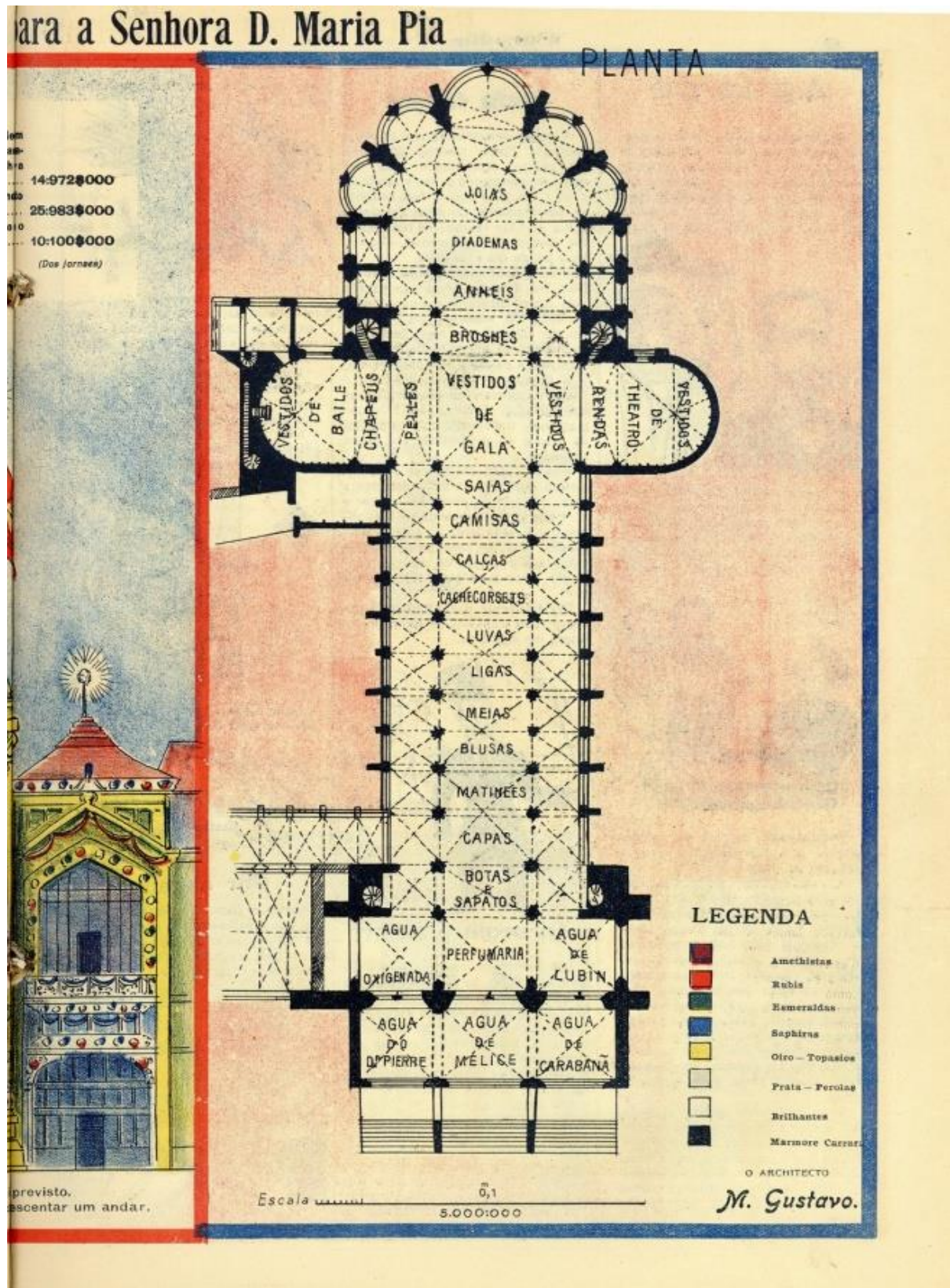


Fig. 34 - (pormenor) Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro - *A Paródia*, Ano 6, Nº 171, 1 de Dezembro de 1906, pp. 4-5. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 35 - M. A. Fatalot - *Exposition Universelle de 1889: Dome Central du Palais des Expositions Diverse*, 1889, impressão. Fonte: Departamento de Estampas e Fotografia da Biblioteca Nacional de França.



Fig. 36 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos II*, Ano 2, Nº 68, 26 de Agosto de 1886, p. 538. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

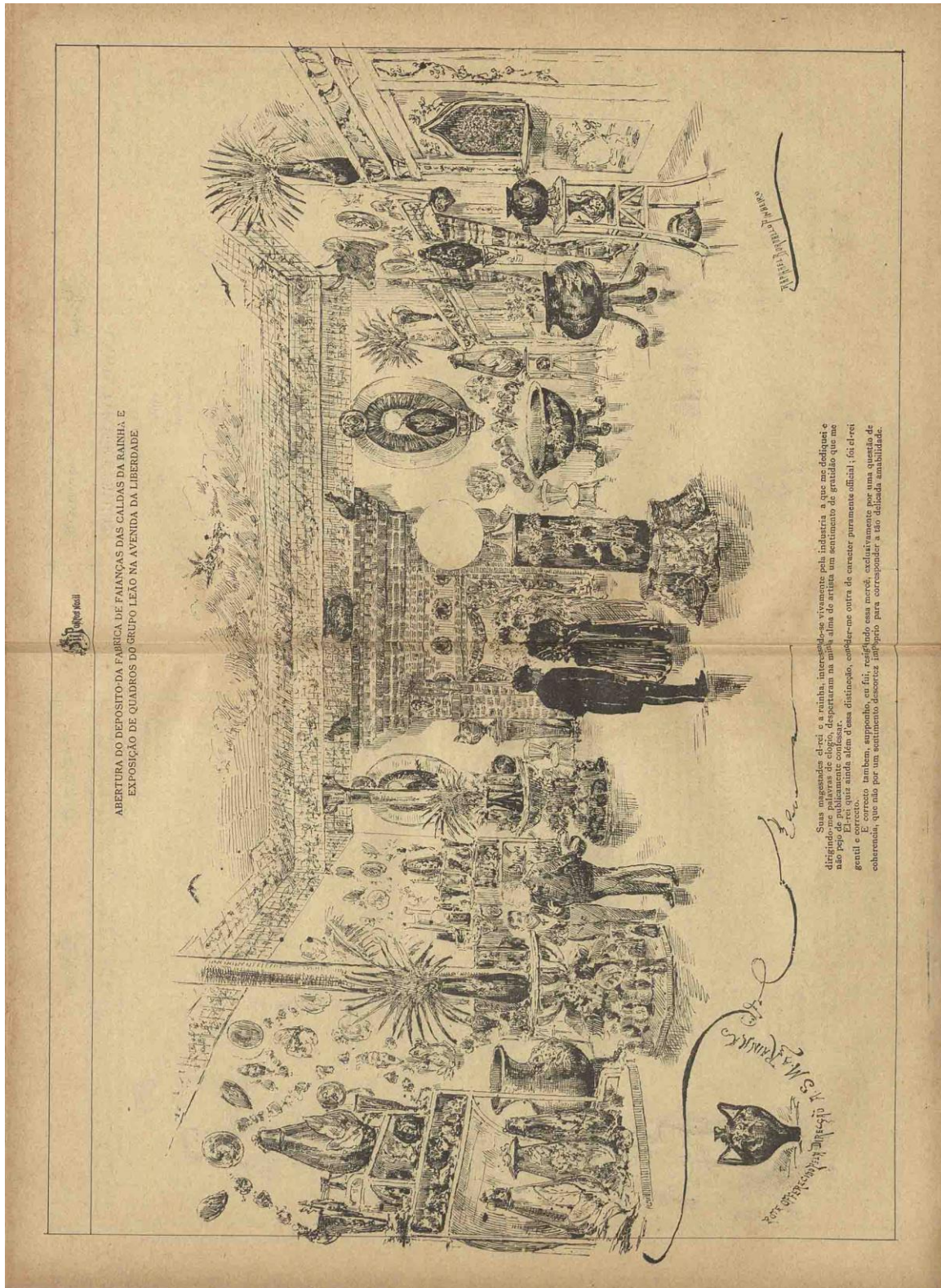


Fig. 37 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos ii*, Ano 2, Nº 60, 26 de Junho de 1886, pp. 476-477. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 39 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos II*, Ano 2, Nº 68, 26 de Agosto de 1886, p. 544. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 40 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos II*, Ano 4, Nº 151, 5 de Abril de 1888, p. 514. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

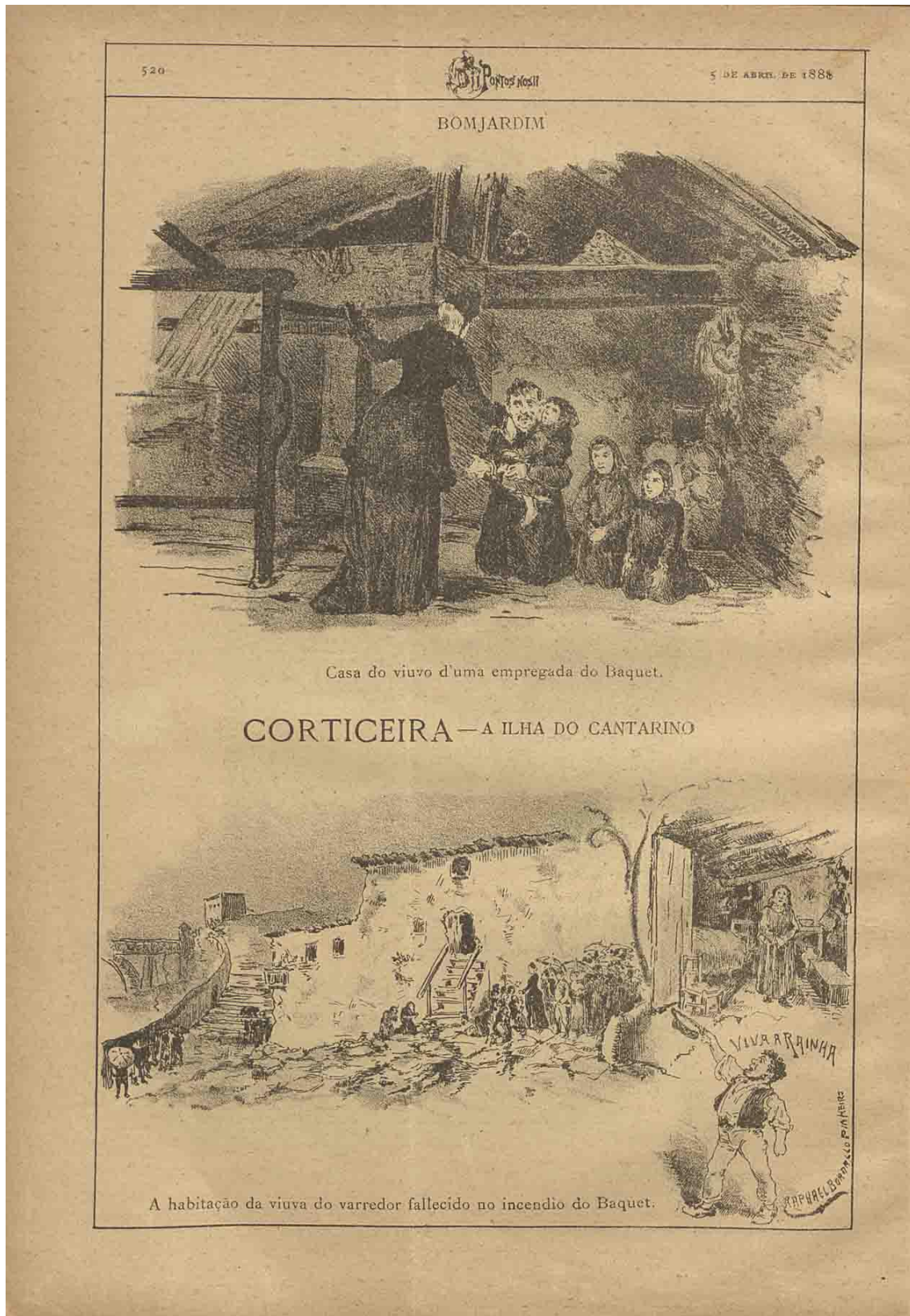


Fig. 41 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos II*, Ano 4, Nº 151, 5 de Abril de 1888, p. 520. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 42 - Eduardo Menezes - *O Anjo da Caridade*, c. 1889, litografia, 54.4 x 40.5 cm, Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa, Portugal), E. 934 A. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.



Fig. 43 - Augusto Bobone - *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva, 30.5 x 18.1 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62967. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

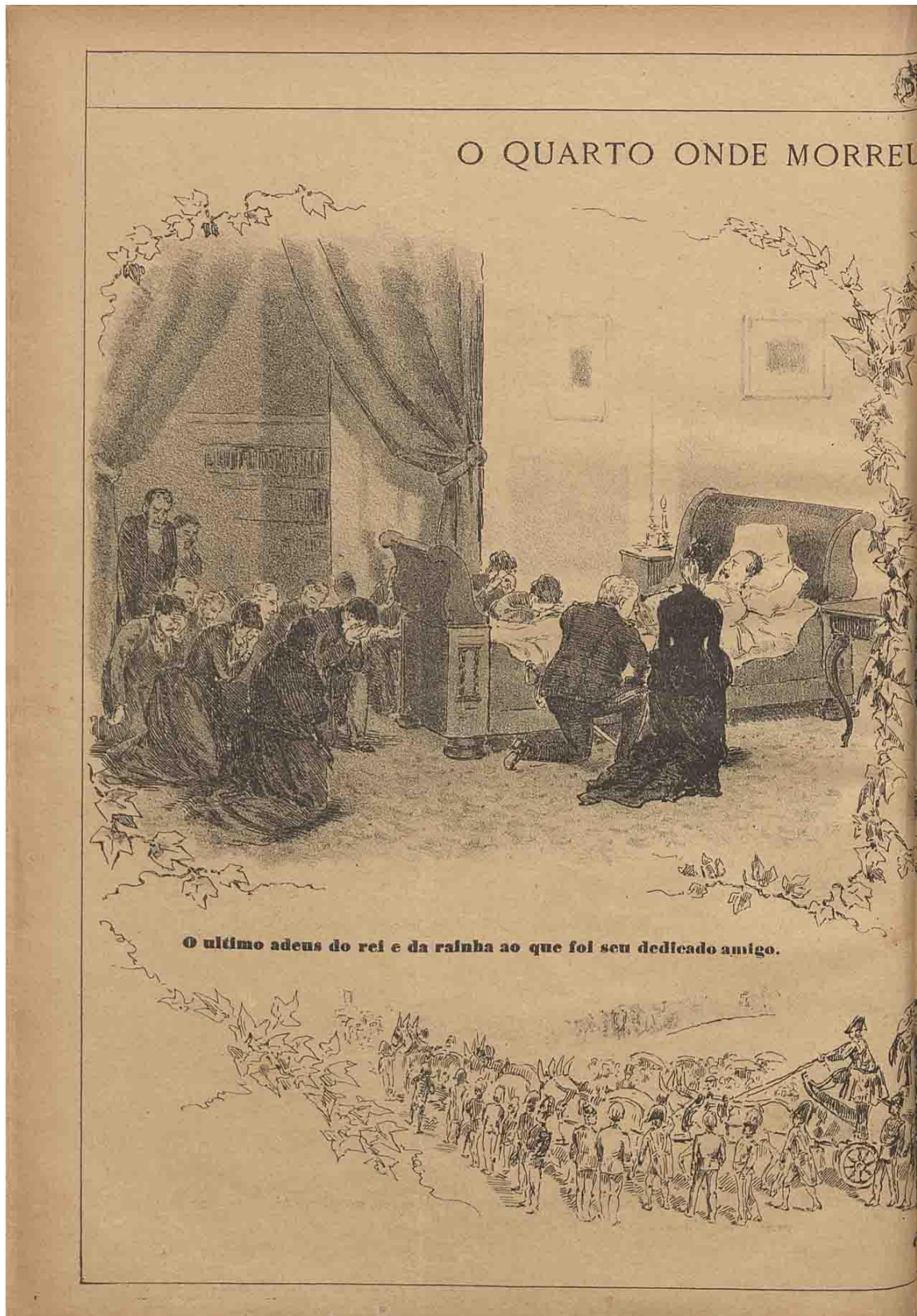


Fig. 44 - Rafael Bordalo Pinheiro - *Pontos nos ij*, Ano 3, Nº 90, 27 de Janeiro de 1887, p. 28. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 45 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de D. Luís I de Portugal*, 1865-1873, óleo sobre tela, 73 x 61 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 2391. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 46 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de D. Maria Pia de Sabóia*, 1865-1873, óleo sobre tela, 74 x 61 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 2390. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 47 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Amadeu de Sabóia*, 1865-1873, óleo sobre tela, 75.5 x 62 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 693. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 48 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Maria Vitória dal Pozzo della Cisterna*, 1865-1873, óleo sobre tela, 73.8 x 60.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 694. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 49 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Humberto de Sabóia*, 1865-1873, óleo sobre tela, 75.5 x 62 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 695. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

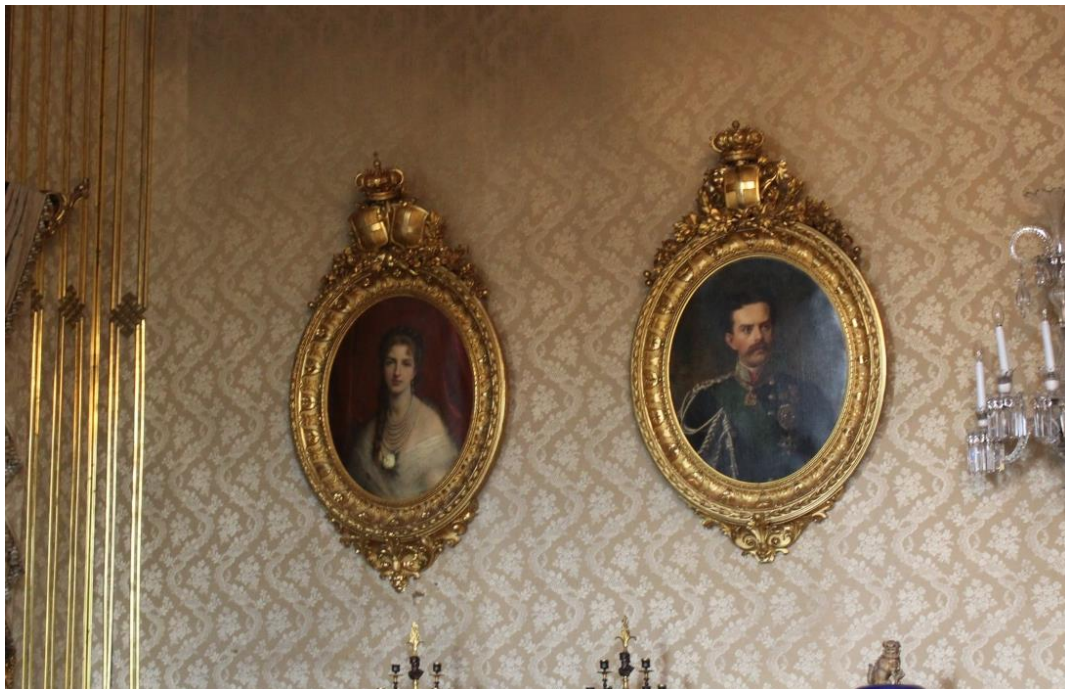


Fig. 50 - (esquerda) Michele Gordigiani - *Retrato oval de Margarida de Sabóia*, 1865-1873, óleo sobre tela, aprox. 73.8 x 60.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 696. Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 51 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Vítor Manuel II de Itália*, 1865-1873, óleo sobre tela, 75 x 61 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 697. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

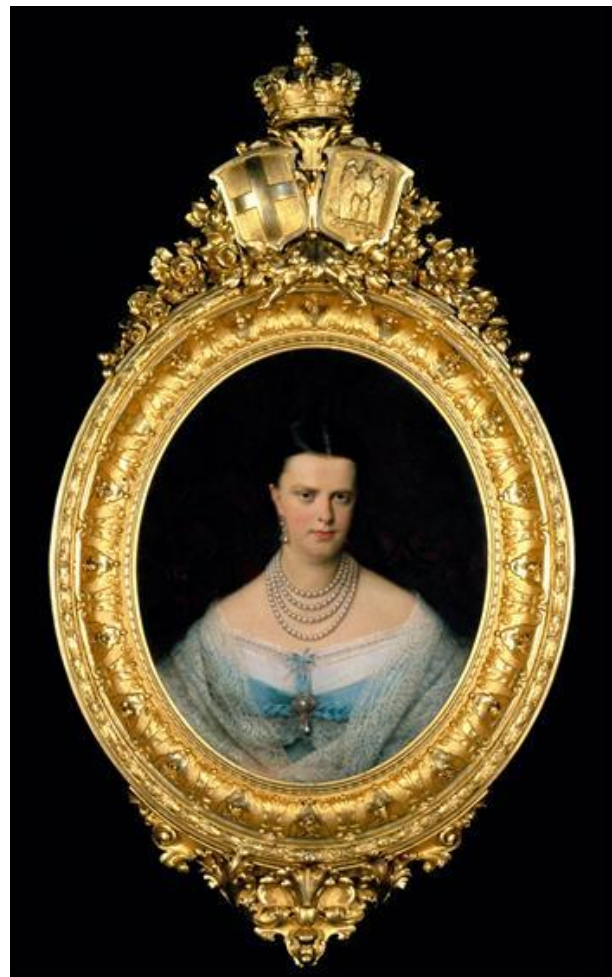


Fig. 52 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Maria Clotilde de Sabóia*, 1865-1873, óleo sobre tela, 75 x 62 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 698. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

Fig. 53 - Michele Gordigiani - *Retrato oval de Eugénio de Sabóia-Carignan*, 1865-1873, óleo sobre tela, 75 x 62 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 320. Fonte: Direção-Geral do Património Cultural.



Fig. 54 - Franz Xaver Winterhalter - *Oval portrait of Queen Victoria*, 1843, óleo sobre tela, 64.8 x 53.3 cm, Palácio de Kensington (Londres, Inglaterra), RCIN 406010. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 55 - Franz Xaver Winterhalter - *Portrait of Empress Elisabeth of Austria*, 1865, óleo sobre tela, 158 x 117 cm, Palácio Imperial de Hofburg (Viena, Áustria). Fonte: Palácio Imperial de Hofburg.



Fig. 56 - Henri Le Lieure - *Retrato de D. Maria Pia*, 1867, óleo sobre fotografia, 89 x 50 x 14 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 2133. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 57 - Fortunato Pio Castellani - Alfinete "Nó de Hércules", c. 1862, ouro, 41 x 68 mm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 52564. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 58 - Enrique Casanova - *Sala Azul do Palácio do Ajuda*, 1889, aguarela sobre papel, 27.5 x 20 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 55450/7. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 59 - *Gabinete de Carvalho* do piso térreo, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal). Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 60 - José Pedroso Gomes da Silva - *Chegada da Rainha D. Estefânia ao Tejo*, 1859, óleo sobre tela, 105.7 x 180.5 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1333. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 61 - *Sala Rosa* do piso térreo, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal). Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 62 - Escudos de armas das Casas de Saxe-Coburgo-Gota (esquerda) e de Bragança (direita), escadaria de acesso ao piso nobre, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal). Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 63 - Sala Verde do piso térreo, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal). Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 64 - Joseph-Fortuné Layraud - *A Família Real Portuguesa em Queluz*, 1876, óleo sobre tela, 325 x 251 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1354. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 65 - Artista desconhecido - *Oval portrait of Queen Victoria and Beatrice, Princess of Battenberg*, c. 1860-1870, óleo sobre tela, 133.2 x 102.2 cm, National Portrait Gallery (Londres, Inglaterra), NPG 5828. Fonte: National Portrait Gallery.



Fig. 66 - Karl Emílio Biel - *D. Maria Pia, príncipe D. Carlos e infante D. Afonso*, 1877, albumina sobre cartão, 16.5 x 10.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61218. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 67 - John Jabez Edwin Mayall - *Queen Victoria and Princess Beatrice*, Maio de 1860, albumina sobre cartão, 7.7 x 5.2 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2900309. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 68 - Augusto Bobone - *Rainha D. Maria Pia com o neto D. Luís Filipe*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.9 x 10.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61394. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 69 - António Manuel da Fonseca - *Casamento na Igreja de S. Domingos*, 1864, óleo sobre tela, 128 x 106 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1335. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 70 - Tetsu van Elven - *Baptizado do Príncipe Real D. Carlos*, 1865, óleo sobre tela, 94 x 137 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 1336. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 71 - Santo Varni - *Busto da Rainha D. Maria Pia*, 1863, mármore, 86 x 73 x 56 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4088. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

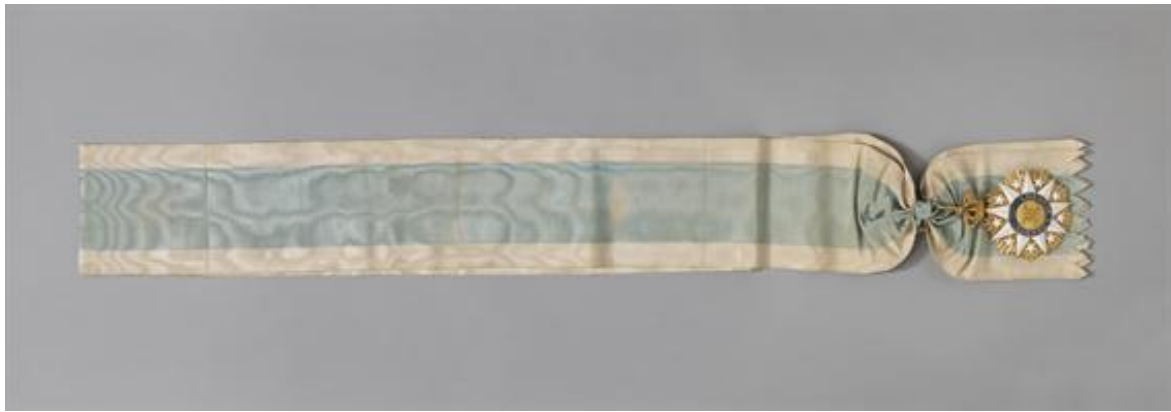


Fig. 72 - Banda e insígnia da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, 1832, ouro fundido, cinzelado, gravado e esmaltado (medalhão), seda *gros-de-tous* com efeito moiré (banda), 11.3 x 7.2 x 1.1 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 45344. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 73 - Placa de Grã-Cruz da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, 1832, ouro esmaltado, prata, brilhantes e diamantes rosa, 9.9 x 6.9 x 1.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4770. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.

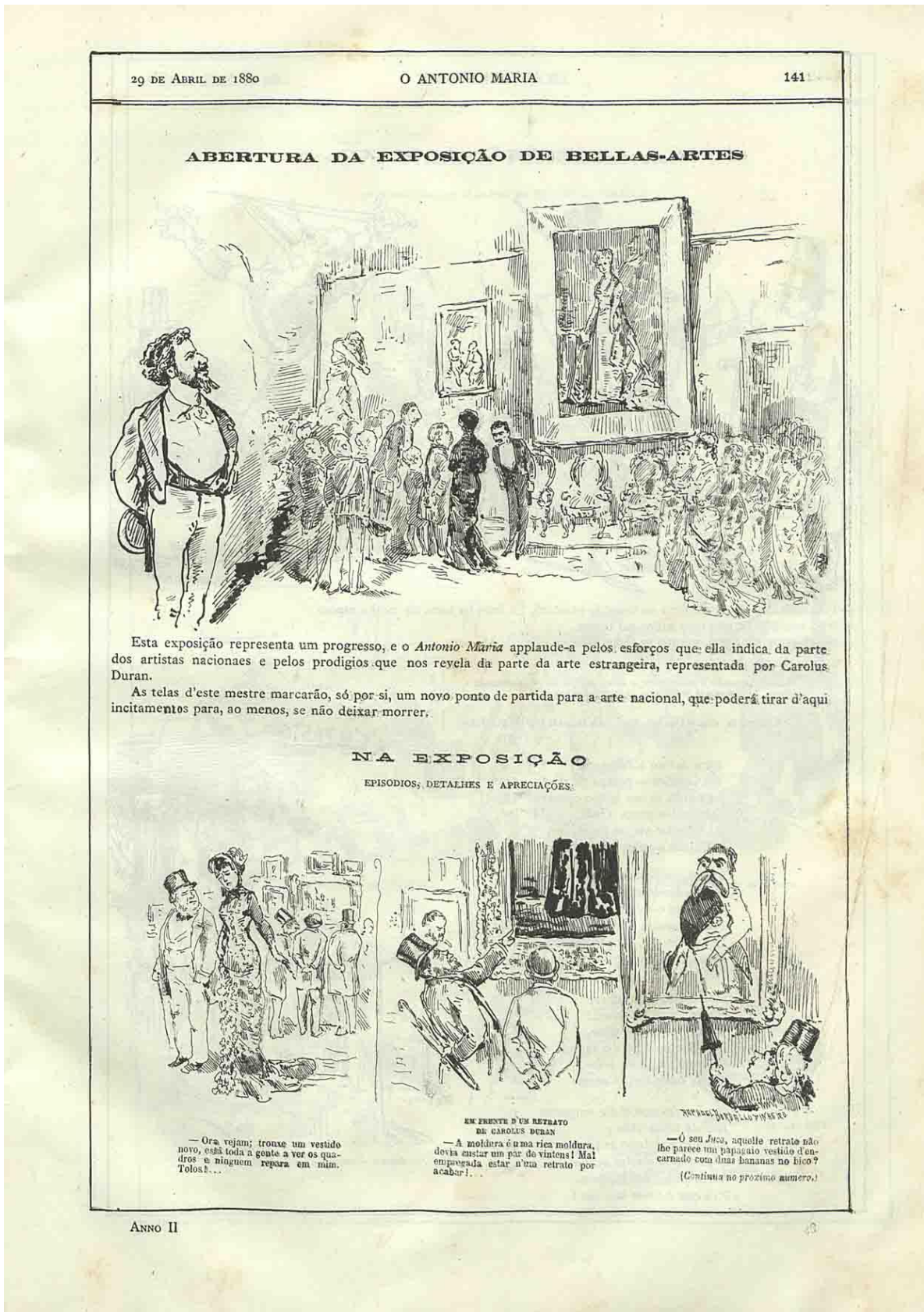


Fig. 74 - Rafael Bordalo Pinheiro - O António Maria, Série I, Ano 2, Nº 48, 29 de Abril de 1880, p. 141. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 75 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 2, Nº 48, 29 de Abril de 1880, p. 141.
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 76 - (pormenor) Rafael Bordalo Pinheiro - *O António Maria*, Série I, Ano 2, Nº 48, 29 de Abril de 1880, p. 141. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Fig. 77 - Franz Xaver Winterhalter - *Oval Portrait of Empress Eugénie*, 1854, óleo sobre tela, 96.5 x 130.8 cm, Museu de Belas Artes de Houston (Houston, Estados Unidos da América). Fonte: Museu de Belas Artes de Houston.

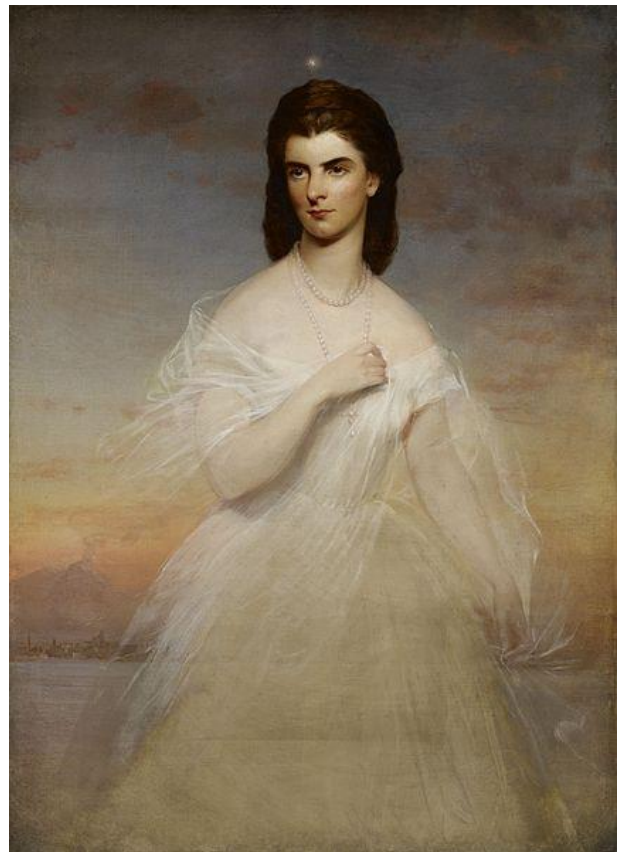


Fig. 78 - Franz Xaver Winterhalter (atribuído) - *Portrait of Queen Maria Sophia of Naples*, c. 1860, óleo sobre tela, Instituto de Artes de Minneapolis (Minneapolis, Estados Unidos da América). Fonte: Instituto de Artes de Minneapolis.



Fig. 79 - Artista desconhecido - *The Queen of Denmark and her daughters*, 1883, albumina sobre cartão, 20.7 x 15.2 cm, Royal Collection Trust, RCIN 2907266. Fonte: Royal Collection Trust.



Fig. 80 - *Journal des Demoiselles*, 1880, impressão, Museu Nacional do Traje (Lisboa, Portugal), inv. 65644. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 81 - Fratelli d'Alessandri - *Rainha D. Maria Pia*, 1883, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 33.5 x 17 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 63925. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 82 - Sala do Retrato da Rainha do piso nobre, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal). Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 83 - Henri Le Lieure - Rainha D. Maria Pia, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61197. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 84 - Henri Le Lieure - *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 14.1 x 99 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61193. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 85 - Henri Le Lieure - *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61199. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 86 - Muñiz Martinez - *Rainha D. Maria Pia*, 1893, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.4 x 10.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61272. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 87 - Henri Le Lieure - *Rainha D. Maria Pia*, 1893, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 21.2 x 16.4 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62859. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 88 - Henri Le Lieure - *Rainha D. Maria Pia*, 1865, albumina sobre cartão, 13.9 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61208. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 89 - Henri Le Lieure - Rainha D. Maria Pia, 1865, albumina sobre cartão, 14.7 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61205. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 90 - Fortunato Pio Castellani - Cofre de jóias, c. 1862, veludo, bronze, fio laminado, 235 x 320 mm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 52545. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 91 - Fortunato Pio Castellani - Par de brincos, c. 1862, ouro, 6.6 x 2.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 52558 e PNA inv. 52559. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 92 - Fortunato Pio Castellani - Pendente "bulla", c. 1862, ouro, cristal e moedas romanas, 5.1 x 3.4 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 52685. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 93 - Francisco Augusto Gomes - *Rainha D. Maria Pia com máscara de Dominó*, 1865, albumina sobre cartão, 25.2 x 20.4 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 63021. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 94 - Francisco Augusto Gomes e J. Stewart - *Rainha D. Maria Pia com máscara de Dominó*, 1865, albumina sobre papel, óleo sobre cartão, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), álbum inv. PNA 1807. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 95 - João Francisco Camacho - *Rainha D. Maria Pia*, 1880, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 18.4 x 9.8 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61966. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 96 - Alexander Bassano - *Princess Alexandra of Wales*, 5 de Maio de 1881, albumina sobre cartão, 14.8 x 10.3 cm, National Portrait Gallery (Londres, Inglaterra), NPG x12850. Fonte: National Portrait Gallery.



Fig. 97 - Estevão de Sousa - *Diadema de Estrelas*, 1863-1866, ouro, prata, brilhantes e diamantes rosa, 9.3 x 15 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 4722. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 98 - Joseph Leipold (a partir de fotografia de Carlos Relvas) - *Rainha D. Maria Pia*, 1882, fototipia, 19.4 x 13.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 64828. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 99 - Augusto Bobone - *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 22.2 x 16.1 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62835. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 100 - Augusto Bobone - *Rainha D. Maria Pia*, 1886, espécie fotográfica positiva sob vidro, 39 x 26 x 1.5 cm (moldura), Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 3690. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 101 - Léopold-Emile Reutlinger - *Rainha D. Maria Pia*, 1896-1897, espécime fotográfica positiva sobre cartão, 19.7 x 13 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62847. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 102 - Paul Nadar - *Rainha D. Maria Pia*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 14.6 x 10.3 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 61265. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.



Fig. 103 - Paul Nadar - *Rainha D. Maria Pia*, 1888, espécie fotográfica positiva sobre cartão, 30.4 x 18.2 cm, Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal), PNA inv. 62990. Fonte: Direcção-Geral do Património Cultural.