

# Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Construtora de uma obra social

*Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Constructrice d'un œuvre social*

TERESA CAMPOS DOS SANTOS

*Mestranda em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal*

Étudiante à la maîtrise en Histoire de L'Art Portugais à la Faculté des Lettres de l'Université du Porto (Portugal)

**RESUMO** O trabalho de Maria Luísa de Sousa Holstein como escultora, no contexto do século XIX português, serviu de mote para algumas questões. Como se afirma uma mulher duquesa no mundo masculino da arte oitocentista? Em que medida sua faceta de filantropia está espelhada nas suas obras? Neste artigo, propõe-se um olhar sobre a escultora e sua obra, sem conotações com seu estatuto, ou gênero. Associando sua arte à sua atividade como filantropia, defendemos a existência de uma “arte filantrópica”, isto é, socialmente interventiva, a qual os bustos *Negra*, *Simy* e *Alegria* exemplificam.

**PALAVRAS-CHAVE** filantropia, arte, escultura.

**RESUMÉE** Le travail de Maria Luísa de Sousa Holstein comme sculptrice, dans le contexte du XIX<sup>ème</sup> siècle portugais, a servi de devise de quelques questions. Femme duchesse, comment s'affirme-t-elle dans le monde masculin de l'art des années huit cents? En quelle mesure sa facette de philanthrope est-elle réfléchié dans ses œuvres? Dans cet article, on propose un regard sur la sculptrice et son œuvre, sans connexions à propos de son statut ou genre. En associant son art à son activité comme philanthrope, nous défendons l'existence d'un “art philanthropique”, c'est-à-dire, d'intervention social dont les bustes *Negra* (Noire), *Simy* e *Alegria* (Joie) en sont les exemples.

**MOTS-CLÉ** philanthropie, art, sculpture.

## Introdução

Este artigo propõe uma passagem pela atividade profundamente plural que Maria Luísa de Sousa Holstein desenvolve ao longo de sua vida. Esta finalidade prende-se com a perspectiva – espelhada, de resto, na estrutura interna do estudo – de que os projetos, levados a cabo por Maria Luísa, assentaram sempre em características e valores muito próprios. Entre a arte e a vida social, Maria Luísa foi pondo em prática objetivos transversais, no que diz respeito ao meio a que se dirigiam. No entanto, talvez encontremos aqui uma das ideias fundamentais desta investigação e que se relaciona com o fato de Maria Luísa quebrar com as barreiras politicamente instituídas. Para ela, o mundo constituía um campo de ação, e o seu dia a dia era vivido em função dos contributos que ela julgava poder dar a esse grande campo.

Neste percurso, procurar-se-á dar uma panorâmica da sua atividade, atentando na receptividade que recebeu no seu tempo, bem como nos principais obstáculos que enfrentou. Sem nos determos demasiadamente em viagens cronológicas e detalhes de sua vida, o ponto central deste artigo será, com efeito, o de inter-relacionar valores e iniciativas que fizeram de Maria Luísa uma das personalidades mais importantes do seu tempo. Com um papel proeminente nos campos artístico e social, por meio desta investigação pretendeu-se quebrar essa divisão, acreditando que, em ambos os setores de atividade, encontramos uma mesma Maria Luísa. Para ilustrar esta asserção, podemos mesmo utilizar as palavras de Sandra Costa Saldanha, que intitula um de seus artigos sobre Maria Luísa, da seguinte forma: “Nobre amadora, mulher escultora (...)”<sup>1</sup>. Efetivamente, o universo pessoal e profissional funde-se ou simplesmente não existe, havendo apenas uma Maria Luísa cujo caminho vai trilhando por entre a escultura e a vida social.

Para além deste objetivo, procuramos centrar nosso estudo nos bustos *Negra*<sup>2</sup>, *Simy* e *Alegria*. Com esta análise mais pormenorizada, pretendemos entender o significado destes trabalhos no contexto da obra plástica de Maria Luísa, mas, mais ainda, no contexto de sua atividade multidisciplinar.

<sup>1</sup> SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela.” *Margens e Confluências*. Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, n. 11, pp. 99 a 123.

<sup>2</sup> Apesar de alguns estudos intitularem esta obra como *Cabeça de Negra*, ao longo deste artigo usaremos o título *Negra*, por o acharmos mais adequado às intenções críticas da peça.

## Introduction

Cet article, il propose une analyse sur l'activité, profondément plurielle, que Maria Luísa de Sousa Holstein développe, tout au long de sa vie. Cet objectif se lie à la perspective – réfléchie, d'ailleurs, dans la structure interne de l'étude – que les projets élaborés par Maria Luísa ont eu toujours comme base des caractéristiques et des valeurs trop particulières. Entre l'art et la vie sociale, Maria Luísa a mis en pratique des objectifs transversaux, en ce qui concerne le milieu auquel ils se dirigeaient. Pourtant, nous trouvons ici, peut-être, une des idées fondamentales de cette recherche qui est en rapport avec le fait de Maria Luísa rompre avec les barrières politiquement établies. Selon la sculptrice, le monde constituait en champ d'action, et son quotidien était vécu en fonction des contributions qu'elle jugeait pouvoir donner à ce grand champ.

Dans ce parcours, nous chercherons donner un panorama de son activité, en donnant attention pas seulement à la réceptivité qu'elle a reçue dans son temps, mais aussi aux principaux obstacles qu'elle a affrontés. Sans nous retenir trop en voyages chronologiques et en détails de sa vie particulière, le point central de cet article, il sera, en effet, celui de mettre en rapport des valeurs et des initiatives qui ont fait de Maria Luísa une des personnalités les plus importantes de son temps. Avec un rôle de relief dans les champs artistique et social, on a voulu avec cette recherche détruire ce même partage, en croyant que chez tous les deux secteurs d'activité, nous trouvons la même Maria Luísa. Pour illustrer cette assertion, nous pouvons utiliser les mots de Sandra Costa Saldanha, qui intitule un de ses articles sur la sculptrice, de la façon – “Noble amatrice, femme sculptrice (...)”<sup>1</sup>. En effet, l'univers personnel et professionnel se fonde ou simplement il n'existe pas, en y ayant seulement une Maria Luísa dont le chemin elle va battant entre la sculpture et la vie sociale.

Au-delà de cet objectif, nous avons cherché centrer notre étude sur les bustes *Negra* (Noire)<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela”. *Margens e Confluências*. Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, n. 11, pp. 99 a 123.

<sup>2</sup> Bien que quelques études intitulent cette œuvre comme *Cabeça de Negra* (Tête d'une Noire); toute au long de cet article nous utiliserons le titre *Negra* (Noire), parce que nous le trouvons plus adéquat aux intentions critiques de la pièce.

*Simy e Alegria* (Joie). Avec cette analyse plus détaillée, nous prétendons comprendre le sens de ces travaux, dans le contexte de l'œuvre plastique de Maria Luísa, mais, surtout, dans le contexte de son activité multidisciplinaire.

Dans cet article, la sculptrice sera toujours nommée par son prénom et son nom – Maria Luísa de Sousa Holstein – et jamais comme Duchesse de Palmela. Cette choix a comme justification le fait de cet étude s'occuper, effectivement, de la femme Maria Luísa, et sa diversité de contributions, en relevant le chemin qu'elle a battu, toujours fidèle à soi-même et à ce qu'elle a ambitionné, malgré son statut et son prestige familiaux.

### Brève biographie artistique de Maria Luísa de Sousa Holstein.

Entre le champ artistique et le champ social, Maria Luísa de Sousa Holstein s'assume comme une figure de la société de Lisbonne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans les deux champs, déjà mentionnés, ses initiatives et contributions s'allongent au-delà de ce qui est, généralement, digne de mention. Sandra Costa Saldanha rapporte justement ça, en indiquant les impulsions données à la production artistique, comme par exemple, l'attribution des bourses d'études et de prix pécuniaires<sup>4</sup>. Son impact social – au présent, encore souligné dans les études sur la sculptrice – se doit au fait d'être une femme qui s'affirme dans l'univers masculin des arts<sup>5</sup> où le genre féminin, d'habitude, entrainait seulement pour servir de modèle<sup>6</sup>.

Ainsi, malgré l'épithète d'amatrice, la persévérance de l'artiste et son statut social lui ont permis d'obtenir un accompagnement formatif dans lequel Anatole Célestin Calmels (1822-1906) a eu un rôle décisif<sup>7</sup>.

Dès les premières leçons – 1858 – données par le *maître* à Maria Luísa<sup>8</sup>, tous les deux ne s'éloignent plus. Au-delà les enseignements techniques et esthétiques, Calmels sera un des responsables par

Neste artigo, a escultora será sempre mencionada pelo seu nome – Maria Luísa de Sousa Holstein – e nunca como Duquesa de Palmela. Tal escolha tem como justificação o fato de este estudo se debruçar, efetivamente, sobre a mulher Maria Luísa, e a sua diversidade de contributos, relevando o caminho que trilhou fiel a si mesma e àquilo que ambicionou, não obstante o seu estatuto e prestígio familiares.

### Breve biografia artística de Maria Luísa de Sousa Holstein

Entre o campo artístico e o campo social, Maria Luísa de Sousa Holstein assume-se como uma figura de vulto da sociedade lisboeta do final do século XIX<sup>3</sup>. Nos dois campos já referidos, suas iniciativas e contributos estenderam-se muito para além daquilo que é, geralmente, digno de nota. Sandra Costa Saldanha menciona isso mesmo, apontando os impulsos dados à produção artística como, por exemplo, a atribuição de bolsas de estudo e de prémios pecuniários<sup>4</sup>. Seu impacto social – ainda hoje sublinhado nos estudos sobre a escultora – deve-se ao fato de ser uma mulher que se afirma no universo masculino das artes<sup>5</sup>, onde o gênero feminino, habitualmente, apenas entrava para servir de modelo<sup>6</sup>.

Assim, ainda que sob o epíteto de amadora, a perseverança de Maria Luísa e seu estatuto social permitiram-lhe obter um acompanhamento formativo, no qual Anatole Célestin Calmels (1822-1906) assumiu um papel central<sup>7</sup>.

Desde as primeiras lições (1858) dadas pelo *mestre* a Maria Luísa<sup>8</sup>, ambos não mais se afastam. Para além dos ensinamentos técnicos e estéticos, Calmels será um dos responsáveis pela construção do *atelier*<sup>9</sup> da escultora<sup>10</sup>. É, também, de braço dado com Calmels que a artista estará presente em algumas impor-

<sup>3</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A propos de la “*sculpture au féminin*”, vide: SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, pp. 100 e 101.

<sup>7</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>3</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A propósito da “*escultura no feminino*”, ver: SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, pp. 100 e 101.

<sup>7</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>9</sup> “(...) vasta officina povoada de todos os instrumentos e alfaías suggestivas do trabalho. A Duquesa estava ainda ausente. Corrido o reposteiro pesado sentese um mundo diferente espiritualizado pela arte.” SABUGOSA, 5º Conde de. *Embrechados*. 3ª Ed. Lisboa: Portugal-Brasil, p. 206.

<sup>10</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 103.

tantes exposições e salões europeus. A sua primeira exposição pública data de 1874, na 10<sup>a</sup> exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, com as obras *Pescador* (1870) [Fig. 1] e o retrato em relevo da *Condessa de Ficalbo*<sup>11</sup>. Por entre os diversos eventos de promoção artística em que participa ao longo dos anos, o reconhecimento da qualidade do seu trabalho é mais evidente em 1884, no *Salon de la Société des Artistes Français*, em que a sua obra *Diógenes* (1883) [Fig. 2] recebe um prêmio, para além das críticas mais favoráveis<sup>12</sup>. Dois anos depois, viria a receber, no mesmo *Salon*, uma menção honrosa, desta feita pela obra *Sainte-Thérèse* (1885, coleção particular) [Fig. 3]<sup>13</sup>.

Neste sentido, seu trabalho escultórico será fortemente marcado pela influência de Calmels. Desta feita, entre o Romantismo e o Naturalismo, Maria Luísa desenvolve uma obra pouco numerosa<sup>14</sup>, mas que propõe soluções bastante diversas e plasticamente interessantes<sup>15</sup>. A sua qualidade técnica é confirmada “(..) pelo tratamento cuidadoso dos panejamentos, pela exactidão detalhada das cabeleiras ou pela fidelidade dos retratos”<sup>16</sup>. Formalmente, seus trabalhos iniciais são marcados por um estilo depurado, de gosto clássico, claramente fiel aos princípios de Calmels<sup>17</sup>. Apesar de as temáticas avançarem gradualmente num sentido mais realista, sua composição estava ainda distante de uma abordagem naturalista ou, até mesmo, romântica.

Os retratos constituem uma parcela importante de seu trabalho, explorando esta tipologia de diferentes modos. Maria Luísa executa retratos de dadas figuras em concreto – caso do busto do 1<sup>o</sup> Marquês de Sá da Bandeira (1883, Museu Militar de Lisboa) [Fig. 4]; faz obras, aparentemente, não conotadas com a retratística, mas onde é possível vislumbrar o retrato de alguém – caso de *Diógenes*, em que se verificam semelhanças com um retrato de

la construction de l'atelier<sup>9</sup> de la sculptrice<sup>10</sup>. Il est aussi, de bras dessus avec Calmels, que l'artiste sera présente en quelques importantes expositions et aux salons européens. Sa première exposition publique arrive en 1874, dans la 10<sup>ème</sup> exposition de la Sociedade Promotora de Belas-Artes (Société Promotrice des Beaux-Arts), avec les œuvres *Pescador* (Pêcheur, 1870) [Fig. 1] et le portrait en relief de la *Condessa de Ficalbo* (Comtesse de Ficalho)<sup>11</sup>. Entre les divers événements de promotion artistique où elle participe au long des années, la reconnaissance de la qualité de son travail devient plus évidente en 1884, au *Salon de la Société des Artistes Français*, où son œuvre *Diógenes* (1883) [Fig. 2] reçoit un prix, au-delà les critiques les plus favorables<sup>12</sup>. Deux ans après, elle recevra, de nouveau, au même Salon, une mention honorable, grâce à l'œuvre *Sainte-Thérèse* (1885, collection particulière) [Fig. 3]<sup>13</sup>.

Dans ce sens, son travail sculptural sera vraiment marqué par l'influence de Calmels. Cette fois-ci, entre le Romantisme et le Naturalisme, Maria Luísa développe un œuvre peu nombreux<sup>14</sup>, mais qui propose des solutions assez diverses et plastiquement intéressantes<sup>15</sup>. Sa qualité technique est confirmée “(..) par le traitement attentif des tissus, par la correction détaillée des chevelures ou par la fidélité des portraits”<sup>16</sup>. En ce qui concerne la forme, ses travaux initiaux son marqués par un style précis, de goût classique clairement fidèle aux principes de Calmels<sup>17</sup>. Bien que les thématiques

<sup>9</sup> “(..) ample officine pourvue de tous les outils suggestifs du travail. La Duchesse était encore absente. Ouvert le lourd rideau on sent un monde différent spiritualisé par l'art.” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Embrechados*. 3<sup>a</sup> Ed. Lisboa: Portugal-Brasil, p. 206.

<sup>10</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>13</sup> “Preuves fournis, au commencement du XXème siècle, Maria Luísa était déjà une sculptrice reconnue, parfois marginalisée du nombreux et ambigu groupe d'amateurs, où la classe féminine d'artistes étaient généralement intégrée. En ne manquant pas d'une supérieure affirmation publique, sa participation aux événements artistiques constituent, à partir de ce moment, un simple acte de philanthropie.” SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>14</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> “Elle a réalisé une trentaine d'œuvres environ, (..)” M. J. O. “Maria Luísa de Sousa e Holstein”. In: CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João (dir.) *Dicionário no Feminino: (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Horizonte, 2005, p. 727.

<sup>16</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>11</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>13</sup> “Provas prestadas, às portas do século XX, Maria Luísa era já uma escultora reconhecida, por vezes até apartada do numeroso e ambíguo grupo de amadores, em que a classe feminina de artistas era geralmente integrada. Não carecendo de superior afirmação pública, a sua participação em acontecimentos artísticos constitui-se, daqui em diante, como mero acto de filantropia” SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>14</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> “Realizou cerca de trinta obras, (..)” M. J. O. “Maria Luísa de Sousa e Holstein”. In: CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João (dir.) *Dicionário no Feminino: (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Horizonte, 2005, p. 727.

<sup>16</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 111.

avance, d'une façon graduelle, vers un sens plus réaliste, sa composition était encore éloignée d'un approche naturaliste ou même romantique.

Les portraits constituent une parcelle importante de son travail, en exploitant cette typologie de façons différentes. Maria Luísa exécute des portraits de certaines figures en concret – comme le buste du *1<sup>er</sup> Marquis de Sá da Bandeira* (1883, Muséum Militaire à Lisbonne) [Fig. 4] –; elle fait des œuvres, qui, d'une façon apparente, n'ont aucune connexion avec l'art du portrait, mais où est-il possible d'entrevoir le portrait de quelqu'un – c'est le cas de *Diógenes*, où nous trouvons certaines similitudes avec un portrait de Calmels –; et, finalement, des portraits de types qui représentent un genre populaire déterminé – c'est le cas du buste *Negra* (Noire), qui est, d'ailleurs, un des objets d'étude de cette article<sup>18</sup>.

En parcourant un chemin d'une qualité plastique et formel de plus en plus parvenu, *Fiat Lux*<sup>19</sup> (1900, Muséum à Chiado) [Fig. 5] est considérée comme une de ses œuvres plus célèbres, surtout par la modélisation du corps de la figure et par le traitement vertueux des tissus<sup>20</sup>. Ce *Géni du Progrès de la Médecine* met, métaphoriquement, un point final dans ce bref passage par les œuvres de Maria Luísa, très proches de la matrice de Calmels.

### La sculptrice et la femme, ou la *femme-sculptrice*.

A ce moment de l'article, nous avons comme objectif de nous occuper de quelques questions relatives au contexte où l'artiste a développé son travail.

“[Elle] aura souffert, en dépit de toute la considération et reconnaissance officielles, une triple marginalisation, interstitiel, mais pas moins effective: celle d'être femme, malgré son pouvoir, dans une société d'homme; celle d'être artiste dans une société de philistins, de fonctionnaires de l'État, de politiques et d'hommes de négoce; celle d'être aristocrate dans un monde où les principes pro-

Calmels –; e, finalmente, retratos de tipos que representam um determinado gênero popular – caso do busto *Negra*, o qual é, de resto, um dos objetos de estudo deste trabalho<sup>18</sup>.

Na senda de uma qualidade plástica e formal cada vez maior, *Fiat Lux*<sup>19</sup> (1900, Museu do Chiado) [Fig. 5] afigura-se como uma das suas obras mais célebres, principalmente pela modelação do corpo da figura e pelo virtuosismo no tratamento dos panejamentos<sup>20</sup>. Este *Génio do Progresso da Medicina* coloca, metaforicamente, um ponto-final nesta breve passagem pelas obras de Maria Luísa, próximas da matriz de Calmels.

### A escultora e a mulher, ou a *mulher-escultora*

Nesta etapa do artigo, temos como objetivo debruçarmo-nos sobre algumas questões relacionadas com o contexto em que a artista desenvolveu seu trabalho.

“Terá sofrido, a despeito de toda a consideração e reconhecimento oficiais, de uma tripla marginalidade, intersticial, mas não menos efectiva: a de ser mulher, embora com poder, numa sociedade de homens; a de ser artista, numa sociedade de filisteus, funcionários públicos, políticos e homens de negócios; a de ser aristocrata num mundo cujos valores advinham incontornavelmente burgueses”<sup>21</sup>.

Este ponto do artigo apresenta vários aspectos que merecem ser abordados. Primeiramente, a fortuna crítica da época. Esta dividia-se entre a observação da Duquesa de Palmela – membro da família Sousa Holstein –, e a Duquesa de Palmela – escultora. Em nenhuma circunstância é proposto um olhar sobre Maria Luísa de Sousa Holstein como escultora, isto é, sem contá-la com sua situação social e com o fato de ser mulher. Aliás, em algumas críticas, o trabalho de Maria Luísa como escultora é absolutamente secundarizado em face de seu estatuto como duquesa.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> “A sciencia, acredita a Duqueza, hade concorrer poderosamente para esse ideal, e é o seu progresso no caminhar constante para a perfeição que ella quis traduzir na estatua do Genio – *fiat lux* – que n'esse momento me descobria palpitante ainda do trabalho da modelação. (...)” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Op. cit.*, pp. 210 e 211.

<sup>20</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>21</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.) *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 436.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> “La science, croit la Duchesse, contribuera d'une façon puissante pour cet idéal, et c'est son progrès dans le chemin contant vers la perfection qu'elle a voulu traduire dans la statue du Génie – *fiat lux* – qu'à ce moment me découvrirait encore la palpitation du travail de la modélisation. (...)” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Op. cit.*, pp. 210 e 211.

<sup>20</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 114.

Folheando as *Notas de Arte e Crítica*<sup>22</sup>, de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, é possível encontrar algumas passagens que ilustram, de um modo mais expressivo, a situação artística portuguesa. Esses apontamentos abrem caminho para algumas considerações sobre o acolhimento de Maria Luísa e de sua obra, bem como acerca do próprio mercado de arte português.

[No Grémio Artístico] Nunca vimos tantas senhoras expando quadros da sua lavra, e admira-nos esta actividade das senhoras portuguesas, que víamos com pesar ir abandonando os antigos hábitos de trabalho e sabíamos terem desprezado a costura e a cozinha.

Êste movimento de regeneração, que supomos filiado nas convulsões que têm agitado o país, delicia-nos e comove-nos.

As obras expostas pelas senhoras apresentam, com raras excepções, um carácter comum – a influência bem clara e evidente do mestre. Nenhuma vê com os seus olhos; todas seguem o professor, copiando-lhe o colorido, o desenho, a caligrafia, com o escrúpulo de quem executa uma receita de cozinha<sup>23</sup>.

Neste excerto, encontramos valores de algum escárnio quanto às manifestações artísticas no feminino, que se iam fazendo sentir na época. Apesar de não haver um total desprezo por essas obras, não era reconhecido qualquer mérito criativo às suas executantes que, de modo respeitoso, seguiam o ensinamento de seus mestres. Assim, estas artistas faziam uma arte como quem segue uma receita ou costura uma peça de vestuário. Nada mais havia a descobrir naquelas obras. No entanto, são feitas referências a “raras excepções”. É legítimo acreditar que Maria Luísa estivesse entre essas ressalvas. Porém, o estilo de escrita desta citação leva-nos a concluir que a crítica da arte da época não era a mais favorável ao trabalho no feminino.

A dada altura, é mesmo afirmado que: “É certo que as damas não dão pintores, a não ser por excepção”<sup>24</sup>. Tal crítica assenta em diversos pressupostos, relacionados com os tipos de trabalho feminino, geralmente, apresentados. As obras feitas por mulheres revelavam sua “(..) tendência para converter a observação em receitas, o que é magnífico em culinária e péssimo na

viennent inévitablement bourgeois”<sup>21</sup>.

Ce point du travail présente plusieurs aspects qui méritent être abordés. Premièrement, la fortune critique de l'époque. Celle-là se divisait entre l'observation de la Duchesse Palmela – membre de la famille Sousa Holstein –, et la Duchesse de Palmela – la sculptrice. En aucune circonstance, il est proposé un regard sur Maria Luísa de Sousa Holstein comme sculptrice, c'est-à-dire, sans la connecter avec sa situation sociale et avec le fait d'être femme. D'ailleurs, en quelques critiques, le travail de Maria Luísa comme sculptrice est envisagé comme accessoire par rapport à son statut de duchesse.

En feuilletant les *Notas de Arte e Crítica* (Notations d'Art et Critique)<sup>22</sup> de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, il est possible d'y trouver quelques passages qui illustrent, d'une manière plus expressive, la situation artistique portugaise. Ces annotations ouvrent le chemin à certaines considérations sur la réceptivité de Maria Luísa et de son œuvre, et aussi sur le marché d'art portugais, lui-même.

“[Dans l'Association Artistique] Nous n'avons jamais vu tant de dames en exposant de tableaux dont elles sont les auteurs et cette activité des dames portugaises nous surprendre, car nous les voyons à peine abandonner les anciens habitudes de travail et nous savions qu'elles avaient mépriser la couture et la cuisine.

Ce mouvement de régénération, que nous supposons engagé dans les convulsions qui agitaient le pays, nous délecte et nous émouvoit.

Les œuvres exposées par les dames présentent, avec de rares exceptions, un caractère commun – l'influence bien claire et évidente du maître. Aucune d'entre elles voit avec ses yeux; toutes ces dames suivent le professeur, en lui copiant la couleur, le dessin, la calligraphie, avec le scrupule de qui exécute une recette de cuisine”<sup>23</sup>.

Dans cet extrait, nous trouvons des principes d'un certain sarcasme en ce qui concerne les manifestations artistiques au féminin, qui apparaissaient

<sup>22</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Notas de arte e crítica*. Porto: Livraria Moreira Editora, 1926.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>21</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.) *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 436.

<sup>22</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Notas de arte e crítica*. Porto: Livraria Moreira Editora, 1926.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35.

à l'époque. Bien qu'il n'y ait pas un total mépris pour ces œuvres il n'était pas reconnu aucun mérite à leurs exécutantes qui, d'une façon respectueuse, suivaient l'enseignement de leurs maîtres. Ainsi, ces artistes, elles faisaient un art comme si elles suivaient une recette ou elle couturaient un vêtement. Il n'y avait plus à découvrir dans ces œuvres-là. Pourtant, il y a des références aux "rares exceptions". Il est légitime de croire que Maria Luísa était parmi ces exceptions. Mais le style de cette citation nous fait conclure que la critique d'art de l'époque n'était pas la plus favorable au travail féminin.

En certain moment, il est, même, affirmé que – "Il est certe que les dames n'arrivent pas à être peintres sauf par exception"<sup>24</sup>. Cette critique devient de différentes présuppositions, par rapport au type de travaux féminins, généralement, présentés. Les œuvres élaborées par les femmes révélaient leur "(...) tendance pour convertir l'observation en recettes, ce qui est magnifique en culinaire, en étant très mauvais dans l'art de peindre"<sup>25</sup>.

Dans ces réflexions-ci, nous trouvons quelques descriptions des maisons de certains artistes. La maison de Maria Luísa est-elle parmi ces appréciations, en étant très louée à cause des préciosités artistiques y trouvées. Ces valeurs illustrent "(...) son âme d'artiste dans la décoration distinguée de ses salons"<sup>26</sup>. Ainsi, si, d'une part, sa vocation pour le monde des arts est reconnue, d'autre part, l'artiste n'est pas dissociée de son statut de noblesse. Quelques pages après, en corroborant se dernier aspect, nous pouvons lire comme il est "(...) vivre aujourd'hui la vie intellectuelle et artistique des princes de la Renaissance"<sup>27</sup>.

"L'Exposition de la Dame Duchesse" mérite une longue annotation<sup>28</sup>. "Nous aurons demain l'exposition de la Duchesse, m'avait dit Rafael Bordalo, d'une façon de quelqu'un qui donne, à l'ami, une nouvelle bonne (...) "<sup>29</sup> – il y a, dans cette phrase, une valorisation du travail de Maria Luísa. Ces expositions constituaient un moment de plaisir et de discussion de l'art, ce qui confirme la conquête dans l'espace dans le milieu artistique du

arte de pintar"<sup>25</sup>.

Nestas mesmas reflexões, encontram-se algumas descrições acerca das casas de certos artistas. A casa de Maria Luísa está entre estas apreciações, sendo muito elogiada pelas preciosidades artísticas que possui. Estes valores denotam "(...) a sua alma de artista na decoração fidalga das suas salas"<sup>26</sup>. Assim, se por um lado é reconhecida sua vocação para o mundo das artes, por outro lado não é dissociada do seu estatuto nobre. Mais à frente, corroborando este último aspecto, pode-se ler como é "(...) viver hoje a vida intelectual e artística dos príncipes da Renascença"<sup>27</sup>.

"A Exposição da Senhora Duquesa" merece uma longa nota<sup>28</sup>. "Temos amanhã a exposição da Duquesa, dissera-me o Rafael Bordalo, como quem dá ao amigo a boa-nova (...) "<sup>29</sup> – há, nesta frase, uma valorização do trabalho de Maria Luísa. Suas exposições constituíam um momento de fruição e discussão da arte, o que confirma a conquista de um espaço no meio artístico, por parte da escultora. Paralelamente à descrição do espaço e das obras, vale a pena atentar na presença de Maria Luísa no salão da Livraria Gomes, em Coimbra.

Entra a Sr<sup>a</sup> Duquesa de Palmela, muito alta, cabelos de prata a coroarem-lhe um capacete, a fronte altiva. Perfil de medalha do Renascimento. Vestido largo de veludo preto, caindo em pregas largas sobre o chão.

Aperta as mãos do velhinho tão amável [Calmels], olha a sua estátua (...).

(...) a Sr<sup>a</sup> Duquesa adianta-se a cumprimentar e a falar arte (...). Entram senhoras novas. Beijos. Olham tudo de alto e rápido e perguntam onde está a estátua da Sr<sup>a</sup> Duquesa, e ao indicar-lha mastigam frases que saem aos bocados, por digerir.

A Sr<sup>a</sup> Duquesa diz, num francês lento, o seu sonho de artista, que oscila entre o termo Diógenes, a filosofia da Ironia e Teresa de Jesus, a crente que fêz do mundo um céu de amor<sup>30</sup>.

Neste excerto, percebemos não só o respeito que Maria Luísa já tinha alcançado entre artistas e amadores de arte, mas também a imagem que grande parte das mulheres passava,

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 241 a 246.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 241 a 246.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 243 a 245.

quando visitava uma exposição ou se encontrava num círculo de artistas e intelectuais. A ideia da falta de cultura – que algumas das passagens do texto sublinham – acaba por caracterizar o modo como a mulher, globalmente, era vista. No extremo oposto estão as qualidades da escultora<sup>31</sup>, ainda que sempre vista sob o estatuto de duquesa e atentando na sua aparência física<sup>32</sup> que em nada se relaciona com a qualidade da sua obra.

Se algumas das citações transcritas revelam uma aceitação, mais ou menos consensual de Maria Luísa, houve também lugar para algumas críticas negativas e, até, acusações dirigidas à artista. Em grande parte dos estudos consultados sobre a escultora, é possível ler que, frequentemente, a artista foi chamada de “Duquesa de Calmels”<sup>33</sup>. Esse título, carregado de sarcasmo e maldade, pretendia indiciar que a relação de Maria Luísa e Calmels fosse mais que uma relação de aprendiz e mestre, respectivamente. Por meio desta expressão podemos, primeiramente, supor que tais críticos quisessem dar a entender que os dois artistas tivessem uma relação amorosa que ultrapassasse o domínio da arte. Todavia, tal interpretação não é, geralmente, apresentada, uma vez que esta mesma designação – de “Duquesa de Calmels” – surgiu em paralelo com uma acusação feita a Maria Luísa. A crítica defendia que a escultora não era a autora das suas obras<sup>34</sup>, pelo que se subentendia que os trabalhos expostos deveriam sair, então, das mãos de Calmels. Pode, legitimamente, concluir-se que tais acusações ganharam forma com mais facilidade dados o estatuto e o gênero de Maria Luísa. Isto, se tomarmos por base outros acontecimentos semelhantes, em que as duas condições mencionadas anteriormente estão presentes. Assim, valerá a pena lembrar as acusações similares feitas a Sarah Bernhardt<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Um outro excerto sustenta o olhar elogioso que, globalmente, Maria Luísa recebia: “É por isso que eu adoro a estátua da Sr<sup>a</sup> Duquesa [*Fiat Lux*], pela 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 aquele pequeno corpo de rapaz que ninguém vê, e que me deu o prazer de ouvir o seu falar tão doce”. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>32</sup> A propósito do artigo escrito sobre a exposição no salão da Livraria Gomes: “Interessara-me a figura da Sr<sup>a</sup> Duquesa de Palmela, o seu respeito carinhoso pelo velho Calmels, e imaginei logo, na mania dos poematos em prosa, em que então andava, descrever aquela figura de artista (...)” CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 246.

<sup>33</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>34</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

côté de la sculptrice. En parallèle à la description de l'espace et des œuvres il vaut faire attention à la présence de Maria Luísa au salon de la Librairie Gomes, à Coimbra.

“Elle entre la Dame Duchesse de Palmela, très grande, cheveux d'argent qui lui couronne un casquet, front altier. Silhouette de médaille de la Renaissance. Une robe large en velours noire, en tombant en larges plis sur le sol.

Elle serre les mains du vieil homme si aimable [Calmels], elle regarde sa statue (...).

(...) la Dame Duchesse avance en saluant et en parlant d'art (...).

D'autres dames arrivent. Il y a des bisous. Elles regardent tout, de façon altière et rapidement, et elles demandent où est la statue de la Dame Duchesse, et en la regardant, elles mâchent des phrases qui sortent en morceaux pour digérer.

La Dame Duchesse dit, en français lent, son rêve d'artiste, qui oscille entre le mot Diogènes, la philosophie de l'Ironie et Thérèse de Jésus, la croyante qui a fait du monde un ciel d'amour”<sup>30</sup>.

Dans cet extrait, nous comprenons pas seulement le respect que Maria Luísa avait déjà obtenu entre des artistes et des amateurs de l'art, mais aussi l'image qu'une grande partie des femmes transmettaient au moment de visiter une exposition ou quand elles se trouvaient dans un cercle d'artistes et d'intellectuels. L'idée de la faute de culture – que quelques morceaux du texte soulignaient – conduit à la caractérisation de la manière comme la femme, en général, était envisagée. Dans l'extrême contraire, elles sont-là, les qualités de la sculptrice<sup>31</sup>, bien quelle soit toujours vue sous le statut de duchesse, en donnant attention à son apparence physique<sup>32</sup> qui ne regarde pas la qualité

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 243 a 245.

<sup>31</sup> Un autre extrait support le regard élogieux que, généralement, Maria Luísa recevait - “C'est pour ça que j'adore la statue de la Dame Duchesse [*Fiat Lux*], à cause de sa compréhension pleine d'une ironie raffinée et par la délicatesse avec laquelle elle a su modéliser dans un sentiment si vif de chair, du mouvement et de la vie de ce petit corps-là du garçon que personne ne voit pas et qui m'a donné le plaisir d'entendre son parler si doux” -. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>32</sup> A propos de l'article écrit sur l'exposition au salon de la Librairie Gomes: “Il m'intéressait la figure de la Dame Duchesse de Palmela, son respect tendre par le vieux Calmels, et j'ai imagée tout de suite, la manie des petits poèmes en prose, ce que je faisais au moment, décrire cette



de son œuvre.

Si quelques citations reproduites révèlent une approbation, plus ou moins consensuelle de Maria Luísa, il y a eu aussi lieu pour certes critiques négatives et encore d'accusations dirigées contre l'artiste. Chez quelques études consultées sur la sculptrice, il est possible de lire que, fréquemment, l'artiste a été nommée de "Duchesse Calmels"<sup>33</sup>. Ce titre, chargé du sarcasme et de bassesse, prétendait indiquer que la relation entre Maria Luísa et Calmels dépassait la simple relation entre l'apprentie et le maître. À partir de cette expression pouvons, en premier, supposer que telles critiques voulaient faire entendre que les deux artistes auraient une relation amoureuse qui dépassait le domaine de l'art. Mais, telle interprétation n'est pas, généralement présentée, parce que cette désignation – "Duchesse Calmels" – est apparue au même temps qu'une accusation faite contre Maria Luísa. La critique défendait que la sculptrice n'était pas l'auteur de ses œuvres<sup>34</sup>, ce qui faisait sous-entendre que les travaux exposés devaient, alors, "sortir" des mains de Calmels. Nous pouvons, d'une façon légitime, conclure que telles accusations ont gagné de la force plus facilement à cause du statut et du genre de Maria Luísa. Ça devient plus réel si nous prenons comme base d'autres événements semblables, où les deux conditions avant mentionnées, sont présentes. Ainsi, il vaut la peine de rappeler les accusations similaires faites contre Sarah Bernhardt<sup>35</sup> qui, étant femme, elle cherchait s'affirmer dans un monde masculin, et encore la polémique avec le roi D. Carlos, aussi indiqué comme s'il n'était pas l'auteur de ses toiles, en suggérant que le responsable en serait son maître Casanova.

Dans les deux cas exposés sont évidentes deux conditions, parmi d'autres, que Maria Luísa chargeait sur soi-même et qui ont été dépassé, malgré les commentaires plus sarcastiques; ces aspects sont par rapport à une autre problématique qui concerne la question de l'amateurisme. Cette désignation est, en général, attribuée à l'exercice de l'art de façon amateur – comme le nom indique –. Mais, comment est-il possible de déterminer avec

que, sendo mulher, também procurava afirmar-se em um mundo masculino; e, ainda, a polémica com o rei D. Carlos, também apontado como não sendo o autor das suas telas, sendo sugerido que o responsável por elas seria o seu mestre Casanova.

Nos dois casos expostos são evidentes duas das condições que Maria Luísa carregava consigo e que foram sendo ultrapassadas, não obstante os comentários mais jocosos. Estes aspectos acabam por estar relacionados com uma outra problemática que diz respeito à questão do amadorismo. Esta designação é, geralmente, atribuída ao exercício da arte de forma amadora, como o próprio nome indica. Porém, como é possível determinar com exatidão as fronteiras entre a prática artística – por puro deleite e ócio – e aquela que revela intelecto e técnica, em suma, profissionalismo? E, afinal, se não é clara a definição de amadorismo, como podemos definir profissionalismo, neste contexto?

Neste momento, valerá a pena partir da fortuna crítica da época, para algumas reflexões mais contemporâneas, mas relacionáveis com a temática em debate. Linda Nochlin trata algumas destas questões, no seu texto "Why have there been no Great Women Artists?". Não obstante o artigo datar de 1971, a verdade é que ele propõe uma análise da História da Arte, tendo em conta os contributos femininos. Nesse ensaio, podemos encontrar algumas considerações relacionáveis com este contexto, onde Maria Luísa desenvolve o seu trabalho. "(...) part-time ceramists, as their female counterparts so often end up doing; (...)"<sup>36</sup> – através desta frase, conseguimos estabelecer uma ligação com o percurso de Maria Luísa que, efetivamente, também conhece a atividade de ceramista<sup>37</sup>. Esse tipo de trabalho era, muitas vezes, associado ao tal ócio que dava acesso imediato à classificação destes contributos artísticos como amadores.

Este exercício de reflexão de Linda Nochlin permite-nos fazer associações, ainda mais diretas, com as problemáticas que temos vindo a abordar. Quanto à questão do estatuto e aos problemas que daí possam advir – caso ilustrado pela experiência de Maria Luísa e, também, do rei D. Carlos, como vimos –, a autora apresenta algumas reflexões. "While the aristocracy has always provided the lion's share of the patronage and the audience

figure-là d'artiste (...) CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 246.

<sup>33</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>34</sup> M. J. O. "Maria Luísa de Sousa Holstein". In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artists?" In: NOCHLIN, Linda *Women, Art and Power and Other Essays*. Oxford: Icon Editions, 1988, p. 152.

<sup>37</sup> Cofundadora da Fábrica do Ratinho (1872). QUEIRÓS, José. *Cerâmica portuguesa: e outros estudos*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, cop. 1987, pp. 93 a 97.

for art (...) it has contributed little beyond amateurish efforts to the creation of art itself (...)”<sup>38</sup> – nesta citação tomamos contato com uma realidade relativamente transversal à História da Arte. A atividade artística, por aristocratas, raramente trazia novidades e desenvolvimentos importantes para o crescimento da arte. Este fato, passível de ser comprovado por alguns casos históricos, acaba por conduzir a um preconceito que, já em pleno século 19, fazia com que alguns artistas nobres não fossem vistos senão como amadores que – por disponibilidade temporal e financeira – tinham oportunidade para se demorar em composições e demorações artísticas.

No que diz respeito à questão de gênero, também Nochlin apresenta algumas falácias que, ao longo dos séculos, foram sendo perpetuadas em considerações e juízos de valor profundamente errôneos. “Women artists are more inward-looking, more delicate and nuanced in their treatment of their medium, (...) daintiness, delicacy, and preciousness are to be counted as earmarks of a feminine style, (...)”<sup>39</sup> – este excerto levanta questões quanto à existência de um “estilo artístico feminino” e, no caso de sua existência, quais os meios para o definir. Na verdade, algumas das ditas características femininas são, efetivamente, transversais ao trabalho de algumas mulheres. Porém, essas mesmas características encontram-se também presentes num sem-número de obras de assinatura masculina. Sem com isto entrarmos nas reais finalidades do artigo de Linda Nochlin – as quais, por si só mereceriam um estudo e um trabalho inteiramente dedicados a elas –, julgo ser importante frisar que, mesmo quando o trabalho feito por mulheres era aceite e, até, elogiado, ele era, quase sempre, visto à luz deste *feminine style*.

Fernando Pamplona confirma esta sugestão ao, na sua obra *Um século de pintura em Portugal*<sup>40</sup>, definir Maria Luísa como uma artista de fina sensibilidade, associando esta mesma característica à sua condição de mulher. No desenrolar das palavras acerca de Maria Luísa e sua obra, Pamplona escreve: “A Duquesa também interpretou, com femininas delicadezas de cinzel, figuras infantis cheias de frescor e de graça fugidia”<sup>41</sup>. Mais uma vez, encontramos, por um lado, referência a uma feminilidade que interfere

exactitude les frontières entre la pratique artistique – faite simplement par plaisir et par loisir – et celle qui révèle intellect et technique, en somme, une façon professionnelle? Et, finalement, si la définition d’amateurisme n’est pas claire, comment pouvons-nous définir la façon professionnelle, dans ce contexte?

Dans ce moment, nous devons partir de la fortune critique de l’époque, vers quelques réflexions plus contemporaines, mais concernant la thématique que nous venons de débattre. Linda Nochlin traite quelques unes de ces questions dans son texte – “Pourquoi il n’y a eu jamais des grands femmes artistes?” –. Bien que l’article soit daté de 1971, en effet il propose une analyse de l’Histoire de l’art, en tenant compte les contributions féminines. Dans cet essai-là, nous pouvons trouver quelques considérations par rapport à ce contexte où Maria Luísa développe son travail. “(...) céramistes en part-time, comme d’autres femmes ont en devenues aussi; (...)”<sup>36</sup> – en analysant cette phrase, nous parvenons à établir une liaison avec le parcours de Maria Luísa qui, effectivement, connaît aussi l’activité de céramiste<sup>37</sup>. Ce type de travail était, beaucoup de fois, associé au loisir, dont on a déjà parlé, qui emmenait à la classification de ses contributions artistiques comme amatrice.

Cet exercice de réflexion de Linda Nochlin, nous permet de faire des associations, encore plus objectives, avec les problématiques que nous venons d’aborder. En ce qui concerne la question du statut et les problèmes qui peuvent en devenir – c’est le cas illustré par l’expérience de Maria Luísa et, aussi du roi D. Carlos comme on a vu –, l’auteur présente quelques réflexions. “Pendant que l’aristocratie a eu surtout un rôle de patronage et au même temps de public (...) mais en contribuant très peu comme “producteurs”, ils n’ont pas dépassé les efforts d’amateurs (...)”<sup>38</sup> – dans cette citation nous prenons contact avec une réalité relativement transversal à L’Histoire de l’art. L’activité artistique, par des aristocrates, rarement portaient des nouvelles et des développements importants pour la croissance de l’art. Ce fait, passible d’être

<sup>38</sup> NOCHLIN, Linda. *Op. cit.*, p. 157.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>40</sup> PAMPLONA, Fernando de. *Um século de pintura e escultura em Portugal: 1830-1930*. 2ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>36</sup> NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?” In: NOCHLIN, Linda *Women, Art and Power and Other Essays*. Oxford: Icon Editions, 1988, p. 152.

<sup>37</sup> Co-fundatrice de l’Usine do Ratinho (1872). QUEIRÓS, José. *Cerâmica portuguesa: e outros estudos*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, cop. 1987, pp. 93 a 97.

<sup>38</sup> NOCHLIN, Linda. *Op. cit.*, p. 157.

prouvé par quelques cas historiques, conduit à un préjugé qui, déjà au XIX<sup>ème</sup> siècle, n'envisageait les artistes nobles que comme des amateurs qui – grâce à sa disponibilité temporel et financière – avaient l'opportunité de se demeurer en compositions et divagations artistiques.

En ce qui concerne la question du genre, Nochlin présente aussi quelques expressions fallacieuses qui, tout au long des siècles, ont devenues perpétuelles en guise de considérations et des jugements de valeur profondément erronés. “Des femmes artistes sont plus intimistes, plus délicates et sensibles dans le traitement des matériaux, (...) l'élégance, la délicatesse et la préciosité sont considérées comme les caractéristiques du style féminin, (...)”<sup>39</sup> – cet extrait pose des questions à propos de l'existence d'un “style artistique féminin” et, en cas affirmatif, quelles sont les moyens pour le définir. Vraiment, quelques unes des caractéristiques nommées comme féminines sont, en effet, transversales au travail de quelques femmes, mais, ces caractéristiques-ci se trouvent aussi présentes dans un très grand nombre d'œuvres dont la signature est masculine. Sans analyser les finalités réelles de l'article de Linda Nochlin – lesquelles méritaient, de *per se*, une étude et un travail –, nous pensons qu'il est important de souligner que même quand le travail élaboré par les femmes était accepté et, même, loué, il était, presque toujours, envisagé sous la devise du *style féminin*.

Fernando Pamplona confirme cette suggestion quand, dans son œuvre *Un siècle de peinture au Portugal*<sup>40</sup>, il définit Maria Luísa comme une artiste d'une sensibilité délicate en associant cette même caractéristique à sa condition de femme. Dans le déroulement des mots à propos de Maria Luísa, et son œuvre, Pamplona écrit – “La Duchesse a interprété aussi, avec des féminines délicatesses du ciseau, des figures enfantines pleines de fraîcheur et d'un charme imperceptible.”<sup>41</sup> –. Une fois de plus, nous trouvons, d'un côté, la référence à une féminité qui intervient dans le processus de création et du travail de la pièce et, d'autre côté, cette féminité est connectée avec les principes de délicatesse et de simplicité. En tout cas, il nous est

no processo de criação e trabalho da peça; e por outro, essa feminilidade é conotada com valores de delicadeza e singeleza. Em todo caso, é-nos permitido concluir que, por entre a aceitação – e no caso de Maria Luísa, o reconhecimento, mais ou menos generalizado do seu trabalho – as artistas eram, ainda, alvo de uma certa categorização, que o tempo foi construindo acerca da mulher e dos seus elementos caracterizadores.

Desta forma, este ponto do trabalho merece ser encerrado com aquilo que pode servir de resposta ao título que o introduziu e que – não estando formulado como uma questão – não deixa de suscitar alguma ambiguidade e, logo, reflexão. Efetivamente, através deste percurso pela atividade de Maria Luísa como escultora e da percepção pública dessa sua atividade, julgamos ter ficado claro que Maria Luísa não dissociava estes diferentes mundos onde habitava. Para ela, a arte, o espetáculo do convívio social e a solidariedade eram ingredientes da vida, absolutamente interligados. Por isso, quando vemos Maria Luísa, vemos a mulher, a escultora e, também, a filantropa. Deste modo, não contamos nem com a mulher, nem com a escultora, mas, verdadeiramente, com a mulher-escultora.

As considerações apresentadas sobre Maria Luísa estão bem patentes no excerto seguinte que – usando vivas figuras de estilo – introduz o próximo ponto de discussão.

[À saída da exposição de Maria Luísa na Livraria Gomes] Saímos. À porta luzia a lua a envernizar de prata um *coupé* elegante manchado pela nota de barro branco dum grupo de crianças pobres que esperam a Sr<sup>a</sup> Duquesa.

(...) Animou-se a multidão e começam a rir e a viver as faces que ao sol são mortas, parece correr o sangue nos rostos viciosos e brancos de absinto lactescente, humedecem-se os seus olhos despolidos em que se vê brilhar a vida numa chama intensa, pequenina, muito aguda. Passam a andar em movimentos cheios de lassidão e força, corpos pobres a cheirar e a saber a terra<sup>42</sup>.

### **Entre a filantropia e a arte, ou uma *arte filantrópica***

No seguimento do excerto transcrito no final do ponto anterior, é possível adiantar o modo como Maria Luísa se dedicou à solidariedade social. Essa entrega foi, indubitavelmente, uma entrega integral, na medida em que não havia uma divisão fixa do tempo e do espaço dedicados à arte, daqueles que eram dedi-

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>40</sup> PAMPLONA, Fernando de. *Um século de pintura e escultura em Portugal: 1830-1930*. 2ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>42</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, pp. 245 e 246.

cados às crianças e aos pobres. Mais uma vez, a mulher-escultora é, também, a mulher-filantropa. E é por isso mesmo que a saída da sua exposição está pronta para receber nos braços um sem-número de crianças que a esperam e que ela também espera.

Mais uma vez, a fortuna crítica da época pode ser um bom ponto de partida para esta análise. No entanto, antes de avançarmos para a sua apresentação, afigura-se como importante dar a conhecer um dos grandes projetos em que Maria Luísa esteve envolvida e que marcou, definitivamente, esta sua vertente benemérita que aqui pretendemos conhecer de um modo mais particular. Este empreendimento diz respeito à fundação das Cozinhas Económicas (1893) – ferramenta eficaz na distribuição de refeições para os mais pobres. Entre o seu esforço pessoal e os contributos de todos quantos quiseram se associar ao projeto, estas cozinhas vão-se multiplicando e alimentando um cada vez maior número de crianças<sup>43</sup>. Para além desta verdadeira escultura social, que Maria Luísa modela, a artista envolve-se em outras iniciativas tais como a fundação do Hospital do Rego, o Instituto de Socorros a Náufragos e a Assistência Nacional aos Tuberculosos – criada pela rainha D. Amélia<sup>44</sup>.

O impacto social das Cozinhas Económicas é incontestável e, por isso, foi registrado num fascículo da autoria de Braga Paixão, sob o título *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*<sup>45</sup>. No resumo deste trabalho – presente na *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura* – é possível contatar com algumas passagens que descrevem, precisamente, o envolvimento de Maria Luísa com este projeto e com a causa que o alimentava. Em algumas destas linhas, pode ler-se:

(...) tôda vestida de branco, para numa hora de reboliço popular trabalhar de mangas arregaçadas até às 7 horas da noite (...) As mãos hábeis da aristocrata artista, que cinzelaram o busto de *Sá da Bandeira* e a *Pretinha*, não desdenhavam de descascar batatas para os pobres!<sup>46</sup>

<sup>43</sup> A propósito das Cozinhas Económicas, ver: BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. “3ª Duquesa de Palmela. Maria Luísa de Sousa Holstein. Escultora e Fundadora das Cozinhas Económicas.” Disponível em: <<http://www.leme.pt/biografias/p/duquesapalmela.html>> acesso em: 23-10-2011, 14:25.

<sup>44</sup> BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. *Op. cit.*

<sup>45</sup> BRAGA PAIXÃO. *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*. Lisboa, 1944.

<sup>46</sup> *Brotéria, Revista contemporânea de cultura*. [S. n.]. Lisboa.1946, vol. 42, Fasc. 2., p. 238.

permissões de concluir que, parmi l'acceptation – et dans le cas de Maria Luísa la reconnaissance, plus ou moins généralisée, de son travail –, les artistes étaient, encore, la cible d'un certain classement que le temps a construit à propos de la femme et de ses éléments déterminatifs.

De cette façon, ce point du travail mérite être fermé avec ce qui peut servir de réponse au titre qui l'introduit et qui – bien qu'il ne soit pas formulé comme une question – provoque une certaine ambiguïté, donc, la réflexion. En effet, ce parcours à travers l'activité de Maria Luísa comme sculptrice et de la perception publique de son activité, nous jugeons qu'il est clair que l'artiste ne séparait pas ces mondes différents où elle habitait. Pour Maria Luísa l'art, le spectacle de la convivialité sociale et la solidarité étaient les ingrédients de la vie, absolument inséparables. Pour cela, quand nous voyons Maria Luísa, nous voyons la femme, la sculptrice et, aussi, la philanthrope. De cette façon, nous ne contactons pas avec la femme, ni avec la sculptrice, mais, vraiment, avec la femme-sculptrice.

Les considérations présentées sur Maria Luísa sont bien marquées dans l'extrait suivant qui – en utilisant une riche rhétorique – introduit le point de discussion à suivre.

“[La sortie de Maria Luísa de son exposition au Librairie Gomes] Nous sommes sortis. A la porte luisait la lune à vernir d'argent un *coupé* élégant taché par la note d'argile blanche d'un groupe d'enfants pauvres qui attendait la Dame Duchesse. (...) La foule s'est animée et les personnes commencent à rire et à vivre les joues que sous le soleil sont mortes, il paraît que le sang coule au long des visages vicieux et blanc d'armoise lactescent, leurs yeux non polis s'humidifient, où on voit briller la vie dans une flamme intense, petite, très aigue. Ils passent en marchant à travers des mouvements pleins de lassitude et force, des corps pauvres qui ont l'odeur et le goût de la terre”<sup>42</sup>.

### **Entre la philanthropie et l'art, ou un *art philanthropique*.**

En suivant l'extrait transcrit à la fin du point antérieure, il est possible de voir la façon comment Maria Luísa s'est dédiée à la solidarité sociale. Ce dévouement fut, indubitablement, un dévouement

<sup>42</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, pp. 245 e 246.

total car il n'y avait pas une séparation effective du temps et de l'espace donnés à l'art de ceux dédiés aux enfants et aux pauvres. Une fois de plus, la femme-sculptrice est aussi la femme-philanthrope. Et c'est pour cela qu'à la sortie de son exposition, elle est prête à recevoir dans les bras un grand nombre d'enfants qui l'attendent et qu'elle en attend aussi.

Ainsi la fortune critique de l'époque peut être un très bon point de partie pour cette analyse. Mais, avant d'avancer vers son présentation, il nous semble important donner à connaître un des grands projets auquel l'artiste a été engagé et qui a marqué, définitivement, sa versant benévole que, ici, nous prétendons connaître d'une façon plus particulière. Cette entreprise concerne la fondation des Cuisines Economiques (1893) – qui deviennent un efficace outil dans la distribution des repas pour les pauvres –. Entre l'effort personnel de Maria Luísa et les contributions de tous ceux qui ont voulu s'associer à ce projet-là, ces cuisines se multiplient en nourrissant un nombre de plus en plus grand d'enfants<sup>43</sup>. Au-delà de cette vraie sculpture sociale modelée par Maria Luísa, l'artiste s'engage à d'autres initiatives, comme par exemple, la fondation de l'Hôpital du Rego, l'Institut de Secours aux Naufragés et l'Assistance Nationale aux Tuberculeux – celle-ci créée par la reine D. Amélia<sup>44</sup>–.

L'impact social des Cuisines Economiques, il est incontestable, et à cause de ça, il a été enregistré dans un fascicule dont l'auteur est Braga Paixão, sous le titre *La fondation des cuisines économiques de Lisbonne*<sup>45</sup>. Dans le résumé de son travail – présente en *Brotéria. Revue Contemporaine de Culture* – il est possible de contacter avec quelques expressions qui font la description, justement, l'engagement de Maria Luísa à ce projet et à la raison qui le maintenait. En quelques de ces lignes-là, nous pouvons lire:

“(..) habillée toute en blanc, pour dans une heure de bagarre populaire travailler en retrouvant les

<sup>43</sup> A propos des Cuisines Economiques, vide: BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. “3ª Duquesa de Palmela. Maria Luísa de Sousa Holstein. Escultora e Fundadora das Cozinhas Económicas.” Disponível em: <<http://www.leme.pt/biografias/p/duquesapalmela.html>> acesso em: 02-01-2011 16:55.

<sup>44</sup> BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. *Op. cit.*

<sup>45</sup> BRAGA PAIXÃO. *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*. Lisboa, 1944.

Esta citação, carregada de significados, sublinha a participação ativa de Maria Luísa neste projeto social. No entanto, nestas mesmas palavras, é possível decodificar outras intenções subjacentes. Primeiramente, continuamos a ter a “aristocrata artista” e não a “mulher-escultora”, como anteriormente propusemos. Numa segunda leitura há, ainda, importantes implicações de teor artístico, pois, de fato, nesta citação está também presente uma sugestão acerca da transversalidade estilística da obra de Maria Luísa. Efetivamente, a escultora executa trabalhos tão diversos – desde o busto de *Sá da Bandeira* até ao da *Pretinha* – como, aliás, Braga Paixão constata. Esta realidade não só aponta a diversidade das temáticas focadas por Maria Luísa – diversidade essa que já anteriormente foi exaltada neste artigo –, mas também propõe um percurso evolutivo, onde a *Pretinha* representa o seu culminar, simbolizando um grupo de trabalhos de pendor naturalista/realista. Este aspecto aproxima-nos do ponto de discussão deste item de análise, o qual pretende ligar as atividades filantrópicas de Maria Luísa à sua atividade artística.

Todavia, antes de nos determos neste aspecto, recuperemos alguma da fortuna crítica, a propósito destas iniciativas que envolviam Maria Luísa. Sobre elas, o Conde de Sabugosa narra um encontro com a escultora que ilustra as suas preocupações e, mesmo, os seus pontos de vista políticos.

A Duqueza entrou. Vinha da casa fronteira onde distribue diariamente comida a duzentas creanças.

Emquanto despia a sua nova estatua da mortalha húmida em que estava envolvida para conservar a ductibilidade do barro, explicava-me a satisfação com que via prosperar cada creança, a quem o regímen da sopa e do oleo de fígado de bacalhau tem dado cores rosadas e risos satisfeitos.

E contava-me como o espectáculo d'aquelas duzentas misérias, e de outras muitas a que diariamente assiste, lhe tem levado ao espírito o sentimento das injustiças sociais<sup>47</sup>.

Estas passagens não só realçam o envolvimento e o impacto que estas realidades sociais têm no espírito de Maria Luísa, mas sublinham, também, o modo como a artista vive a sua obra plástica, que despe da mortalha húmida, e ao mesmo tempo, o rosto de cada uma das crianças, as quais sente irem prosperando.

Naturalmente, que a partir destas asserções é possível es-

<sup>47</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

tabelecer relações com as doutrinas sociais e cristãs, que estimulam a entreatada e a caridade. A própria Maria Luísa revela afinidades com o socialismo de Tolstói e o espírito das palavras de Bossuet<sup>48</sup>. Além disso, citava as máximas do cristianismo, nas suas proximidades com os valores socialistas. Porém, optamos por não entrar tão a fundo nestas problemáticas, por as mesmas constituírem, em si, temas de debate e discussão autônomos e merecedores de um desenvolvimento mais pormenorizado.

Detenhamo-nos no que estava a ser desenvolvido a propósito da relação entre a obra plástica e o rosto de cada uma das crianças que Maria Luísa, diariamente, fitava. Efetivamente, este cruzamento – obra plástica/rosto que o próprio Conde de Sabugosa constata por meio dos acontecimentos e da reprodução das palavras de Maria Luísa – reserva, em si, a chave para compreender, de um modo mais profundo, uma série de trabalhos da escultora. Referimo-nos a bustos – como *Negra*, *Simy* ou *Alegria* – nos quais toda a atenção é focada no rosto – já não tratado como num retrato –, ultrapassando, claramente, essa finalidade.

Sem entrarmos, para já, na análise detalhada de cada um destes exemplares, o que é essencial reter é que, nestes trabalhos ela condensa uma experiência e confirma aquilo que temos vindo a defender. Maria Luísa não coloca quaisquer barreiras entre as suas atividades ou funções sociais. Para ela, as linguagens são transversais ou, na verdade, existe apenas uma linguagem a qual, isso sim, pode ser traduzida em diversos meios e formas. O seu lado filantropo é posto em prática nas Cozinhas Económicas e nas inúmeras crianças que ajuda, não deixando de estar presente nestas obras que, não apoiando em termos práticos os pobres, são reflexo de uma atitude filantrópica para com eles.

Não podemos considerar que Maria Luísa esteja entre a arte e a filantropia. A escultora realiza, sim, uma “arte filantrópica”, que condensa dois mundos, para ela, unos. A Arte e o Social que, combinados, conduziram a temáticas de gênero e a uma prática naturalista, ainda que com valores realistas de intervenção social.

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

manches jusqu'à 7 heures de la nuit (...) Les mains habiles de l'aristocrate artiste, qui ont ciselé le buste de *Sá da Bandeira* et de *Pretinha* (Petite Noire), ne méprisaient pas d'éplucher des pommes de terre pour les pauvres!<sup>46</sup>

Cette citation, chargée de signifié, souligne la participation active de Maria Luísa dans ce projet social. Mais, dans ces mêmes mots, il est possible de décoder d'autres intentions sous-jacentes. Premièrement, nous continuons à en avoir “l'aristocrate artiste” et pas la “femme-sculptrice”, comme nous avons avant proposé. Dans une lecture postérieure, il y a encore des importantes implications de contenu artistique car, en effet, dans cette citation il était aussi présente une suggestion sur la transversalité stylistique de l'œuvre de Maria Luísa. En vraie, la sculptrice élabore des travaux si divers – dès les bustes de *Sá da Bandeira* jusqu'à celui de *Pretinha* (Noire) – comme Braga Paixão constate. Cette réalité indique pas seulement la diversité des thématiques traitées par Maria Luísa, mais proposent exalter, aussi, un parcours évolutif où le buste de *Pretinha* (Noire) représente son climax, en symbolisant un groupe de travaux de peinture naturaliste/réaliste. Cet aspect nous approche du point de discussion de cet item d'analyse qui prétend lier les activités philanthropiques de Maria Luísa à son activité artistique.

Mais, avant de nous retenir sur cet aspect, on va récupérer une partie de la fortune critique à propos de ces initiatives qui enveloppait Maria Luísa. Sur elles, le Comte de Sabugosa narre un rencontre avec la sculptrice qui illustre ses préoccupations et, même, ses points de vue politique.

“La Duchesse est entrée. Elle venait de la maison frontalière où elle distribue quotidiennement des aliments à deux cents d'enfants.

Pendant qu'elle déshabillait sa nouvelle statue du linceul humide où elle était enveloppé à fin de conserver la souplesse de l'argile, l'artiste m'expliquait la satisfaction avec laquelle elle voyait prospérer chaque enfant à qui le régime de la soupe et de l'huile de fois de morue donnaient une couleur rosé et des sourires satisfais.

Et elle me disait, comme le spectacle de celles deux cents misères et de beaucoup d'autres à qui, tout les jours, donne de l'assistance, lui portait au esprit

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>46</sup> *Brotéria. Revista contemporânea de cultura*. [S. n.]. Lisboa.1946, vol. 42, Fasc. 2., p. 238.

le sentiment des injustices sociales.<sup>47</sup>

Ces passages accentuent l'engagement et l'impact que ces réalités sociales ont dans l'esprit de Maria Luísa, mais soulignent, aussi, la façon comment l'artiste vit entre son œuvre plastique et les enfants pauvres.

Naturellement, à partir de ces assertions il est possible d'établir des relations avec des doctrines sociales et chrétiennes qui stimulent l'aide et la charité. Maria Luísa, elle même, révèle des affinités avec le socialisme de Tolstoi et l'esprit des mots de Bossuet<sup>48</sup>. Au-delà, elle citait les maximes du christianisme, toutes proches des principes socialistes. Mais, nous avons opté pour ne pas approfondir ces problématiques, parce qu'elles, elles-mêmes, constituent, de *per se*, des thèmes de débat et de discussion autonomes, en méritant un développement plus détaillé.

Ainsi, nous nous retenons en ce qui venait d'être développé à propos du rapport entre l'œuvre plastique et le visage de chaque enfant que Maria Luísa fixait tous les jours. Effectivement, ce croisement – œuvre plastique//visage, que le Comte de Sabugosa constate à travers des événements et de la reproduction des mots de Maria Luísa – contient, en soi-même, la clé pour comprendre, d'une façon plus profonde, une série de travaux de la sculptrice. Nous nous référons aux bustes comme – *Negra* (Noire), *Simy* ou *Alegria* (Joie) – où toute attention est concentrée dans le visage – qui ne sont plus traités comme des portraits –, en dépassant, clairement, cet objectif.

Avant de faire l'analyse détaillée de chacun de ces exemplaires, il est essentielle de retenir que, dans ces travaux, l'artiste condense une expérience et confirme ce que nous venons de défendre. Elle ne met aucune barrière entre ses activités et les fonctions sociales. Pour elle, les langages sont transversaux ou, en vrai, il existe seulement un langage lequel peut être traduit en divers moyens et en diverses formes. Sa côte philanthrope est mise en pratique dans les Cuisines Economiques et chez les innombrables enfants qu'elle aide, étant toujours présente.

Nous ne pouvons pas considérer que Maria Luísa soit entre l'art et la philanthropie. La sculptrice réalise, en effet, un "art philanthropique",

lado pelo seu mestre.

Frequentemente integrada nas correntes que oscilam entre o Romantismo e o Naturalismo, o nome da 3ª duquesa de Palmela foi mais habitualmente associado ao de Calmels. Porém, a ruptura é atestada pelo predomínio de temáticas de género, que cada vez mais se sobrepõem aos assuntos de tratamento clássico<sup>49</sup>.

Este excerto diz respeito às temáticas que pretendemos abordar neste último capítulo. Neste ponto, não procuramos discutir classificações ou analisar percursos evolutivos, mas tão simplesmente focarmos a nossa atenção em três trabalhos cujos valores plásticos se revelaram de grande interesse. No entanto, não pode ser posto de parte o significado que estes mesmos bustos assumiram no contexto da obra de Maria Luísa.

“Na sequência deste reconhecimento, Maria Luísa parece cada vez mais decidida em desenvolver uma obra de características próprias, uma autonomia a que não vão ser alheias três das suas mais célebres criações, os bustos de *Negra*, *Simy* e *Alegria*”<sup>50</sup>.

Neste breve trecho, encontramos referência à ligação que estas obras, em particular, tiveram com a afirmação plástica de Maria Luísa, onde a sua autonomia se prende com uma atitude de independência em face da matriz de Calmels. Porém, acreditamos que estes bustos expressam muito mais do que um novo gosto, gradualmente em afirmação. Tal como tem vindo a ser referido, ao longo de todo o artigo, estes bustos materializam o conceito de “arte filantrópica”, que atribuímos, sem hesitação, a Maria Luísa. Esta tríade apresenta, sob a forma de uma espécie de alegoria, tipos. Porém, estes não detêm a impessoalidade que algumas representações de género assumem. Tais bustos – apesar de não serem retratos ou, pelo menos, não terem a construção idealizada e a pose do retrato – possuem uma expressividade que os torna muito próximos do observador. A graça ingênua e infantil que acabam por transmitir – também pela sua dimensão – não anula o caráter de profundidade e o olhar reflexivo que estimulam.

Nestes trabalhos, o indivíduo é representado com toda a sua carga simbólica, convidando, sobretudo, a um olhar atento, capaz de ir ao fundo de todas aquelas camadas de matéria. Deste modo, estas obras são aquelas que melhor espelham o caráter humanista de Maria Luísa. Verdadeiramente, nelas encontramos o ser humano representado cheio de realidade e vida. Só alguém

<sup>47</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>49</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 114.

que conheceu de perto tantos contextos e realidades sociais é capaz de transpor para a matéria o que viu nos rostos das inúmeras crianças que ajudou.

Todas elas tomam por base a imagem de figuras conhecidas da autora. Não obstante seu impacto como conjunto, pela diferença que representam, no contexto do trabalho de Maria Luísa, foi, efetivamente, o busto *Negra* aquele que mais popularidade assumiu. Provavelmente por ser aquele que mais se afasta de temas clássicos, apostando não só na representação de um tipo popular, mas, e sobretudo, por retratar uma negra – temática suscetível, tendo em conta os preconceitos raciais.

Originalmente, a obra é feita de mármore (posteriormente fundida por E. Gruet Jeune) e exposta, pela primeira vez, no *Salon* parisiense de 1886. Nesse caso, o rosto que serviu de inspiração foi o de Maria José dos Santos (*Jéjé*), criada de Maria Luísa e filha dos cozinheiros de seus pais<sup>51</sup>. Este busto não é, também, indiferente ao Conde de Sabugosa, quando visita o *atelier* de Maria Luísa. Por entre os trabalhos que preenchem o espaço, eis que o Conde afirma: “E d’esta dualidade significativa que nos revela o mundo antigo revolucionado pela philosophia christã, os olhos cahem, n’um contraste violento, sobre a cabeça graciosa d’uma preta que ri com expressão gaiata”<sup>52</sup>.

Foi este “contraste violento” que Maria Luísa quis assumir sem quaisquer pudores. Seguindo uma linha pitoresca, principalmente nos seus trabalhos de menor dimensão, a artista concretizou em escultura o que foi sua vida. Por entre sua atividade como artista e seus afazeres de filantropa, aquilo para que, na realidade, teve menos tempo, foi para ser duquesa. Na sua vida, fazendo uso de diferentes métodos, o que esta mulher procurou foi esculpir a sociedade com mármore de justiça e bronzes de igualdade. Nestes bustos, encontramos a concretização mais perfeita destas suas estimadas intenções.

A escolha temática das obras realizadas indicia igualmente algum entendimento personalizado e uma escolha orientada para preocupações genuínas de dimensão social, em que à estética se alia um pensamento de crítica social: o facto de escolher tipos populares para os seus retratos, a insistência em figuras marginais ou inquietas, revela a insatisfação por parte de quem sentia o vago apelo de religiosidade depurada e simplicidade, então personificadas por

qui condense deux mondes, selon son avis, deux mondes qui deviennent un seul. L’Art et le Social qui, accordés, conduisent aux thématiques du genre et à une pratique naturaliste, malgré les valeurs réalistes d’intervention social.

“Quant à son intégration dans le panorama artistique du temps, la sculptrice est incluse dans un groupe de classement ambiguë. Avec une œuvre d’un très raffiné sens plastique, mais pauvre en nouveautés stylistiques, elle fait dans la phase final de son activité une scission avec un goût romantique et de peint académique, véhiculé par son maître.

Fréquemment intégrée dans les courants qui oscillent entre le Romantisme et le Naturalisme, ne nom de la 3<sup>ème</sup> duchesse de Palmela a été habituellement associé à celui de Calmels. Mais, la rupture est certifiée par la prédominance de thématiques de genre, qui de plus en plus, se superpose aux sujets de traitement classique”<sup>49</sup>.

Cet extrait concerne les thématiques que nous prétendons aborder dans ce dernier chapitre. Dans ce point, nous ne cherchons pas à mettre en discussion des classements ou à analyser des parcours évolutifs, mais tout simplement fixer notre attention sur trois travaux dont la valeur plastique s’est révélée de grand intérêt. Cependant on ne peut pas mettre en côté la signification que ces bustes-ci ont été dans le contexte de l’œuvre de Maria Luísa.

“Dans la séquence de cette reconnaissance, Maria Luísa semble, de plus en plus, décidée à développer un œuvre de caractéristiques particulières, une autonomie à laquelle ne sont pas étrangères trois de ses plus célèbres créations, les bustes *Negra* (Noire), *Simy* e *Alegria* (Joie)”<sup>50</sup>.

Dans ce bref morceau, nous trouvons des références au rapport que ces œuvres ont eu, en particulier, avec l’affirmation plastique de Maria Luísa, où son autonomie concerne une attitude d’indépendance face à la matrice de Calmels. Mais, nous croyons que ces bustes expriment beaucoup plus qu’un nouveau goût. Comme nous venons de dire toute au long de l’article, ces bustes matérialisent le concept de “l’art philanthropique” que nos attribuons, sans hésiter, à Maria Luísa. Cette trilogie présente, sous la forme d’une sorte d’allégorie, des types. Mais, ils ne possèdent pas la façon imper-

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>49</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 114.



sonnelle que quelques représentations du genre contiennent. Tels bustes – bien qu’ils ne soient pas de portraits, n’ayant pas la construction idéalisée et la pose du portrait – ils possèdent une expressivité qui les colloque très proche de l’observateur. La grâce naïve et enfantine qu’ils transmettent – aussi par sa dimension – n’annule pas le caractère de profondeur et le regard réflexif qu’ils stimulent.

Dans ces travaux, l’individu est représenté avec toute sa charge symbolique, en invitant surtout à un regard attentif, capable d’arriver au fond de toutes celles couches de matière-là. De cette façon, ces œuvres sont celles qui mieux réfléchissent le caractère humaniste de Maria Luísa. Vraiment, nous y trouvons l’être humain représenté plein de réalité et de vie. Seulement quelqu’un qui a connu de tout près tant de contextes et de réalités sociaux, est-il capable de matérialiser ce qu’elle a vu dans les visages des innombrables enfants que l’artiste a aidés.

Tous les trois bustes ont pour base l’image des figures connues de Maria Luísa. Malgré son impact comme ensemble, par la différence qui représente dans le contexte du travail de Maria Luísa, a été, en effet, le buste *Negra* (Noire), celui qui plus s’éloigne des thèmes classiques, en pariant pas seulement dans la représentation d’un type populaire, mais, et surtout, pour faire le portrait d’une noire – thématique si susceptible, en tenant compte les préjugés raciaux –.

Originellement, l’œuvre est faite en marbre (fusionnée plus tard par E. Gruet Jeune) et exposée, pour la première fois au *Salon* parisien au 1886. Dans ce cas, le visage qui a servi d’inspiration fut celui de Maria José dos Santos (*Jéjé*), servante de Maria Luísa, qui était la fille des cuisiniers de ses parents<sup>51</sup>. Ce buste, il n’est pas indifférent au Comte de Sabugosa, quand il visite l’atelier de Maria Luísa. Parmi les travaux qui remplissent l’espace, voilà ce que le Comte affirme: “Et de cette dualité significative qui nous révèle le monde antique révolutionné par la philosophie chrétienne, les yeux tombent, dans un paradoxe violent, sur la tête gracieuse d’une noire qui rit avec une expression amusante”<sup>52</sup>.

C’est ce “paradoxe violent” que Maria Luísa voulait affirmer sans aucune pudeur. En suivant une ligne pittoresque, surtout dans ses travaux

um outro aristocrata, de seu nome Leo Tolstoi<sup>53</sup>.

## Conclusão

Por meio deste estudo, foi possível tirar algumas conclusões relativamente ao papel assumido por Maria Luísa, ao longo de sua vida. As funções multidisciplinares que vai protagonizando levaram-nos a querer saber mais sobre as motivações e os interesses que moviam a escultora. Tendo este objetivo como base, afigurou-se como essencial propor algumas leituras e interpretações, as quais procuraram, fundamentalmente, afastar-se do fato de Maria Luísa ser aristocrata e mulher.

Desta feita, ao longo de três etapas de investigação, foram feitas algumas asserções que conduziram ao estabelecimento de pontos de vista acerca de Maria Luísa. Num primeiro momento, propôs-se a designação de “mulher-escultora” como aquela que seria mais fiel a uma figura cuja atividade, enquanto escultora, nunca esteve divorciada de suas preocupações como mulher, isto é, como cidadã interventiva.

Num segundo momento, analisou-se já não o agente – Maria Luísa – mas, mais propriamente, os resultados de suas ações. O balanço final leva-nos a concluir que, na arte plástica que produz, Maria Luísa vai incutindo muita da sua atividade diária, como filantropa. Neste sentido, aquilo que constrói escultoricamente não deixa de ser uma arte filantrópica, uma vez que nela espelha experiências, preocupações e sonhos sociais. Deste modo, quase podemos falar de uma *escultura social*.

O último ponto de análise pretendeu ilustrar as conclusões retiradas das reflexões tidas nas outras etapas do estudo, isto por meio da exposição dos bustos *Negra*, *Simy* e *Alegria* como exemplos dessas leituras feitas. Nestes trabalhos, encontramos um novo rumo plástico na obra de Maria Luísa, mas contatamos, sobretudo, com uma plástica que revela um olhar muito profundo por parte de quem a concebeu. É esse olhar que tentamos resumir em algumas passagens e feitos importantes de sua vida. Lutando contra a dissociação e a separação de mundos e atividades, o que quisemos comprovar é que as mãos – que modelam as peças que trabalha – são as mesmas que servem, diariamente, o alimento às crianças pobres. E é, por isto mesmo ser uma realidade, que encontramos no seu percurso bustos como *Amuado* (1885, coleção

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>53</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

particular) [Fig. 9] ou *Busto de Menino* (1887, coleção particular) [Fig. 10] nos quais aqueles rostos e olhares de criança são tão reais.

d'une dimension plus petite, l'artiste a concrétisé en sculpture ce qui a été sa vie. Parmi son activité comme artiste et ses activités de philanthrope, elle a eu peu de temps pour être duchesse. Pendant sa vie, en utilisant de différentes méthodes, ce que cette femme a essayé de sculpter la société en marbres de justice et de bronzes d'égalité. Dans ces bustes, nous trouvons la concrétisation plus parfaite de ses intentions plus estimées.

“La choix thématique des œuvres réalisées indiquent également quelque compréhension personnalisée et une choix orientée pour les préoccupations originales de dimensions sociales, où l'esthétique se lie à une pensée de critique sociale: le cas de choisir des types populaires pour ses portraits, l'insistance en figures marginales ou inquiètes, révèle l'insatisfaction de celle qui sentait un incertain appel de religiosité pure et simple, alors personnifié par un autre aristocrate, de son nom Leo Tolstoi”<sup>53</sup>.

### Conclusion

À travers cette étude, il est possible de conclure quelques questions sur la vie de Maria Luísa. Les fonctions multidisciplinaires, dont elle est protagoniste, nous emmènent à vouloir savoir plus sur les motivations et les intérêts qui faisaient avancer la sculptrice. En ayant cet objectif comme base on a surgi comme essentiel proposer quelques lectures et quelques interprétations, lesquelles ont cherché, surtout, s'éloigner du fait de Maria Luísa être aristocrate et femme.

Ainsi, au long des trois étapes de recherche, nous avons fait quelques assertions qui ont conduit à l'établissement de certains points de vue sur Maria Luísa. Dans un premier moment, on a proposé la désignation de “femme-sculptrice” comme celle qui sera la plus fidèle à une figure dont l'activité, pendant que sculptrice, elle n'avait jamais été divorcée de ses préoccupations comme femme, c'est-à-dire, comme citoyenne d'intervention sociale.

Dans un deuxième moment, nous n'avons pas analysé l'agent – Maria Luísa – mais, plus précisément, les résultats de ses actions. Le bilan final nous fait conclure que, dans l'art plastique qui élabore, Maria Luísa l'enveloppe de son activité quotidienne, comme philanthrope. Dans ce sens, ce quelle réalise de façon sculptural continue à être

<sup>53</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

un art philanthropique, car elle y réfléchit des expériences, des préoccupations et des rêves sociaux. De cette façon nous pouvons presque parler d'une *sculptrice/sculpture social*.

Le dernier point d'analyse a prétendu illustrer les conclusions enlever des réflexions mentionnées dans autre étape du travail, cela, à travers l'exposition des *Negra* (Noire), *Simy e Alegria* (Joie) comme des exemples des lectures réalisées. Dans ces travaux-ci, nous trouvons un nouveau chemin plastique chez l'œuvre de Maria Luísa et nous contactons surtout avec une plastique qui révèle un regard très profond de la côté de celle qui l'a conçue. C'est ce regard-là que nous avons essayé de résumer en quelques passages et en quelques faits importants de sa vie. En luttant contre la dissociation et la séparation des mondes et des activités, ce que nous avons voulu confirmer c'est que les mains – celles qui modèlent les pièces que l'artiste travaille – sont les mêmes qui servent, au jour le jour, l'aliment aux enfants pauvres. Et, comme il s'agit d'une vraie réalité, nous trouvons dans son parcours des bustes comme *Amuado* (Ennuyé, 1885, collection particulière) [Fig. 9] ou *Busto de Menino* (Le Buste de l'Enfant, 1887, collection particulière) [Fig. 10] où ces visages-là et ces yeux-là des enfants sont si réels.

*Traduction: Lígia Santos e Teresa Santos*





1



2



3

1 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*O Pescador*, 1870

2 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Diógenes*, 1883

3 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Santa Teresa de Jesus*, 1885

4 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*1º Marquês de Sá da Bandeira*, 1883

5 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Fiat Lux*, 1900



4



5



6



7



8

6 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Negra*, 1885

7 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Siny*, 1888

8 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Alegria*, 1891

9 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Amuado*, 1885

10 Maria Luísa de Sousa Holstein  
*Busto de menino*, 1887



9



10