

TRÊS TEMAS DA ESCULTURA DE CANTO DA MAIA *

por
Nestor de Sousa**

1. Os “Filho morto” e a morte do filho

Entrada a década de 1930, aprontam-se ventos da futura tempestade que assolaria a Europa e, para além dela, até aos confins do mundo.

Na Alemanha da República de Weimar, nascida do colapso de 1914-18, ressuscita um novo poder através do Partido Nacional-Socialista, criado em 1920. Dois símbolos definem-lhe os propósitos programáticos com que se afirmará — a cruz suástica sobre círculo branco, em bandeira de fundo vermelho, e o lema “Deutschland über alles” (A Alemanha acima de tudo), que será verso inicial do novo hino nacional.

Nele se contém o objectivo básico — a emergência de um Estado composto por todas as nações e minorias germânicas espalhadas — “A Grande Alemanha” —, com sua tríade de imperialismo conquistador — “Um Povo, um Estado, um Chefe”. Este, o “Führer”, foi Adolf Hitler, austríaco de nascimento e progenitura que, nos começos de 33 e na sequência do incêndio do “Reichstag” (Parlamento), alcança o poder com apoio daquela organização partidária e da extrema direita alemã.

* Os dois primeiros temas foram comunicação à Academia Nacional de Belas-Artes, de Lisboa, em 20-5-2003. O conjunto deste artigo é parte de duas conferências realizadas em Maio e Outubro de 1990, respectivamente, na Casa dos Açores, em Lisboa, e na Escola Preparatória Canto da Maia, de Ponta Delgada. De 22 de Maio a 8 de Agosto de 1998, foram publicadas, em oito subtítulos, no Semanário *Jornal das Ilhas*, de Ponta Delgada, com o desenvolvimento dos quadros históricos gerais.

** Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade dos Açores.

Primeiro ensaio da encenação de que será, simultaneamente, orientador e protagonista, a abolição das liberdades individuais e colectivas, por decreto de 28-2-1933. O palco, denominar-se-á III Reich, nascido da vitória do abreviadamente Partido Nazi nas eleições de 5 de Março seguinte e do governo dele resultante. Tornado único, Hitler receberá poderes ditatoriais como chanceler, a que agregará a chefia do Estado após a morte do velho marechal von Hindenburg, em 2-8-1934, que a desempenhava desde 1926 no que foi aquela efémera República de Weimar, sucessora da abolição do Império do Kaiser Guilherme II, entretanto exilado na Holanda.

Na ordem interna, com a aprovação das leis raciais, em Setembro de 35, acentua-se a perseguição aos judeus alemães. Mas também a todos os opositores políticos e não já apenas comunistas.

Contra a crise económica promove-se um vasto programa de recuperação e o fomento de obras públicas, de que foram imagem de marca as famosas auto-estradas que, como na Roma imperial, cruzarão todo o território em arrojos de engenharia. Com elas preparam-se itinerários, a cujos desígnios não foi estranho o início da industrialização bélica e teve acompanhamento do serviço militar obrigatório e da constituição da Luftwaffe, ou força aérea. É a rejeição das severas condições impostas pelo Tratado de Paz, assinado em Versalhes. Envolve-a a hábil promoção da “Deutschland über alles”, do “Volkdeutsche” (Povo alemão) e do Chefe destinado a corporizar tão altos destinos, muito para além dos estreitos limites das fronteiras impostas. Para isso alimenta-se o conceito de “espaço vital”, que terá começo com a ocupação da Renânia, velho pomo de disputadas cobiças entre a França e o vizinho germânico, depois prussiano, desde a tripartição do antigo império carolíngio.

A juventude — “Hitlerjugend” —, organizada em secção do Partido Nazi, com sua farda, saudação de braço estendido e seus cânticos guerreiros ao modo do “Sturm, Sturm, Sturm” (assalto, assalto, assalto), servida por uma educação de forte exaltação nacionalista, de pureza de sangue, de respeito exacerbado pela hierarquia, é bom cabedal para o novo ideário. Ela será uma espécie de guarda-avançada das acções de propaganda e intimidação do regime, numa nova Alemanha tornada imensa caserna, onde pontifica a polícia secreta — “Gestapo” —, criada em 1933. Por isso, será utilizada como símbolo e emblema do prestígio alemão do III Reich, que ainda faltava transmitir “urbi et orbe”, protagonizando, em 1936, os Jogos Olímpicos de Berlim.

Obras públicas, desporto, exaltação dos valores pátrios e militarização, são ingredientes que, habilmente manipulados, servem ao Poder político.

Também as artes visuais foram “recuperadas” ou “regeneradas” de liberdades outras, tidas por degenerescências, começando pelo encerramento da Bauhaus e seu ensino interdisciplinar. Preferiu-se uma pintura e escultura de realismo muito verista, cuja “objectividade” de figurações melhor satisfaziam à ilustração dos altos desígnios do Estado, em cenas ou motivos que superlativizavam o trabalho, a ancestral vida doméstica e a mitologia da acção guerreira.

O advento do cinema falado, quase exactamente contemporâneo da ascensão do nazismo, trouxe um elemento novo, que teve aproveitamento de Göebels, ministro da Propaganda do III Reich, e monopólio da U. F. A.

Depauperada pela fuga dos seus melhores cineastas do tempo do mudo e começos do sonoro, a cinematografia alemã encontrou em Leni Riefenstahl a realizadora oficial do poder, produtora de filmes apologéticos de Hitler e do Partido — “Reichsparteitag” — e da ideologia que lhes dava suporte, em “Der Triumph des Willens” (O Triunfo da Vontade), ambos de 1935, antes que realizasse no ano seguinte a apoteose da raça — “Olympiad”.

A este documentário dos Jogos de 1936 serviu de introdução espectacular a beleza plástica de *atletas nus* misturada com a de estatuária monumental, em imagens que se pretenderam manifesto da supremacia dos novos senhores do mundo. Escapam a esta glorificação “A Cidade Dourada” (Die Goldene Stadt), do realizador Veit Harlam, com interpretação de Cristina Soderbaum, que Ponta Delgada conheceu no então Cine-Jade, da década de 1940.

O “Anschluss” — anexação da Áustria — em 38, precedido de poucos meses da ocupação parcial da Checoslováquia, concluída no ano seguinte, tiveram exercício de eficiência armada no apoio de Hitler à revolução franquista na Espanha, no mesmo ano dos Jogos Olímpicos da capital alemã, que também foi o da definição do eixo Roma-Berlim, confirmado em Maio de 39 pelo chamado Pacto do Aço entre as duas ditaduras. Seguir-se-ia, em nome do proclamado direito do espaço vital, ao começar o mês de Setembro, a invasão da Polónia, pelo corredor de Dantzig. Na véspera, encenara-se provocação justificativa.

Só então a França, escudada na sua “Linha Maginot” — afinal tão frágil que logo cedeu —, e a Inglaterra — confiada no seu poderio naval e no tratado estabelecido em 1935 com a Alemanha, à surrelfia do governo francês —, pareceram despertar do laxismo perante os avanços expansionistas hitlerianos dos anos anteriores, declarando formalmente, em 3 de Setembro, o estado de guerra contra o invasor do território polaco.

O passo de ganso da “Wehrmacht” e os seus “panzer”, secundados pelos bombardeamentos aéreos, em menos de um mês afirmavam-se conquistadores, assinando o ditador Hitler com o ditador Estaline, da União Soviética, a partilha da Polónia entre si e um novo Tratado de não agressão¹.

Antecipando-se ao começo das hostilidades de 1939, Canto da Maia decidiu abandonar Paris em fins de 38, acolhendo-se a Lisboa, já casado em segundas núpcias com Vera Wladimirovna, filha de um antigo médico da Duma de S. Petersburgo, que três anos antes conhecera.

A sua residência e oficina serão agora em Campolide, por preferência de *moradias situadas em pontos altos*, onde uma *janela larguíssima* deixava ver a cidade abaixo estendida, até se confundir com nesgas de horizonte².

É o ciclo português que inicia com permanência, quase de começo marcado por tragédia pessoal. Júlio, o único filho varão, adolescente de 20 anos, desaparece em 1940 afogado no mar da baía de Cascais, quando velejava em barco de recreio que o pai lhe oferecera. Matilde Biederborst, a mãe, em carta à ex-cunhada Beatriz do Canto, irmã mais nova e única do escultor, não deixará de manifestar a dor por “mon enfant”, de mistura com censuras acrimoniosas de mulher substituída.

O funesto acontecimento, que ainda no fim da vida emocionava o artista, tem tradução plástica em composições de diferente estrutura e formulação estética. O tema da morte, que Canto da Maia abordara em Paris, ocasionalmente, em cena de crucificação de Cristo, de que duas versões reduzidas integraram a exposição de 1976, que realizei no Museu Carlos Machado, entrará agora no repertório do período nacional, em sensíveis representações do drama vivido e títulos diferentes, como distintas as concepções. O “Filho Morto” teve realização em baixo-relevo de pequenas dimensões, modelado na argila cozida, material preferido desde sempre pelo artista, cuja data da matriz se não conhece, de entre as várias réplicas executadas e dispersas, podendo admitir-se, todavia, de 1941 ou já de 42, com assinatura “Canto da Maya”.

¹ Ver *Discurso do Führer e Chanceler do Reich Adolf Hitler perante o Reichstag em 20 de Fevereiro de 1938* (tradução portuguesa), Berlin, Editora M. Müller & Sohn K. G. André Drijard, *Alemanha — Panorama Histórico e Cultural* (tradução portuguesa), 2.^a edição, Lisboa, D. Quixote, 1983, cap. IV, pp. 205-244. Georges Sadoul, *História do Cinema Mundial - I* (tradução portuguesa revista e completada), Lisboa, Livros Horizonte 1983, pp. 194-196.

² J. P., “Uma tarde com Canto da Maya”, dossier n.º 4679 de Recortes de Jornais de Canto da Maya, periódico não identificado, Lisboa, 15-1-1946.

A composição resolve-se em frontalidade e centro na figura do menino morto estendido no regaço materno.

Sentada, recolhidas as pernas em ruptura horizontal, com a verticalidade levemente obliquada do tronco, que o perfil inclinado do rosto acentua, o espanto da dor define-se pelo recorte arqueado dos braços da mulher erguidos até à cabeça, sem mais expressionismo, a que serve a envoltória do manto, tornado mortalha. É a persistência do gosto decorativo da sua obra parisiense que Canto da Maia transporta para esta cena de moderna “Pietà”, com lembrança reconhecível no movimento elegante da drapagem simplificada.

Diferente será a sua figuração em estatueta, também presente na mencionada retrospectiva de 76 e de data próxima da anterior.

Utilizando o mesmo discurso, afirma-se, todavia, por volumetria consentida pela imagem de vulto, em planos de articulada construção moderna até à visão dolorosa do rosto levantado, de que a postura dos braços flectidos e de mãos postas, confirma o dramatismo da súplica interrogativa por tamanha mágoa — porquê Senhor?!...

O registo é outro sob o título “Náufrago”, desenvolvendo em dois grupos o mesmo tema do filho morto, datáveis de 42 ou do ano seguinte.

A ideia, agora, ultrapassa a escala das representações anteriores. Não passaram, porém, das “maquettes”, uma das quais, de maior dimensão, designada *projecto para um túmulo*, sofreu acidente que a destruiu e, por isso, só em fotografia esteve presente na galeria do Secretariado Nacional de Propaganda, quando em Novembro de 1943³ se realizou exposição retrospectiva de Canto da Maia, em que intervieram as diferentes representações de “O Filho Morto”, entre obras executadas em Paris.

Ambas lembradas porventura da organização miguelangelesca das derradeiras “Pietà” — de Florença, de Palestrina e Rondanini —, as duas últimas inacabadas, o projecto tumular, de cimento, tem estrutura em triângulo escaleno, que se contrapõe à forma quase piramidal da outra versão, modelada em terracota de lustrosa pintura clara. Nesta — o “Náufrago” —, as

³ Diário da Manhã, Jornal do Comércio, O Século, Novidades, Lisboa, edições de 11-11-1943. Correio do Minho, Diário do Minho, Braga, edições de 11-11-1943. Diário de Notícias, Diário Popular, República, Lisboa, edições de 12-11-1943. Comércio do Porto, Primeiro de Janeiro, Porto, edições de 13-11-1943. A Voz, Diário da Manhã, Diário de Notícias, Jornal do Comércio, Novidades, O Século, Lisboa, edições de 13-11-1943.

Com outro desenvolvimento, referiram-se-lhe, antes e depois da inauguração: *Vida Mundial ilustrada*, “A entrevista da Actualidade”, Lisboa, 11-11-1943. Fernando Pamplona, “Belas-Artes Malas-Artes: Esculturas de Canto da Maia”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 16-11-1943.

figuras do adolescente morto, soerguido, e da mãe, que se lhe encosta, recebem amparo do pai em justaposição de plano posterior, cuja cabeça constitui o remate da pirâmide. E, neste abraço, Canto da Maia soluciona a envoltória realizada pelo manto no baixo-relevo desta série. As anatomias, embora respeitando as proporções do real, escapam à estética naturalista, afirmando-se por interpretação de idealizada contenção dramática. A mesma que informa o “Náufrago, projecto para um túmulo”, mas aqui em diferente combinação das massas desnudas que sustêm o jovem cadáver. Entretece-se-lhe o corpo inerte entre os progenitores, derramado sobre o colo de ambos. Envolve-o o abraço feminino, no pranto sem lágrimas com que se lhe cola ao busto adolescente, enquanto o pai lhe recebe a cabeça descaída. A posição ajoelhada do homem, repousando sobre os pés descalços, unidos pelas pontas, em larga curvatura de dorso, cuja cabeça completa o movimento e chega à da mulher, encerrando o ritual desta tragédia familiar, tem reminiscências da atitude naquele outro grupo, que em duas variantes Canto da Maia denominou de “Bendito seja o fruto do teu ventre”. Datável a primeira, com título em francês, dos começos da década de 1920, a réplica é de 1928.

No diferente significado entre a vida que nascia e a morte consumada, condensa-se o mistério da Família na cena do Filho morto, esta retomada, uma vez mais, mas por referente de outro sentimento, em Nossa Senhora de África.

Esquemática composição da Senhora da Piedade, esta escultura policromada, de 1943, tomou por modelo imagem de longínqua tradição nacional, como o escultor afirmou em entrevista concedida em véspera de Natal daquele ano: *A minha Virgem de Ceuta, por um feliz acaso, está o mais possível semelhante àquela enviada (...), para a histórica cidade africana*⁴.

A arte, festa quotidiana da vida, de que sempre se reclamou, volvia-se na obra de Canto da Maia em tema da morte, por experiência pessoal, num tempo em que, pela mão do homem, a morte era trágica banalidade⁵.

⁴ Gabriela Castelo Branco, “Os motivos religiosos na escultura portuguesa segundo o depoimento de Canto da Maia”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24-12-1943.

⁵ Cfr. O tema e os seguintes em Nestor de Sousa, “Na intimidade de Canto da Maia, Escultor”, I – Caminhos de aprendizagem e obras iniciais; II – A figuração e o decorativismo do ciclo parisiense; III – Imagens do percurso parisiense; IV – O tema da morte no ciclo português; V – Os “Heróis do mar” e outros; VI – Lisboa não era Paris; VII – O “canto do cisne”; e VIII – O crepúsculo do regresso insular, in *Jornal das Ilhas*, Ponta Delgada, edições de : 22-5-1998; 29-5-1998; 12-6-1998; 19-6-1998; 26-6-1998; 3-7-1998; 24-7-1998 e 7-8-1998.



1- “Filho Morto”, baixo-relevo de terracota (réplica)



2- “Filho Morto”, estatueta de terracota patinada



3 - "Náufrago", grupo de terracota pintada



4 - "Náufrago, projecto para um túmulo", grupo de cimento, reprodução de fotografia presente na Exposição de 1976.

2. Figuração histórica nacional: dos “heróis do mar” a Antero

Na Seara Nova de Dezembro de 1943, a propósito da exposição individual e, em certa medida retrospectiva, de Canto da Maia, inaugurada pouco antes na galeria do Secretariado Nacional de Propaganda, Adriano de Gusmão, na introdução com que precede a sua interpretação das obras — aliás elogiosa —, entendeu lembrar o *ambiente morno e mole do nosso meio artístico* que, por falta de *estímulos criadores* e de orientação estética, levava ao definimento das potencialidades do artista, *ainda mesmo que tenha a sorte dalgumas encomendas que, economicamente, o amparem*.

Analisando, escultura a escultura, das 36 expostas — do período parisiense e já do ciclo português —, aquele crítico da arte distinguiu no escultor dois atributos fundamentais. Um, de ordem geral, quando afirmou a ausência de *qualquer provincianismo* no seu trabalho, porque dele se desprende uma *categorizada atmosfera europeia*. O outro, foi o realce de *um sentido de composição, pouco comum entre os artistas portugueses*⁶.

O destaque, com posteriores aceitações de igual definição — que outros entretanto omitiram —, satisfaz ao entendimento de um Canto da Maia mais original nos valores plásticos, ainda quando em confronto com Francisco Franco (1885-1955) e Diogo de Macedo (1889-1959), com ele considerados os mais importantes da geração iniciadora do Modernismo escultórico português.

Se a estatuária em Portugal teve no Gonçalves Zarco — que Francisco Franco iniciou entre 25-27, exposto no ano seguinte, por alguns dias, na Avenida da Liberdade e em 30 inaugurado no Funchal, terra de naturalidade do artista —, uma primeira proposta de modernidade do retratismo de figuras históricas, já os padrões do seu desenvolvimento, nos anos 30 e para além deles, seguiram um processo geral de involução naturalista, que foi de acomodação ao gosto oficialmente coberto pela denominada “Política do Espírito” estadonovista, definida e promovida por António Ferro, desde 1935, após ter criado, em 33, o atrás mencionado Secretariado de Propaganda Nacional (S. P. N.), mais tarde traduzido em S. N. I. — Secretariado Nacional de Informação —, naquele mesmo ano em que foi promulgada a Constituição substituta da de 1911, mas com as liberdades individuais e de associação dos cidadãos, consagradas em artigo, postas em suspensão permanente.

⁶ Adriano de Gusmão, “Artes Plásticas no S. P. N., Esculturas de Canto da Maia”, in *Seara Nova*, Lisboa, 11-12-1943, pp. 257-258.

Efectivamente, se Francisco Franco manteve por algum tempo valores da possível modernidade colhida em Paris em 1920-21, exemplificados na imaginária que realizou para o frontispício da igreja de Fátima (gessos de 1935) e no friso da Casa da Moeda (1936), ambas em Lisboa, não é menos certo que, como lucidamente observou Diogo de Macedo⁷, não pôde — ou não lhe cabia no gosto — ultrapassar o realismo formal de convencionais preocupações glorificadoras. O hieratismo, a rígida linearidade, a robustez das massas construídas em sintética volumetria e o equilíbrio com que o seu Zarco rompeu a expressão lírica tradicional, consolidando-se no Infante D. Henrique, para a Exposição de Vincennes (1931)⁸, cristalizarão academicamente em posteriores figurações realengas ou outras — Rainha D. Leonor, para as Caldas da Rainha (1926-35), D. Dinis, de rosto adocicado (1943), ao cimo da escadaria monumental que dá acesso ao espaço exterior da Universidade de Coimbra, na Alta velha sacrificada por Duarte Pacheco, ou, ainda, no Pátio das Escolas daquela instituição, a atarracada representação de D. João III que, em campo aberto, mais se amesquinha (1948).

Passando pelo busto doutoralmente ataviado de Salazar, datado de 36, e estátua inteira do mesmo com que no ano seguinte teve presença oficial na Exposição Universal de Paris, sem êxito que lhe prestasse e melhor coube a Canto da Maia⁹, esse retratismo mimético afirmar-se-á, com referentes classicizantes, na estátua equestre de D. João IV (1938-40), colocada no terreiro fronteiro ao paço ducal de Vila Viçosa¹⁰. Produto de cuidada elaboração técnica, em escala natural, a dignidade evocativa pretendida sofre o atropelo produzido pela amplitude espacial que a envolve.

Se a essa atitude de recurso naturalista, com que mais ou menos evidentemente se sobrepôs à raiz modernista primeiramente assumida, escaparam Rui Gameiro, falecido jovem em 1935, com ele Álvaro de Brée

⁷ Diogo de Macedo, “Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco”, in *Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 6, Lisboa, 1953, repetido in *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra do Escultor Francisco Franco, 1885-1955*, Lisboa, S. N. I, Fevereiro de 1966.

⁸ Id., Catálogo indicado, reprodução 81, afirma que aquela estátua de bronze ficou em Paris. Todavia, na “Exposição Histórica da Ocupação Portuguesa no Século XIX”, realizada em Lisboa no ano de 1937, estava no átrio uma estátua do Infante D. Henrique, de Francisco Franco, como consta do referido Roteiro.

⁹ Foi o expositor português premiado com o “Grand Prix” de escultura.

¹⁰ Sobre a referida estatuária de Francisco Franco, ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1.ª ed., 1974, pp. 184-185 e pp. 261-263.

e também de algum modo, o Barata Feyo da década de 1930, já Diogo de Macedo e Leopoldo de Almeida, como Francisco Franco, cedo abandonaram episódicas experiências. Aquele — que em 41 cessou a actividade escultórica —, deixou ainda apontamento de aproximação modernista em Ponta Delgada, no monumento à Marinha Portuguesa comemorativo dos Mortos da I Grande Guerra, datado de 1935¹¹. O segundo tornou-se, por excelência, o protótipo do academismo, que demoradamente satisfez o que convinha ao gosto do poder encomendador.

De mais recente geração modernista, que integrou, entre outros, António Duarte, João Fragoso e o micaelense Numídico Bessone, todos com representação na ilha de S. Miguel nos anos 50-60, respectivamente, em Ponta Delgada, o primeiro, no Palácio da Justiça¹²; Fragoso, na Praça de Gonçalo Velho, com figuração do mesmo¹³; e Numídico, depois de um arcanjo titular miguelangelesco, que foi prova do seu exame romano e veio a ser erguido defronte dos Paços do Concelho¹⁴, realizou a seguir encomendas várias, nomeadamente: ainda para Ponta Delgada, entre outras, a estátua do padre Sena Freitas¹⁵; para a Ribeira Grande, a estátua do padre cronista Gaspar Frutuoso¹⁶ e, para Vila Franca do Campo, a do jesuíta explorador Bento de Goes¹⁷, todas em dizeres de modernismo epigonal ou seguidista de lições esgotadas em teor naturalista, que António Duarte,

¹¹ Esculturas de Diogo de Macedo, de mármore, e arquitectura de Raul Lino. Inauguração a 26-4-1936.

¹² Alegoria sobre Bem e Mal, com nu masculino de bronze, e inauguração em 1-3-1967.

¹³ Estátua de mármore sobre pedestal de basalto; inauguração em 21-10-1956.

¹⁴ Obra de 1951, foi inaugurada a 29-9-1955, sobre pedestal de basalto. O modelo de gesso está no Museu Carlos Machado, de Ponta Delgada.

¹⁵ Situa-se no jardim do nome daquele eclesiástico, escritor e crítico da “Velhice do Padre Eterno” de Guerra Junqueiro, micaelense falecido no Brasil, em 1925. De calcário e tamanho natural, foi inaugurada em 25-7-1966. É imitação do modelo realizado em 1933, por Simões de Almeida (Sobrinho), para uma das praças da cidade, nunca executada em mármore.

¹⁶ Decisão municipal de encomenda de 1962, teve inauguração no espaço ajardinado anexo uma fachada lateral da Matriz, em 29-6-1979. Não há muitos anos foi transferida para o arruamento fronteiro à grande escadaria de acesso ao frontispício da igreja. A estátua foi baseada na figuração pintada por Jorge Colaço, em painel de azulejos existente no interior da Câmara Municipal da Ribeira Grande.

¹⁷ Inaugurada em 23-11-1963, oferta do ministro das Obras Públicas, engenheiro Arantes de Oliveira. É substituta de outra representação daquele jesuíta e explorador da Ásia, natural da dita vila, falecido em 1607 no interior daquele continente, ali inaugurada em 29-11-1906.

todavia, supriu no simbolismo expressivo do seu nu, de correcta técnica oficial.

Compreende-se, assim, o alcance da crítica de Adriano de Gusmão, em pólo oposto à desmesura encomiástica que Reinaldo dos Santos¹⁸ dedicaria, em 1966, a Francisco Franco, por ocasião da retrospectiva promovida pelo S. N. I., considerando-o *a mais alta expressão do génio plástico português*, a partir — e acima — de Machado de Castro. Mais comedido e objectivo na análise se afirmou Diogo de Macedo, na mesma circunstância, reconhecendo-lhe, no plano estético, as aludidas limitações de teor naturalista, para que derivou a sua estatuária pública, apesar de, em obras de pequena dimensão — cabeças, bustos e “Torso de Mulher”, bronze de 1922 executado em Paris no ano seguinte ao “Busto de Polaca”, também parisiense e no mesmo material, ambos expostos no Salão dos 5 Independentes, com os números 155 e 157 —, a lição de Bourdelle ter conhecido interiorização de cunho pessoal.

Foi a essas propostas modernistas nacionais, no processo por que evoluíram, que Canto da Maia trouxe valores plásticos próprios, que numa iconografia historiada e pública soube informar da originalidade que faltava — ou era rara — na escultura portuguesa dos anos 30 e 40, com breve investida na década seguinte.

Dera-lhe começo ainda em Paris, quando em 1931 preparava a sua participação na Exposição Internacional e Colonial, por selecção de júri nacional reunido em 6 e 7 de Fevereiro no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, constituído pelo seu Director, José de Figueiredo, pintor Sousa Lopes, D. José Pessanha, escultor Simões de Almeida Jr. e coronel Silveira e Castro¹⁹.

Com ele, os escultores Rui Roque Gameiro, Henrique Moreira, Diogo de Macedo e Francisco Franco, com a já mencionada representação henriquina — bronze de corpo inteiro —, cujo modelo pertence ao acervo do Museu José Malhoa, das Caldas da Rainha.

Dos numerosos pintores concorrentes — em que se contava o mi-caelense Raimundo Machado da Luz e Ricardo Bensaúde — foram aprovados dois trípticos de Lino António, outro de Dórdio Gomes, quatro trabalhos de Jorge Barradas e um quadro de Martinho da Fonseca²⁰.

¹⁸ Reynaldo dos Santos, *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra do Escultor Francisco Franco, 1885-1955*, Lisboa, S. N. I., Fevereiro de 1966.

¹⁹ *Diário dos Açores*, “Exposição Internacional e Colonial de Paris”, Ponta Delgada, 23-2-1931, p. 1.

²⁰ *Id.*, *ib.*

A proposta de Canto da Maia — que já em Janeiro estava *soffrendo os últimos retoques* —, disse-se em jornal de Ponta Delgada²¹ ser o infante das navegações modelado em gesso. Quebrava-lhe a figuração hierática da pose, em vestes pregueadas, um sopro de humanização traduzido nos braços cruzados, sob as mangas onduladas, cujo movimento fazia perceber a firme saliência de peitorais robustos. Completava o gesto anímico, o ligeiro abandono do cabeção aberto.

Logo em 1933-34, duas majestosas imagens do rei João II. Sentado e de olhar fixo, concentrado em lucubrações de enigmática gesticulação de mãos, esta cede à pose hirta de estátua em pé, no mesmo esquematismo corpóreo apertado sob o traje medieval, que o rosto talhado não desmente.

No ano seguinte, em discurso de 23 de Maio, durante o banquete celebrativo da 1.^a Exposição de Arte Moderna de Lisboa, realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, António Ferro torna conhecido que, *em Paris, Canto da Maia prepara-se, (...), para vir expor a Lisboa, a convite do Secretariado da Propaganda Nacional, que procura assim enriquecer a arte portuguesa contemporânea, tornando vivos e presentes os seus valores*²².

A sua figuração heróica de personagens nacionais avançará para os três monumentais altos-relevos de cimento — o infante de Sagres entre Afonso de Albuquerque e Fernão de Magalhães — com que em 1937 participou na Exposição Internacional de Artes e Técnicas, de Paris. Decorativos do exterior do Pavilhão de Portugal, o júri atribuiu-lhe o “Grand Prix” de Escultura, glorificação nunca antes alcançada por artista português, ainda mais quando compatriotas celebrizados nacionalmente ali tiveram presença oficial²³.

Já então e desde 1931, o seu decorativismo de moda parisiense cosmopolita sofria variante de registo para diferente dizer formal, que o tempo nacional confirmaria, em imagética de diversa figuração e temática.

Por esta forma credenciado, Canto da Maia pôde ser um dos 19 escultores aceites para a Exposição do Mundo Português, determinada por Salazar em 38, com inauguração oficial a 16 de Junho de 1940²⁴.

²¹ Marquez de Jácome Correia, “No 5.º Centenário do Descobrimento dos Açores. Uma estatua (sic) do Infante” in *Diário dos Açores*, Ponta Delgada, 24-1-1931, p. 1.

²² António Ferro, *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Edições S. P. N., p. 11.

²³ Em 1939, o escultor ofereceu Afonso de Albuquerque e Fernão de Magalhães ao Museu Carlos Machado. O infante D. Henrique permaneceu no seu estúdio francês.

²⁴ É a data indicada no *Programa Oficial das Comemorações Nacionais. Ano de 1940*, nova edição revista, Lisboa, p. 7, enquanto que na *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 19 e 20, respeitando, respectivamente, a 31-7-1940 e 31-8-1940, consta o dia 23.

Com ela, Lisboa assumia-se o palco da universalidade nacional e nacionalista, escolhendo para cenário o sinal maior das Descobertas, que era Belém, com os Jerónimos ao fundo.

Multiforme na simbologia, ocasional nos seus equipamentos arquitecturais, área comercial e parques de atracção, a Exposição emergia como comemoração de triplo empenho governamental — Fundação e Restauração da Nacionalidade, unidade imperial e prestígio do poder político que a promovia. Mas também, apoteose de uma dita modernidade estética com que a “Nova Ordem” se vinha enroupando e fazia falta à credibilidade interna e externa de um programa de obras públicas e outros alindamentos para variadas funções.

A ideia imperial, enquanto concepção política, conhecera definição de Salazar num discurso de 23-3-1938, como *uma criação estruturalmente portuguesa*, cuja fonte inspiradora fundamental, acrescentara, radicava na história, tradição e temperamento nacionais, ressaltado o recurso a *experiência alheia* e a qualquer *conjunto de factos sucedidos onde quer que seja*, sempre que considerados *lições úteis*²⁵. Ficava, assim, entrelinhada a influência doutrinária bebida de Charles Maurras e a adaptação de conhecida ditadura mediterrânica, tomada por figurino.

Da renovação estética falara já António Ferro em 35, na intenção declarada de superação do academismo naturalista. A ela, porém, reclamada na Exposição do Mundo Português, tardariam a chegar programas culturais e artísticos de coerente actualização, que fundamentassem a afirmação, também avançada, de apoio prioritário aos *artistas de vanguarda*, desconhecidos quando não combatidos. O modelo, esclarecera, tomava-o de Mussolini, com a devida concordância do Chefe do Governo. Por este modo, melhor se clarificava que a modernidade pretendida havia de situar-se *dentro dum indispensável equilíbrio*²⁶.

É neste contexto que há-de ver-se a participação de Canto da Maia no certame de 1940, tendo-lhe cabido a decoração de uma das extremidades da extensa parede saliente do Pavilhão de Lisboa que, articulado com o corpo do Pavilhão de Honra, fechava a Praça do Império a nascente.

Arquitectura de efémero saudosismo manuelino, da responsabilidade do arquitecto Luís Cristino da Silva, o baixo-relevo de Canto da Maia ali aplicado no exterior, de grande dimensão e em gesso, sob o tema “descobertas, conquistas e colonização”, satisfaz a função ornamental e simbólica

²⁵ Ver Luíz Teixeira, *Perfil de Salazar*, Lisboa, 1938, p. 118.

²⁶ António Ferro, ob. ind. Id., *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S. P. N.*, Discurso de 21-2-1935, Lisboa, Edições S. P. N.

pretendida, em composição de motivos indispensáveis à leitura das três situações, no gosto elegantemente estilizado da sua prática francesa.

Na sala dos Cientistas e Cronistas²⁷, a estátua de Camões, baseada na visível leitura do Canto V dos Lusíadas, e, para a da Expansão da Fé Cristã²⁸, uma figuração de N.ª S.ª de África, tema a que em outro lugar se fez menção, foram também contributos de Canto da Maia.

Todavia, sobreleva a todos o gesso do grupo escultórico e em escala monumental de D. Manuel, ladeado por Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, que realizou para a sala VI do Pavilhão dos Descobrimentos²⁹, que fui encontrar — quando era julgado perdido — desmontado e armazenado numa prateleira do Museu Machado de Castro, de Coimbra, sendo directora a dr.ª Adília Alarcão. O projecto por mim proposto e com ela acordado, da sua transferência para a instituição que eu dirigia em Ponta Delgada, infelizmente não conseguiu ultrapassar os obstáculos insulanos encontrados.

Aquele grupo atinge, na carreira de Canto da Maia e na retratística histórica portuguesa, um padrão de qualidade ímpar na via da glorificação patriótica, porque resolve, com outro aparelho mental, a interpretação que outros se limitaram a traduzir em figurações de mítico imediatismo exaltatório, sem mais emoções visuais.

Rico de significados, em economia de processo construtivo e atributos simbólicos ou já decorativos, as massas têm solução de exemplar articulação com valores semânticos, constituindo-se em programa distinto do academismo, que alimentou — e mais atrasou — a iconografia da escultura nacional sua contemporânea³⁰.

²⁷ Segundo a *Revista dos Centenários*, n.ºs indicados em 12, pp. 20-21, era a Sala IX do Pavilhão dos Descobrimentos.

²⁸ *Ib.*, p. 26, fazia parte do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, com a denominação oficial de “Sala da Fé e dos Sacrifícios dos Portugueses em Marrocos”.

²⁹ *Ib.*, p. 20, aquela sala teve o arquitecto Cotinelli Telmo como director e autor geral das decorações, sendo o projecto da autoria do arquitecto Pardal Monteiro.

Sobre o referido grupo escultórico ver: Fernando Pamplona, in *Ocidente*, Lisboa, 1940. J. da Costa Lima, in *Brotéria*, Fevereiro de 1944. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 265. Id., in *Colóquio-Artes*, n.ºs 45 e 49, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, Junho de 1980 e de 1981. Id., *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 90. Id., *Arte Portuguesa — Anos Quarenta*, vol. I, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1982, pp. 120-121.

³⁰ Quando Carlos Rego Costa foi pela primeira vez Presidente da Câmara Municipal de Ponta Delgada, enviei-lhe proposta de o grupo ser fundido no bronze e colocado em espaço condigno da cidade. Homenagem ao escultor e memória ao rei que a elevara a vila, sede de concelho. A resposta, foi aguardar melhor oportunidade. Até hoje...

Na mencionada exposição individual de 1943, a primeira com que se apresentava desde a fixação em Lisboa, inaugurada a 13 de Novembro e visitada no dia seguinte pelo Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, e sua comitiva, de obras parisienses sem presença física, havia fotografias. No total, 63 imagens em séries temáticas variadas.

A crítica, geralmente elogiosa nos referentes de gosto que a informava, saudou o artista.

Da estatuária histórica, aquele grupo em que os descobridores do Caminho marítimo para a Índia e do Brasil ofertam ao rei Venturoso os feitos que haviam protagonizado, recebeu na revista *Brotéria* sugestão de que viesse *a ser fundido em bronze ou trabalhado em mármore, para embelezamento de Lisboa*. No entanto, Canto da Maia era aconselhado a *modificar a distribuição das contas do rosário de D. Manuel, pois, no tempo das caravelas, não eram assim divididas, mas enfiadas seguidamente*³¹.

Na visão daquele observador, a arqueologia acima de tudo. Além disso, no escultor havia aspectos que eram de incómodo público, particularmente o *sensualismo das formas arredondadas dos nús* (sic). Era repugnante, por exemplo, o que denominou de *feminolatria* de “Bendito seja o fruto do teu ventre”, vista em fotografia.

O puritanismo deste olhar a arte, por idêntico sentido de catecismo tridentino ultramontano, levou o crítico da *Brotéria* a ver mais aspectos negativos em outras esculturas de Canto da Maia.

Figuração histórica, mas referente a 1947, são as frustradas estátuas para o que ficou projecto utópico de Palácio do Ultramar, na Praça do Império: Gonçalves Zarco, Gil Eanes, Nuno Tristão e Jerónimo Corte Real³². Com o modelo de gesso para o Nuno Tristão, um daqueles denominados *arcanjos do Infante*, o escultor concorreu ao monumento pretendido para a cidade guineense de Bolama.

A direcção desta temática será encerrada por ele com o Diogo Cão, em Vila Real de Trás-os-Montes, e com a representação de um dos que vieram do Reino povoar S. Miguel, Gonçalo Vaz Botelho, inauguração de 1954³³ em Vila Franca do Campo. Na discutível motivação desta última encomenda particular, marcada por correspondência de algum mal estar para

³¹ J. da Costa Lima, “Canto da Maya”, in *Brotéria*, Lisboa, Fevereiro de 1944.

³² José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, p. 265, informa que as ditas estátuas estiveram, em 1948, na Exposição de Obras Públicas.

³³ Id., *Arte Portuguesa — Anos Quarenta* (...), pp. 120-121, comete o erro de datar a inauguração de 1953, o que rectificou na 2.^a edição de *A Arte em Portugal no século XX*, p. 265.

o artista, define-se por rosto enérgico, vigor nos volumes de um corpo que avança o tronco viril, de cujo ombro direito descai o manto levemente canelado nas extremidades, que é recurso iconográfico e solução de maior solidez escultórica. Com ela, um duvidoso prestígio familiar pretendido, afirmado por cartilha sem melhor fundamento, volveu-se criação plástica de notória qualidade, na via de certo modo alegórica da estatuária histórica.

No decurso destes anos de Lisboa, o escultor fez interregno de curta duração em Ponta Delgada, onde em Março de 1941 era noticiado estar *entre nós na companhia da sua ilustre esposa, (...), um dos mais conhecidos artistas portugueses e filho querido desta terra*³⁴.

À distância de um mês, podiam ver-se no salão do Café Central, de 12 a 14 de Abril³⁵, fotografias de obras suas — de Paris e de Lisboa —, apresentadas como exposição.

Decorridas duas semanas, autodissolvia-se a comissão de 26 membros de um velho e anos a fio adiado projecto de monumento a Antero de Quental, que Lisboa primeiro conheceu no Jardim da Estrela, em cabeça de mármore, da autoria de Diogo de Macedo e pedestal do arquitecto Jorge Segurado, inaugurado a 18 de Abril de 1929, por iniciativa anterior do Diário dos Açores. Em 1941, transferida para Coimbra, esperou até 1958 para ter colocação no parque Dr. Manuel Braga³⁶.

O dito jornal salientara, porém, que o monumento a erigir na terra do poeta devia afirmar-se por maior dignidade. O recado visava a fracassada encomenda feita a Teixeira Lopes, em 1924, por ocasião da chamada “missão dos intelectuais” ao arquipélago.

O esboço apresentado era de aparatosa e simbólica composição, a que não faltava coluna romântica para suporte da estátua de corpo inteiro.

Com ele, satisfazia-se o gosto dos encomendadores. Já não assim, com o custo da obra.

³⁴ *Correio dos Açores*, “O Escultor Canto da Maia vem descansar algum tempo em S. Miguel”, Ponta Delgada, 16-3-1941.

³⁵ *Diário dos Açores*, “Exposição Canto da Maia”, Ponta Delgada, 12-4-1941. *A Ilha*, “Canto da Maya”, Ponta Delgada, 19-4-1941.

³⁶ Foi depois retirada. Passados anos, em 1991, fundida no bronze, veio para Ponta Delgada, por decisão camarária, tendo sido inaugurada a 16 de Outubro do mesmo ano pelo presidente Mário Soares. Foi localização infeliz, em amplo espaço aberto de cruzamento de ruas, onde sobre pedestal de pedra, com placas de mármore — que parecia caixa de fósforos — a sua dimensão se esvaía. Recentemente foi transferida para o arborizado Largo dos Mártires da Pátria, onde se situa a Escola Secundária que tem o nome do poeta.

Aproximando-se a data do centenário do nascimento, em Ponta Delgada recobriram-se brios de homenagem. Ao mesmo tempo, no entanto, eram veiculadas na imprensa conveniências de decoro acauteladoras de sobressaltos beatos. Homenagem sim, mas também baratinha — porque não essencial —, e com sentido pragmático a acompanhar interpretação moralista a favor das criancinhas. O ideal seria busto fronteiro a jardim infantil, sugerindo-se Canto da Maia³⁷ para o realizar, em substituição do oneroso programa concebido por Teixeira Lopes.

Nasceu então nova comissão presidida pelo presidente do Município. Integravam-na, também, representantes dos jornais locais, um professor de filosofia do Liceu e um pintor amador, estes dois que transitavam da anterior comissão.

Em Julho de 1941 Canto da Maia tinha já executado o sugerido busto, com molde concluído e duas figuras alegóricas a enquadrá-lo.

O local, que um articulista propusera fosse em praça da cidade, veio a recair, porém, no ainda recente Jardim Gaspar Frutuoso, que por esse motivo passou a ter o nome do poeta.

No mês de Outubro, o Diário de Lisboa dava conhecimento de estar elaborado o projecto e aprovado pelos encomendadores, os quais tinham decidido a inauguração apenas da parte central, se entretanto a comissão não obtivesse 73 contos que faltavam para execução das figuras laterais.

Segundo o escultor, o busto de bronze teria *o dobro do tamanho natural*, assente sobre plinto de basalto, destacando-se de parede levemente côncava, onde seriam gravados dois sonetos de Antero. Em complemento, dois corpos laterais, mais baixos, de cujo *fundo de mármore branco* emergiriam dois baixos-relevos de bronze, símbolos das *tendências (...)* *mais características da obra do poeta* — o Sentimento e a Filosofia. Era interpretação perfilhada de Rui Galvão de Carvalho, o tal professor liceal, que em artigo publicado no Correio dos Açores expressara a ideia de um Antero apolíneo, *um homem de pensamento e de sentimento*³⁸.

No dia do centenário do nascimento de Antero de Quental — 18 de Abril de 1942 — teve inauguração solene o busto de bronze, com a mencionada parede curva por pano de fundo e gravação nela dos sonetos “Solemnia Verba” e “Contemplanção”. Por cima, o nome do homenageado, mas que,

³⁷ *Correio dos Açores*, Ponta Delgada, Rui Galvão de Carvalho, “A propósito do Monumento...”, 1-4-1941. *Ib.*, J. R., “O monumento a Antero”, 4-4-1941. *Ib.*, 27-4-41. *Ib.*, 19-10-1941.

³⁸ *Ib.*, Rui Galvão de Carvalho, 16-4-1941.

por descuidado posicionamento da preposição “De”, produzia efeito visual desagradável, quando o busto era visto frontalmente da rua.

Referindo-se à pequenez da homenagem, por carência dos ditos 73 contos, Diogo de Macedo escreveu na revista “Ocidente” de Junho: *Todos nós sabemos, no coração, como dignificar-lhe a memória. Falta-nos, porém, a coragem e a acção de consciência para realizar o pouco, que é o principal, dessa glorificação nacional agora deixada a meio.* Depois, em sentido apelo que a todos responsabilizava, tocava em cheio na realidade nacional, feita *de preguiça nas resoluções, de picuinhas feias, de vaidadezinhas provincianas e sem honra, e vamos construir de verdade quanto apregoamos pelas esquinas das ruas, nos jornais e nos discursos! (...).*

As alegorias laterais, aprovadas e em falta, eram duas figuras femininas, reclinadas e sujeitas ao cânone horizontalizante da frontalidade — tão cara a Canto da Maia —, corpo de frente e cabeça de perfil emoldurada por trança dupla sobre a nuca. Cada uma com atributo iconográfico próprio, leves roupagens deixavam entrever apenas as nudezas. O posicionamento assente na horizontal e simetricamente afrontado, determinava movimento envolvente que abria a visão do busto centralizado, em equilíbrio dinâmico do conjunto.

Registe-se, todavia, que o escultor executou outros estudos. Entre eles, deu forma, em 1941, a duas composições que, relativamente às aprovadas, diferiam em pormenores, que não em atitudes ou posicionamento. Ignora-se, documentalmente, as razões que determinaram fossem preteridas. Penso, no entanto, que não foram razões estéticas, antes por puridos de puritanismo moralista. Porque o que caracteriza esta versão é a nudez dos corpos, igualmente esquemáticos nas anatomias estilizadas visíveis. Na “Filosofia”, uma outra variante consiste no suporte, sobre a palma da mão direita, do livro encimado por esfinge, a que a coxa do mesmo lado serve de apoio, constituindo motivo sublinhado.

Prolongadamente mantido incompleto o monumento anterior de Canto da Maia³⁹, a conclusão chegou-lhe em 1995, segundo Parecer meu de 25-11-1991 à tutela da Cultura do Governo Regional. Infelizmente, já não pela mão de Canto da Maia, falecido em 5 de Abril de 1981.

Figuras desnudas, por correspondência estética e alegórica ao espírito do monumento por ele adoptado, e acordando-se plasticamente com criações marcantes da sua actividade anterior. Respeitando o posiciona-

³⁹ Nestor de Sousa, “Feliz Canto da Maia que mereceu a sua Felicidade”, in *Diário dos Açores*, Ponta Delgada, 15-4-1980.

mento divulgado — figuras afrontadas, com o “Sentimento” do lado esquerdo e a “Filosofia” no painel da direita — as proporções e os materiais que definira resultam em efeito idêntico de movimento e valorização cenográfica do painel central e seu busto destacado⁴⁰.

Composição de eclético figurativismo, à modelação classicizante, em expressão realista do rosto do poeta, contrapôs Canto da Maia o formulário de gramática decorativa das duas alegorias, por lembrança dos seus anos 20-30 parisienses.

Do busto de Antero para este monumento de Ponta Delgada, Canto da Maia fez várias réplicas de terracota, uma das quais exibiu na sua exposição de 13-11-1943, no S. P. N., que não impressionou⁴¹, a par de outros com que retratou Arlindo Vicente e Sara Âmbar, enfileirados conjuntamente com cabeça de uma adolescente, registada no catálogo sob o nome “Alzira”. Eram algumas das suas obras recentes, em que também estava integrado o baixo-relevo “Sentimento”, desnudado.

Antes que a exposição encerrasse, um recém-constituído “Grupo dos Amigos de São Miguel” visitou-a no dia 22 daquele mês, ocasião para homenagem ao poeta e ao artista, *cujo busto ficou rodeado de flores*⁴². Pouco depois, recebê-lo-ia de Canto da Maia e, por iniciativa de um dos membros — Jacinto Carreiro —, ao tempo presidente da Comissão da União Nacional, de Sintra, foi oferecido à Biblioteca-Museu Municipal, que tinha instalação no edifício dos Paços do Concelho.

Em 5 de Fevereiro do ano seguinte, uma delegação de micalenses, com o governador do distrito de Ponta Delgada, capitão Sérgio Vieira, e representantes do “Grupo”, era recebida pelas autoridades concelhias sintrensens. Canto da Maia acompanhava a comitiva.

O fim em vista era a escolha da sala onde, com as obras bibliográficas da chamada “Colecção Açoreana” — entretanto organizada e doada —, viria a ser inaugurado o dito busto de Antero de Quental. Acrescentar-se-iam, assim, à já ali existente *sala de Camilo Castelo Branco*, a outras *repletas de gravuras e à colecção etnográfica do Dr. Cunha e Costa*⁴³, no modo como então se entendia a ideia de museu.

⁴⁰ Foram as que defendi no citado meu Parecer de 25-11-1995 e não as aprovadas pela comissão de 1941.

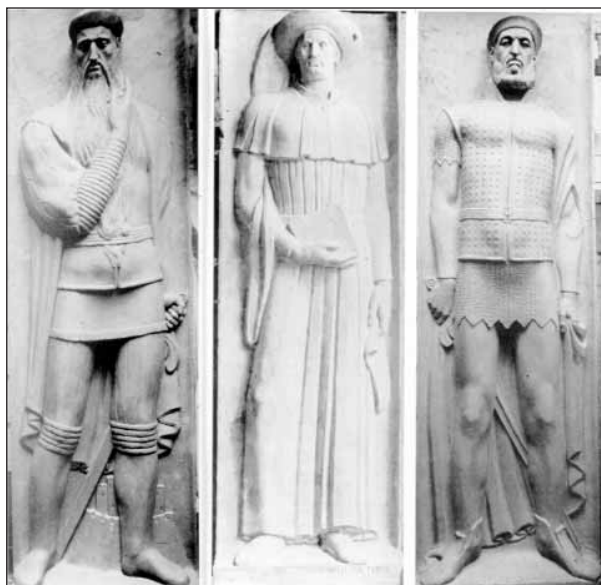
⁴¹ M. S., Vida Artística, Exposição Canto da Maia no estúdio do S. P. N., in O Século, 15-11-1943.

⁴² Artes Plásticas, in Diário de Notícias, Lisboa, 22-11-1943.

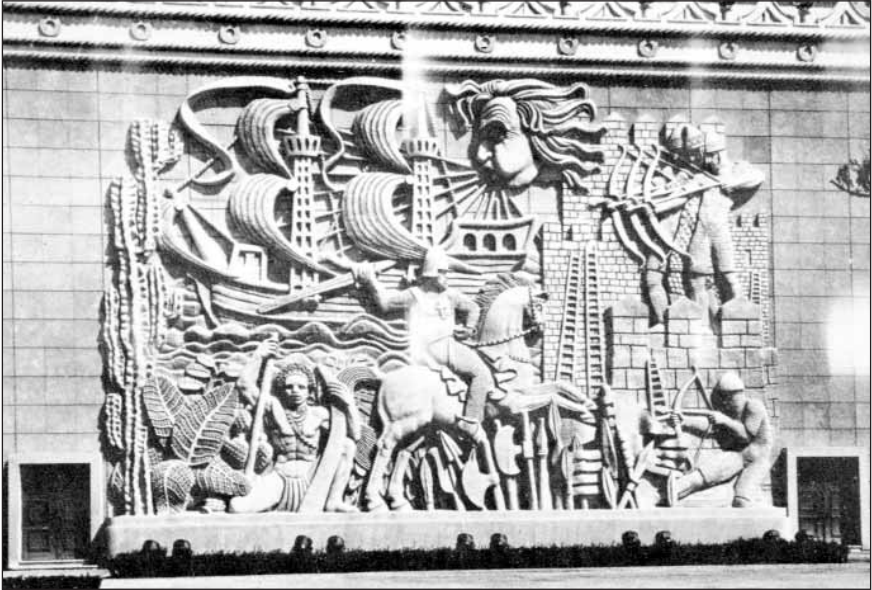
⁴³ Novidades, Lisboa, 7-2-1944, notícia recolhida do “Diário da Manhã” do dia anterior.



5 - D. João II, reproduzida de fotografia presente na Exposição de 1976



6 - Tríptico Afonso de Albuquerque, Infante D. Henrique e Fernão de Magalhães, altos-relevos de cimento



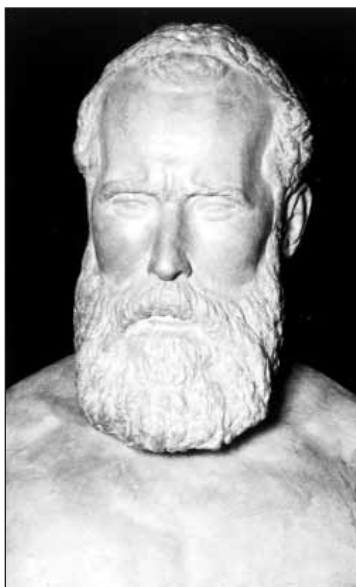
7 - Baixo-relevo de gesso, decorativo do frontispício do Pavilhão de Lisboa da Exposição do Mundo Português



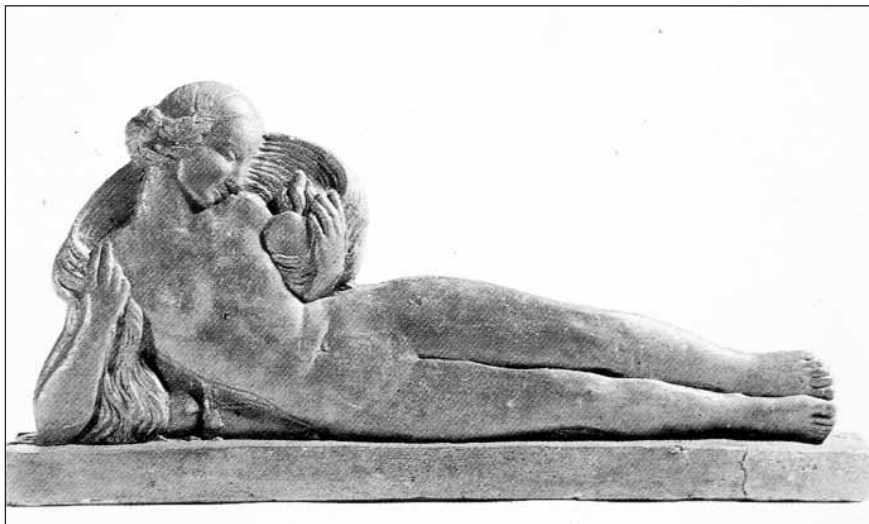
8 - Grupo D. Manuel I entre Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, gesso



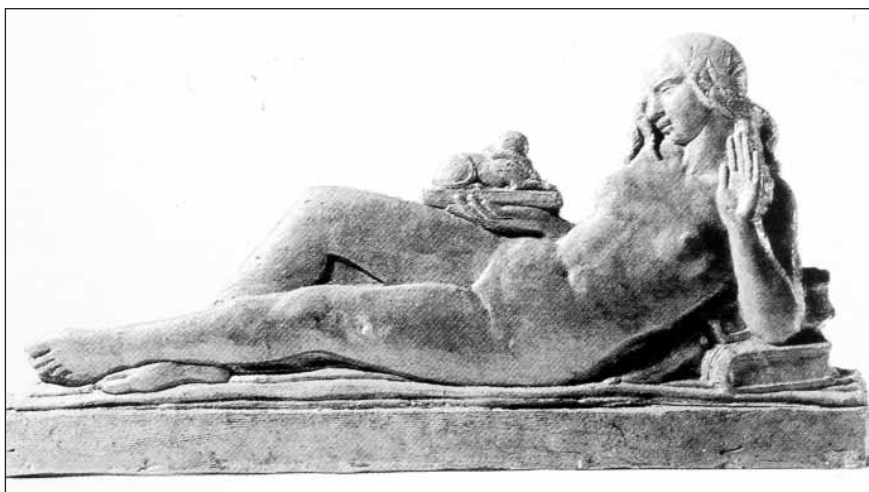
9 - Gonçalo Vaz Botelho, modelo de gesso patinado para a estátua de bronze de V. Franca do Campo



10 - Antero de Quental, busto de terracota, réplica do original para o monumento de P. Delgada



11 - Sentimento, alegoria de terracota, modelo correspondente à imagem de bronze para a conclusão do monumento a Antero, em P. Delgada



12 - Filosofia, alegoria de terracota, modelo correspondente à imagem de bronze para a conclusão do monumento a Antero, em P. Delgada

3. Família

No decurso da estada de Canto da Maia em Lisboa, após a permanência parisiense, temas de outra natureza ocuparam a sua actividade. De entre eles, composições de inspiração popular dadas a conhecer nas exposições a que regularmente concorreu ou para que foi convidado. Logo no começo desse seu ciclo nacional, em 1939 foi presença no pavilhão com que Portugal se fez representar na Exposição Internacional de Nova Iorque, também por iniciativa de António Ferro⁴⁴.

Além do mestre micaelense e de pintores, o concurso português teve estatuária de Francisco Franco e de Leopoldo de Almeida (1898-1975), respectivamente retratos de Salazar e do general Carmona, Presidente da República, que se completavam com a de outros, uma das quais representando o infante D. Henrique, da autoria do já falecido Rui Gameiro, e uma “Escola de Sagres”, em painel do ceramista Jorge Barradas, também conhecido desenhador de caricaturas.

O teor académico já assinalado para Franco e Almeida, na ambiguidade estética de que era prova, harmonizava-se ideologicamente com a ideia de prestígio pessoal que dos dois estadistas se pretendia transmitir — heróis de uma nova mitologia com que o Estado Novo se identificava e consagrava, na continuidade de glórias passadas que neles se articulavam e com eles importava projectar, porque realizadores da “Plenitude Temporum” ou nova idade de ouro de um Portugal renascido.

Diferente embora na temática, os três baixos-relevos de Canto da Maia para o certame nova-iorquino, titulados individualmente de “Os Avós”, “Os Filhos” e “Os Netos”, mas sob cobertura unificadora de “A Família em Portugal”, serviam por igual ao ideário salazarista de Deus, Pátria e Família. Eram via de uma pretensa poética com que se encenava o “bom povo português”, protagonista de ancestrais modos de vida e

⁴⁴ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (...), pp. 219-220.

Os baixos-relevos de Canto da Maia foram colocados no jardim do pavilhão de Portugal, ao cimo da escadaria, num suporte arredondado, em plano superior e ligeiramente recuado de um friso decorativo. Ver *Portugal in New York 1939 – The Official Book of the portuguese representation in the International Exhibition of New York 1939*, organização de Marques da Costa com colaboração literária e artística do Dr. Celestino Soares, Ferreira Gomes e Roberto de Araújo, Porto-Lisboa, Junho de 1939, pp. não numeradas. Nesta obra de propaganda política e turística não consta o nome de Canto da Maia nem o título da sua obra exposta.

alheado de outros, tranquilo e confiante quanto ao futuro, sob a orientação de tão proverbiais chefes. Era visão contraposta à que, no século XIX da agonizante monarquia constitucional, Rafael Bordalo Pinheiro gerara e baptizara de “Zé Povinho”.

O ruralismo e o mar de ocupação artesanal tiveram em Canto da Maia interpretação de um propagandeado porvir desejável para a sociedade nacional, no quadro de um promissor Paraíso.

Em “Os Avós”, o casal figurado é sossegada representação de patriarcal protecção da mulher, em fundo de paisagem campesina aldeada, algum tanto “giottesco” no apontamento prospetico de campo lavrado, com presença de cavalo.

Da cena — apologia alegórica da tranquilidade edénica de campos e serras —, o escultor fez variante, igualmente de terracota mas com remate arredondado —, que recolhi em 1976 para o Museu Carlos Machado, como oferta do autor —, em cuja paisagem rural o cavalo cede a um par de bois.

Para “Os Filhos”, parte intermédia do tríptico, o artista recorreu ao seu baixo-relevo de 1928, denominado “Canto da Ilusão”, de que o grupo central, por seu turno, é transposição da estatueta de barro cozido pintado “Família”⁴⁵, que havia executado e exposto em Paris nos começos dos anos 20.

O que distingue a obra de 1939 dos seus referentes, são pequenas alterações gestuais, mas, sobretudo, para além do rapazinho de corpo nu, que ao lado da mulher-mãe substituiu criança do sexo oposto, do modelo de 28, e faz equilíbrio com a ovelha posicionada do outro lado do homem-pai, é a aplicação de um novo decorativismo no pano de fundo, onde há árvore de frutos carnudos, rede de pescador, proa de barco amarrado em plano posterior a estilizado elemento fitomórfico, que tem na frente ave debicando molho de trigo.

Esta simbiose terra-mar, destino por outro modo paradisíaco, define-se em mais ampla sugestão de faina marítima no baixo-relevo “Os Netos”.

O seu motivo de atracção visiva é a figuração no primeiro plano de três crianças de corpos nus. Um casalinho de pé justapõe-se. Ele, à frente, carrega rede piscatória saindo de rolo duplo, que serve de sublinhado ao perfil curvilíneo do seu par. Sentada de pernas cruzadas e definida pela lei da frontalidade, outra menina. Em cada mão dos braços erguidos, em linhas divergentes a partir do ventre levemente bojudado, um

⁴⁵ Dessa estatueta há várias réplicas de terracota e de bronze.

par de flores, símbolo da pureza virginal da criança. Atitude que parece jaculatória de idealizada sacerdotisa, não deixa de consentir a ideia de continuidade do ciclo maternal, de que um dia foi fruto feliz.

Completa esta iconografia o mar ondulante que chega à praia e tem dois barcos varados; ao longe, outro veleja para a terra, onde em plano recuado do grupo infantil, Canto da Maia perfilou pequeno animal doméstico, para equilíbrio da massa constituída, no lado oposto, pelos dois acima mencionados elementos marítimos.

Conhecendo a obra antes realizada no estúdio parisiense que habitou e de que foi proprietário em vida, situado no então n.º 92.100 da antiga Rua do Chalet⁴⁶, Parc des Princes, em Boulogne-sur-Seine, arredores da capital francesa, à qual por homenagem cívica depois foi dado o nome do historiador da arte Salomon Reinach, aquelas figuras infantis são lembrança dos seus dizeres vintescos de “Jogos de Criança”. Baixos-relevos de gesso que modelou para ornamento dos Armazéns “Au Bon Marché”, a menina com flores de “Os Netos” português é versão evidente de um deles, assim como o petiz de pé, em “Os Filhos”, variante do pequenino que se vê em “O Canto da Ilusão”, recorda a estatueta de terracota “Menino com bola”, de ano ignorado, mas também parisiense.

Talvez que esta imagética infantil Canto da Maia a tenha bebido do alto-relevo de mármore “Roda dos Meninos”, que entre 1433-1439 o renascentista Donato di Niccolò di Betto Bardi, vulgo Donatello, esculpiu para cima da tribuna da Cantoria da catedral de Santa Maria dei Fiori, de Florença, fronteiro e bem distinto do que teve por autor Lucca della Robbia, seu contemporâneo do Renascimento florentino. Todavia, à animação exuberante dos meninos do friso donatelliano, o escultor micaelense imprimiu aos seus, a doçura suave que ao alegorismo da obra convida.

No período de entre as duas guerras mundiais (1914-18; 1939-45), tempo da permanência de Canto da Maia em Paris, da separação da sua primeira esposa, a suíça Matilde Biderbost, e do novo matrimónio com a russa Vera Petroff Pouritz Wladmirovna, afirmou-se na arte o confronto forma-signo, ou seja, a oposição representação-não representação. Foi ruptura com a tradição, mas de começo não necessariamente a substituição radical da figuração pela abstracção. No âmbito da escultura, o saldo do conflito correspondeu à recusa, em diversidade de cor-

⁴⁶ Informação que colhi de Canto da Maia. Porém, em 1935, o n.º do seu estúdio era 7.

rentes de modernidade vanguardista, do compromisso plurissecular da criação artística servir à visualização contemplativa das obras.

Ao contrário, entre outros, do romeno Brancusi (1876-1957), do espanhol Juan Gris (1887-1927) — ambos fixados na capital da França, respectivamente em 1904 e 1906 —, do russo Zadquine (1890-1967), ou do inglês Henry Moore e da sua compatriota Marlon Moss (1890-1927) — que seguiram vias das novidades nascidas daquele embate —, o nosso escultor manteve fidelidade a um figurino de realismo sincrético — que Paris conhecia e Lisboa não —, onde lembranças de Maillol (1861-1944) puderam ser superadas sobretudo pelo ênfase em elementos de grafismo decorativo, sugestões orientalizantes ou já retiradas de arcaísmos gregos internacionalizados.

A distância que Canto da Maia manteve das inovações mais avançadas, fundamentou-a no facto de elas, em seu entender, partirem de artistas que tinham a *necessidade de traduzir ideias e situações perante a vida que [ele] não compreendia nem sentia*⁴⁷. Era a reafirmação do conceito estético que trouxera a Lisboa com a exposição de 1919: o Belo identificado com a *feita quotidiana de vida*⁴⁸. Já quando fazia aprendizagem nas “Beaux-Arts” com Marius-Jean Antonin Mercié chegara à conclusão que a escultura devia realizar *qualquer coisa de grande, de imaterial*, na via para atingir a *intensa verdade do infinito*⁴⁹.

Do conceito de arte que trilhou e teve fases evolutivas, serve ao tema Família um pequeno exemplar do seu repertório, em grupo relevado de um suporte, no processo técnico, que lhe foi comum, do barro cozido.

Não datado, tem assinatura “Canto da Maia” na extremidade inferior direita, grafia em que o “y” foi substituído por “i”, modo mais recente de afirmar autoria. E, todavia, é do mesmo discurso estético e solução formal próxima do alto-relevo “A Dança e a Música”, obra da já referida década de 1920.

O dinamismo das duas figuras femininas enlaçadas desta alegoria às duas artes — que teve esculturas de vulto individualizadas e em diversos materiais —; a simbologia das atitudes e o objecto lira, para

⁴⁷ J. P., art.º indicado, 15-1-1946. Era o que, relativamente ao movimento “Futurista”, considerara *interpretações derrotistas da vida (...) capazes de interessar apenas uma minoria*.

⁴⁸ Salão Bobone, *Catálogo*, Lisboa, Tipografia Augusto, Rodrigues & Brito, 1919.

⁴⁹ Carta aos Pais, [Paris] 30-3-1913.

mais imediata distinção de uma da outra, o decorativismo feito de árvore florida estilizada, agitado pano parabólico todo pregueado e a presença de aves em diagonal, sofre transmutação para grupo que convém ao tema que encerra este artigo, simplificação e omissão de motivos cenográficos envolventes, afirmando-se agora com gestos de sentimento humanizado.

A posição do símbolo Música cedeu a figura masculina, que na frontalidade e torção do corpo nu tem mais afinidade com o da Dança, mas em ritmo de animação corpórea mais contido.

Em oposição à angulosidade conflitual das cabeças dessas alegorias, a convergência das do homem e da mulher. E esta, na obediência da sua nudez à mesma lei, mas sem a reserva estática a que Canto da Maia submeteu a sua arte dos sons, ampara com a mão do braço esquerdo o filho de há pouco nascido. Encosta-se-lhe ele ao tronco, sorvendo o alimento do seio do mesmo lado, sob o afago e suporte de mão paterna.

Único motivo decorativo, um simplificado pano contracurvado e mais estreito. Revolteado pela destra erguida da mulher, o seu esvoaçar combina-se com o movimento do par, como se fosse o canto do seu Hino à Alegria, que me atrevo a dar por título a este exemplar de “Família”.

Motivo da sua composição, não o pude alcançar. Talvez, por lembrança de um passado sonho de amor pretendido reviver, ou panaceia para a tragédia do “Filho morto”, do “Náufrago” desaparecido, que sempre o amargurou.

Pela atitude balética, como que alada — que não pela expressividade ternurenta —, é grande a distância relativamente a “Canto da Ilusão” e à sua matriz de origem. Mais ainda, de uma das suas miniaturas de vulto, que cabem no tema, talvez do tempo da sua iniciação, quando ainda estudante em Lisboa (1907-1912), e que esteve presente na referida Exposição Canto da Maia de 1976⁵⁰.

⁵⁰ Contemporânea, porventura, de outras estatuetas, tais como “Vendendo-se” e também, nomeadamente, das que para o catálogo de 1976 dei os títulos de “Amor Fácil” (n.ºs 5, 6, 7 e 86), “Frade” (n.º 30) e “Mulher com talha” (n.º 31).



13 - Os “Avós”, terracota, variante do tema inicial do friso “A Família em Portugal”



14 - Os “Filhos” e Os “Netos”, baixos-relevos do friso “A Família em Portugal”



15 - “Canto da Ilusão”, baixo-relevo de terracota pintada



16 - “Família”, grupo em estatueta de terracota pintada



17 - “Menino com bola”,
estátua de terracota



18 - “Hino à Alegria”, baixo-relevo de terracota



19 - "A Dança e a Música", alto-relevo
de cimento pintado

