

# O escultor Francisco Franco: entre o modernismo e a construção da imagem da ditadura de António Oliveira Salazar\*

*Le sculpteur Francisco Franco: entre le modernisme et la construction  
de l'image de la dictature de António Oliveira Salazar\*\**

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 Francisco Franco é correntemente associado às obras realizadas por encomenda do Estado Novo. Todavia, o percurso de Franco apresentou outras propostas e soluções e, mesmo nos seus trabalhos mais ideológicos, o escultor conseguiu unir as referências clássicas – apreciadas pelo regime – a traços plenos de modernidade. É nesta dualidade que as obras de Franco se desenvolvem, numa comunhão inteligente de tendências que talvez o tenha feito alcançar um lugar determinante no que diz respeito à definição da imagem de António Oliveira Salazar – face do regime autoritário português.

**PALAVRAS-CHAVE** Século XX, escultura portuguesa, modernismo, ditadura.

**RÉSUMÉ** Le travail de Francisco Franco est jusqu'à présent fréquemment associé aux œuvres réalisées par demande du Estado Novo. Mais le parcours de Franco a présenté d'autres propositions et d'autres solutions et, même dans ses travaux les plus idéologiques, le sculpteur est arrivé à concilier les références classiques – appréciées par le régime politique – aux traits pleins de modernité. Alors, c'est dans cette dualité que les œuvres de Franco se développent, dans une union intelligente de tendances qui, peut-être pour cela, l'emène à obtenir un statut déterminant en ce qui concerne la définition de l'image de António Oliveira Salazar – le visage du régime autoritaire portugais.

**MOTS-CLEFS** XX<sup>ème</sup> siècle, sculpture portugaise, modernisme, dictature.

\* António Oliveira Salazar foi um estadista português, político e professor catedrático da Universidade de Coimbra. No contexto deste artigo, será abordado pelo fato de ter exercido, de forma autoritária, o poder político em Portugal entre 1932 e 1968 – período designado como Estado Novo.

\*\* António Oliveira Salazar a été un homme d'Etat, un politique portugais et un professeur de l'université de Coimbra. Dans le contexte de cet article, il sera mentionné à cause de la façon autoritaire comme il a exercé le pouvoir politique au Portugal entre 1932 et 1968, nommé Estado Novo.

## Introdução

O papel de Francisco Franco no contexto artístico português é fulcral, como se pode confirmar através dos seus inúmeros trabalhos e, principalmente, do impacto que esses trabalhos assumiram no panorama artístico e mesmo político-social português. O seu trabalho é, muitas vezes e apenas, visto da perspectiva da escultura/estatuária. Porém, tal análise exclui um percurso importante, pela qualidade e pelo interesse, e que se relaciona com apontamentos plásticos de grande modernidade e até vanguardismo, essenciais para entender a escultura que produz na globalidade da sua obra.

Nesse sentido, este artigo pretende ter em conta não só a diversidade da obra de Franco, mas também, e como objetivo final, a análise da sua escultura mais ideológica – a que se dedicou a retratar António Oliveira Salazar. No entanto, será fundamental percorrer momentos biográficos de Franco para compreender aquilo que faz com que a sua escultura se destaque relativamente aos trabalhos dos seus pares, iguais retratistas de figuras relevantes do passado nacional português.

Este trabalho tem, ainda, como fim perceber de que forma os artistas portugueses da primeira metade do século XX sentiram a necessidade de se adaptar a um discurso nacionalista, ou como foram eles próprios os construtores desse discurso, através da criação de ídolos, ícones, imagens, enfim, sinônimos de criações que, num bloco de pedra, comunicavam muito mais do que aquilo que possa parecer.

Será com essa perspectiva que se partirá em busca de um entendimento da obra de Francisco Franco e, fundamentalmente, do papel que assumiu junto de António Ferro e, naturalmente, de Oliveira Salazar. Até que ponto “o” Franco, que na juventude teve desentendimentos políticos com o Ministro de Portugal, João Chagas, é o mesmo Franco que “servirá”, anos mais tarde, a ideologia do Estado Novo? Partamos, assim, para a análise, com o objetivo de “caracterizar e situar a ideologia estética da imagem ou ideologia imagética que Francisco Franco catalisa e exprime (...)”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PORTELA, Artur. *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997[?], p. 11.

## Introduction

Le rôle de Francisco Franco, dans le contexte artistique portugais, est fondamental, et on peut le confirmer par ses innombrables travaux et, surtout, par l'impact que ces travaux ont eu dans le panorama artistique et même politique et social portugais. Son travail est considéré, beaucoup de fois et à peine, dans la perspective de la sculpture/statuaire, pourtant cette analyse exclut un parcours important par la qualité et par l'intérêt et qui a une relation avec des notes plastiques d'une grande modernité et même d'avant-garde, qui deviennent essentielles pour comprendre la sculpture qu'il produit dans la globalité de son œuvre.

Dans ce sens, cet article prétend tenir compte de la diversité de l'œuvre de Franco, bien qu'il ait aussi, comme but ultime, l'analyse de la sculpture la plus idéologique – celle qu'il a consacrée à faire les portraits de António Oliveira Salazar. Mais, il sera fondamental parcourir les moments biographiques de Franco, pour comprendre aussi ce qui fait ressortir sa sculpture par rapport aux travaux de ses pairs; ceux aussi des portraitistes de personnes importantes du passé national portugais.

Ce travail a encore comme but comprendre de quelle façon les artistes portugais de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle ont eu besoin de s'adapter à un discours nationaliste, ou comme, eux-mêmes ont été les constructeurs de ce discours à travers la création des idoles, des icônes, des images, enfin, des synonymes de créations qui, dans un bloc de pierre, communiquaient plus que ce qui peut sembler.

C'est dans cette perspective qu'on cherchera la compréhension de l'œuvre de Francisco Franco et, surtout, du rôle qu'il a joué chez António Ferro et, naturellement, chez Oliveira Salazar. “Ce” Franco qui a eu des malentendus politiques avec le ministre de Portugal – João Chagas – pendant sa jeunesse, il est le même Franco qui servira, des années plus tard, l'idéologie du régime totalitaire – Estado Novo? Commençons, alors, l'analyse avec le but de “(...) Caractériser et situer l'idéologie esthétique de l'image ou l'idéologie de l'imagerie que Francisco Franco catalyse et exprime (...)”<sup>1</sup>.

## Francisco Franco: Parcours biographique.

Francisco Franco de Sousa est né au Funchal, l'île da Madeira (Madère), le 9 octobre 1885, chez

<sup>1</sup> PORTELA, Artur – *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1997?], p. 11.

une famille de la petite-bourgeoisie. À Lisbonne, il fréquente l'Académie des Beaux-arts, entre 1902 et 1909. Son professeur de sculpture est Simões de Almeida.<sup>2</sup> Dans le contexte de l'Académie, il construit, avec l'architecte José Pacheco, la maquette destinée au concours du monument aux Héros des Guerras Peninsulares (Héros des Guerres Péninsulaires), à ériger à Porto. Il arrête ses études au moment où il reçoit, dans un concours, une bourse d'études à l'étranger. Alors, en 1909, il part pour Paris où il fréquente beaucoup d'autres artistes comme Santa-Rita (Pintor), Dórdio Gomes, Manuel Jardim, Eduardo Viana, Amadeo, Canto da Maya, Diogo de Macedo, parmi d'autres<sup>3</sup>. En France, il s'intéresse surtout par l'œuvre de Rodin, en dénotant, encore, des influences de Bordelle. A cause de ça, il n'arrive pas à s'inscrire officiellement à l'École Nationale des Beaux-arts, bien que le règlement de la bourse l'en oblige.<sup>4</sup> En 1911, il fait une excursion aux Pays-Bas, à Hollande surtout, d'où il apporte un album plein de dessins.<sup>5</sup> Une année après, comme la bourse est suspendue, il retourne à Lisbonne pour retourner tout de suite à Paris.<sup>6</sup> En 1914, à cause de la Grande Guerre Mondiale<sup>7</sup>, il est de nouveau au Funchal pour y vivre une phase productive et féconde, prouvée par la quantité d'œuvres réalisées<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> “ (...) Il faut souligner le profit des premières leçons qu'il a reçues de son père, maître charpentier dans une école au Funchal, qui lui a appris les règles du **dessin** et lui a inculqué dans l'esprit le respect par la **discipline**, mélange de modestie et consciencieux orgueil, qui résulte d'une solide sagesse acquise pendant l'enseignement primaire. Je l'ai écouté toujours remémorer avec attendrissement ces premières leçons-là, en y reconnaissant la parcelle de sa formation en atelier, qui, après, sous l'orientation du maître Simões de Almeida, en respectant les lois de l'ordre transmise par le classicisme pour les interprétations de l'objectivisme naturaliste, lui provoquera la persistante et catégorique **dé-finition des formes à travers de moyens hermétiques et constructifs**. De cette gratitude d'accord héréditaire a résulté sa conduite artistique sans négliger la conduite professionnelle, qui a eu une importance indubitable dans la création de l'œuvre qui lui a été destinée.” Diogo de Macedo. Secretariado Nacional de Informação – *Francisco Franco: exposição retrospectiva da obra do escultor*. [s. l.]: S.N.I., 1966.

<sup>3</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 15.

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

<sup>5</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Certains de ces œuvres sont: les bustes de *Dr. Vieira*, *Dr. Teixeira Direito*; les sculptées: *Velbo*, *Viloa*; les quatre monuments publics sou des réminiscences de Rodin – il y un sur un attaque aérien de l'aviation portugaise; il y en a autre

## Francisco Franco: percurso biográfico

Francisco Franco de Sousa nasce no Funchal, na Ilha da Madeira, a 9 de outubro de 1885, numa família da pequena burguesia. Em Lisboa, frequenta a Academia de Belas-Artes entre 1902 e 1909, e o seu professor de escultura é Simões de Almeida.<sup>2</sup> Ainda no contexto da academia, realiza, com o arquiteto José Pacheco, a maquete destinada ao concurso do monumento aos Héros das Guerras Peninsulares, a ser erguido no Porto. Os seus estudos são interrompidos quando recebe, num concurso, o prêmio de uma bolsa de estudos no estrangeiro. Assim, em 1909, viaja para Paris, onde convive com muitos outros artistas, como Santa-Rita (pintor), Dórdio Gomes, Manuel Jardim, Eduardo Viana, Amadeo, Canto da Maya, Diogo de Macedo, entre outros.<sup>3</sup> Na França, interessa-se sobretudo pela obra de Rodin, registrando ainda influências de Bordelle. Também por isso não chega a inscrever-se oficialmente na Escola Nacional de Belas-Artes, apesar de o regulamento da bolsa o obrigar a tal.<sup>4</sup> Em 1911, faz uma excursão aos Países Baixos, principalmente à Holanda, donde traz um álbum cheio de desenhos.<sup>5</sup> Um ano depois, a bolsa é-lhe suspensa; ele regressa a Lisboa, mas volta rapidamente a Paris.<sup>6</sup>

Em 1914, regressa ao Funchal – devido à Grande Guerra Mundial<sup>7</sup> – para uma fase produtiva e fecunda, especialmente pela quantidade de obras que realiza.<sup>8</sup> São várias as obras, desde bustos

<sup>2</sup> “Há que notar o benefício inicial das primeiras lições que recebeu de seu pai, que era mestre profissional de carpintaria numa escola prática do Funchal, o qual ao ensinar-lhe as regras do *desenho* lhe incutiu no espírito o respeito à *disciplina*, misto de humildade e de consciencioso orgulho, que tanto é o da sólida sabedoria adquirida na educação primária. Sempre o ouvi recordar com enternecimento essas primeiras lições, reconhecendo nelas a parcela da sua formação oficial, que depois, sob o guiamento do mestre Simões de Almeida, respeitando as leis da ordenação transmitida do classicismo para as interpretações do objectivismo naturalista, nele provocara a persistente e categórica *definição das formas por meios herméticos e construtivos*. Dessa gratidão de concordância hereditária, resultou a sua conduta artística sem descuidos da profissional, que nele teve indubitável importância na criação da obra que lhe fora destinada.” Diogo de Macedo. Secretariado Nacional de Informação – *Francisco Franco: exposição retrospectiva da obra do escultor*. [s. l.]: S.N.I., 1966. Grifos nossos.

<sup>3</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>6</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>7</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>8</sup> Algumas dessas obras são: os bustos do *Dr. Vieira*, *Dr. Teixeira Direito*; os talhados diretamente em madeira, como *Velbo*, *Viloa*; quatro monumentos públicos sob reminiscências rodinianas – um sobre um *raid* da aviação portuguesa, um sobre

a monumentos públicos.<sup>9</sup> No entanto, durante este período, não fica isolado, mantendo contato com os seus pares cosmopolitas. Em 1921 (ou 1919<sup>10</sup>), retoma a bolsa de estudos e regressa a Paris. Aí, os seus convívios são novamente fortuitos, contatando com Diogo de Macedo, Dórdio Gomes, Heitor Cramez e Modigliani.

Esta será uma experiência mais rica pela maturidade que já havia adquirido e pela possibilidade de exploração plástica e de pesquisa. Assim, visita *ateliers*, museus e exposições, troca projetos e ideias com os demais.<sup>11</sup> “É a sua experiência europeia mais larga. Indecisa, ainda, mas fecunda e pesquisadora.”<sup>12</sup> São desta fase alguns dos seus trabalhos mais expressivos e plasticamente cativantes, como o *Busto de Manoel Jardim* (1921) [Fig. 1], o *Torso de Mulher* (1922) [Fig. 2], o *desenho a carvão de Diogo de Macedo* (1923) e o *esboço do Semeador*. Neste momento da sua vida, desenha, grava em madeira e em ponta seca, pinta óleos e faz monotípias.<sup>13</sup> Os trabalhos que produz através destas técnicas serão exemplares, bastante interessantes e relacionáveis com o seu lado *modernista* e *vanguardista*.

Ainda nesta década de 20, envolve-se na edição da revista *Contemporânea*. A propósito desta participação, José-Augusto França afirma: “Na revista cristalizou o modernismo de meados de 20 [acentuando o seu] gosto algo mundano [e] tendência política de direita”<sup>14</sup>. Em 1923, Franco desloca-se a Lisboa para participar da exposição dos *5 Independentes*. Aí, expõe obras suas como *Busto de Manoel Jardim* e *Torso de Mulher*, ao lado dos seus pares Diogo de Macedo e Dórdio Gomes. No ano seguinte, viaja a Paris para expor o *Semeador* no Salon.<sup>15</sup>

Em 1925, parte para a Itália com Dórdio Gomes, onde a sua evolução plástica se torna evidente, principalmente em alguns desenhos que realiza durante a estadia.<sup>16</sup> Após este ano, regressa à Ilha da Madeira, onde começa a trabalhar na estátua de *Gon-*

uma ofensa alemã da guerra submarina, um tumular no Cemitério das Angústias, um em memória de Gonçalves Zarco, na Ponta do Pargo. Parte dessas obras e ainda desenhos, monótipos e gravuras foram expostos em Lisboa, em 1923, na Exposição dos *5 Independentes*. Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>9</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>11</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>12</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 16.

<sup>14</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 16.

<sup>15</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 16 e 19.

<sup>16</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

Ces œuvres sont variées : il y a tant de bustes comme des monuments publics<sup>9</sup>. Mais, pendant cette période il ne reste pas isolé ; il maintient le contact avec ses pairs cosmopolites. En 1921 (ou 1919<sup>10</sup>), il reprend la bourse d'études et il retourne à Paris. Là, ses convivialités sont de nouveau fortuites ; il contacte avec Diogo de Macedo, Dórdio Gomes, Heitor Cramez et Modigliani.

Cette époque sera une expérience plus riche, grâce à la maturité déjà acquise et aussi grâce à la possibilité d'exploration plastique et de recherche. Ainsi, il visite des ateliers, des musées et des expositions ; il échange des projets et des idées avec les autres.<sup>11</sup> “C'est son expérience européenne la plus large. Encore indécis, mais féconde et chercheuse.”

<sup>12</sup> Certains de ses travaux les plus expressifs et plastique, les plus captivants – *Busto de Manoel Jardim* (Buste de Manoel Jardim, 1921) [Fig. 1], *Torso de Mulher* (Torse de Femme, 1922) [Fig. 2], *desenho a carvão de Diogo de Macedo* (le dessin en carbone de Diogo de Macedo, 1923), et *esboço do Semeador* (Esquisse du Semeur) – appartiennent à cette phase. Dans ce moment de sa vie, il dessine, il grave en bois, en point-sèche, il peint d'huiles et il fait des monotypes.<sup>13</sup> Les travaux qu'il produit, à travers ces techniques, seront des exemplaires assez intéressants en permettant un rapport avec sa facette moderniste et avant-garde.

Dans les années 20, il est mêlé à l'édition du magazine *Contemporânea* (Contemporaine). A propos de cette participation, José-Augusto França affirme : “Dans le magazine, il a cristallisé le modernisme des années 20 [en soulignant son] goût de façon mondaine et une tendance politique de droite.”<sup>14</sup>. En 1923, Franco se rend à Lisbonne à fin de participer dans l'exposition des “5 Independentes” (5 Indépendants). Là, il expose des œuvres ont il est l'auteur comme *Busto de Manoel Jardim* (Buste de Manoel Jardim) et *Torso de Mulher* (Torse de Femme), à côté

sur une offensive allemande de la guerre sous-marine ; un autre, encore, qui est une tombe dans le cimetière des angoisses ; finalement, le dernier en mémoire de Gonçalves Zarco, na Ponta do Pargo. Une partie de ces œuvres et encore des dessins, des monotypes et des gravures a été exposée à Lisbonne, en 1923, dans l'Exposition des 5 Indépendants. Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>9</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

de ses pairs comme Diogo de Macedo et Dórdio Gomes. Dans l'année suivante, il voyage pour Paris à fin d'exposer, au Salon, o *Semeador* (Le Semeur).<sup>15</sup>

En 1925, il part pour l'Italie avec Dórdio Gomes, où son évolution plastique devient notable surtout en quelques dessins qu'il réalise pendant son séjour.<sup>16</sup> A la fin de cette année il retourne à l'île da Madeira (Madère) où il commence à travailler à la statue de Gonçalves Zarco [Fig. 3], qui sera finie en 1928 et qui sera exposée à Lisbonne, dans Avenida da Liberdade (Avenue de la Liberté)<sup>17</sup>. Une copie de cette statue sera présentée, en 1929, dans l'exposition International de Séville. La statue sera, aussi, inaugurée en 1930, dans la ville-noël de Franco – Funchal.<sup>18</sup> Cette année, il est aussi l'année du I Salão dos Independentes (1<sup>er</sup> Salon des Indépendants), qui fait la synthèse de 20 ans de modernisme. Francisco Franco y participe, mais dans ce salon il y a déjà, selon Artur Portela, “une idée de force qu'on demande tranquille, tranquillisante, et participative.”<sup>19</sup>

Dès ce moment, la production artistique nationale, elle serait d'une certaine façon, liée à la Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea (Société Portugaise de l'Art Contemporaine). Cette Société garantissait “Développer le goût national, sous l'invocation de Nuno Gonçalves.”<sup>20</sup> Dans ce sens, en 1933, on a crée le Secrétariat de Propagande National, dirigé par António Ferro, et qui sera déterminant dans la définition des chemins de l'art portugais, notamment, à travers la direction et la sensibilisation de cette première génération de modernistes. Ainsi, Franco entre dans le “terrain” quand il est élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-arts, au Funchal.<sup>21</sup>

En 1934, il est candidat au poste de professeur de Dessin de l'École des Beaux-arts à Lisbonne, mais son travail est prétérit en faveur de celui de Leopoldo de Almeida. Pendant cette année, aussi, il réalise son 1<sup>er</sup> buste de Salazar, exposé en 1935 dans la 1<sup>ère</sup> Exposition de l'Art Moderne du S.P.N. “Les années 30 sont, pour Francisco Franco, décisifs. Le régime le choisit pour faire la statue de

*çalves Zarco* [Fig. 3], que ficará pronta em 1928, sendo exposta em Lisboa, na Avenida da Liberdade.<sup>17</sup> Uma cópia desta será apresentada, em 1929, na Exposição Internacional de Sevilha. A estátua será novamente inaugurada em 1930, na cidade natal de Franco – Funchal.<sup>18</sup> Este ano é também o ano do I Salão dos Independentes, que faz uma síntese de vinte anos de modernismo. Francisco Franco participa, mas neste salão há já, segundo Artur Portela, “uma noção de força que se quer tranquila, tranquilizadora e participante.”<sup>19</sup>

A partir deste momento, a produção artística nacional estaria de alguma forma ligada à Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea. Esta mesma Sociedade garantia “desenvolver o gosto nacional, sob a invocação de Nuno Gonçalves.”<sup>20</sup> Nesse sentido, em 1933, é criado o Secretariado da Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro, e que será determinante na definição dos caminhos da arte portuguesa, nomeadamente através da direção e da sensibilização desta primeira geração de modernistas. E Franco entra no “terreno”, ao ser eleito vogal correspondente da Academia de Belas-Artes, no Funchal.<sup>21</sup>

Em 1934, candidata-se à vaga de professor de Desenho da Escola de Belas-Artes de Lisboa, mas o seu trabalho é preterido pelo de Leopoldo de Almeida. Também neste ano, realiza o seu primeiro busto de Salazar, exposto em 1935 na I Exposição de Arte Moderna do S.P.N. “Os últimos anos da década de 30 são, para Francisco Franco, decisivos. O regime escolhe-o para realizar a estátua de Salazar para o pavilhão que apresentará à Europa o novo regime português na Exposição Internacional de Paris de 1937.”<sup>22</sup> A década de 1940 prolongará esta linha de pensamento, conhecendo o seu apogeu com as comemorações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal. Tais comemorações, detalhadamente determinadas e programadas por Salazar, colocam Franco em lugar de destaque.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> “É um contraste forte, dramático e desafiador, com os monumentos então a ser lentamente edificados na cidade.” PORTELA, Artur. Op. cit., p. 19.

<sup>18</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 19.

<sup>19</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 19.

<sup>20</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 21.

<sup>21</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 21.

<sup>22</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 22.

<sup>23</sup> “O recente regime do Estado Novo devia eleger o herói que melhor pudesse perfilar o mito nacionalista necessário – «síntese de uma época», e síntese duplamente considerada, na história das descobertas evocadas e na pretendida regeneração política do país.” FRANÇA, José Augusto. *O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. p. 75.

<sup>15</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., pp. 16 e 19.

<sup>16</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>17</sup> “Il s'agit d'un fort contraste, dramatique et provocateur, avec les monuments qui étaient érigés, lentement, dans la ville.” PORTELA, Artur. Op. cit., p. 19.

<sup>18</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 19.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Os anos 40 serão os mais fortuitos em termos de produção estatutária e de bustos, comprometida com a ideologia do regime. Francisco Franco prosseguirá com o seu trabalho, sendo a sua última obra o *Cristo-Rei*, em que já é visível certa decadência motivada, também, por um atropelamento de que foi vítima, junto do seu estúdio. Acaba por falecer no dia 15 de fevereiro de 1955, com 69 anos.

### Entre a vida e a obra – a plástica de Francisco Franco

Num inicial esboço a espontaneidade é logo sacrificada a condições de equilíbrio e de concentração sintética. Só nos desenhos do natural ele se deixa levar pela originalidade da visão, interpretado facilmente num imprevisível resultado de personalidade.<sup>24</sup>

O caminho criativo de Franco oscilará, sempre, entre duas posturas – a do que sente e a do que reflete. Daí que, por um lado, ele valoriza a intuição do esboço inicial e, por outro, racionaliza esse impulso com as normas do bom desenho e da boa construção. Estes valores estarão, de certa forma, presentes nos seus trabalhos. [Fig. 4] [Fig. 5]

Tal não tem necessariamente a ver com uma postura mais modernista ou mais clássica, mas pura e simplesmente com um entendimento da criação artística que, com base na formação de Franco, pensa a obra final como um balanço perfeito entre o lado passional e o mental.

O temperamento deste artista, porém, por mais que tente dominá-lo e desviá-lo em sentidos doutra projecção, guiado por ideais que traem a sua sensibilidade, é o dum vigoroso e incondicional realista, que na sequência do trabalho atinge poderes expressionais de concisão, ora de sólida simplicidade, ora de tormentosa perscrutação formal com técnica de nervosa modelação, quedando sempre fiel às impetuosidades do seu talento de positivo auscultador das realidades, ainda que encoberto pela magia da vontade educada naquela febril circunstância de domínio.<sup>25</sup>

Estes valores podem, de fato, ser considerados valores da estética de Franco. Isto porque mesmo nos trabalhos cujo tema tem por base figuras históricas, algumas das quais executadas já

<sup>24</sup> FRANÇA, José Augusto. Op. cit., p. 75.

<sup>25</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

Salazar para o pavilhão que apresentará à Europa o novo regime português na Exposição Internacional de Paris de 1937.”<sup>22</sup> Les années 40 seront la confirmation de cette ligne de pensée, qui connaîtra son apogée au moment des commémorations du Double Centenaire de la Fondation e Restauration de Portugal. Ces commémorations-ci, déterminées et programmées avec détail par Salazar, mettent Franco en place de choix.<sup>23</sup>

Les années 40 seront, de cette façon, seront les plus fortuits en ce qui concerne la production statuaire et les bustes, à cause de s’engager à l’idéologie du régime. Francisco Franco poursuivra son travail dont la dernière œuvre – *Cristo-Rei* – présente déjà une certaine décadence qui dénote la fragilité de l’auteur après avoir été renversé par une voiture, tout près de son atelier. Il est décédé le 15 février 1955, avec 69 ans.

### Entre la vie et l’œuvre. La plastique de Francisco Franco.

Dans une première esquisse, la spontanéité, est sacrifiée d’immédiat aux conditions d’équilibre et de concentration synthétiques. Il se fait avoir par l’originalité de la vision seulement sur les dessins d’après nature, interprété facilement dans un résultat imprévu de sa personnalité.<sup>24</sup>

Le chemin créatif de Franco oscillera, toujours, entre deux positions – celle de quelqu’un qui sent et celle de quelqu’un qui réfléchit. Par conséquent il valorise, d’une part, l’intuition de la première esquisse et, d’autre part, il rationalise cet impulsion-là à partir des règles du bon dessin et de la bonne construction. Ces normes sont présentes, d’une certaine façon, dans ses travaux. [Fig. 4] [Fig. 5]

Ça ne concerne pas, obligatoirement, une position plus moderniste ou plus classique, mais ça concerne, simplement, une compréhension de la création artistique qui, ayant à la base la formation de Franco, envisage l’œuvre ultime comme un bilant parfait entre l’aspect passionnelle et l’aspect mentale.

<sup>22</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 22.

<sup>23</sup> “ (...) Le régime récent de Estado Novo devrait éliger le héros qui pouvait profiler le mieux le mythe nationaliste dont on avait besoin – « synthèse d’une époque » -, et synthèse doublement considérée dans l’histoire des découvertes évoquées et dans la régénération prétendue du pays. ” FRANÇA, José Augusto – *O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 75.

<sup>24</sup> FRANÇA, José Augusto. Op. cit., p. 75.

Le tempérament de cet artiste pourtant, quoiqu'il essaie de le dominer et de le dévier vers une autre projection, guidé par des idées qui trahissent sa sensibilité, s'est celui d'un vigoureux et d'un inconditionnel réaliste, qui, comme conséquence du travail, arrive à une expression de concision soit de solide simplicité, soit de suppliante observation formelle d'une technique de modulation nerveuse, en restant toujours fidèle aux impétuosités de son talent de positif observateur des réalités, bien qu'il soit caché par la magie de la volonté élevée dans cette fiévreuse circonstance de domination.<sup>25</sup>

Ces normes peuvent, en effet, être considérées comme des normes de l'esthétique de Franco, parce que, même dans les travaux concernant les personnages historiques dont certains ont été déjà exécutés par demande de Estado Novo, il est possible aussi de voir ces normes là.

Du buste le plus modeste à la statue de dimensions colossales, c'est ce sentiment du réel, parfois d'un humanisme pathétique, allié à l'ordre de volumes architecturaux fermés qui, dans ce contraste, singularise la valeur de l'artiste.<sup>26</sup>

Les travaux de Franco possèdent un trait commun qui dénote un parcours réfléchi et pensé par l'artiste. Dans ce sens, il n'est plus important de penser à ce que l'artiste pourrait avoir créé, s'il n'avait pas eu tant de demandes de Estado Novo. En 1928, en vivant totalement la liberté moderniste, Franco construit le *Zarvo*, qui donne à connaître un autre goût et un autre type de travail du sculpteur. Les statues de Franco, surtout celles qui représentent des personnages historiques, montrent, dans son ensemble, des aspects curieux concernant la forme et, apparemment, hérités par différentes voies. Si, d'une part, le classicisme se maintenait comme un support important pour l'artiste n'importe quel, par la valorisation du dessin, de la proportion et de l'anatomie, en effet nous trouvons, d'une autre part, un certain portrait, des normes présentes dans les dessins assez intuitifs de Franco, où la trace – forte et déterminée – domine et détermine les chemins de l'œuvre et son apparence finale. De cette façon, étudier l'œuvre de Franco, il est, *grasso modo* et avant tout, être capable de lire son parcours et son œuvre sans préjugés surtout ceux qui concernent l'influence de Estado Novo et la possible castration de la créativité du sculpteur. Mais cela traduit la réalité, car

por encomenda do Estado Novo, é também possível ver esses valores.

Do busto mais modesto à estátua de colossais dimensões, é esse sentimento do real, por vezes de patético humanismo aliado à ordem de fechados volumes arquiteturais, que neste contraste de oposições, distingue o valor do artista.<sup>26</sup>

Os trabalhos de Franco possuem, assim, um traço comum que denota um percurso refletido pelo artista. Nesse sentido, talvez não seja assim tão importante pensar o que poderia ter Franco feito se não fossem as massivas encomendas do Estado Novo. Afinal, em 1928, ainda pleno de liberdade modernista, Franco constrói o afamado *Zarvo*, que dava a conhecer outro gosto e tipo de trabalho do escultor. As estátuas de Franco, principalmente as que retratam figuras históricas, apresentam no seu conjunto aspectos formais curiosos e aparentemente herdados por diversas vias. Se, por um lado, o classicismo se mantinha como base importante para qualquer artista – pela valorização do desenho, da proporção e da anatomia –, a verdade é que encontramos, por outro lado, em alguns destes retratos, valores presentes nos desenhos bastante intuitivos de Franco, nos quais o traçado – forte e determinado – domina e determina o caminho da obra e a sua aparência final. Desta forma, estudar a obra de Franco é, *grasso modo* e antes de mais, ser capaz de ler seu percurso e sua obra sem preconceitos, relacionando-os com a influência do Estado Novo e a possível castração da sua criatividade. Isto foi uma realidade, pois é um fato incontornável que as obras encomendadas pelo Estado Novo eram, em si, motores de uma ideologia pré-construída. Todavia, o trabalho e mesmo a personalidade de Franco são muito particulares e, efetivamente, terão sido bastante fiéis àquilo que ele poderia desejar. Sem provavelmente refletir muito sobre o seu percurso futuro, na realidade, o caminho de Franco fez-se sempre entre a rebeldia modernista e vanguardista da juventude e o conformismo ante as eternas leis clássicas – do desenho e da representação do “real”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>27</sup> “O seu estilo, apesar desta disparidade entre a origem e o fim, não vacila na particularidade de concretizar as formas no uníssono poder de juntar o espírito à regular técnica que os métodos requerem. Visionando em grandeza, concebendo em serenidade, modelando em fugas de arguta percepção e desejando, quantas vezes, ultrapassar as obrigações da síntese da própria Arte, nunca adoptou artifícios vulgares, porque seria uma traição de virtuosismos à sua severidade

<sup>25</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

“(..) [Talvez] ele seja por privilégio um herdeiro do espírito daqueles tempos, que o destino deliberou que ora surgisse para auxiliar esta era de *Redescobrimento*.”<sup>28</sup> Este “espírito daqueles tempos”, a que Diogo de Macedo se refere, está relacionado com as recuperações e revisitações de linguagens medievais que, muito através do trabalho de Nuno Gonçalves, são redescobertas. Esta “era de Redescobrimento” encerra valores interessantes e fundamentais para entender a época vivida. Este redescobrimento é um reconhecimento, uma redefinição de um povo, de uma raça, com todas as particularidades que daí advenham. Nesse sentido, o próprio Franco ter-se-á sentido um missionário, na busca dessa imagem idealizada que retratasse a Pátria.

Uma lacuna se descobre, ao cabo de tanto labor deste artista, que a sorte quis que vivesse no isolamento de afectos, apesar de tantos amigos o acarinharem e admirarem: o sentimento do Amor. (...) O drama dessa lacuna, expresso num pequeno esboço de *Adão e Eva*, ficou suspenso na solidão a que se votou como um monge, cuja devoção à Arte não lhe permitiu rivalidades de dedicação, fechando os olhos e o coração àquela luz.<sup>29</sup>

Este Amor, de que Diogo de Macedo fala, é, efetivamente, um sentimento curioso e pouco presente na obra de Franco. Macedo não pretende referir-se à escassez de temas amorosos na obra do escultor, mas sim à inexistência de um tratamento amoroso das suas obras. Tecnicamente, esta questão não é fácil de abordar, pois tem muito mais a ver com um sentimentalismo intrínseco, que pode ser expresso materialmente através de uma determinada forma de olhar e conceber a arte.<sup>30</sup> Todavia, se esse lado faltou na vida de Franco, é com grande expressividade que ele trata o seu *Adão e Eva* [Fig. 6], ainda que aí retrate, talvez mais fielmente, o sentimento arrebatador que é a Paixão. De qualquer modo, a gravidade das suas figuras históricas terá, efetivamente, muito mais a ver com uma forma mais arquitetônica de conceber sua plástica do que propriamente um reflexo de uma vida com menos amor do que a dos demais.

\* \* \*

de emotivo e de experimentado profissional.” Diogo de Macedo. Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>28</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>29</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>30</sup> “Quando em afectuosa privança, retratara as pessoas que admirava ou estimava, essa confissão denunciava mais claramente os predicados artísticos do seu carácter.” MACEDO, Diogo de. *Franco Franco*. Lisboa: Artis, 1956, p. 9.

il est un fait accompli que les œuvres demandées par Estado Novo étaient, eux-mêmes, des moteurs d'une idéologie préconçue. Malgré tout, Franco arrive à ce qu'il désirait à travers les particularités de son travail e même de son caractère. Sans beaucoup réfléchir sur son parcours dans l'avenir, en réalité le chemin de Franco s'est fait, toujours, entre la rébellion moderniste et avant-garde de la jeunesse et le conformisme aux éternelles lois classiques – du dessin et de la représentation du “réel”.<sup>27</sup>

“Il est, [peut-être], par privilège, un héritier de l'esprit de ces temps-là, que le destin a délibéré qui surgissait à fin d'aider cette ère de *Redécouverte*.”<sup>28</sup> Cet “esprit de ces temps-là”, cité par Diogo de Macedo, il est, par rapport aux récupérations et aux révisions de langages médiévaux qui, à travers le travail de Nuno Gonçalves, sont redécouverts. Cette “ère de Redécouverte” agglutine des principes intéressants et fondamentaux de façon à comprendre l'époque vécue. Cette redécouverte était une reconnaissance, une redéfinition d'un peuple, d'une race, avec toutes les particularités qu'en deviennent. Dans ce sens, Franco, lui-même, s'est senti un missionnaire dans la recherche de cette image idéalisée qui représentait la Patrie.

On découvre une lacune, au bout de tant de labour de cet artiste, que le destin a voulu remettre au isolement d'affections, bien que tant d'amis l'aient et l'admirent : le sentiment de l'Amour. (...) Le drame de cette lacune, exprimé dans une petite esquisse de *Adão e Eva*, est suspendu dans la solitude à laquelle le sculpteur s'est consacrée comme un moine dont la dévotion à l'Art ne lui permettait pas de rivalités de consécration, en fermant les yeux et le cœur à cette lumière-là.<sup>29</sup>

Cet Amour, duquel Diogo de Macedo nous parle, il est vraiment un sentiment curieux et peut présente chez Franco. Macedo, il ne prétend pas faire référence au manque de thèmes amoureux chez le

<sup>27</sup> “Son style, malgré la disparité entre l'origine et la fin, ne vacille pas en ce qui concerne la particularité de concrétiser les formes dans le conforme pouvoir d'allier l'esprit à la technique régulière que les méthodes exigent. En voyant profondément, en concevant sereinement, en modelant à travers de fuites de perception astucieuse et en souhaitant, tant de fois, dépasser les devoirs de la synthèse de l'Art, lui-même, il n'a jamais adopté des artifices vulgaires, car il s'agissait d'une trahison de vertus à sa sévérité d'artiste émotif et de professionnel expérimenté.” Diogo de Macedo. Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>28</sup> Secretariado Nacional de Informação. Op. cit.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



sculpteur, mais il prétend faire référence à la pénurie d'une analyse amoureuse de ses œuvres. D'une perspective technique, cette question n'est pas facile à aborder parce qu'elle concerne un sentimentalisme intrinsèque qui peut être exprimé d'une façon matérielle, selon une forme déterminée de regarder et de concevoir l'art<sup>30</sup>. Mais, cet aspect-là, s'il a manqué chez Franco, le sculpteur donne une grande expressivité à l'œuvre *Adão e Eva* [Fig. 6], bien qu'il y représente, plus fidèlement, le sentiment brutal qui est la Passion. De toute façon, la gravité des statues de ses personnages historiques concernera surtout le côté architecturale de concevoir sa plastique, et bien moins le reflet d'une vie où il y a moins d'amour que chez les autres.

\* \* \*

Les options plastiques de Franco ont été aussi le résultat de la position qu'il a assumé dans le milieu artistique, qui deviendra une sorte de recueillement. Ses mots confirment, en différents occasions<sup>31</sup>, cette idée-là, par exemple:

Dans notre cœur et dans notre atelier, où les curieux aiment voir ce qui se passe, nous devons cacher les secrets les plus chers, pas seulement par pudeur, mais aussi par défense, comme la *petite sensation* que Cézanne n'a pas laissé dépasser.<sup>32</sup>

Ce côté réservé, allié à un caractère fermée, orgueilleux, conscient, digne<sup>33</sup>, a mis Franco comme un cible de quelques jalousies et l'a fait trouver, dans un parcours plus solitaire, la meilleure façon de construire son œuvre, nonobstant la convivialité, avec ses pairs, pendant la jeunesse.

Professionnellement, Franco assume son travail comme un ouvrier. Tout au long de sa vie, soit personnel, soit professionnel – car, dans le fond, tous deux, se croisent – il cherche toujours l'évolution et l'amélioration de son travail. Dans ce sens, et déclare aussi: "Faire une statue avec la précision mathéma-

As opções plásticas de Franco terão estado, também, relacionadas com a postura que assumiu no meio artístico, postura essa que se prendeu com algum recolhimento. As suas palavras corroboram em várias ocasiões<sup>31</sup> essa ideia, como por exemplo, quando afirma:

No nosso coração e no nosso ateliê, onde os bisbilhoteiros gostam de ver o que se passa, devemos esconder os segredos que nos são mais caros, não só por pudor, mas por defesa, como aquele de *petite sensation* que Cézanne não deixou devassar.<sup>32</sup>

Este lado reservado de Franco, somado a uma personalidade fechada, orgulhosa, consciente, digna<sup>33</sup>, fez com que fosse alvo de algumas invejas e que encontrasse, principalmente num percurso mais solitário, a melhor forma de construir a sua obra, não obstante o convívio que, fundamentalmente em jovem, tem com os seus pares.

Profissionalmente, Franco assume o seu trabalho como um operário. Ao longo da sua vida, quer pessoal, quer profissional – porque, no fundo, ambas se cruzam –, ele procura sempre a evolução e o melhoramento do seu trabalho. Nesse sentido, também declara: "Fazer uma estátua com a precisão matemática dum operação e com a sensibilidade dum criança ignorante, seria o meu maior prazer."<sup>34</sup>

Ele foi o escultor português que neste século de inconstâncias estéticas, consciente nos rumos da tradição, se integrou no espírito do *Renascimento*, procurando restituir as *formas clássicas* à razão do *sensacionalismo moderno*, em *vivacidades expressionais* dum *determinado realismo* que por vezes se excedia.<sup>35</sup>

Nesta frase, as palavras em destaque dizem respeito a algumas características apontadas ao trabalho de Franco e que, como é notório, remetem a diferentes expressões plásticas. No entanto, grande parte dos trabalhos de Franco reúne, efetivamente, essas diferentes plásticas e experiências.

<sup>30</sup> "Quand il, en affectueuse intimité, avait représenté les personnes qu'il admirait et respectait, cette confession-là dénonçait d'une façon plus évidente les prédicats artistiques de son caractère." MACEDO, Diogo de – *Francisco Franco*. Lisboa: Artis, 1956, p. 9.

<sup>31</sup> "Dans la chambre et dans la cuisine on ne doit pas recevoir les visites." ; "Les prières se disent en murmurant à fin d'être mieux entendues par Dieu. Pour les hommes, ce sont les discours qui les amusent. La sagesse des grands orateurs de l'église, elle est dans la différenciation entre le sermon et la confession." MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 6.

<sup>32</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 6.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> "Na alcova e na cozinha não se recebem as visitas"; "As orações rezam-se baixinho para serem ouvidas melhor por Deus. Para os homens são os discursos, que os divertem. A sabedoria dos grandes oradores da Igreja está em diferenciarem o sermão da confissão". MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 6.

<sup>32</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 6.

<sup>33</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 6.

<sup>34</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7.

<sup>35</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7. Grifos nossos.

Franco soube perceber a necessidade de conjugar valores mais acadêmicos, clássicos e racionais, com toques de modernidade, pela via do expressionismo. Essa expressividade pode, por vezes, ser tratada pela via da apatia, do olhar congelado, da expressão calada. Assim, é uma expressividade de certo modo inexpressiva, pois não promove o *pathos*; no entanto, não deixa de ser uma expressão construída e idealizada, sobretudo pela via do enigmático. Daí as suas obras ganharem mais por aquilo que não é dito, por aquilo que cada um descobre em cada uma, em cada olhar sobre essa obra. Dum *corpus* físico, equilibrado e bem assente, de caráter clássico, parte-se para um gesto ou rosto, cuja expressão “influi a surpresa do real com as deformações ou irregularidades naturais da figura humana.<sup>36</sup>” Essa leitura conduz a uma dicotomia assumida entre o exterior e o interior da estátua. “O sentimento exterior é sereno, enquanto que o interior é movimentado; os corpos têm a segurança clássica, mas também a vitalidade forte duma inquietação sem limites, projectada pelo temperamento do artista.”<sup>37</sup>

Assim, a sua obra esconderá sempre, por detrás do equilíbrio, da proporção, da concisão formal e da serenidade, uma intensidade sugestiva.<sup>38</sup> A construção das suas obras é reflexiva, passando por vários processos e etapas de desenvolvimento e, ainda, subdividindo-se por diversos apelos que se confrontam entre si, no próprio interior do espírito de Francisco Franco. O primeiro esboço era, precisamente, um primeiro passo para a meditação da obra, da sua estrutura, da sua massa corpórea, da sua arquitetura; depois de materializada, ela tinha ainda de ser dissecada, deformada, vivificada anatomicamente, isto é, tinha de lhe ser atribuído um significado, um fim, uma existência.<sup>39</sup> Logo, o processo criativo de Franco era longo, profundo e até penoso, pois não será difícil imaginar alguns dilemas que lhe terão sido postos, na conjugação por vezes inconciliável de estéticas e perspectivas.

Como ficou claro, as influências de Franco foram várias, desde a Antiguidade Clássica ao Renascimento, não ficando indiferente às novidades da própria modernidade. Todavia, um aspecto transversal a essas influências foi o forte papel impulsor que a pintura, como técnica, assumiu. Buscou inspiração

tique d'un calcule et aussi avec la sensibilité d'un enfant ignorant, il serait mon plus grand plaisir.”<sup>34</sup>

Il a été le sculpteur portugais qui, dans ce siècle d'inconstances esthétiques et conscient des orientations de la tradition, s'est intégré dans l'esprit de la Renaissance, en essayant de restituer les formes classiques à la raison du sensationnalisme moderne, en vivacités expressives d'un déterminé réalisme qui parfois s'excédaient.<sup>35</sup>

Dans cette phrase, les mots en noir concernent certaines caractéristiques notées à propos du travail de Franco et qui, comme l'on voit, remettent aux différentes expressions plastiques. Cependant, une grande partie des travaux de Franco réunit, en effet, ces différentes plastiques et expériences.

Franco a su comprendre l'importance de conjurer des principes plus académiques, classiques et rationnels, avec des nuances de modernité, surtout par la voie de l'expressionisme. Cette expressivité peut être, parfois, traitée par la voie de l'apathie, du regard congelé, de l'expression silencieuse. Alors, il s'agit d'une expressivité, à certain égard, inexpressive, car elle ne promet pas le *pathos*, mais continue à être une expression construite et idéalisée surtout à travers de l'énigmatique. Par conséquent, ses œuvres gagnent surtout à travers ce qui n'est pas dit, ce que chacun découvre en chaque œuvre, par chaque regard sur cet œuvre-là. A partir d'un *corpus physique*, équilibré et bien posé, aux caractéristiques classiques, on part vers une geste ou vers un visage dont l'expression “influe la surprise du réel avec les déformations ou irrégularités naturelles de la figure humaine.<sup>36</sup>” Cette interprétation conduit à une dichotomie assumée entre l'extérieur et l'intérieure de la statue. “Le sentiment extérieur est serin, pendant que l'intérieur est mouvementé; les corps ont la sécurité classique et aussi la vitalité forte d'une inquiétude sans limites, projetées par le tempérament de l'artiste.”<sup>37</sup>

Ainsi, son œuvre cachera, toujours, sous l'équilibre, la proportion, la concision formelle et la sérénité, une intensité suggestive.<sup>38</sup> La construction de ses œuvres, elle est réflexive, en traversant de processus variés et des étapes de développement, en se subdivisant par de divers appels qui se

<sup>36</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7.

<sup>37</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7.

<sup>38</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7.

<sup>39</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 8.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>35</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 7.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

confrontent eux-mêmes, l'intérieur de l'esprit de Francisco Franco. La première esquisse était, justement, un premier pas vers la méditation à propos de l'œuvre, de sa structure, de sa masse corporelle, de son architecture; après sa matérialisation, elle devrait, encore, être disséquée, déformée, vivifiée anatomiquement, c'est-à-dire, on lui devrait attribuer un sens, un bout, une existence.<sup>39</sup> Donc, le processus créatif de Franco était long, profond et même pénible, car il ne sera pas difficile d'imaginer certains dilemmes qu'il a mis à soi-même, dans la conjugaison, parfois inconciliable, d'esthétiques et de perspectives.

On a pu constater que les influences de Franco ont été diverses, dès l'Antiquité Classique jusqu'à la Renaissance; mais il n'a pas été indifférent aux nouvelles de la modernité elle-même. Et, un aspect transversal à toutes ces influences, c'est le rôle provocateur que la peinture, tandis que technique, a assumée. Le sculpteur a cherché l'inspiration, beaucoup de fois, dans la peinture, en essayant de retenir l'essentiel comme une leçon. C'est pourquoi, malgré les contacts et les influences des innombrables travaux, l'auteur a assumé un parcours individuel, étranger aux formules, aux routines et aux systèmes fermés, avec lesquels il n'était pas d'accord<sup>40</sup>.

Franco assume un esprit critique, en incluant les œuvres demandées par l'Estado Novo et celles d'invocation historique. Les caractéristiques iconographiques et idéalistas doivent être relativisées par "L'artiste consciencieux saura décréter le limite de cette coopération."<sup>41</sup> Et c'est ça que Franco fera avec une très grande maîtrise et du talent. En outre, dans les travaux initiaux, et qui ne se destinaient pas aux stances officielles, le sculpteur a mis en pratique une lecture psychologique (par exemple en ce qui concerne ses bustes) et encore une vraisemblance menée à un certain extrême, qui peut, parfois, conduire à des formes troublées.<sup>42</sup> Devant les éventuelles exigences du régime, Franco a su, presque toujours, s'adapter, en concrétisant ses œuvres de façon à être cohérent avec soi-même. Diogo de Macedo affirme à propos de ce sujet – "L'artiste rêve et le destin décide."<sup>43</sup>

<sup>39</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 8.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

muitas vezes na pintura, procurando reter o essencial como lição. Por isso é que, mesmo contatando e sendo influenciado por inúmeros trabalhos, assumiu um percurso individual, alheio a fórmulas, rotinas e sistemas estanques, com os quais não concordava.<sup>40</sup>

Franco sabe assumir um espírito crítico, mesmo nas obras encomendadas pelo Estado Novo e de invocação histórica. Os valores iconográficos e idealistas devem ser relativizados: "O artista consciencioso é que saberá decretar o limite dessa cooperação."<sup>41</sup> E é isso que Franco saberá fazer com grande mestria e talento. Além disso, nos trabalhos iniciais e não destinados a estâncias oficiais, sabe pôr em prática uma leitura psicológica (por exemplo, nos seus bustos) e, ainda, um verismo levado a certo extremo, que pode por vezes conduzir a formas agitadas.<sup>42</sup> Perante as eventuais exigências do regime, Franco soube quase sempre adaptar-se, continuando a produzir de forma a ser fiel aos seus preceitos. Como Diogo de Macedo afirma, a propósito disto mesmo, "o artista sonha e o destino é que dispõe."<sup>43</sup>

### Francisco Franco e Salazar. Uma imagem em construção.

#### *Os bustos de Salazar ou a preparação de uma estátua [Fig. 7]*

Foi no *atelier* de Francisco Franco que teve lugar o esboço de um dos bustos que o escultor fez do Chefe do Governo. Durante o mês de maio de 1934, Salazar, acompanhado naturalmente de António Ferro, posava para Franco, com o objetivo de construir uma imagem do presidente minimamente consensual e aceita por esta trilogia de construtores de imagem – Salazar, Ferro e Franco. Este busto de Salazar serviria, então, como cânone ou paradigma de todos aqueles que Franco viria a realizar mais tarde. A estrutura base pode definir-se, em linhas gerais, da seguinte forma – "cabeça flectida, pensativa e distante, num recolhimento devoto, quase místico, longe de qualquer ideia frívola ou mundana."<sup>44</sup> Esta é a imagem simbólica que será

<sup>40</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 8.

<sup>41</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 9.

<sup>42</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 9.

<sup>43</sup> MACEDO, Diogo de. Op. cit., p. 9.

<sup>44</sup> SAIAL, Joaquim. *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 152.

perpetuada por vários escultores – o Salazar *pai* e zelador<sup>45</sup>, aquele que veremos também na estátua que abrirá o pavilhão de Portugal na Exposição do Mundo Português. [Fig. 8]

Em agosto de 1936, Franco realizava outro busto de Salazar, agora ostentando uma toga – atributo que viria completar a iconografia do estadista. Destinado à sala de reuniões preparatórias da Câmara Municipal de Lisboa, este busto foi inaugurado a 25 de outubro de 1936 e, muito devido às vestes de doutor, neste busto aparecia o professor “mais hermético ainda, com qualquer coisa de fradesco”.<sup>46</sup> A 17 de dezembro, ainda do ano de 1936, era inaugurado outro busto, do qual é apenas conhecido um desenho. [Fig. 9]

Do ano de 1937 é uma cabeça, na posse do Museu José Malhoa, que segue as descrições até aqui desenvolvidas, ainda que mais sintética, “com sua poupa quase lisa, ao contrário das anteriores, estriadas, mostrando as madeixas dos cabelos.”<sup>47</sup>

A que se terá devido esta opção? Terá sido mera escolha plástica? Ou representará esta alteração uma mudança no tempo e, por conseguinte, uma mudança na imagem de Salazar?

A 28 de abril de 1941, é inaugurado outro busto, desta feita para o átrio do Ministério das Finanças.<sup>48</sup> Este trabalho foi realizado em mármore e “nada acrescentou às obras anteriores de Franco, tal como um outro existente na Academia Nacional de Belas-Artes, que supomos ser desta época.”<sup>49</sup>

Comum a todos esses trabalhos é o fato de ter sido feita uma leitura psicológica do retratado ou, mais propriamente, da mensagem a transmitir nesses retratos introspectivos. Além disso, todos nascem de um “retrato-mestre” que define um paradigma e uma iconografia personalizada de Salazar. A partir desse ponto, as diferenças não poderão ser muitas e funcionarão somente como opções plásticas ou estéticas, sempre sob o aval do retratado. Esses bustos podem ser considerados experiências plásticas que serviram necessariamente de base para a realização da estátua para a Exposição de Paris de 1937<sup>50</sup>, “em

<sup>45</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 152.

<sup>46</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 152.

<sup>47</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 152.

<sup>48</sup> Este busto foi executado em comemoração pela obra de restauração financeira que Salazar levou a cabo. Cf. SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 153.

<sup>49</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 153.

<sup>50</sup> “O ditador português mostrava-se diferente dos seus pares europeus, longe do dramatismo franquista ou das atitudes histriónicas de Mussolini ou de Hitler.

## Francisco Franco e Salazar. Une image en construction.

*Les bustes de Salazar ou la préparation d'une statue* [Fig. 7]

Dans l'atelier de Francisco Franco, il a eu place l'esquisse d'un des bustes que le sculpteur a fait du Chef du Gouvernement. Pendant le mois de mai, 1934, Salazar, naturellement accompagné par António Ferro, posait pour le sculpteur à fin de construire une image de Président, au minimum consensuel et acceptée par cette trilogie de constructeurs d'images – Salazar, Ferro et Franco. Ce buste de Salazar, projeté en 1934, servirait, alors, comme canon ou paradigme pour tous les autres qui, plus tard, le sculpteur construirait. La structure de base peut être définie, en général, de la façon suivante – “tête fléchée, pensive, éloignée, dans un recueillement dévoué, quasi mystique, loin de quelque idée frivole ou mondaine.”<sup>44</sup> Celle-ci sera, alors, l'image symbolique qui sera perpétuée par des sculpteurs variées. Salazar **le père et le surveillant**<sup>45</sup>, celui que, plus tard, on verra aussi dans la statue qui ouvrira le pavillon du Portugal, dans l'exposition du monde portugais. [Fig. 8]

En août 1936, Franco réalisait un autre buste de Salazar, mais maintenant le dictateur étale une toge l'insigne qui complétait l'iconographie de l'homme d'état. Destiné au salon de réunions de préparations de la mairie de Lisbonne, ce buste-là a été dévoilé le 25 octobre 1936 et, à cause de l'habit de docteur, il révèle un professeur “Encore plus hermétique, qui a quelque chose de moine”<sup>46</sup>. Le 17 décembre 1936, il était dévoilé un autre buste duquel on ne connaît qu'un dessin. [Fig. 9]

L'année 1937, nous apporte une tête, qui este en possession du Musée José Malhoa, qui suit les descriptions développées jusqu'à présent, bien que plus synthétique, “avec une ondulation presque imperceptible au contraire des ondulations antérieures qui étaient striées, en mettant en évidence les mèches des cheveux.”<sup>47</sup>

Quel est le motif de ce choix? S'agissait-il d'un simple choix plastique? Cette altération, représentera-t-elle un changement dans le temps et, par conséquent, un changement de l'image de Salazar ?

<sup>44</sup> SAIAL, Joaquim – *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 152.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 152.

Le 28 avril 1941, un autre buste est inauguré, mais cette fois-ci pour l'entrée du Ministère des Finances<sup>48</sup>. Ce travail a été réalisé en marbre et il "n'a rien ajouté aux œuvres précédentes de Franco, tel quel un autre qui este en possession de l'Académie National des Beaux-arts, qu'on suppose appartenir à cette époque."<sup>49</sup>

Le trait commun à tous ces travaux c'est la lecture psychologique du représenté, ou, plus précisément, le message à transmettre sur ces portraits introspectifs. En outre, ils naissent tous d'un "portrait-archétype" qui définit un paradigme et une iconographie personnalisés de Salazar. En partant de ce point, les différences ne pourront pas être beaucoup et elles fonctionneront, simplement, comme d'options plastiques ou esthétiques toujours sous l'aval du représenté. Ces bustes peuvent être envisagés comme des expériences plastiques qui ont servi de base obligatoire pour la réalisation de la statue pour l'Exposition de Paris en 1937<sup>50</sup> – "où le Chef du Gouvernement apparaît, devant nous, en toute sa dignité académique, en portant des insignes de l'Université."<sup>51</sup>

#### *La statue de Salazar, 1937.<sup>52</sup> L'image construite.*

La demande pour la réalisation de cette statue-là surgit déjà comme annonce de l'année 1940 et de l'Exposition du Monde Portugais qui, cette année-là, arriverait. De cette façon, la construction de la statue respectera ce but-là, bien quelle soit faite pour le pavillon portugais de l'exposition de Paris de 1937. Cependant, en toutes les situations, la sculpture avait besoin de marquer sa présence dans l'espace, en renforçant le rôle du représenté. Mais, en même

que o chefe do Governo nos aparece investido de toda a sua dignidade académica, de borla e capelo."<sup>51</sup>

#### *A estátua de Salazar, 1937<sup>52</sup> – a imagem construída*

A encomenda para a realização desta estátua surge já como prenúncio do ano de 1940 e da Exposição do Mundo Português que teria lugar nesse ano. Deste modo, a construção da estátua terá em conta essa finalidade, apesar de ser executada para o pavilhão português, presente na exposição de Paris de 1937. Todavia, em qualquer uma das situações, a escultura precisava marcar a sua presença no espaço, reforçando o papel do retratado. Mas ao mesmo tempo, essa presença devia seguir as políticas do regime português, isto é, exercendo um peso e uma influência sutis, sem adquirir uma postura impositiva.<sup>53</sup> [Fig. 10]

Na estátua, encontramos alguns dos valores presentes nos trabalhos de Franco realizados em resposta a encomendas oficiais. Além disso, no conjunto, a obra segue a estrutura apresentada por este tipo de escultura. A modelação da figura acentua e demora-se, principalmente, nos drapeados da longa toga que cobre o professor. Sobre a capa ou, mais propriamente, a toga, que impossibilita descrever mais detalhadamente a figura, apresentam-se as insígnias académicas associadas ao professor da Universidade de Coimbra. Através desses elementos discretos e aparentemente com função somente ornamental, era possível definir o estatuto do retratado e dar-lhe alguma identidade e particularização. Assim, e apesar da sobriedade da escultura, não se deve esquecer quem era, afinal, o retratado, senão o

Era uma estátua para serenar desconfianças, peça de propaganda, que colheu os maiores louvores. Mas se no aspecto ideológico ela funcionava como se pretendia, no estético marcava um certo retrocesso em relação ao Zarco de 1928, pelo desaparecimento da anatomia da figura, escondida sob o pregueado da capa. A estátua era, afinal, pouco mais que um pilar, no cimo do qual se encontrava um busto idêntico aos que Franco fizera até então." Cf. SAIAL, Joaquim. Op. cit, p. 155.

<sup>51</sup> SAIAL, Joaquim Op. cit., p. 153.

<sup>52</sup> "Coluna cheia de aprumo e de vigor." Cf. SAIAL, Joaquim Op. cit., p. 155.

<sup>53</sup> "Daqui se seguia um primeiro corolário: a figura do Presidente do Conselho de ministros precisava de dominar toda a exposição, sem se impor excessivamente à obra realizada. Do vestíbulo à última sala, ela precisava de ser marcada para adquirir peso e asseverar credibilidade na continuação de um trabalho que deveria ser lido à luz dos feitos da história nacional. Estava dado o mote que explicaria a sua ação e a colocação da estátua togada de Oliveira Salazar, da autoria de Francisco Franco, agenciada logo à entrada do pavilhão, permitiu essa leitura." Cf. ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 53.

<sup>48</sup> Ce buste a été exécuté en guise de commémoration due à l'œuvre de restauration financière, réalisée par Salazar. Cf. SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 153.

<sup>49</sup> SAIAL, Joaquim. Op. cit., p. 153.

<sup>50</sup> "Le dictateur portugais se montrait différent de ses pairs européens, loin du dramatisme de Franco (le dictateur espagnol), des attitudes exacerbées de Mussolini et de Hitler. Il s'agissait d'une statue qui prétendait rasséréner des méfiances, d'une pièce de propagande qui a reçu les éloges les plus grands. Mais si, selon l'aspect idéologique, elle fonctionnait d'accord à ce qu'on prétendait, selon l'esthétique, elle marquait un certain retour par rapport au Zarco de 1928, à cause de la disparition de l'anatomie de la figure, cachée sous le plissé du manteau. La statue était, alors, un peu plus qu'un pilier, au dessus duquel se trouvait un buste identique à ceux que Franco avait faits jusqu'à ce moment-là". Cf. SAIAL, Joaquim. Op. cit, p. 155.

<sup>51</sup> SAIAL, Joaquim Op. cit., p. 153.

<sup>52</sup> "Colonne pleine de rigueur et de vigueur." Cf. SAIAL, Joaquim Op. cit., p. 155.

próprio Presidente do Conselho. Além disso, era necessário que a construção da imagem de Salazar fosse coerente com o seu discurso e se distinguisse não só no seio de Portugal, como também internacionalmente.<sup>54</sup>

A necessidade de diferenciar a figura de Salazar da dos seus pares europeus, bem como a importância de ser reconhecido internacionalmente, fazem com que a construção da sua imagem possuía, em cada característica física e material, uma intenção de caracterizar, psicologicamente, o homem.<sup>55</sup> Por isso, no seu semblante, encontramos um ar *de reflexão e distanciado*<sup>56</sup>, em harmonia com toda a política do regime, já abordada.

Nesse sentido de interpretação, surge uma crítica francesa, que registra a sua impressão em relação à estátua de Salazar: “De longe interrogamo-nos se é um pastor ou um príncipe da Igreja.”<sup>57</sup> Estas duas leituras não poderiam estar mais próximas dos valores exaltados pelo Estado português. Por um lado, o pastor (Salazar) que guia o rebanho (povo português); por outro lado, o príncipe da Igreja que, de certo modo, guia também os seus servos e fiéis (mais uma vez, o povo português). Em ambos os casos, estão confirmados os valores de obediência do povo português e de um ditador que não ordena, apenas comanda um povo que, de forma aparentemente livre, o segue. Sob os valores do trabalho – o pastor – e da cristandade – o príncipe da Igreja –, Salazar e a sua “equipe” assentavam as bases da sua ideologia. A mesma crítica acrescenta, ainda, que “De mais perto reconhece-se a cabeça inclinada, o rosto fino e doce do trabalhador e do meditativo.”<sup>58</sup> É esta a outra ideia central da composição – o *reconhecimento*. Não só o reconhecimento do retratado, *per se*, mas principalmente o seu reconhecimento através de símbolos, posturas e valores. Não é tanto o reconhecimento através dos traços físicos que interessa a Salazar, mas sim o seu reconhecimento por atributos psicológicos, que devem estar relacionados com a sua pessoa. Assim, nesta postura, neste olhar e nesta construção encontramos os

<sup>54</sup> “Compor os atributos de uma figura que se desejava particularizar dentro de um contexto europeu, onde a irrupção das ditaduras favorecia a personalização dos seus chefes.” Cf. ACCIAIUOLI, Margarida. Op. cit., p. 53.

<sup>55</sup> “Psicologicamente era importante esta tradução diversa do responsável pelos destinos de Portugal. Porque enquanto essa caracterização o separava dos outros ditadores (...).” Cf. ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>56</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>57</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>58</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

temps, cette présence-là devrait suivre la politique du régime portugais, c’est-à-dire, elle exerçait un poids et une influence subtil, sans acquérir une position assez affirmative.<sup>53</sup> [Fig. 10]

Dans la statue, nous trouvons certains des principes présentes dans les travaux de Franco réalisés en réponse aux demandes officielles. En outre, dans son ensemble, l’œuvre suit la structure présentée par ce type de sculpture. Le modelage de la figure accentue et se prolonge, surtout, dans les plissées de la longue toge qui recouvre le professeur. Sur le manteau, ou plus précisément sur la toge, qui empêchait la description détaillée de la figure, se présente, encore, les insignes académiques associées au professeur de l’Université de Coimbra. A travers ces éléments-là, discrets et, apparemment, avec une fonction seulement ornementale, il était possible de définir le statut du représenté et lui donner une identité et une particularisation. Ainsi, et malgré la modération de la sculpture dans son ensemble, on ne doit pas oublier qui était le représenté – le Président du Gouvernement lui-même. Au-delà, il fallait que la construction de l’image de Salazar était cohérente avec son discours et se différenciait pas seulement au sein du Portugal, mais aussi à l’étranger.<sup>54</sup>

Cette nécessité que la figure de Salazar soit différente de celles de ses pairs européens et l’importance d’être reconnu à l’étranger, contribuent pour que la construction de son image possède, en chaque caractéristique physique et matérielle, une intention de caractériser psychologiquement l’homme.<sup>55</sup>. C’est pourquoi, sur le visage, nous trouvons un air

<sup>53</sup> “D’ici, sortait une première conséquence: la figure du Président du Gouvernement avait besoin de dominer toute l’exposition, sans s’imposer beaucoup à l’œuvre réalisée. Dès le vestibule jusqu’à la dernière salle, elle devrait être marquée pour acquérir du poids et assurer la crédibilité dans la continuation d’un travail qui devrait être lu sous la lumière des faits de l’histoire national. Le sujet, qui expliquerait son action et le placement de la statue en toge de Oliveira Salazar, dont l’auteur est Francisco Franco, mise à l’entrée du pavillon, a permis cette interprétation-là.” Cf. ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 53.

<sup>54</sup> “Faire la composition des attributs d’une figure qu’on désirait particulariser dans un contexte européen, où l’irruption des dictatures favorisait la personnalisation de ses chefs.” Cf. ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>55</sup> “Psychologiquement, il était important cette traduction diverse du responsable des destins de Portugal. Car, pendant que cette caractérisation le distinguait des autres dictateurs (...).” Cf. ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

*réfléchi et éloigné*<sup>56</sup>, en rapport avec toute la politique du régime, déjà abordée.

En considérant cette interprétation, il y a une critique française qui enregistre son impression à propos de la statue de Salazar – “(..) De loin, on s’interroge s’il s’agit d’un berger ou d’un prince de l’Église.”<sup>57</sup>. Ces deux lectures ne pourraient pas être plus proches des principes exaltés par l’état portugais. D’une part, le berger (Salazar) qui conduit le troupeau (le peuple portugais); d’une autre part, le prince de l’Église qui, d’une certaine façon, guide aussi ses serviteurs et ses fidèles (une fois de plus, le peuple portugais). L’un et l’autre confirment les principes d’obéissance du peuple portugais et d’un dictateur qui ne commande pas, mais conduit un peuple qui, de façon apparemment libre, le suit. Sous les principes du travail – le berger – et de la chrétienté – le prince de l’Église –, Salazar et son “équipe” fondent les bases de leur idéologie. Le même critiqueur ajoute encore que “(..) un peu plus proche on reconnaît la tête fléchi, le visage poli et doux du travailleur et du méditatif.”<sup>58</sup>. Celle-ci, c’est l’autre idée centrale de la composition – **la reconnaissance**. On parle de la reconnaissance du représenté, *per se*, et surtout de la reconnaissance à travers des symboles, des positions et des principes. Ce qui intéresse à Salazar, c’est la reconnaissance à cause des attribues psychologiques plutôt que les attribues physiques. Ainsi, dans cette position, dans ce regard et dans cette construction, nous trouvons les principes, ceux qu’on considère de *façon nationale*, que l’Estado Novo a divulgué et a promu, surtout, à travers son leader politique qui était, lui-même, modeste, travailleur, tranquille et simple.

Dans cette image de Salazar, que nous venons de décrire, nous trouvons du prestige intellectuel et moral<sup>59</sup> qui permettaient le reconnaître. Ces principes étaient aussi associés à la position socialement discrète de l’homme d’état, accompagné de concepts comme l’ascétisme et la rigueur<sup>60</sup>, qu’on peut mettre en rapport avec quelqu’un qui vivait pour le travail, qui dans ce cas, concernait le gouvernement d’un pays. Cet extrême dévouement au travail, que Salazar semblait pratiquer, était accompagné d’une vie familiale peu troublée de l’homme qui, ainsi,

tais valores, *típicamente portuguesas*, que o Estado Novo divulgou e promoveu, principalmente através do seu líder político, ele próprio humilde, trabalhador, pacato e simples.

Nesta imagem de Salazar, que temos vindo a descrever, encontramos o prestígio intelectual e moral<sup>59</sup> pelos quais era reconhecido. Esses valores eram também associados à postura socialmente discreta do estadista, acompanhada de conceitos como o ascetismo e o rigor<sup>60</sup>, relacionáveis com alguém que vivia em prol do trabalho que, neste caso, dizia respeito ao governo de um país. A extrema dedicação ao trabalho que Salazar aparentava ter era acompanhada pela vida familiar pouco conturbada do homem que, assim, teria todo o tempo para poder se dedicar aos rumos da pátria. Esse aspecto terá tido grande importância na captação da admiração do povo português. [Fig. 11]

“Aquele que passa pode olhar e ver sem ser obrigado a admirar.”<sup>61</sup> – essa frase possui uma carga ideológica forte e que ganha maior intensidade quando colocada no seu contexto. Na Exposição do Mundo Português, a estátua de Salazar – sob diretrizes de Ferro – abre o itinerário de todo o percurso do visitante. Este excerto, retirado dos seus discursos (edição francesa), alimentava a pose professoral de Salazar e, novamente, o lado “democrático” da ditadura salazarista.<sup>62</sup> “O pragmatismo do professor falava pelo pavilhão. Não queria convencer, bastava-lhe ser.”<sup>63</sup> A postura do discurso do regime era sempre de convite e nunca de imposição. Tal fica claro ao longo do pavilhão, onde a mensagem vai sendo espalhada e transmitida de forma subtil e não invasiva.

No entanto, o significado e a intenção mais profundos da inscrição, na entrada do pavilhão, citada no princípio do parágrafo anterior, não passaram indiferentes a todos. O comissário francês, Edmond Labbé, adultera a frase, dando-lhe o seu verdadeiro sentido – “Aquele que passa pode olhar e ver... mas é obrigado a admirar.”<sup>64</sup> Esta não parece ser uma interpretação abusiva, não só tendo em conta os discursos ideológicos do regime, mas também se tivermos em conta algumas das

<sup>56</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>59</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 53.

<sup>60</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 54.

<sup>61</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 54.

<sup>62</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 54.

<sup>63</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 54.

<sup>64</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 55.

características da escultura oficial do regime e, particularmente, aquela que Francisco Franco produziu. Ou seja, a materialidade da escultura de Franco faz com que as figuras adquiram uma presença forte, estável e afirmativa. Independentemente do retratado e até do local, a composição destas figuras é feita através do entendimento da sua massa e, principalmente, do seu peso físico, sublinhando-o ao máximo. Nesses trabalhos não é procurada a leveza ou a graça, mas o reforço do seu estatismo, da dureza das formas e até do incômodo da presença fria e austera de um bloco de pedra. Não esqueçamos que são esculturas-monumentos. Nesse sentido, sua finalidade é “estar”, num entendimento dessas figuras como imortais. Logo, a garantia para a sua sobrevivência é, precisamente, prendê-las ao solo, fazendo com que todas as forças e linhas compositivas convirjam para esse mesmo solo. Deste modo, elas desejam ser olhadas, vistas e... admiradas!

## Conclusão

Ao longo deste artigo foi possível contextualizar a figura de Francisco Franco no seu percurso artístico e, fundamentalmente, no momento nacional português vivido. A riqueza e a variedade plástica que apresenta nos seus trabalhos fazem com que seja necessário conhecer essa diversidade para que consigamos perceber alguns dos traços comuns que mantêm ao longo do seu percurso artístico.

Nesse sentido, Franco surge como um estudante de arte, durante toda a sua vida, na medida em que cada obra encontra um desafio plástico e compositivo, que não renega até chegar à forma “ideal”. Desse modo, a estatuária que produz, embora por encomenda, não deixa de ser um produto claro do seu esforço e investimento pessoais como escultor. Esta é, provavelmente, uma das características mais relevantes e presentes em toda a obra de Franco. Por isso, em cada trabalho seu encontramos uma fonte rica de referências, influências, experiências e mesmo inovações. Através do estudo das suas obras, concluímos que a versatilidade de Franco como artista deveu-se também à capacidade que foi revelando, ao longo da sua vida, para assimilar conceitos, interiorizá-los, adaptá-los numa perspectiva individual e crítica e, finalmente, aplicá-los na obra, em concreto.

Nos seus últimos trabalhos, a retórica do Estado Novo é materializada com grande atenção e detalhe, não perdendo,

aurait tout le temps pour se dédier aux chemins de la Patrie. Cet aspect aurait eu une très grande importance à fin de gagner l'admiration du peuple portugais. [Fig. 11]

“Celui qui passe peut regarder et observer sans être obligé à admirer.”<sup>61</sup> Cette phrase contient une charge idéologique forte et qui gagne plus d'intensité, quand elle est mise dans son contexte. Dans l'exposition du monde portugais, la statue de Salazar – sous les directrices de Ferro – ouvre l'itinéraire de tout le parcours du visitant. Cet extrait, provenait de ses discours (édition française), alimentait l'attitude artificielle du professeur Salazar et, de nouveau, le côté “démocratique” de la dictature de Salazar.<sup>62</sup> “Le pragmatisme du professeur parlait par tout le pavillon. Il ne veut convaincre, il lui suffisait d'être.”<sup>63</sup> La position du discours du régime était toujours une position d'invitation et jamais d'imposition. Ça devient distinct au long du pavillon, où le message est divulgué et transmis d'une façon subtil, jamais agressive.

Pourtant, le signifié et l'intention les plus profonds de l'inscription, à l'entrée du pavillon, n'ont pas été indifférents à tous. Le commissaire française, Edmond Labbé, altère la phrase, en lui attribuant son vrai sens – “Celui qui passe peut regarder et observer ... mais il est obligé à admirer.”<sup>64</sup>. Celle-ci ne paraît pas une interprétation abusive, en considérant les discours idéologiques du régime et en analysant certaines caractéristiques de la sculpture officielle du régime, en particulier celle que Francisco Franco a produite. Ça veut dire que la matérialité de la sculpture de Franco donne aux figures une présence forte, firme et affirmative. Indépendamment du représenté et, même, du lieu, la composition de ces figures est faite à travers la compréhension de sa masse et, surtout, de son poids physique, en le soulignant au maximum. Dans ces travaux, la légèreté et le charme ne sont pas cherchés; par contre on cherche le renforcement de son statisme, de la dureté des formes, et, même, de l'incommode de la présence froide et sévère d'un bloc de pierre. Nous ne pouvons pas oublier que celles-ci sont des sculptures-monuments. Dans ce sens, son bout est celui d'“être” dans une compréhension de ces figures comme immortelles. Donc, la garantie de survie est, justement, les fixer au sol, et, comme ça,

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> ACCIAIUOLI, Margarida Op. cit., p. 55.



toutes les forces et toutes les lignes de composition convergent vers ce même sol. De cette façon, elles ont envie d'être regardées, observées et... admirées!

### Conclusion

Tout au long de cet article, on a mis en contexte la figure de Francisco Franco dans son parcours artistique et, surtout, dans le moment politique vécu au Portugal. La richesse et la variété plastique qu'il présente dans ses travaux, nous obligent à connaître cette diversité plastique à fin que nous puissions comprendre certains traits communs qu'il maintenait tout au long de son parcours artistique.

Dans ce sens, Franco apparaît comme un étudiant d'art, pendant toute sa vie, lorsque, en chaque œuvre, il trouve un défi plastique et de composition qu'il ne renie pas de façon à parvenir à la forme "idéal". De cette façon, la statuaire qu'il produit, bien que par demande, elle continue d'être un produit évident de son effort et de son investissement personnels comme sculpteur. Celle-ci est, certainement, une de ses caractéristiques plus importantes et présentes en tout son œuvre. En tous ses travaux, nous trouvons à cause de ça, une source riche de références, d'influence, d'expérience et, même, d'innovation. A travers l'étude de ses œuvres, nous concluons que la versatilité de Franco, comme artiste, s'est due aussi à la capacité qu'il a révélé, tout au long de sa vie, à fin de rapprocher des concepts, les interioriser, les adapter, dans une perspective individuel et critique et, à la fin, les appliquer dans l'œuvre d'une façon concrète.

Dans ses derniers travaux, la rhétorique de l'Estado Novo est matérialisée avec beaucoup d'attention et de détail, de façon à ne pas perdre le traitement soigneux de l'auteur, son bel dessin et la fermeté du trait.

Le Docteur de l'Université de Coimbra, il est rétracté, timide, grave et profondément pensif, mais il est aussi la crispation, la solitude, la vieillesse précoce, la racine champêtre. Franco dépasse, intérieurement et en qualité, le portrait officiel de la publicité et de la vulgaire propagande du régime de Salazar.<sup>65</sup>

On peut conclure qu'il y a un très fort rapport entre la statue de Salazar et l'œuvre de Franco. L'une et l'autre valent de *per se*.

*Traduction : Lígia Santos et Teresa Santos*

por isso, o tratamento cuidado de Franco, o seu bom desenho e a firmeza de traço.

O Doutor universitário coimbrão, contido, retido, grave e profundamente pensativo. Mas é também a críspação, a solidão, a precocidade de uma velhice, a raiz campesina. Franco ultrapassa, por dentro, e em qualidade, o retrato oficial da vulgata publicista e propagandista do salazarismo.<sup>65</sup>

Tal como a estátua de Salazar, a obra de Franco vale por si.

<sup>65</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 55.

<sup>65</sup> PORTELA, Artur. Op. cit., p. 55.



1

1 Francisco Franco. *O Pintor Manuel Jardim*, 1921.

2 Francisco Franco. *Torso de Mulher*, 1922.



2



3

3 Francisco Franco. *Gonçalves Zarco*, 1928.

4a Francisco Franco. *João Gonçalves Zarco – Estudo*, 1925-1927.

4b Francisco Franco. *João Gonçalves Zarco*, 1927.

5a Francisco Franco. *Professor Oliveira Salazar – Estudo*, s/d.

5b Francisco Franco. *Estátua do Prof. Doutor Oliveira Salazar*, 1937.

6 Francisco Franco. *Adão e Eva*, 1922-1923.

4a



4b



5a



5b



6





7



8



9

10



7 A realização do busto de bronze de Salazar em 1937. Na fotografia (do ponto de vista do observador): António Ferro (esquerda); Salazar (sentado, ao centro); Francisco Franco (junto ao busto).

8 Francisco Franco. *Oliveira Salazar*, 1936.

9 Francisco Franco. *Professor Oliveira Salazar*, 1937.

10 Francisco Franco. *Estátua de Salazar* (Exposição de Paris), 1937.



11

11 A estátua de Oliveira Salazar, na entrada do pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937. Na fotografia, a frase: “Aquele que passa pode olhar e ver sem ser obrigado a admirar”.