



Femininae

Dicionário Contemporâneo

João Esteves
Zília Osório de Castro
DIREÇÃO

Ilda Soares de Abreu
Maria Emília Stone
COORDENAÇÃO



Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género
Presidência do Conselho de Ministros

Maria Luísa de Sousa e Holstein

Maria Luísa Domingas Eugénia Ana Filomena Josefa Antónia Francisca Xavier Sales de Borja de Assis e Paula de Sousa Holstein nasceu a 4 de Agosto de 1841, em Lisboa, no palácio Palmela, e morreu a 2 de Setembro de 1909, em Sintra, na quinta de São Sebastião, vítima de uma angina de peito, contando então 68 anos de idade. Figura de vulto da sociedade lisboeta do final de Oitocentos, tem sido especialmente destacada a sua actividade de âmbito social, meritoriamente devida à fundação das Cozinhas Económicas de Lisboa, em 1893. Menos atenção tem merecido o seu desempenho no contexto das artes, seja por via da prática da escultura, seja devido ao interesse geral que manifestava pelo assunto. Fulcral no desenvolvimento da carreira de alguns artistas do tempo, teve “para com todos uma palavra boa que ela sabe fazer chegar bem ao íntimo das almas” [*Perfis contemporâneos*, n.º 2, p. 7]. Talvez por isso, ou pela concessão de um apoio mais efectivo, em 1903 o escultor português Francisco da Silva Gouveia (1872-1951) tenha esculpido um dos seus retratos favoritos, que em Paris dedicava à “Senhora Duquesa de Palmela com muita gratidão” (Col. Particular). Apreciada como escultora e aclamada como mecenas, a sua intervenção no panorama artístico da época não se resume às peças que cinzelou, mas também ao apoio que concedeu às artes. Legado significativo, a duquesa de Palmela exerceu nesse domínio um papel fundamental, nomeadamente pela atribuição de bolsas de estudo e de prémios pecuniários. Desempenhando também uma importante acção como encomendadora e compradora de obras de arte, vinha assim modernizar a já notável colecção Palmela. No tocante à escultura, a duquesa parece ter seguido o modo habitual da prática artística feminina, numa época em que, como lembrava Teixeira Lopes, “poucas senhoras se entregam seriamente às artes ou à ciência” [*Serões*, n.º 62, p. 150]. Como algumas pintoras, e não tão vasto número de escultoras, Maria Luísa de Sousa Holstein parece encetar a carreira logo após o nascimento dos dois filhos, D. Helena Maria Domingas, em 1864, e D. Pedro Maria Luís Eugénio, em 1866. Período em que a maioria dos escultores lisboetas dependia da formação ministrada pelas Academias de Belas-Artes, particularmente junto do mestre Victor Bastos (1829-1894) em Lisboa, a duquesa de Palmela

explorou os rudimentos dessa arte com o francês Anatole Célestin Calmels (1822-1906). Activo em Portugal desde 1858, desempenhou um papel fundamental no panorama artístico do tempo, inicialmente como retratista, granjeando depois um enorme prestígio pelas diversas incumbências de carácter oficial e público que alcançou, sobretudo ao serviço de D. Pedro V e de D. Luís. Quanto ao seu relacionamento com Maria Luísa, remontava aos anos 60 um dos primeiros contactos com a família, datando de 1861 um busto da duquesa de Palmela, executado por encomenda da marquesa do Faial. Afinidade que se foi cimentando por força das sucessivas comissões obtidas, realizou em 1863 um retrato de D. Maria Luísa Noronha de Sampaio, 2.ª duquesa de Palmela. Foi também por esta altura que o francês concretizou parte da sua tarefa para a antiga Câmara dos Pares, na qual se incluía um medalhão em bronze com a efígie do 1.º duque de Palmela, destinado à sala das sessões. Mas seria entre 1865 e 1866 que a relação entre ambos se estreitou, em virtude da importante campanha de obras que a duquesa promoveu no seu palácio do Rato e para a qual contou com a colaboração do mestre francês. Esta proximidade, aliada à sua natural propensão e gosto por arte, terão sido motivos fulcrais para o arranque da actividade da artista como escultora, que julgamos encetada neste período. Apesar de ter chegado a ser professor interino da Academia por volta de 1862, é sabido que Calmels formou um restrito círculo de artistas no seu ateliê, instalado na igreja do extinto mosteiro de São Bento em Lisboa. Entre os nomes de Leandro Braga (1839-1897), José Rodrigues Vieira (1856-1898), Jorge Augusto Pereira e Margarida de Lima Mayer (1876-1962), um dos que viria a alcançar maior sucesso foi o de António Alberto Nunes (1838-1912), seu aluno entre 1858 e 1870. Também ele protegido de Maria Luísa, obteve dos duques de Palmela uma bolsa para desenvolver os estudos em Paris. Pensionista entre 1870 e 1873, foi ali aluno do francês Eugène Guillaume (1822-1905), escultor de nomeada que, como veremos, integrou também o círculo artístico em que se movia a escultora. De volta a Lisboa, instalou o seu ateliê no palácio do Rato, em espaço cedido pela anfitriã. Representante dos últimos ecos do romantismo no nosso país, se Calmels pouco contribuiu para uma actualização dos valores estilísticos em Portugal,

veiculou aos seus alunos o refinamento de execução que era apanágio da sua obra. Ramalho Ortigão, ao pronunciar-se sobre o ensino artístico, lembrava que, num contexto onde trabalhavam “escultores como Soares dos Reis, Simões de Almeida, Tomás Costa, Teixeira Lopes, Nunes, Duquesa de Palmela, pode-se afoitadamente dizer que há uma arte, e deve-se acrescentar que há uma escola”, um corporativismo que incluía dois dos mais assinaláveis discípulos de Calmels [Ramalho Ortigão, 1947, p. 161]. Na sequência das primeiras intervenções levadas a cabo na residência lisboeta, que contaram com a colaboração e até com o risco desse mestre, os duques de Palmela continuaram a recorrer ao estatuário nos anos 70, desta vez para intervir no recém-construído *chalet* de Cascais. Edificado no local do desactivado forte de Nossa Senhora da Conceição, arrematado pela família em 1868, o projecto de arquitectura seria entregue ao inglês Thomas Henry Wyatt (1807-1880). Iniciadas as obras em 1873, Calmels seria incumbido, dois anos mais tarde, de realizar a decoração da nova casa de veraneio dos duques de Palmela [Ribeiro Artur, 1898, p. 84]. Artista da absoluta confiança da família, continuava a trabalhar ao seu serviço, realizando para o duque um busto de *Alexandre Herculano*, em 1879. Obra exposta no ano seguinte na Sociedade Promotora de Belas-Artes, Calmels apresentou também *A Dor*, trabalho destinado ao túmulo de D. Pedro, filho da duquesa de Palmela falecido em 1869. Mas seria na última década de Oitocentos que o autor realizaria para Maria Luísa uma das suas obras mais emblemáticas. Motivada pela morte prematura do seu único filho varão, a artista comissionou duas imponentes esculturas, que haviam de decorar o amplo vestíbulo do palácio do Rato. Retomando o tema de 1880, coube a Calmels a execução de uma magistral *Dor, en pendent* com uma *Maternidade*, assinada por Guillaume. Por fim, uma das últimas encomendas da Casa Palmela, que julgamos ser também um dos últimos trabalhos de Calmels, foi a decoração escultórica para o portal do palácio do Rato. De acordo com o seu traçado, em 1886 era refeita a porta principal do edifício, cujo projecto contemplava duas esculturas alegóricas de cada lado. Com as representações da *Força Moral* e do *Trabalho*, as duas esculturas seriam apenas colocadas em 1902. Inequívoca a influência que Calmels exerceu

sobre a duquesa de Palmela, a sua formação não se restringiu apenas a essas lições. Cosmopolita e esclarecida, fez-se desde sempre rodear de alguns dos mais respeitados artistas do tempo. Segundo João da Câmara, “As suas viagens, os seus estudos tornaram-lhe familiares os processos, fizeram dela uma artista notável” [*Perfis contemporâneos*, n.º 2, p. 7]. Amiga das actrizes Sara Bernhardt (1844-1923) e Eleonora Duse (1858-1924), no domínio da escultura promoveu o convívio com Auguste Rodin (1840-1917) e Eugène Guillaume, cujos ateliês frequentava durante as suas estadias em Paris. À falta de outra documentação que o demonstre, esta proximidade é comprovada pela encomenda de algumas obras de arte. É o caso do busto que a retrata, lavrado pelo cinzel de Guillaume em 1889. Membro da Academia de Belas-Artes, vice-presidente da *Société des Artistes Français* e director da Academia Nacional de França em Roma, foi uma das referências artísticas de Maria Luísa de Sousa Holstein. Eleito em 1892 para realizar a *Maternidade*, a carga simbólica inerente a esta obra colocava o seu autor entre os artistas mais próximos da duquesa, e naturalmente como um dos seus favoritos. De acordo com a tradição familiar, terá sido a própria quem lhe serviu de modelo para a representação do corpo, uma prática efectivamente descrita por João Pinhoiro Chagas (1863-1825) em 1879, ao dizer que podia “ser simplesmente escultural, [mas] quis também ser escultora. [...] [consubstanciando] dessa forma em si própria duas entidades que costumam ser distintas: modelo de estátuas, e criadora de estátuas [...]” [*O Ocidente*, n.º 28, p. 27]. Da autoria deste escultor francês, a artista possuía ainda no seu ateliê “dois Gracchos”, busto duplo desses heróis romanos [Conde de Sabugosa, 1907, p. 130]. Obra esculpida em 1853, trata-se de um dos seus trabalhos mais célebres, exposto em mármore na Exposição Universal de Paris de 1889. São também conhecidas algumas versões desta obra de Guillaume, nomeadamente alguns gessos, assim como uma redução em bronze fundida por Barbedienne, artífice com quem a duquesa trabalhou regularmente. Uma fotografia do seu ateliê, datável dos anos 90, exhibe de facto a obra que o conde de Sabugosa, D. António Menezes (1854-1923), descrevia nos seus *Embrechados*. No contexto nacional, a relação de Maria Luísa com outros escultores con-

substanciava-se proporcionalmente ao apoio que concedia às artes, gerando à sua volta a imagem, não apenas de uma artista respeitada, mas também de uma mecenas. Com uma reconhecida projecção na esfera cultural do tempo, pese embora a sua maior divulgação no domínio social que artístico, este frenesim teve por sede o seu próprio ateliê, então chamado de “pavilhão escultórico”. Instalado desde 1867 no jardim do palácio do Rato, foi delineado pelo seu mestre Calmels. Pequena estrutura que se misturava com outras construções do jardim, distinguia-se pelo revestimento exterior simulando vigas de madeira, que parecia evocar o sistema em gaiola dos edifícios pombalinos. Ateliê frequentado por diversos artistas do tempo, foi ali habitual a presença de Teixeira Lopes durante as suas estadias em Lisboa. Aspecto fixado numa fotografia publicada pela *Ilustração Portuguesa* em 1906, mostra o escultor executando um estudo para a estátua da rainha [*Ilustração Portuguesa*, n.º 13, p. 399]. O parco conhecimento que hoje temos do seu interior deriva de algumas descrições coevas e registos fotográficos. Convidado pela escultora a conhecer o seu último trabalho, o conde de Sabugosa perpetuou na amálgama dos seus *Embrechados* uma interessante descrição daquele espaço, “vasta oficina povoada de todos os instrumentos e alfaias do trabalho” [Conde de Sabugosa, 1907, p. 130]. De acordo com Gervásio Lobato, “o seu *atelier* de escultura é um deslumbramento de supremo bom gosto [...]” [*O Ocidente*, n.º 546, p. 42]. Datáveis da última década de Oitocentos, existem no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa algumas fotografias do interior, da autoria do italiano Francesco Rocchini (1822-1895). Activo em Portugal desde 1847, com estúdio lisboeta em São Pedro de Alcântara, fotografou um espaço repleto de esculturas e diversas outras obras de arte. Com reais aptidões e uma afinçada vontade para a prática da escultura, reuniam-se as circunstâncias que permitiram à duquesa de Palmela encetar uma carreira nesse domínio. Acompanhada em Lisboa por Calmels, e guiada em Paris pelos grandes mestres do tempo, julgamos que tenha principiado a sua actividade por volta de 1865. Quanto às primeiras obras assinadas pelo seu cinzel, data de 1870 a representação de um *Pescador*, apresentado publicamente em 1874, ao lado de um retrato da Condessa de Ficalho, na

10.ª exposição da SPBA. Primeiro acontecimento público em que participou, nesse ano seria galardoado com uma medalha de 2.ª classe o já consagrado Simões de Almeida (1844-1926). Sendo então presidente do conselho administrativo daquela sociedade, D. Francisco de Sousa Holstein (1838-1878), tio de Maria Luísa, este certame seria ainda marcado pela presença de três discípulos de Calmels. Além do próprio mestre e da duquesa de Palmela, estiveram ainda representados Alberto Nunes e José Rodrigues Vieira. Quanto à recepção da obra pela crítica, é curioso notar que ela começou por enaltecer a sua condição social junto do meio artístico. Zacharias d’Aça, que destacava o facto da escultora não recear colocar-se “ao lado dos artistas”, considerava-a “Mais franca do que a duquesa Colonna, que se escondeu por detrás de um pseudónimo, Marcello” [*Diário Ilustrado*, n.º 631, p. 2]. Quanto aos trabalhos expostos, distinguia-se o referido busto de *Pescador*, retrato sereno de um jovem, mas distante do pendor realista que o tema solicita, e que naquela época já se impunha. Classificado por António Enes como “um busto de sabor clássico” e por Zacharias d’Aça como uma obra “deliciosa de suavidade, de finura e de elegância”, o último autor aludia também ao medalhão da *Condessa de Ficalho* como “igualmente digno de grande apreço pelo seu acabamento e estilo” [António Enes, *Artes e Letras*, n.º 2, p. 31; *Diário Ilustrado*, n.º 631, p. 2]. Na exposição seguinte, promovida pela SPBA em 1876, a artista apresentou um medalhão com uma *Sibila* e um busto de *Dryade*, ninfa das florestas na mitologia grega, assim como um retrato de *D. Manuel de Sousa Coutinho*. De registar que neste ano Calmels fazia parte do júri de classificação das obras, o que pode ter concorrido para um curioso aditamento às actas da sessão em que se atribuíram os prémios. Com efeito, apesar do principal galardoado na categoria de escultura ter sido Soares dos Reis (1847-1889), o júri deliberou “consignar na acta da sessão em que foram conferidas estas medalhas, que reputava as obras de escultura executadas e expostas pela ex.^{ma} Sr.^a duquesa de Palmela, dignas de uma medalha de prata, mas considerando que era muito limitado o número destas e que havia artistas de profissão que mereciam igual recompensa, resolveu dar a preferência a estes, porquanto tais distinções muito lhes poderiam aproveitar na sua carreira

profissional, passando-se à ex.^{ma} duquesa de Palmela um diploma com a mencionada apreciação de júri” [*Relatório e contas...*, 1879, p. 7]. Com uma experiência favorável nas suas duas primeiras aparições públicas, a duquesa de Palmela estreou-se em Paris na Exposição Universal de 1878. Certame em que voltou a apresentar o medalhão da *Sibila*, exibiu ainda um estudo em mármore para um *Busto de Mulher*. Exposição que teve como membro do júri da secção de pintura o marquês de Penafiel, na categoria de escultura, cuja medalha de honra seria atribuída a Eugène Guillaume, foram também consagrados Simões de Almeida, com uma medalha de 3.^a classe, e Soares dos Reis, com uma menção honrosa. Entre os escassos sete expositores que representavam em Paris a escultura nacional, para a escolha da ainda inexperiente Maria Luísa, julgamos que tenha concorrido a influência exercida por seu tio, o marquês de Sousa Holstein. Membro do comité de organização do evento em Lisboa, era também ele quem presidia à secção de obras de arte patentes na exposição. Com efeito, a duquesa não só expôs, como conseguiu levar àquele certame duas obras, facto apenas igualado pelos já consagrados Simões de Almeida e Soares dos Reis. Como o seu mestre, também Maria Luísa se tornou expositora regular da SPBA, apresentando em 1880 três trabalhos. Ano em que Calmels expôs o busto de *Alexandre Herculano* e *A Dor*, este evento foi particularmente marcante por ter sido aquele onde se apresentaram publicamente os famosos retratos da duquesa de Palmela, de sua filha, D. Helena, e de seu mestre, Calmels, da autoria do francês Carolus Duran (1838-1917). A afiançar nas palavras de Ramalho Ortigão, pelas três obras, recebeu o pintor “aproximadamente a quantia em que importa o custeio de todo o ensino artístico em Portugal” [*Diário da Manhã*, n.º 1470, p. 2]. Neste ano, distinguiu-se como o seu principal trabalho o busto do *Marquês de Sá da Bandeira*, general também retratado por Calmels trajando à civil (Museu do Chiado). O busto agora exposto, constituía-se como a primeira versão da obra realizada em 1883, oferecida pela autora ao Museu Militar, e que daria origem a uma cópia, também oferecida à Sociedade de Geografia de Lisboa, onde foi inaugurada em sessão real a 21 de Junho de 1909. Obra evidentemente executada a partir de um retrato, ou de acordo com Ma-

ria O’Neill* “de memória”, a escultora mantinha no seu ateliê a farda que usou para modelo, como se observa em fotografias coevas. Sobre a sua participação, disse Ramalho Ortigão que a “sr.^a Duquesa de Palmela, que já não é hoje uma simples amadora, uma diletante, mas sim uma artista na mais bela acepção da palavra, expõe dois bustos em mármore, sendo um deles o retrato do marquês de Sá da Bandeira e um medalhão igualmente em mármore representando a cabeça morta de uma amiga da autora” [*Diário da Manhã*, n.º 1476, p. 2]. Este último trabalho a que se referia o crítico era na verdade um relevo com o retrato de Maria Antónia Rebelo de Andrade, representada defunta, envolta numa mortalha e repousada sobre uma almofada. Favorável foi também a opinião expressa por Rangel de Lima, que considerou os seus trabalhos executados “com tanta mestria, que suportam perfeitamente o confronto com as obras dos nossos melhores artistas. O busto do marquês de Sá tem semelhança e esmerado acabamento; na cabeça de estudo revela-se muito conhecimento do natural; o medalhão tem todo o sentimento que a amadora-artista desejou exprimir. A arte da escultura em Portugal pode, pois, ensoberbecer-se por contar entre os seus cultores amadora tão fidalga e tão distinta nos trabalhos a que liga o seu nome” [*Diário de Notícias*]. Após um breve interregno na actividade expositiva, durante o qual se tornou sócia do Centro Artístico Portuense, fundado por Soares dos Reis, a duquesa de Palmela estreou-se em 1884 no *Salon da Société des Artistes Français*. Exposição inaugurada no dia 1 de Maio, contou nesse ano com a presença de outros dois portugueses na categoria de escultura: Simões de Almeida e José Moreira Rato (1860-1937), este último premiado com uma menção honrosa. Neste certame Maria Luísa apresentou duas obras, o *Diógenes* e uma *Varina*, tendo sido a representação do célebre filósofo aquela que sem dúvida lhe valeu os mais fortes aplausos. Considerado como um dos seus melhores trabalhos, foi também apontado, por alguma crítica da época, como a obra que revelou a duquesa de Palmela entre os escultores. Executado em 1883, não podemos deixar de registar as semelhanças fisionómicas que se reconhecem entre o rosto desta escultura e o retrato de Calmels, que a artista executou neste mesmo ano, aventando a hipótese de que lhe tenha servido de modelo o seu próprio

mestre. Obra galardoada com uma menção honrosa, que seria recebida como habitual no ano seguinte, na comissão de entrega das recompensas encontrava-se Eugène Guillaume, que era então membro da Academia e vice-presidente da SAF. Com o n.º 3795 do catálogo, o original com base em mármore seria gravado em Paris por Alphonse-Charles Masson (1814-1898), em 1884 e em 1888. Pintor, pastelista e desenhador, ficou conhecido por ter gravado obras de diversos artistas, nomeadamente Millet, Rousseau, Marvy, e sobretudo Ribot. As suas gravuras, quase sempre publicadas nos periódicos franceses *L'Artiste* e *L'Art*, ampliaram naturalmente o impacto e a divulgação da obra. Em verdade, “Paris consagrou-lhe o merecimento artístico numa sincera manifestação de entusiasmo, e a imprensa da grande capital foi unânime em aplaudir o *verdictum* do júri das recompensas do *Salon*, onde o *Diógenes*, um esplêndido trabalho da sr.^a duquesa, obteve um êxito colossal” [*A Ilustração Portuguesa*, n.º 42, p. 7]. Comprovando o que se dizia na *Ilustração Portuguesa*, logo um mês após a abertura do evento, o jornalista Henry Houssaye (1848-1911) escrevia na parisiense *Revue des Deux Mondes*: “M.^{me} la duchesse de Palmella a sculpté d’une main savante et virile un terme de Diogène; ce bronze serait bien placé dans quelque parc, au croisement de deux allées plantées de grands arbres” [*Revue des Deux Mondes*, Tomo 63, pp. 594-595]. Com tal sugestão, evocaria o autor o conjunto de estátuas que decoravam as alamedas do parque de Versailles, encomendadas no tempo de Luís XIV. Repleto de atlantos assentes em plintos, ostentavam uma estrutura muito idêntica aquela que Maria Luísa concebeu. Na verdade, consideramos que este conjunto não tenha sido de todo estranho ao traçado da duquesa, sobretudo porque num deles figura efectivamente o célebre filósofo envolto no seu manto. Da autoria de Matthieu Lespagnandelle (1617-1689), acrescia ainda a interessante circunstância destas esculturas terem sido gravadas e publicadas em 1695 por Simon Thomassin (1655-1733) em *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornements de Versailles tels qu'ils se voient à présent dans le château et parc*. Eficaz meio de divulgação dessas obras, se não chegou a integrar a biblioteca da Casa Palmela, foi certamente uma obra de referência para o clássico

Anatole Calmels. Pouco depois, era na *Gazette des Beaux-Arts* que o conhecido crítico de arte Louis de Fourcaud (1851-1914) escolhia o *Diógenes* para imagem de abertura do texto que dedicava à escultura presente no *Salon* desse ano, referindo-se à obra “signé d’une grande dame portugaise, M.^{me} la duchesse Maria de Palmella” [*Gazette des Beaux-Arts*, n.º 325, p. 60]. O autor, que defendia a humanização do nu em escultura, insistindo numa maior aproximação à verdade psicológica das representações, argumentava que o artista “a modelé sans savoir pourquoi un corps nu d’homme ou de femme, et cette forme humaine, dépourvue de personnalité, n’a rien d’humain” [*Idem*, p. 57]. Nesta linha de raciocínio, aproveitava metaforicamente o tema escolhido pela duquesa de Palmela, em que Diógenes procurava com a sua lâmpada um homem verdadeiro, para dizer: “Il me semble que ma situation, à l’heure présente, n’est pas fort différente de celle du philosophe. Comme il cherchait un homme, je cherche un viril moreau de sculpture. Trouva-t-il l’homme? Je ne le crois pas. Trouverai-je ce que je souhaite? On le verra bien” [*Idem*, p. 60]. Como outras peças de Maria Luísa, também esta escultura foi fundida em versão reduzida, conhecendo-se alguns exemplares da autoria de Charles Floréal Thiébaud. Solicitado e conhecido *fondeur-éditeur* parisiense, trabalhou por exemplo com Camille Claudel ou Rodin, e ainda com o português Tomás Costa (1861-1932), discípulo de Falguière desde 1885. Ao contrário da maioria dos moldes, que segundo a tradição familiar terão sido destruídos por vontade da própria duquesa, para evitar reproduções posteriores, o gesso desta peça seria registado no interior do seu ateliê por Francesco Rocchini, e a sua fotografia publicada pela *Ilustração Portuguesa* em 1909 [*Ilustração Portuguesa*, n.º 180, p. 136]. Entusiasmada com o sucesso alcançado, em 1885 parece trabalhar com o propósito de expor no *Salon* seguinte. Enquanto Calmels continuava a confirmar o seu prestígio junto do público nacional, sendo premiado pela SPBA com uma medalha de 2.^a classe, por Paris, a sua discípula voltava a integrar o grupo de escultores que representavam Portugal, com as obras *Nègresse* e *Sainte-Thérèse*, esta última agraciada com uma menção honrosa. É de salientar que foram entregues na categoria de escultura um total de 62 menções honrosas, onze medalhas de 3.^a classe,

sete de 2.^a e duas de 1.^a classe. O busto de Santa Teresa de Jesus, datado de 1885, é bem sintomático de uma opção iconográfica ainda próxima de valores tradicionais, presos a um anacrónico gosto berniniano, que fixara aquele modelo extasiado da Santa de Ávila. Escultura novamente exposta em 1888, na Exposição Industrial e Agrícola de Lisboa, Monteiro Ramalho considerou que a representação de Santa Teresa “permanece numa atitude entanguida, com os furos dos olhos virados para as alturas celestiais, e uma cara d’abade magro chupada pelos êxtases da sensualidade mística, os ombros encolhidos, na perpétua rigidez d’um termo católico” [Monteiro Ramalho, 1897, p. 257]. O segundo trabalho apresentado em Paris foi uma cabeça de *Negra*, um dos seus bronzes mais célebres e aclamados, igualmente modelado em 1885. Escultura também intitulada *Pretinha*, *Preta Nova*, *Criada Preta* e *Maria José*, captava um olhar penetrante, que cativava pela vivacidade de uma expressão catraia. Apesar da índole pitoresca que o género acarreta, tratava-se na verdade de um retrato de Maria José dos Santos, criada da duquesa de Palmela, e filha dos cozinheiros de seus pais, ainda hoje carinhosamente lembrada por “Jéjé”. Apresentada pela primeira vez neste *Salon*, foi nos anos seguintes uma das peças mais expostas pela escultora, nomeadamente na Livraria Gomes (1892), na Sociedade Nacional de Belas Artes (1901), e na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908). Por outro lado, reveste-se de particular interesse por ter sido uma das raras peças da sua autoria dadas a fundir a E. Gruet Jeune, artífice que trabalhava em Paris para escultores de renome, como Carpeaux, Injalbert ou Camille Claudel. Não obstante, a maior parte da sua obra, nomeadamente as reduções, seriam quase sempre entregues ao célebre Ferdinand Barbedienne (1810-1892). Proprietário de uma conceituada e profícua fundição francesa, fundada em Paris em 1838, especializou-se inicialmente na reprodução em bronze de obras clássicas da estatuária Grega e Romana. O primeiro contrato para produzir modelos em bronze de um artista coevo foi feito em 1843 com Rude, desempenhando, daí em diante, um papel fulcral como impulsor da escultura contemporânea. Fundidor de alguns dos mais célebres artistas do tempo, obteve contratos com diversos escultores em Paris, entre os quais se destacaram os nomes de Carpeaux, David

d’Angers, Barye, Daumier, Clesinger, Dubois e Rodin. Na última década de Oitocentos, já ocupada com a fundação das Cozinhas Económicas, a duquesa iria promover dois certames na livraria Gomes. Localizada no Chiado, celebrizou-se como espaço de exposições artísticas. À semelhança do que já se verificava noutros locais comerciais da baixa lisboeta, de que o mais afamado terá sido o ateliê Bobone, podem ainda acrescentar-se as exposições da alfaiataria Piccadilly e dos armazéns Grandela, em Lisboa, ou da Livraria Renascença Portuguesa e dos armazéns do Chiado, no Porto. O evento promovido pela duquesa de Palmela em 1892 parece ter sido um dos primeiros a ter lugar naquele espaço. Acontecimentos perpetuados por Eça de Queirós em *A Ilustre Casa de Ramires*, que alude a “uma Exposição de Bordados na livraria Gomes”, nesse mesmo ano tem ainda lugar uma mostra de aguarela [Eça de Queirós, 1900, p. 22]. Em 1893, recebeu as exposições do escultor Tomás Costa e de Rafael Bordalo Pinheiro, e em 1894, também Columbano Bordalo Pinheiro se apresentou ali individualmente. A primeira exposição impulsionada por Maria Luísa, especialmente consagrada à aguarela e ao pastel, contou entre os seus expositores com as presenças de D. Amélia e D. Carlos, assim como dos aguarelistas Roque Gameiro, D. Fernando de Serpa e do portuense Manuel San Romão, marcando ainda a presença feminina, Maria Portocarrero da Câmara, e, naturalmente, a promotora do evento. A este certame referiu-se demoradamente Fialho de Almeida em *Os Gatos*. Num texto datado de 12 de Fevereiro de 1892, relatou que na Livraria Gomes “reuniram algumas pessoas da sociedade uma coleçãozinha d’aguarela e pasteis [...]” [Fialho de Almeida, 1933, p. 163]. Sobre a artista diz o autor que apresentou “três bronzes originais [...] que entretém os seus ócios patricios vitalizando a matéria sob o influxo d’um cinzel já consagrado. Os bronzes captam-me – pois se há tanta falta de metal! – especialmente a mulatinha, cuja humorística risada tem o ar de dizer: - Aqui está o que vocês vão fazer à Africa!” [Idem, p. 170]. Referia-se o autor à cabeça de *Negra* (1885), a *Simy* (1888) e a *Alegria* (1891), na verdade os bronzes mais difundidos da escultora. Apesar dos géneros que representam, são na verdade curiosos retratos de três protegidas da duquesa. A segunda, figura histórica de pesadosa expressão, também

intitulada de *Sulamite*, teve por modelo uma jovem árabe de nome Simy. A *Alegria*, também conhecida por *Ironia*, retrata uma mulher que a escultora vestiu de espanhola, e a quem captou um acostumado e gracioso sorriso. Modeladas para serem fundidas em bronze, existem espalhados por diferentes colecções vários exemplares destas peças, oferecidos pela autora a familiares e amigos. Neste mesmo ano de 1892 Maria Luísa estará presente, pela primeira e única vez, numa exposição organizada pelo Grémio Artístico em Lisboa. Representante da secção de escultura, unicamente ao lado de Costa Mota (1862-1930), essa categoria resumia-se apenas a duas obras de arte. Sobre a sua participação diz Emídio Brito Monteiro que “enviou à exposição do Grémio um busto de criança, amuada, muito graciosa e trabalhada com muita delicadeza” [*O Ocidente*, n.º 483, p. 115]. Descrição que nos remete para uma obra datada de 1885, julgamos que nessa altura tenha sido concebido com o propósito de ser exposta no *Salon* de 1886. Em 1894 teve lugar a segunda exposição da livraria Gomes a que nos referimos atrás. Ao contrário da primeira, esta seria exclusivamente dedicada à escultura, tendo por expositores, além da sua promotora, José Moreira Rato, Simões de Almeida, Costa Mota, Alberto Nunes, José Teixeira Lopes e António Teixeira Lopes. Relatando a visita que fez ao local, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) descreveu-o como um “salão pequenino e frio, mas onde passara a Arte, deixando-o alegre e perfumado [...]”, onde observou ainda “paredes forradas de cortinas vermelhas, do vermelho escuro querido dos escultores, e que enche de reflexos vermelhos de sangue a correr o mármore branco da carne das estátuas” [Joaquim de Carvalho, 1926, pp. 241-242]. Também Gervásio Lobato se referiu a este acontecimento promovido pela duquesa de Palmela, que “com as aparências despretensiosas de ser apenas um auxílio prestado a uma obra pia iniciada por uma sua amiga íntima, se transformou, mercê do alto merecimento das obras d’arte expostas, n’um verdadeiro acontecimento artístico do nosso país” [*O Ocidente*, n.º 546, p. 42]. Quanto aos trabalhos expostos pela escultora, a principal obra apresentada nesse ano foi o bronze *Fiat Lux*, figura alegre e triunfante que representa alegoricamente o “génio do progresso da medicina”. Para a sua execução, serviu de modelo à

escultora Luciano Moreira, jovem a quem o futuro reservava uma auspiciosa carreira no mundo da tauromaquia, onde foi insigne bandarilheiro. Aqui retratado com apenas 13 anos de idade, parece que terá posado para outras obras da duquesa de Palmela, que identificamos com dois bustos de criança, realizados em 1885 e 1887. Uma das primeiras notícias concernentes a este trabalho, é dada pelo conde de Sabugosa, segundo o qual “a obra ia ser vazada em gesso, e enviada às fundições de Barbedienne” [Conde de Sabugosa, 1907]. Amigo de Maria Luísa, e mordomo-mor da Casa Real, foi convidado pela própria a conhecer a sua última obra, descrevendo o momento em que a artista “despia a sua nova estátua da mortalha húmida em que estava envolvida para conservar a ductilidade do barro”, acrescentando adiante: “*fiat lux* – que nesse momento me descobria palpitante ainda do trabalho da modelação” [*Idem*, pp. 130-132]. Obra também aclamada por Joaquim de Carvalho, enaltecia o autor a “sua compreensão tão cheia de fina ironia, e pela delicadeza com que soube modelar num sentimento tão vivo da carne, do movimento e da vida” [Joaquim de Carvalho, 1926, p. 245]. A peça original em bronze, seria oferecida pela escultora a D. António de Lencastre, seu médico pessoal e da Real Câmara. No intuito de ser proposta académica de mérito da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, executou em 1900 uma cópia em mármore de Carrara, já que era condição indispensável à apresentação de uma obra da sua autoria. Numa altura em que eram já académicos de mérito Guillaume e Calmels, a duquesa foi justamente distinguida pelas suas criações artísticas, sendo nomeada em 1903 a primeira mulher com tal categoria. Por essa via, a versão em mármore do *Fiat Lux* integra o acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, passando em 1914 para o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Actualmente, encontra-se na entrada do Supremo Tribunal de Justiça de Lisboa. Provas prestadas, na charneira do século XX, Maria Luísa era já uma escultora reconhecida, por vezes até apartada do numeroso e ambíguo grupo de amadores. Não carecendo mais de afirmação pública, admitimos que tenha deixado de esculpir com intento expositivo. Na realidade, as suas presenças em certames artísticos constituem-se daqui em diante como meros actos de filantropia, e não mais para certificar as suas capacidades

artísticas. Desse modo, voltamos a encontrá-la no primeiro salão da SNBA, realizado em 1901. Exposição em que se apresentou ao lado de alguns dos principais nomes da escultura dessa época, como Simões de Almeida, Costa Mota, Moreira Rato ou Francisco dos Santos, a artista expôs um busto em bronze, que pertencia então à Assistência Nacional aos Tuberculosos, instituição patrocinada pela rainha D. Amélia. Expuseram-se neste certame, “numa parede, quase até ao tecto, as obras oferecidas à S. Magestade a Rainha para que o produto da venda” revertesse a favor desse estabelecimento [*Brasil-Portugal*, n.º 58, p.155]. Postumamente, em 1913, foi realizado um leilão com obras de diversos artistas contemporâneos, oferecidas por Maria Luísa, por Costa Mota e por Moreira Rato, cujo produto reverteria também em benefício dessa causa [*Ilustração Portuguesa*, n.º 371, p. 397]. Sobre a sua presença na exposição da SNBA, escreveu o Xilógrafo que a “duquesa de Palmela, que é uma artista já consagrada, expõe um primoroso busto em bronze, que ofereceu para a Assistência Nacional aos Tuberculosos” [*O Ocidente*, n.º 808, p. 123]. Apesar de ser nomeado no catálogo com a designação de *Busto*, trata-se da cabeça de *Negra* (1885) já referida, reproduzida em artigo assinado por Henrique de Vasconcelos, e que o mesmo autor qualificou como um “gracioso busto em bronze, de delicado acabamento” [*Brasil-Portugal*, n.º 59, pp. 163-164, e n.º 58, p. 155]. Uma versão dessa obra seria ainda oferecida, dois anos mais tarde, à Associação das Creches de Santa Catarina, em Vila Nova de Gaia, para uma exposição realizada com obras de arte angariadas por António Teixeira Lopes. O último evento público em que Maria Luísa participou como escultora foi a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, realizada em 1908. Convidada pela comissão organizadora da secção portuguesa, da qual eram vogais Jorge Colaço e António Teixeira Lopes, apresentou a concurso “três das suas melhores produções”, os bronzes *Fiat Lux*, *Negra* e *Simy*, tendo as duas primeiras recebido menções honrosas [Bernardino Cincinnato da Costa, 1908, p. 490]. O entusiasmo manifestado pela crítica do tempo, elevando as suas qualidades de insigne escultora, não deixou porém de se concentrar em aspectos menos pertinentes na óptica de uma necessária análise de índole estilística. Apreciação fundamental no domínio da

escultura, parecia escapar frequentemente aos críticos da época, que não dissimulavam a real dificuldade que tinham em fazer tal análise. Reconhecendo esse obstáculo, Ribeiro Artur admite algumas limitações no que toca à crítica da escultura, escrevendo: “É grande o número dos que tentam a pintura com maior ou menor felicidade; a escultura tem menos adeptos, é menos fácil. Os escritores e os críticos de arte habituam-se a falar largamente dos pintores, retraindo-se um pouco quando tratam dos escultores” [Ribeiro Artur, 1896, p. 242]. No que respeita à duquesa de Palmela, objecto de críticas pouco consistentes, verifica-se uma enorme indefinição quanto à categoria em que deve ser incluída. Citada com recurso a uma equívoca terminologia de amadora, amadora-artista e, escassas vezes, de artista, Gervásio Lobato referiu-se directamente a esta matéria em 1894. Em sua opinião, a escultora “não seguiu a tradição dos amadores e em vez de entrar nesse grupo, desgraçadamente tão numeroso, de curiosos, que fazem consistir a sua glória em fazer aquilo que não sabem fazer, dedicou-se ardente ao estudo da arte e de há muito que disputa primazias com os verdadeiros artistas, igualando-os muitas vezes, excedendo-os algumas” [*O Ocidente*, n.º 546, p. 42]. Misturando os dois conceitos, é sintomática a apreciação de António de Lemos (1864-1931), ao designar a duquesa de Palmela como “a maior alma de artista que pode ter uma amadora. Os seus trabalhos perfeitamente executados são confirmações indiscutíveis do lugar proeminente que ela deve ocupar entre os que são sacerdotes na sublime arte de Milo” [António de Lemos, 1906, p. 79]. Dama da rainha D. Maria Pia, camareira-mor de D. Amélia de Bragança e titular de uma das mais nobres famílias portuguesas, também a sua condição social parece ter minado o real reconhecimento das aptidões que possuía, ofuscando a sua competência como escultora. Entre ducais, aristocráticas e fidalgas, foram vários os adjectivos com que se apelidaram as “delicadas” mãos de Maria Luísa, cujo estatuto parecia indissociável da prática de tão árdua tarefa. Como lembrou António Guimarães, “A sua situação social apenas podia prejudicar o seu valor artístico em afasta-la da vulgarização da sua obra [...]” [António Guimarães, 1912, p. 15]. De acordo com Maria Amália Vaz de Carvalho, “se fosse pobre, em vez de ter nascido em berço d’ouro, a Duque-

sa de Palmela poderia ter vivido largamente do seu escopro de escultora. Não era uma *amadora*; era uma grande e conscienciosa artista” [Maria Amália Vaz de Carvalho, 1910, p. 11]. Em 1879, Pinheiro Chagas, que a qualificou como “uma artista de superior talento”, não deixou de lembrar que “As suas mãos duciais manejam o escopro com a habilidade de um grande artista” [*O Ocidente*, n.º 28, p. 27]. No ano seguinte, era Rangel de Lima quem falava das “aristocráticas mãos afeitas ao contacto do barro e da pedra” [*Diário de Notícias*]. Premiada em Paris e no Rio de Janeiro, é ainda de assinalar que a artista nunca tenha sido galardoada nas exposições nacionais. Entre outras contingências, motivo de força foi o facto de não se ter assumido como “artista de profissão”. Com efeito, não subsistia a duquesa de Palmela a expensas daquela actividade, vendo-se assim privada de um reconhecimento apenas concedido aos artistas a quem “muito lhes poderiam aproveitar na sua carreira profissional” [*Relatório e contas...*, 1879, p. 7]. Referimo-nos concretamente ao caso ocorrido na exposição da SPBA de 1876, na qual, apesar das suas obras serem “dignas de uma medalha de prata”, foi preterida a favor de Soares dos Reis pois, merecendo também a recompensa, era ele um “artista de profissão” [*Idem*]. Estranha incompatibilidade, a sua consagração até espanto causou: “Para muitos dos seus compatriotas esta revelação do talento artístico da ilustre dama, representante de um dos nomes mais gloriosos do seu país, foi uma grande e agradável surpresa. Ninguém esperava que a ilustre fidalga, vivendo num meio tão avesso às penosas fadigas do estudo, tivesse pela Arte tamanha dedicação. Ninguém supunha que a sr.^a duquesa consagrasse as suas vigílias a obras de grande fôlego, que lhe deram no mundo da Arte um nome verdadeiramente distinto [...]. Hoje, a sr.^a duquesa de Palmela não é apenas a amadora distinta [...] é uma artista distinta” [*Ilustração Portuguesa*, n.º 42, p. 7]. Talvez por essa razão, ou no dizer de D. Carlos, pelo “muito jeito para pôr, as aparências contra si, e é bom pensar sempre que ‘quand tout le monde a tort tout le monde a raison’”, Maria Luísa foi mesmo acusada de não ser a verdadeira autora dos seus trabalhos, e injustamente apelida de “Duquesa de Calmels” [Raúl Brandão, 1925, pp. 76-77]. Como lembrava João da Camara em 1895, “Ela bem conhece a luta. Ela sabe que horas amargas

custa essa arte para quem tantos olham com desprezo, como para frágil quinquilharia” [*Perfis contemporâneos*, n.º 2, p. 7]. Na verdade, várias foram as vozes que contra a escultora se levantaram. Como escreveu D. Carlos, “Tem-se falado muito dela em bem e em mal. Em bem é caridosa e creio-a amiga dos seus amigos, Em mal... tem-se dito tanto que não sei o que diga” [*Idem*]. O próprio rei, dirigindo-lhe duras críticas, considerou-a “Uma grande dama ‘jusqu’au bout des ongles’, quando o quer ser, o que não é sempre. Extremamente leviana, uma toqué. Organização d’artista... que não estudou; faz escultura, e tem opiniões sobre arte, que nem sempre são as melhores” [*Idem*, pp. 76-77]. Imperturbável e com uma vontade firme para a prática da escultura, Maria Luísa não se deixou abalar pelas críticas e o seu trabalho como escultora foi finalmente reconhecido com a atribuição da comenda da ordem de Santiago, concedida por mérito artístico em 1909, ano da sua morte. No que toca à sua integração no panorama artístico do tempo, a duquesa de Palmela inclui-se num grupo de ambígua classificação. Com uma obra de refinado sentido plástico, mas pouco abundante em novidades estilísticas, parece operar a transição do gosto Romântico para o Naturalismo, que já se adivinhava no final da sua carreira como escultora. Por outro lado, apesar de uma obra pouco numerosa, gozou de uma aptidão técnica invulgar, facilmente reconhecível no tratamento cuidado dos panejamentos, na exactidão detalhada das cabeleiras, bem como na fidelidade dos retratos. Assim distinguida entre as raras aspirantes a escultoras, eram com efeito escassas as mulheres que o arriscavam, numa época em que podemos nomear pouco mais do que os nomes de Albertina Falker, Margarida de Lima Mayer ou da condessa d’Edla^{*}, expositoras na última década de Oitocentos. Já no início da centúria seguinte, o grupo seria ampliado pelas portuenses Joana Andresen^{*}, Ada da Cunha^{*}, Maria da Glória Ribeiro da Cruz^{*} e Alice de Azevedo Ribeiro, assim como pelas lisboetas Cristina Vilarinho, Celeste de Melo Mendes e Margarida de Alcântara. Deixando a escultura, normalmente por força do destino que lhes era traçado por via do casamento, perdeu-se o rasto a algumas destas artistas logo após a concretização de uma ou de duas exposições. A duquesa de Palmela, revelando um crescente domínio da linguagem escultórica, foi

sobretudo uma modeladora nata, capacidade que praticou livremente enquanto ceramista. Actividade desenvolvida paralelamente à escultura, fundou em 1872, com a condessa de Ficalho, a quem cabia a pintura dos objectos, a célebre Fábrica de Cerâmica do Ratinho. Instalada no ateliê de escultura do palácio do Rato, perdura desse tempo o fogão onde eram cozidas as peças, belo exemplar com forro azulejar e guarda em ferro fundido. Domínio de acentuada liberdade expressiva, a escultora operou na fase final da sua actividade uma cisão com o gosto de pendor académizante, transmitido pelos seus mestres, nomeadamente pelo predomínio de temáticas de género, que cada vez mais se sobrepuseram aos assuntos de tratamento clássico. Exemplo disso é também a abordagem iconográfica que fez aos temas religiosos que, apesar de pouco abundantes, se podem personificar nas obras *Santa Teresa de Jesus* (1885) e *Mater Admirabilis* (1909). Antagonicamente, se a uma podemos reconhecer o apego a um destoante gosto berniniano, por outro, auferem-se na inacabada Virgem referentes iconográficos bem mais inovadores. Representando uma Virgem em escala natural, que elevava nos braços a figura do menino, diz-nos Caetano Alberto que se destinava esta obra ao templo da Imaculada Conceição. Monumento comemorativo do cinquentenário da definição desse dogma, daria origem à abertura de um concurso de escultura. Lançada a primeira pedra a 8 de Dezembro de 1904 na zona de Picoas, a igreja não chegaria a ser concluída, mas a sua construção parece ter-se desenvolvido ao longo de cinco anos. Desfile de afirmados artistas, responderam com propostas para diferentes figurações da Virgem - Costa Mota sobrinho, Anjos Teixeira, Francisco dos Santos e Moreira Rato - havendo ainda notícia de uma maquete encomendada pela duquesa de Palmela a Teixeira Lopes, para a capela-mor do monumento, que este lhe apresentou em Dezembro de 1904. Verdadeiro repositório de escultura religiosa, acusou todavia uma fraca originalidade no tratamento iconográfico do tema. Assim contextualizada, a *Mater Admirabilis* de Maria Luísa parecia distinguir-se por uma maior liberdade compositiva, isenta de convencionalismos tradicionais. Notável por um tratamento não canónico daquela temática, como se reconhecia no tempo, “representa uma nova feição do seu génio artístico, libertando-se do

classicismo do mestre Calmels” [*O Ocidente*, n.º 1106, p. 203]. Falecido em 1906, talvez o citado mestre tenha ainda chegado a ver iniciada esta obra, cuja ousadia “inquietava deveras o clássico Anatole Calmels, a quem se arrepiavam os cabelos na sua contemplação” [*Ilustração Portuguesa*, n.º 180, p. 135]. Sugerindo uma modernidade iconográfica ímpar, também Maria O’Neill (1873-1932) faz notar que tem a estátua “fisionomias completamente novas em santos. A mãe não tem o ar de piedade e de resignação quasi apática, que desde sempre lhe atribuem”, rematando mais adiante: “Uma estátua lindíssima da Virgem, com seu Filho nos braços, como vulgarmente a esculpem os clássicos, encanta, mas não comove a multidão” [*Ilustração Portuguesa*, n.º 180, pp. 136-137]. Primeira incumbência pública em que a escultora se envolvia, marcava assim uma viragem axiomática na sua actividade. Unanimemente considerada como uma das suas criações mais originais, em verdade filia-se na *Virgem apresentando o menino ao mundo*, da autoria do francês Albert Dominique Roze (1861-1952). Discípulo de Rodin e presença habitual no *Salon* parisiense, realizou a citada escultura para o coroamento da torre sineira da basílica de Notre Dame de Brebières, em Albert, cidade na região do Somme. Obra datável da última década do século XIX, chegou certamente ao conhecimento da duquesa de Palmela já na centúria seguinte. Sem que fosse exposta em nenhum *Salon* daquela época, julgamos que a tenha conhecido apenas depois de inaugurada. Igreja neo-bizantina, iniciada em 1885 e consagrada em 1901, mais do que um local de peregrinação, acabou por se celebrar sobretudo devido à Virgem em bronze a que nos referimos. Destruída durante a 1ª Guerra, em Janeiro de 1915 a estátua ficaria suspensa sobre a cidade, tendo a sua insólita imagem percorrido todo o mundo. A fotografia da *Vierge Penchée*, como ficou conhecida depois do sucedido, seria publicada em Portugal na *Ilustração Portuguesa*, logo dois meses após a queda [n.º 471, p. 278]. A confirmar-se a informação concedida por Caetano Alberto, quando nos diz que a *Mater Admirabilis* de Maria Luísa se destinava ao “templo-monumento da Imaculada Conceição que ainda se está construindo” [*O Ocidente*, n.º 1106, p. 203], pode efectivamente aceitar-se uma finalidade afim à da basílica francesa. Com efeito, se analisarmos

alguns dos projectos elaborados em 1904, depressa concluímos da importância dada à componente escultórica do exterior, onde se incluía um coroamento semelhante, que variava de acordo com a proposta e a localização da cúpula. Consideramos por fim que, apesar do emprego de um esquema compositivo já experimentado, a obra da duquesa de Palmela não é totalmente isenta de alguma novidade, sobretudo manifestada pela pose natural, meiga e materna da Virgem. Traduzindo um naturalismo que se opunha à rigidez expressiva da sua congénere, antecipava assim uma mudança de rumo na actividade da escultora que, porém, não chegou a tempo de se desenvolver.

Bib.: AA.VV., *Uma família de colecionadores: poder e cultura, antiga colecção Palmela*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001; A. de Champeaux, *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque actuelle*, Paris-London, J. Rouam-Gilbert Wood, 1886; A. F. S., "A Nobreza e a Arte em Portugal", *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 67, 1907, pp. 681-687; Alda de Guimarães Guedes Machado, *O Conde de Almedina e a Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, 1954; Anatole de Montaiglon, "La sculpture a l'exposition Universelle", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Tomo 18, n.º 253, 01/07/1878, pp. 31-49; António de Lemos, *Notas de Arte*, Porto, Tipografia Universal, 1906; António Enes, "Décima Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal", *Artes e Letras*, Lisboa, 3.ª série, n.º 2, 1874, pp. 29-31; António Guimarães, *A última Duquesa de Palmela*, Lisboa, Edição do Autor, 1912; Bernardino Cincinnato da Costa, *Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1908: catálogo oficial da secção portuguesa*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1908; Branca de Gonta Colaço, Maria Archer, *Memórias da linha de Cascais*, Cascais-Oeiras, Câmara Municipal, 1999 (Fac-simile ed. 1943); Caetano Alberto, "Duquesa de Palmela", *O Ocidente*, Lisboa, n.º 1106, 20/09/1909, pp. 201-203; Conde de Sabugosa, *Embrechados*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1907; Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, Porto, Livraria Chardron, 1900; Fernando de Pamplona, *Um século de pintura e escultura em Portugal: 1830-1930*, 2.ª ed., Porto, Livraria Tavares Martins, 1943; *Idem*, "D. Maria Luísa de Sousa Holstein, Duquesa de Palmela", *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Vol. 4, 2.ª ed., Lisboa, Civilização Editora, 1987, pp. 258-259; Fialho de Almeida, *Os Gatos*, 6.ª ed., Lisboa, Livraria Clássica, 1933 (1.ª ed. 1892); Gervásio Lobato, "A Duquesa de Palmela", *O Ocidente*, Lisboa, n.º 546, 21/02/1894, pp. 41-43; Henrique Vasconcelos, "Exposição de Belas-artes", *Brasil - Portugal*, Lisboa, n.º 58, 16/06/1901, pp. 155-158; *Idem*, "Exposição de Belas-artes", *Brasil - Portugal*, Lisboa, n.º 59, 01/07/1901, pp. 163-164; Henry Houssaye, "Le Salon de 1884", *Revue des Deux Mondes*, Paris, Tomo 63, 01/06/1884, pp. 560-595; João da Camara, "Duquesa de Palmela", *Perfis contempo-*

râneos: retratos, biografias e literatura, Lisboa, n.º 2, 15/07/1895, pp. 5-8; João Sincero, "A Exposição de Belas Artes do Grémio Artístico", *O Ocidente*, Lisboa, n.º 483, 21/05/1892, pp. 114 -115; Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, *Notas de arte e crítica*, Porto, Livraria Moreira Editora, 1926; José de Figueiredo, *Secção portuguesa de Belas Artes: exposição nacional no Rio de Janeiro, ano de 1908*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1908; José Pessanha, *Notas sobre Portugal: Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, Vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional, 1908; José Sarmiento de Matos, *Procuradoria-Geral da República: Palácio Palmela*, Lisboa, P.G.R., 1987; Louis de Fourcaud, "Le Salon de 1884", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Tomo 30, n.º 325, 01/07/1884, pp. 55-63; Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, "O Marquês de Sá da Bandeira: busto da Sr.ª Duquesa de Palmela", *O Ocidente*, Lisboa, n.º 28, 15/02/1879, pp. 25-28, 30; Maria Amália Vaz de Carvalho, *Duquesa de Palmela: in memoriam*, Separata de *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1910; Maria de Lourdes Amorim, *Escultura da duquesa de Palmela: 1841-1909*, Lisboa, Galeria A Janela Verde, 1991; Maria João Lello Ortigão, "Duquesa de Palmela", *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, pp. 435-436; *Idem*, "Maria Luísa de Souza e Holstein", *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 727; Maria O'Neill, "A Duquesa de Palmela: escultora", *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 180, 02/08/1909, pp. 133-138; Monteiro Ramalho, *Folhas d'arte*, Lisboa, Tipografia Portuense, 1897; Paula Mesquita Santos, "Anatole Célestin Calmels", *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999, pp. 68-72; Ramalho Ortigão, "O Centenário e a Exposição de Belas-Artes", *Diário da Manhã*, Lisboa, n.º 1470, 16/06/1880, p. 2; *Idem*, "A Exposição de Belas Artes - o congresso literário", *Diário da Manhã*, Lisboa, n.º 1476, 23/06/1880, pp. 1-2; *Idem*, *Arte portuguesa*, Lisboa, Clássica, 1943-47; Rangel de Lima, "Folhetim", *Diário de Notícias*, 25/05/ 1880; Raúl Brandão, *Memórias*, Vol. II, 3.ª ed., Paris-Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1925; Ribeiro Artur, *Arte e Artistas Contemporâneos*, Lisboa, Livraria Ferin, 1896-1903; Sandra Costa Saldanha, "Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela", *Margens e Confluências*, n.º 11, Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, 2006; Simon Thomasin, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornements de Versailles tels qu'ils se voient à présent dans le château et parc*, Amsterdam, P. Mortier, 1695; Victor Champier, *L'Année artistique, 1878: les beaux-arts en France et a l' étranger*, Paris, A. Quantin, 1879; Xilografo, "Sociedade Nacional de Belas-Artes: primeira exposição", *O Ocidente*, Lisboa, n.º 808, 10/06/1901, pp. 123-124; Zacharias d'Aça, "Visita à exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes", *Diário Ilustrado*, Lisboa, n.º 631, 11/06/1874, p. 2; *Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal - Décima Exposição*, Lisboa, Tipografia Universal, 1874; *Relatório e contas da Sociedade Promotora das Belas-artes em Portugal no ano de 1873-1874*, Lisboa, Tipografia Universal, 1875; *Sociedade Promotora das Belas-artes em Portugal - Undécima Exposição*, Lisboa, Tipografia Universal, 1876;

Exposition universelle internationale de 1878, Catalogue officiel, Tomo I, Paris, Imprimerie Nationale, 1878; *Relatório e contas da Sociedade Promotora das Belas-artistas em Portugal no ano de 1879*, Lisboa, Tipografia Universal, 1879; *Sociedade Promotora das Belas-artistas em Portugal – Duodécima Exposição*, Lisboa, Tipografia de Christovão Augusto Rodrigues, 1880; *Catalogue illustré du Salon*, Paris, Librairie d'Art L. Baschet, 1884; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1886*, Paris, Paul Dupont, 1884; *Catalogue illustré du Salon*, Paris, Librairie d'Art L. Baschet, 1886; “Duquesa de Palmela”, *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 42, 01/05/1888, pp. 5, 7; *Sociedade Nacional de Belas-artistas – Primeira Exposição*, Lisboa, Tipografia da Companhia Nacional Editora, 1901; *Catálogo das obras de arte oferecidas em favor da Creche*, Porto, Comércio do Porto, 1903; “O escultor Teixeira Lopes trabalhando no estudo para a estátua de S. M. a Rainha no atelier da Senhora Duquesa de Palmela”, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 13, 1906, p. 399; “No palácio Palmela, em Sintra”, *Brasil-Portugal*, Lisboa, n.º 203, 01/07/1907, p. 161; “Senhoras em evidência”, *Serões*, Lisboa, Vol. 8, n.º 43, Janeiro, 1909, p. 74; “Honra ao talento”, *Serões*, Lisboa, Vol. 8, n.º 44, Fevereiro, 1909, pp. 161-162; “Esculturas da Senhora Duquesa de Palmela”, *Serões*, Lisboa, Vol. 8, n.º 47, Maio, 1909, p. 464; “O busto de Sá da Bandeira pela Sr.^a Duquesa de Palmela: a sua inauguração na Sociedade de Geografia”, *O Ocidente*, Lisboa, n.º 1099, 10/07/1909, pp. 145-147; “Funeral da Senhora Duquesa de Palmela”, *Brasil-Portugal*, Lisboa, n.º 256, 16/09/1909, pp. 241-245; “A caridade de luto: Duquesa de Palmela”, *Serões*, Lisboa, Vol. 9, n.º 52, Outubro, 1909, pp. 343-244; “Exéquias em S. Domingos por alma da senhora Duquesa de Palmela”, *Brasil-Portugal*, Lisboa, n.º 262, 16/12/1909, pp. 341-342; “Duquesa de Palmela”, *O Ocidente*, Lisboa, n.º 1115, 20/12/1909, pp. 274-276; *A mãe dos pobres: oração fúnebre proferida pelo arcebispo d'Évora*, Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1910; “Azulejos artísticos”, *Serões*, Lisboa, Vol. 11, n.º 61, Julho, 1910, p. 77; “Senhoras em evidência”, *Serões*, Lisboa, Vol. 11, n.º 62, Agosto, 1910, pp. 150-151; “A favor d'Assistência aos Tuberculosos”, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 371, 31/03/1913, p. 397; “A virgem da Torre da Basílica d'Albert”, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 471, 01/03/1915, p. 278; “Duquesa de Palmela”, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 860, 12/08/1922, p. 149; “A Duquesa de Palmela, fundadora das cozinhas económicas, foi homenageada”, *O Século*, Lisboa, 23/04/1944, p. 95.

[S. C. S.]