



MARIA ISABEL NORONHA FALCÃO

**DIOGO DE MACEDO.  
O ESCULTOR**

---

Volume I

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
EM HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**

1996

*João Reis Martins*  
MARIA ISABEL NORONHA FALCÃO

# DIOGO DE MACEDO. O ESCULTOR

---

Volume I . Texto

*(20/6/97)*

00838



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
EM HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

1996

## AGRADECIMENTOS

Os nossos agradecimentos à Professora Margarida Acciaiuoli Brito que nos orientou na elaboração da presente dissertação, pelo seu apoio, disponibilidade e estímulo sempre que necessitávamos.

Agradecemos igualmente ao Serviço de Documentação e Pesquisa do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, nomeadamente ao Dr. Jorge Resende e à Dr.<sup>a</sup> Joana Leal que nos facilitaram o acesso ao espólio privado do autor, indispensável à realização do nosso trabalho. À Dr.<sup>a</sup> Teresa Lapa, directora da Casa-Museu Teixeira Lopes. Galerias de Diogo de Macedo, em Vila Nova de Gaia que nos possibilitou a consulta de algumas obras do escultor integradas no acervo do museu, à Sociedade Nacional de Belas-Artes, à Casa-Museu João de Deus, ao Museu do Chiado e à Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia.

Obrigada a todos aqueles, que de uma maneira ou de outra, contribuíram para que esta dissertação se cumprisse.

## ÍNDICE GERAL

### VOLUME I

AGRADECIMENTOS .....	I
INTRODUÇÃO .....	VIII

### I PARTE - A CRIAÇÃO ESCULTÓRICA (1910 - 1940)

1. O despertar de uma vocação (1910 - 1920).....	3
Notas.....	41
2. A confirmação de uma "paixão" (1929 - 1930).....	64
Notas.....	88
3. A renúncia por um "ideal" (1930 - 1940).....	98
Notas.....	120

### II PARTE - A PRODUÇÃO TEÓRICA (1938 - 1959)

1. A conceptualização crítica (1938 - 1959).....	127
Notas.....	152
2. A direcção do MNAC: Organização dinâmica e reflexiva (1944 - 1959).....	161
Notas.....	179

<b>III PARTE - A INDIVIDUALIDADE DO ESCULTOR NA COMPLEXIDADE DA REALIDADE SOCIAL.</b>	<b>191</b>
Notas.....	197
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO.....</b>	<b>200</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>206</b>

## **VOLUME II**

### **A) Documentação Escrita**

1. Biografia de Diogo de Macedo.....	3
2. Exposições	
2.1. Individuais .....	14
2.2. Colectivas .....	15
3. Obra Escultórica	
3.1. Quadro .....	19
3.2. Gráficos .....	20
3.3. Inventário .....	22
4. Obra Escrita	
4.1. Quadro .....	25
4.2. Gráfico .....	26

## **B) Documentação Fotográfica**

1. A Escultura .....	28
1.1. Listagem das ilustrações .....	29
2. O Escultor .....	59

## **C) Documentação Manuscrita**

1. Carta de Diogo de Macedo a Alberto Monsaraz e resposta .....	65
Abreviaturas .....	72

## ÍNDICE ANALÍTICO

### I PARTE - A CRIAÇÃO ESCULTÓRICA (1910 - 1940)

#### 1. O DESPERTAR DE UMA VOCAÇÃO (1910 - 1920)

A sua infância em Vila Nova de Gaia e no Porto (3) - A escola de Belas-Artes do Porto (5)- Os anos de estudante e a herança cultural e estética da cidade do Porto (6) - O *14, Cité Falguière* (12) - A convivência parisiense (13) - A formação académica francesa (14) - Bourdelle e Rodin (16) - As férias de 1913, no Porto (18) - A 1ª exposição individual (20) - O regresso efémero a Paris em 1914 (27) - A participação em exposições colectiva a partir de 1914 (28) - A 2ª e 3ª exposições individuais (30) - Diogo de Macedo, Francisco Franco e Canto da Maia (34) - A mudança de residência para a cidade de Lisboa (35) - A 4ª exposição individual (36) - O casamento com Ana Sotto-Mayor (39).

#### 2. A CONFIRMAÇÃO DE UMA "PAIXÃO" (1920 - 1930)

O regresso a França: Bayonne, Biarritz e Paris (64) - O novo Diogo e o convívio parisiense (67) - As obras parisienses dos anos 20 (68)- Participações na *Société National des Beaux-Arts* (73) - Os Cinco Independentes (77) - A crítica à exposição (78) - O estatuto profissional de Diogo a partir de 1923 (81) - A 5ª exposição individual (82) - O Último Antero (83) - O regresso definitivo a Portugal (84) - A 6ª exposição individual (84).

### **3. A RENÚNCIA POR UM "IDEAL" (1930 - 1940)**

O "I Salão dos Independentes" (98) - A obra apresentada (101) - A complexidade da estatuária (103) - O retrato (110) - As exposições colectivas (114) - As últimas obras no limiar dos anos 40 (115) - O abandono da escultura (118).

## **II PARTE - A PRODUÇÃO TEÓRICA (1938 - 1959)**

### **1. A CONCEPTUALIZAÇÃO CRÍTICA (1938 - 1959)**

Uma vida dedicada à arte (127) - As "Notas de Arte" (128) - Registo de viagens (129) - A arte negra (131) - Os Presépios (137) - A escultura (138) - O estudo da arte contemporânea portuguesa (138) - O século XX. Contemporaneidade e modernidade (139) - Revolução e Renovação (140) - A arte modernista e a nova modernidade (141) - A escultura. Francisco Franco (142) - O século XIX (144) - Participações em Histórias Gerais (147) - Os românticos portugueses (149).

### **2. A DIRECÇÃO DO MNAC: ORGANIZAÇÃO DINÂMICA E REFLEXIVA (1944 - 1959)**

A direcção do Museu de Arte Contemporânea (150) - O convite a Diogo (151) - O museu e a política cultural estatal (153) - Os anteriores directores do museu (154) - A sua direcção: as obras arquitectónicas (156) - O circuito de visita (158) - A especificidade de museu (160) - As colecções "Museum" e "Cadernos de Arte" (162) - As aquisições (163) - Os jovens artistas representados (164) - A colecção de escultura francesa (166) - As suas doações ao museu (167) - O sucessor de Diogo na direcção do museu (168).

### **III PARTE**

#### **A INDIVIDUALIDADE DO ESCULTOR NA COMPLEXIDADE DA REALIDADE SOCIAL**

A sua missão como escultor (191) - O destino do artista (192) - A realização pessoal (193) - o seu percurso individual (193) - Um escultor do início de Novecentos (194) - A produção escrita (194) - A controvérsia gerada (195) - O "Apóstolo da Arte" (196) - O esquecimento (196).

## INTRODUÇÃO

A criatividade escultórica de Diogo de Macedo é o centro da investigação que levámos a cabo. Um homem do seu século, preocupado com o presente, mergulhado no passado e com curiosidade pelo futuro que se adivinha. Um escultor no activo durante as primeiras décadas deste século, numa vida percorrida de 1889 a 1959, durante um importante período de controversas experiências sociais e teóricas no domínio da criação estética onde Diogo se evidencia como uma figura de significativo relevo no restrito meio cultural português. Inicia a sua vida profissional em 1911, e através da sua história acompanhamos, igualmente, o percurso da escultura portuguesa desde os anos de liberdade criativa das primeiras três décadas do século até à sua integração no discurso da estética oficial vigente a partir dos anos 40.

É pela escultura e através dela que consideramos a sua singularidade mesmo quando se dedica em exclusivo à produção teórica. Foi igualmente crítico ou historiador-ensaísta e director do Museu de Arte Contemporânea, actividades que manteve até ao fim da sua vida, ao contrário com o que aconteceu em 1941, ano do seu abandono voluntário do próprio ofício de escultor. Contudo, mesmo entendendo-o nessa mesma ambivalência, de escultor e teórico, designamo-lo na sua essencialidade simplesmente como escultor porque é como tal que ele sente, observa e representa a sua realidade estética mesmo quando executa qualquer uma das outras funções profissionais a que

apaixonadamente se dedica. Na sua versatilidade, é como escultor e como teórico que Diogo é verdadeiramente criativo e singular no panorama da arte nacional da primeira metade deste século.

Deste modo, a dissertação realizada divide-se em três partes, seguindo o compreensão da figura de Diogo de Macedo. Num primeiro grupo, focalizamos a reflexão na sua criação escultórica, percorrendo a par e passo os momentos mais significativos do seu percurso formativo e profissional, correspondendo ao período compreendido entre os anos do início do século até ao fim da década de 30, momento em que Diogo renuncia voluntariamente à sua actividade como escultor. Com este abandono, novas preocupações surgem com a oficialização da sua participação regular como teórico da crítica e da história da arte portuguesas. Agrupámos, então, este novo momento da sua vida na segunda parte da dissertação de forma a demonstrar as fortes relações existentes entre as suas actividades de escritor e de museólogo uma vez que a última actividade só se pode entender enquanto acção subordinada à primeira. Por fim, numa terceira parte, Diogo surge-nos no confronto da sua singularidade como escultor na versatilidade do seu percurso pessoal. Uma figura polémica na sua individualidade, uma figura de consenso na sua diversidade e, sobretudo, uma figura consciente da sua limitação na sua intimidade. Finalizamos na ilusão de ter desvendado o Diogo que ele quis na realidade ser, longe dos equívocos que profundamente sentiu ter originado naqueles que o acompanharam nesta sua espíhosa missão pelo caminho tortuoso da Arte. Da sua enorme obra de estudos, memórias e crítica artística retirámos, ainda uma epígrafe de sua autoria para abrir cada um dos capítulos, em caracterização daquilo que ele próprio se revela em cada passo desta

sua vida. A precisão e pertinência do seu discurso justificam por si mesmas a introdução da sua própria linguagem como o seu traço impressivo no discurso re-vivido.

A dissertação compreende dois volumes. O primeiro atrás referenciado e o segundo volume que compreende o anexo fotográfico e documental da obra escultórica e escrita de Diogo de Macedo. Com a representação das obras mais significativas, aquelas a que tivemos acesso directo ou as que extraímos da bibliografia consultada, seleccionadas de entre uma multiplicidade de muitas outras obras destruídas ao longo dos anos pelo autor ou "perdidas" em colecções particulares. O trabalho de inventariação e catalogação encontrou, contudo, diversas dificuldades relacionadas com a actual dispersão e relativo desconhecimento público das suas obras.

Sobre o ponto de vista metodológico, iniciámos o nosso trabalho confrontando a documentação impressa de sua autoria e a documentação existente no seu espólio privado, organizado pela sua segunda mulher, Eva Arruda de Macedo, actualmente propriedade no Centro de Documentação do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Descobrimos Diogo pela sua criação reflexiva sobre a escultura nacional, revelámo-lo através da sua produção mais íntima e personalizada, a obra plástica nascida da vontade individual de afirmar a sua própria existência.

## **I Parte**

### **A CRIAÇÃO ESCULTÓRICA (1910 - 1940)**

## 1. O despertar de uma vocação (1910 - 1920)

"Nada faço sem devoção."  
*Diogo de Macedo*

"Assim foi, portanto, que sem outro regalo além da ternura dos seus, num largo pequenino, numa casa pequenina e ao fim de uma tarde triste, nasceu encostado a uma capela pobre, cujo padroeiro era um mártir, o menino de que falávamos" (1). Tal era a forma como se retractava Diogo Cândido de Macedo aos 47 anos de idade. Nascera em 1889 no dia 22 de Novembro em Vila Nova de Gaia, freguesia de S.Cristóvão de Mafamude, no largo de S.Sebastião, situado à entrada da rua principal da aldeia, "largo fagueirinho e alegre (...) com um chafariz ao meio e muitas árvores em redor" (2). Filho de Diogo Cândido de Macedo (3) e de Maria Rosa do Sacramento, cigarreira de profissão, cedo ficou sem pai, vivendo a sua infância com a mãe, o irmão Tomás, dez anos mais velho, e a avó materna. Era neto por via ilegítima, de Diogo José de Macedo (4) homem culto, de grande fortuna, oriundo da Régua, ligado à vitivinicultura e director, em Vila Nova de Gaia, da antiga Companhia Velha (5). A infância passou-a, ele, sem grandes sobressaltos, na sua aldeia natal, entretido entre os estudos, as brincadeiras de rua, os ensaios com o seu violão na "Tuna Musical Infantil de Mafamude" e as actuações em saraus de beneficência e em "festas paroquiais" (6).

Segundo testemunho seu, o primeiro contacto que teve com a escultura foi estabelecido através de um álbum de estampas sobre a obra de António Soares dos Reis que existia em sua casa e cujo acesso lhe era facultado pela família sob a intransigente condição, dada a sua tenra idade, de "não molhar o dedo na língua para lhe mudar as páginas" (7). A observação dessas imagens ia criando em Diogo um gosto pelo desenho e uma conseqüente curiosidade pela estatuária, interesse igualmente reforçado pelas facilidades oferecidas pelo meio que o rodeava, uma vez que no largo onde vivia existia um carvoeiro e uma fábrica de cerâmica onde ia muitas vezes buscar gravetos de sobro queimado para desenhar e a argila necessária para as suas "figurinhas". A par destas pequenas descobertas lúdicas da plasticidade da forma, a sua aprendizagem era, igualmente, completada nas sucessivas visitas que realizava às oficinas, contíguas, do "pintor de imagens" Albino Barbosa (8) e do escultor António Teixeira Lopes, este último regressado definitivamente de Paris em 1895 e atravessando um período de grande produção artística com importantes projectos de escultura em realização (9). Ia fazendo, simultaneamente, a instrução primária na Escola das Estafinhas, em Vila Nova de Gaia, e os estudos liceais no Liceu da Vitória, em frente à Cadeia do Porto. Ainda durante este primeiro período de aprendizagem em Vila Nova de Gaia, Diogo entra para a oficina de José Fernandes Caldas, seu vizinho e conceituado artista nortenho, por ele considerado, anos mais tarde, como o seu "primeiro professor de desenho e de escultura" (10) por aí ter aprendido a modelação de figuras e o ofício de esculpir em madeira, ao participar na execução de algumas imagens orientadas pelo mestre santeiro. Diogo evoca diversas vezes esta origem popular da sua vocação de escultor preocupado em reabilitar a tarefa de santeiro,

profissão tão profícua, no período da sua meninice em terras de Gaia. Aí se formara um grupo de santeiros e imaginários, detentores de um valioso papel na divulgação e ensino do trabalho escultórico e responsáveis pela produção de grande parte das imagens que sustentavam as crenças mais íntimas da mentalidade popular.

Aos 13 anos, em 1902, por conselho do seu mestre José Fernandes Caldas, Diogo matricula-se na Escola de Belas-Artes do Porto, a funcionar no extinto Convento de Santo António junto ao Jardim de S. Lázaro. Abria-se um novo mundo para o jovem "aprendiz de santeiro" que confrontado com uma disciplina académica e rigorosa, muito desadequada à sua idade (11), acaba por reprovar na frequência do primeiro ano escolar e, conseqüentemente, a anular a matrícula. Contudo, mantém a actividade complementar nas oficinas dos escultores de Vila Nova de Gaia e só reingressa na Escola de Belas-Artes do Porto em 1906, já com 17 anos de idade (12). Estes estudos são simultaneamente partilhados com os de um curso nocturno na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Jardim da Cordoaria, no Porto, de forma a satisfazer, contra sua vontade, o gosto familiar de o orientar para uma actividade comercial (13).

Em 1911, Diogo conclui o curso de Escultura (14), com a classificação de 18 valores, apresentando como trabalho final a obra intitulada Pela Pátria (1910-1911, gesso, obra desaparecida) (15). Datam ainda do mesmo ano, mais dois retratos, hoje desaparecidos, de Simões de Castro (16) (1911, barro), o primeiro busto por ele criado, e de Oldemiro César (17) (1911, barro), jornalistas portuenses, frequentadores do seu círculo de amigos, com quem Diogo tinha uma convivência quase diária. Acerca destes dois bustos Diogo escreverá

anos mais tarde, em tom irónico, "Os primeiros bustos que modeliei, ainda estudante em S.Lázaro, foi o de Simões de Castro, publicado na fachada de O Irremediável, hoje perdido, e o do jornalista Oldemiro César, jamais moldado em gesso, ao qual caiu o nariz, depois o queixo, e por fim o resto. Perderam-se duas obras que nunca chegariam primas, porque nasceram irmãs de um sonho comum, dum sonho de rapazes ambiciosos e iludidos." (18). São obras de escultura, regidas segundo a lógica do retrato pictórico, do esboço fugaz de um apontamento à beira de uma mesa de café. São obras de juventude, retratos do seu meio estudantil e estroina, testemunhos de um romantismo transposto da literatura para a objectividade da escultura. A ironia desta confissão proferida 23 anos mais tarde, resulta do inevitável sentimento de nostalgia pelo mundo passado na consciência da perenidade da acção humana face aos eternos sonhos idealizados durante os anos de juventude.

Durante todos os seus anos de estudante (19), Diogo é um assíduo membro do "Grupo do Chaves" (20), importante grupo portuense de tertúlia intelectual, reunido no Café Chaves e formado por "poetas, dramaturgos, contistas, panfletários, jornalistas, pintores, escultores, arquitectos, músicos" (21), entre os quais se contavam o poeta Duarte Solano, os jornalistas Ariosto Silva, Simões de Castro ou Vaz Passos e o pintor Armando de Basto (22). Este grupo formava-se, à semelhança de muitos outros dispersos pelo país, em redor da mesa de um café da cidade, onde jovens de diversas formações académicas e de diferentes ocupações profissionais se reuniam para discutir livremente os seus temas de eleição. Era um contraponto ao ensino oficial de escolas e academias que se pretendia que fosse um lugar de formação pessoal e de descontração e convívio. Parte destes

membros do grupo do Chaves colaboraram numa revista de arte, intitulada Apollon (23), redigida por alunos da Escola de Belas-Artes do Porto, sob a direcção de Diogo de Macedo, cujo objectivo primeiro era o de libertar essa mesma reflexão estética das amarras preconceituosas e passadistas do ensino em vigor (24).

Este estudante valdevinos, como o próprio Diogo se retrata, ao ver terminada a sua formação académica com a conclusão do curso de escultura e após os vários anos de formação cultural proporcionada também pelo seu convívio pela cidade do Porto, propõe-se sair do seu núcleo restrito de amigos para iniciar a actividade profissional. Com 22 anos, Diogo aspira a algo mais, a uma aprendizagem mais rica, a uma nova experiência de trabalho em resposta aos seus desafios pessoais. Tem consciência de que terá de sair do seu círculo portuense de aprendizagem para testar os conhecimentos adquiridos e para saciar uma exigência pessoal e profissional que caracterizará, nos anos seguintes, toda a sua produção estética. A saída da cidade do Porto é uma prova iniciática para este jovem escultor, recém-formado, desperto para um outro mundo, diferente daquele em que se insere no seu quotidiano, mundo recriado a partir de testemunhos de outrem ou imaginado pela sua própria fantasia (25).

Motivado pelo fascínio da aventura, Diogo procura a confirmação, ou o fracasso, do seu ideal e escapa-se "do círculo vicioso da tradição", integrando uma emigração cultural entendida como a continuidade lógica de aprendizagem para todos aqueles que conseguiram, através de bolsas oficiais ou de apoio familiar, a sua concretização (26). A diáspora dos artistas nacionais é de significativa importância mais como fenómeno migratório do que como factor impulsionador de

profundas transformações estéticas uma vez que a curiosidade criativa dos jovens artistas portugueses não se abriam às correntes vanguardistas que em Paris se formulavam, mantendo-se presos a um conservadorismo, com alguns laivos expressionistas, próprios das amarras conceptuais alimentadas pelo ensino académico professado em Portugal (27). No entanto, é interessante verificar que apesar da marginalidade em que se colocavam a maioria dos artistas nacionais em relação às propostas estéticas de características mais arrojadas, a aprendizagem parisiense era encarada pelos intervenientes neste processo como uma etapa gnoseológica de grande importância para cada artista individualmente, e consequentemente para a arte nacional. Disso testemunha o escultor António de Azevedo, amigo nortenho de Diogo e seu companheiro em Paris, nas palavras: "A influência académica, nesse tempo muito forte entre nós, trazia-nos acorrentados às suas fórmulas e receitas. Felizmente, Paris começou logo a exercer sobre a nossa sensibilidade a sua extraordinária magia, libertando-nos dos preconceitos da escola que daqui levávamos" (28). Estas palavras, revestidas de certo optimismo, sintetizam a pertinência que as deslocações a Paris tiveram para a ruptura, que se verificou nessa época, com as anteriores obras oitocentistas, mesmo mantendo estes últimos certos parâmetros coincidentes com a estética do naturalismo, aspecto verificado especialmente na escultura. Consideramos, contudo, que as emigrações culturais de inícios do nosso século têm a originalidade de não serem uma comprovação do anterior ensino exercido nas escolas de belas-artes nacionais, como ainda tinha acontecido com escultores da geração anterior, como é exemplo o escultor Fernandes de Sá (1875-1959) um dos últimos discípulo de Teixeira Lopes que tendo partido para Paris em 1896 aí estudou com Falguière até 1901,

mantendo-se na mesma linha formativa dos anteriores estudos dos seus mestres. A nova geração apresenta-se como um desafio à mudança, coincidente com o desenvolvimento cultural que se operava em Portugal desde o marco de ruptura iniciado com a Exposição Livre de 1911.

Decide então, em Outubro de 1911, partir para Paris, com uma pensão familiar de 250 francos, com o apoio encorajador do meio portuense e com a ingenuidade própria à sua idade, "embrulhado num gabão de pescador, com os Sonetos de Antero, na maleta" (29). Leva consigo uma das referências literárias da sua geração portuense, e no coração, a gramática plástica plasmada nas obras do escultor António Soares dos Reis e do pintor António Carneiro. Por um lado, a agonia existencial da personalidade de Antero de Quental, por outro o realismo romântico da obra de Soares dos Reis e a consumação interna do seu próprio isolamento, por fim o simbolismo etéreo da vivência teórica de António Carneiro. Todos eles, importantes referências estéticas da sua formação intelectual durante o convívio e aprendizagem portuenses. O sentimento do decadentismo professado pelos escritores e ideólogos do grupo dos "Vencidos da Vida", aliado à herança nacional do simbolismo francês, mantinha-se muito arraigado na ideologia cultural da cidade do Porto nos inícios do nosso século e a ambicionada modernidade novecentista teria tais parâmetros estéticos como suporte (30). Tal ambiência cultural faz de Diogo muito mais um herdeiro, em termos teóricos de formulação estética, destas propostas ideológicas do que da concreticidade discursiva do naturalismo do seu professor António Teixeira Lopes (31), com o qual existem, contudo, na sua sensibilidade plástica inevitáveis semelhanças formais. Diríamos que do convívio com

António Teixeira Lopes, Diogo absorve a sofrida expressividade mística, reinventada na confluência entre o hieratismo de uma obra como a Santa Isabel e a dor agonizante de A Viúva através de um trabalho de vivificação interior dos seus conceitos operativos. Encontramos exemplo de tal comprometimento em obras, por si assinadas, como Tête de Veillard ou Velho (1913, gesso, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis), ou Le Déclin (1913, bronze, 500x200x260mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), obras realizadas no início da segunda década deste século. A última obra Le Déclin é na verdade uma figura, plasticamente, muito relacionada com o naturalismo de Teixeira Lopes ou mesmo com o gosto realista de Moreira Rato, um bom exemplo da herança da sua aprendizagem da Escola de Belas-Artes.

As suas primeiras obras, actualmente conhecidas, datam precisamente do último ano de frequência do curso de escultura, uma vez que o autor destruiu parte dos testemunhos do período de formação académica (32). A avaliação final do curso de escultura no Porto foi a partir de uma obra, já anteriormente referida, intitulada Pela Pátria (1911, gesso patinado, obra desaparecida) da qual parece, contudo, ainda subsistir um fragmento na colecção da Casa-Museu Teixeira Lopes com a denominação de catálogo de Estudo (1911, gesso patinado, 240x160x180mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes). Esta obra representa uma cabeça soltando um grito de raiva, de grande expressividade facial e com grandes afinidades na forma de exteriorização da emotividade da figura com a personagem principal do conjunto escultórico realizado pelo escultor Teixeira Lopes para o Portal do Museu Militar, na cidade de Lisboa, cuja filiação mais directa se deve procurar na obra do escultor francês

François Rude (1784-1855) e mais precisamente no seu trabalho Le génie de la Patrie, uma das figuras constitutivas do conjunto escultórico do Arco do Triunfo, em Paris, intitulado La Marseillaise (1835). Todas elas são figuras de acção e de protagonismo na afirmação de uma patriótica identidade nacional. São figuras embrenhadas de uma grande exaltação romântica de defesa da identidade personalizada de cada povo, são a personificação, em última instância, do próprio solo pátrio defendido. A identificação com Teixeira Lopes é, na verdade, possível, no entanto, já nesta sua obra de início de carreira, Diogo demonstra uma apetência para uma expressividade diferente daquela que caracteriza a proposta do seu mestre gaiense não tanto em relação à dramaticidade da cena, mas mais no abandono do idealismo romantizado da figuração da imagem representada. As semelhanças encontradas surgem, no entanto, a par das diferenças no tratamento matérico das figuras, mesmo compreendendo que estamos perante um trabalho preparatório em gesso no caso de Diogo e de um trabalho final no exemplo citado de Teixeira Lopes, com todas as diferenças plásticas que tal facto necessariamente, origina. Deste modo, diríamos que Diogo efectivamente é um discípulo do núcleo de escultores de Gaia, no entanto, ele constrói, voluntariamente, a sua linguagem formal dentro de um novo registo novecentista nacional, não é um mero continuador da sensibilidade anterior mas um promissor escultor, de uma nova realidade, ao conferir um tratamento mais impressivo à matéria esculpida, conseguindo exprimir maior realismo, muito semelhante ao de outros trabalhos posteriores por si realizados, como o estudo para a obra A Rajada (1914, gesso patinado, 250x200x270mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (33) e um auto-retrato também pertença do acervo da mesma Casa-Museu (1922, gesso patinado,

240x200x150mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), na forma delicada e simultaneamente enérgica com que o escultor imprime voluntariamente forma à matéria. Diogo trabalha, em ambos os casos, em superfícies de pequenas dimensões nas quais ele mergulha a expressividade conceptual da ideia esculpida, aprisionando a carga emotiva da peça, numa obra que se desmultiplica pelo facetamento das várias arestas constitutivas da figura. Nestes pequenos trabalhos a obra de escultura ultrapassa a mera figuração do conceito pré-definido para se revelar na síntese das sucessivas intervenções voluntárias do escultor. Consideramos que os trabalhos referenciados são, na totalidade da sua obra, exemplos de uma aproximação ao espírito impressionista da estética impressionista oitocentista.

Diogo chega ao *Quai d'Orsay*, no dia 9 de Outubro, às cinco horas da manhã, com uma infinita curiosidade em conhecer a nova capital e contactar com a monumentalidade desta cidade cosmopolita. Paris mantinha-se ainda como um arquétipo civilizacional de cultura, perseguido pela maioria dos artistas nacionais, miragem construída com "os postais das galerias e as estampas do *Salon*" (34), na busca de novos conhecimentos, de novas situações e vivências estéticas, de deixar "sangrar" as suas ambições dentro de uma liberdade pressentida como ilimitada (35). Já em Paris, Diogo instala-se na *Cité Falguière*, local onde vive os seus primeiros dois anos parisienses. A *Cité Falguière* era um grande beco, situado no bairro de *Montparnasse*, onde artistas e boémios se instalavam em pequenos ateliês, alugados por trinta francos ao mês, sem electricidade nem aquecimento. O atelier de Diogo, constituído por duas divisões, é o número 9, no piso térreo da *Cour*. A vida da *Cité* assemelhava-se

bastante com a de outros núcleos parisienses de artistas, sendo possível estabelecer uma comparação entre ela e o célebre *Bateau-Lavoir*, situado no número 13 da *Place Ravignan* (36). O primeiro núcleo, em *Montmartre*, o segundo, em *Montparnasse*, mas ambos com semelhanças evidentes tanto na composição e organização do espaço habitacional como na vivência comunitária dos seus artistas residentes. Paris, capital cosmopolita, continuava a viver dos seus bairros, pequenas ilhas com especificidades próprias que lhe conferiam, simultaneamente, esse carácter de diversidade cultural. As diferenças entre os dois núcleos são contudo evidentes ao nível das propostas estéticas professadas por cada um deles. Por um lado, a *Cité Falguière*, com uma corrente ideológica menos definida mas com uma maior presença de artistas de herança simbolista e *fauves*, por outro lado o *Bateau-Lavoir* (37) comprometido com o cubismo aí experimentado por Pablo Picasso, em 1906, e frequentado pelas críticas literária e estética identificadas com a vanguarda parisiense, habitualmente reunida no café *Lapin Agile*, igualmente em *Montmartre* (38).

Instalado no seu atelier da *Cité*, Diogo vai conhecendo os vários artistas aí residentes e integrando-se no modo de vida do seu círculo de amigos onde as regras de vida se pautavam por "estudar, beber e amar" (39), numa atmosfera boémia e despreocupada de *bafond* parisiense. A *Cité* foi um importante núcleo de aprendizagem para Diogo através do convívio com os artistas nacionais e estrangeiros que aí viviam. Dos portugueses, Diogo faz referência ao pintor Manuel Bentes (40), em Paris desde 1905 para onde tinha partido com Manuel Jardim e Eduardo Viana, a José Bragança (41), a José Pacheco (42), ao escultor António de Azevedo (43) e ao pintor Armando de Basto

(44). Nomeia igualmente a presença do pintor Santa-Rita em *Montparnasse*, em 1911 (45). Dos estrangeiros residentes na *Cité*, Diogo cita, entre muitos outros, o pintor japonês Foujita (46), o italiano Amadeo Modigliani (47) e o escultor francês Joseph Bernard (48). Diogo instala-se, ironicamente, num edifício nomeado em memória do escultor Jean-Alexandre Falguière (49), um dos mestres académicos da anterior geração francesa e verdadeiramente admirado pelo seu professor António Teixeira Lopes (50), facto que testemunha uma patética continuidade simbólica com a estética oitocentista de comprometimento com o ecletismo decorativista de raízes classicizantes, por vezes tão perto da sensibilidade naturalista nacional. A primeira notícia da partida de Diogo para Paris foi publicada pelo jornal *A Montanha* (51) em Novembro de 1911, num artigo assinado por Oldemiro César, amigo de juventude de Diogo e anterior colaborador na revista de arte *Apollon*, por si dirigida. Com algum desfasamento temporal, a notícia participa, desta forma, o facto relatado : "Partiu ontem para Paris, a completar os seus estudos de escultura, este nosso amigo, rapaz cheio de talento e boa vontade de triunfar na vida." (52). Apercebemo-nos, igualmente nestas palavras de Oldemiro César, da crítica ao carácter deficitário do ensino das belas-artes quando se afirma que Diogo se dirigia a Paris para completar os seus estudos de escultura, permitindo a indução de que tal tarefa seria impossível em Portugal.

Já com residência em Paris, e não abandonando o primeiro propósito da sua viagem que era o de solidificar a sua formação estética, Diogo percorre, logo no Inverno de 1911, as academias de *Montparnasse*, visita os Museus, com especial interesse pelo *Louvre*, as galerias de arte e os diversos monumentos da cidade (53). Assiste a lições do

escultor Paul-Wayland Bartlett (1865-1925), escultor de origem americana, discípulo de Fremiet, com uma obra de temática essencialmente animalista, e do pintor Bernard Naudin (1876-1940), pintor que se notabilizou como ilustrador e gravador em água-forte. Ambos, artistas secundários na história da arte francesa, que não lhe deixaram influências perceptíveis nos seus trabalhos de escultura, devendo a sua importância ser, possivelmente, encontrada no aperfeiçoamento técnico do desenho. As filiações plásticas oitocentistas da sua obra não parecem ser consequência deste convívio parisiense uma vez que a permanência desses valores gramaticais se deve muito mais à sua aprendizagem na escola portuense com os ensinamentos tanto de Teixeira Lopes como daquele que será sempre, para si, um verdadeiro mestre de nomeada, António Soares dos Reis, com o qual iremos encontrar alguns elementos de permeabilidade em obras posteriormente criadas. Deste modo, as suas influências francesas, coincidentes com um importante amadurecimento estético, são originárias de um outro núcleo de artistas pelos quais Diogo vai nutrir, ao longo da sua vida, uma significativa admiração, como veremos oportunamente.

No ano de 1912, Diogo concorre à *École des Beaux-Arts*, situada na *rue Bonaparte*, sendo um dos sessenta candidatos admitidos de entre os cem concorrentes em escultura. Apesar de noticiado pela imprensa nortenha (54), tal facto não era, contudo, invulgar entre os alunos nacionais, recém-formados das Escolas de Belas-Artes, treinados num regime académico de trabalho rigoroso do desenho e da construção equilibrada da figura (55). Uma vez admitido na *École des Beaux-Arts*, é aluno do escultor Jean-Antoine Injalbert (56), "mestre e colega das ramboias de St<sup>o</sup>.Cloud e Robinson" (57), nome respeitado entre o

meio académico parisiense de então, de predominante gosto oitocentista (58). Mas não negando a importância formativa que as academias e a oportunidade de exposição na *École des Beaux-Arts*, ambos incentivos de significativa importância para a sua integração no meio parisiense, Diogo elege Auguste Rodin (59) e Émile-Antoine Bourdelle como os dois escultores (60) que o acompanham no seu percurso de amadurecimento estético nas obras que realiza durante a primeira década de noventa. As obras destes dois escultores franceses são entendidas por Diogo como complementares, conciliando este a dramaticidade instintiva de Rodin à construção mental da figuração em Bourdelle. Deste último, Diogo apreende ainda um novo posicionamento de aproximação às artes marginalizadas pela estética da tradição clássica, a dos povos de origens longínquas e de sensibilidades diversas. Mas, Paris, proporciona-lhe um outro conhecimento, de capital importância para a sua formação estética; o contacto directo com a obra de arte, em especial com os testemunhos de Arte Pré-Clássica expostos ao público no *Louvre*, até então praticamente vedados ao conhecimento do jovem escultor, facto resultante da periferia geográfica de Portugal e da política cultural quase inexistente no país. Do acervo referido, Diogo dá especial ênfase aos vestígios de arte egípcia (61) pelo sintetismo emotivo das figuras e pela linearidade expressiva do movimento. Foi, conseqüentemente, sobre a temática das artes pré-clássicas, nomeadamente a egípcia e a assíria, que ele frequenta as aulas do escultor Bourdelle na academia livre da *Grande Chaumière*, no preciso ano em que chega a Paris. Diogo confronta esta nova leitura do movimento com todos os ensinamentos da estética nacional perfeitamente comprometida com a rigidez do cânone clássico do equilíbrio da forma e do rigor da sua concepção, numa postura de

corde com o formalismo e erudição da arte de tradições greco-romanas que pautavam o ensino da arte nas escolas nacionais, num momento em que em Paris as artes pré-clássicas interessavam os estetas franceses pela originalidade da figuração, numa atenção cuidada ao primitivismo sensitivo da expressividade plástica. Contudo, a aprendizagem de que Diogo usufrui durante os anos parisienses não corresponde a uma possível ruptura com a sua anterior expressividade uma vez que a obra então produzida mantém características visíveis de uma educação estética assente na figuração naturalista. Tal viragem parece não ser ainda possível realizar-se para um jovem estudante, somente com dois anos de trabalho fora do mundo académico português.

Dentro desta realidade simultaneamente vivencial e teórica, a sua opinião acerca da evolução da arte francesa é extremamente interessante uma vez que Diogo, seu grande admirador e defensor, identifica-se muito mais com os artistas do limiar do século, comprometidos com as propostas de ruptura com os ideais do século anterior do que com as mais recentes experiências plásticas da sua geração chegando mesmo a afirmar, numa entrevista concedida em 1913 ao jornalista e amigo Vaz Passos (62), a sua descrença na evolução que a criação artística parecia seguir. Nestas primeiras férias que passa no Porto, recém-chegado de Paris e como tal "arauto da modernidade", Diogo considera que a França "caminha para a decadência", vivendo momentos de desorientação teórica resultantes da ausência de uma directriz. Acusa a França de ser "um país que procura requintes e bizarrias, e por isso mesmo a sua arte não passa de decorativa (...) sem maior ideal que a originalidade", contrapondo a perenidade da procura de originalidade, que se esvai e nada constrói

(63), à eternidade rigorosa do clássico processo criativo. Ao conceito de decorativismo, Diogo contrapõe, paradoxalmente, o de belo legitimado pela própria motivação interior do artista, participante da cultura estética subjacente à sua interioridade criativa. Excepção feita, na arte francesa, a Auguste Rodin, a Henri Martin, um simbolista místico identificado com a estética oitocentista, muito do agrado da sensibilidade nacional, e em especial da sua geração portuense, e a Lucien Simon (64). Diogo supera, deste modo, as aparentes disputas existentes entre os artistas nacionais, em finais do século XIX, uns defensores de Auguste Rodin e outros de Carrière e Puvis de Chavannes (65), incidente que demonstra, novamente, a sua continuidade cultural com a realidade francesa de oitocentos, alheado, por convicção, das grandes questões estéticas que então se debatiam na capital francesa. O escultor-aprendiz residente em Paris, é um homem do século XIX francês e é mergulhado em tais preocupações que Diogo vai trilhando o seu caminho, inovador face ao percurso da arte nacional contemporânea. Por conseguinte semelhante alheamento não invalida que o balanço dos anos de aprendizagem parisiense seja claramente positivo pois, para além das facilidades culturais que a própria cidade lhe proporciona, a proximidade de outros países europeus possibilita-lhe a organização de visitas de estudo a novos museus, como sucedeu nos meses de Maio e Junho de 1913 com a sua viagem à Bélgica.

Tendo partido para Paris em 1911, Diogo regressa a Portugal, para férias em 1913 e, se 1911 representou o seu ano de emancipação pessoal, 1913 é o ano do seu amadurecimento estético e do começo da aceitação social da sua obra. A visita de Diogo ao Porto inicia-se com a já citada entrevista ao jornal A Montanha onde caracteriza, pela

primeira vez, o seu processo criativo, "eu vivo da luz, da cor, do movimento e sobretudo da forma. Quando esmago o barro nos dedos, na procura duma linha ou duma expressão, eu oiço músicas fantásticas em redor da minha frente..." (66), palavras importantes pela colocação da questão da essência da arte num discurso individual, denunciador do papel que a escultura ocupa na sua vida. Diogo assume-se como um esteta na sua relação com o mundo reafirmando, nestas palavras, a confirmação do seu percurso como escultor. Na verdade, a postura de Diogo em 1913 é de extremo optimismo, confiante na nova geração de artistas nacionais (67), protagonistas da esperada renovação estética da arte portuguesa.

Confiante na sua capacidade criativa, sentimento reforçado pelos anos vividos em Paris, Diogo pretende realizar ainda nesse mesmo ano, como confessa na entrevista a Vaz Passos, um monumento a Portugal, por si caracterizado como "uma sinfonia de formas", para enviar ao *Salon des Artistes Français* em 1914, tarefa que acabou por não concretizar. Contudo, diversas circunstâncias relacionadas com a coincidência cronológica e com a sua aproximação temática, levam-nos a supor que tal projecto se realizou no esboço do Monumento a Camões, poeta símbolo da nossa identidade, exposto na "VII Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes" no Porto, em 1914. Ainda um outro acontecimento de significativo relevo, e indicador desta mesma auto-confiança, é o da decisão em apresentar candidatura a professor de escultura na Escola de Belas-Artes do Porto (68), ainda durante o ano de 1913. Mas no entanto, Diogo acaba por renunciar ao cargo por não concordar com os métodos de selecção, sujeitos a situações de compadrios e injustiças, atitude que clarifica ao enviar uma carta aberta ao jornal portuense A Tarde (69).

Não sabemos a que factos se refere concretamente contudo, esta carta criou celeuma no meio artístico portuense dada a veemência com que ele proferiu as suas críticas à instituição em causa. Depois deste incidente, Diogo ainda fica em Portugal mais alguns meses para organizar a sua "I Exposição Individual", de 24 de Dezembro a 8 de Janeiro de 1914, em colaboração com o jovem pintor Joaquim Lopes (1886 -1956) - também ele expondo pela primeira vez -, realizada no Porto, na Galeria da Misericórdia. A crítica portuense fez referência a tal acontecimento, acolhendo bastante bem a organização da exposição e tecendo grandes elogios aos trabalhos apresentados. Lê-se por entre as considerações às obras expostas a caracterização de Diogo como "uma grande alma de artista que observa, sente e executa" (70), palavras que nos reportam, novamente, à concepção generalista da arte como resultado de dois vectores essenciais, a realidade e a emoção, como confronto interior entre a objectividade do motivo e a subjectividade do artista. Esta exposição de 1913, apesar de bastante noticiada, ficou circunscrita a acontecimento de carácter regional uma vez que não houve qualquer nota de referência na crítica artística da imprensa da capital (71). Joaquim Lopes apresentou cinquenta e sete trabalhos e Diogo de Macedo dezanove esculturas e oito desenhos. O catálogo da exposição abria com uma citação do pintor Eugène Carrière, "La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est oeuvre de passion et d'amour", novamente um simbolista francês muito do agrado do núcleo juvenil portuense onde Diogo estudara e com uma concepção estética extremamente literária e emotiva do acto criativo, num compromisso entre a realização da obra de arte e a sua fonte inspiradora, denotando, a escolha desta frase de Carrière, o

entendimento claro por parte destes dois artistas do público portuense para quem a exposição se destinava.

Das dezanove esculturas apresentadas por Diogo, obras datadas, na sua maioria, dos anos de 1912 e 1913, salientemos seis dessas obras. Uns dos retratos patentes na exposição são os de Camilo Castelo-Branco (1913, bronze, 250x300x400mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes; gesso, Vila Nova de Famalicão, Casa Camilo) (72) e de Beethoven (1913, gesso, 375mm, Porto, col.part.). Duas personalidades da cultura universal sendo um deles um portuense cujo percurso vivencial e literário o transformam num dos heróis românticos da cidade. Diogo com esta obra imortaliza o escritor que povoou o seu imaginário desde os tempos de juventude em que estudava no liceu em frente à cadeia do Porto, local onde Camilo tinha estado em cativo, por amor. A figura de Beethoven é provavelmente um facto de influência parisiense e da herança cultural do Ocidente e não tanto um elemento de ressurgimento da sua vivência juvenil. Pensamos que estas obras do seu início de vida se revestem de grande importância porque as duas, em conjunto com uma outra também em exposição em 1913, intitulada Alma Doente (1912-1913, gesso, 440x170x180mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (73) e da qual falaremos mais adiante, possibilitam a individualização de um mesmo tratamento plástico da figuração da imagem no percurso artístico de Diogo de Macedo. O busto de Camilo é, em si, uma obra de vulto, um tradicional retrato evocativo da personagem homenageada, as outras duas obras são duas máscaras, quase dois retratos fúnebres, em cera, de fixação da última expressão do moribundo, obras de um traço enérgico e impreciso que se fixa no momento da sua impressão na matéria. A máscara de Beethoven

retrata-o num momento de introspecção, em que a cabeça repousando sobre uma mão, possivelmente de alusão rodaniana mas com pouca força expressiva para tal, alude à genialidade trágica do compositor. Diogo irá realizar, um ano mais tarde, uma máscara do escritor francês Anatole France (1914, terracota, obra destruída pelo autor) (74), patente na sua "II Exposição Individual", organizada em 1916, possivelmente dentro da mesma gramática plástica mas que infelizmente não chegou até nós por vontade do seu autor, impossibilitando-nos mais do que a simples referência nominal. Esta característica da formulação de um traço fino e construtivo da orgânica da figura representada, presente nos exemplos atrás referidos, filiamo-la mais, seguindo as influências de aprendizagem francesa, em Antoine Bourdelle do que em Rodin e reportamo-nos a obras como *La nuit* (1904, bronze, Paris), da autoria do primeiro, onde o tratamento plástico da figura lembra os trabalhos de *Beethoven* (1913) e algumas soluções pontuais em *Camilo Castelo Branco* (1913), nomeadamente nas sobrancelhas e ondulação dos cabelos. Paradoxalmente, o retrato do músico Beethoven de Diogo, temática muito trabalhada por Antoine Bourdelle, nada faz lembrar as obras deste escultor datadas de 1888 e de 1902, concebidas estas últimas de forma mais realista e dentro da grafologia tradicional do retrato. Diogo concebe nas duas primeiras obras atrás nomeadas uma imagem própria de configuração da expressão humana. São dois retratos que fogem da tradição representativa nacional do século precedente uma vez que o escultor parece que ao fugir assumidamente da projecção frontal do rosto do retratado revela ao espectador a subtileza da peculiaridade das suas feições mais marcantes. Tanto Camilo Castelo Branco como Beethoven não olham o observador, fugindo da frontalidade directa no caso do primeiro, escondido através de um

olhar velado pela profundidade das sobrancelhas, escondendo-se de qualquer intercepção do olhar, no retrato particular de Beethoven, reforçando-se, deste modo, a ausência de mundo que a sua postura sugere. Em parceria com a Alma Doente (1912-1913), estas são obras de verdadeiro trabalho experimental, de esboço *non finito*, de finalidade em si mesma sem a necessidade da sua nobre concretização em pedra. Em relação ao último trabalho, Alma Doente (1912-1913), uma verdadeira máscara da representação da agonia do termo da vida de um moribundo como a entendeu a crítica sua contemporânea, Diogo mantém aqui a mesma concepção de tratamento da matéria das obras anteriormente referenciadas mas a linha sinuosa de formação do rosto da figura é, neste caso particular, mais tranquila na criação de um espaço menos agressivo, que se constrói na sua desmultiplicação, transportando o observador para um universo de decadência sugerido pela própria temática representada. Esta obra é na nossa opinião o trabalho mais literário que Diogo apresentou nesta sua primeira exposição individual, de entre os retratos de que dispomos actualmente para estudo. Nela Diogo não joga com os choques de olhar da personagem com o fruidor, em nosso entender tal processo não seria também pertinente por nesta obra se tratar a representação de um estado de alma, mas cria antes toda uma composição alongada que termina na barba que se pressente por entre os cabelos caídos e que passa por um olhar semi-cerrado e inexistente. A expressão da obra é marcadamente reforçada por diversos traços fisionómicos que constroem a força plástica da figura, nomeadamente os vincos da testa e das maçãs do rosto. Acerca dela dirá Ariosto Silva: "Comunica a Dor, magoa quem a vê. Depois, aí é, que Diogo de Macedo realizou bem o seu sonho" relembrando a paixão dramática da tradição da escultura portuguesa

de oitocentos. Os exemplos atrás mencionados Alma Doente (1912-1913) e Beethoven (1913), denotam grande liberdade de concepção apresentando quase o aspecto de um esboço de exercício plástico de uma imagem mental. Ainda dentro da temática do retrato uma outra referência, presente nesta exposição, é a obra Niña de Velasquez (1912, bronze, 290x210x27mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) cujo modelo utilizado foi o da filha do dono do café parisiense, *Chez Mazet*, onde todos os artistas da *Cité Falguière* se encontravam habitualmente para as suas refeições. Uma obra mais classicizante do que as anteriores, de um tratamento cuidado do rosto e da ondulação do cabelo, coroação da postura tímida da criança. Diogo cria um retrato muito equilibrado nas suas linhas compositivas, de um ritmo preciso como se a criança tivesse sido apanhada num momento determinado, de certa alusão ao instantâneo fotográfico. O modelo desvia o olhar do espectador e esse rodopiar da cabeça é acompanhado, e neste caso também sugerido, pela forma como o cabelo se abre do seu lado direito e se fecha no lado oposto. Diogo cria a síntese do movimento, que corresponde a um artificialismo da própria realidade. Apresenta uma obra de releitura do barroquismo fisionómico de Velasquez onde a cor dominante do pintor é substituída pela expressividade das massas volumétricas, numa tentativa de abordar a riqueza do classicismo fugindo aos cânones herdados pela estatuária oficial. A obra lembra remotamente a Flor Agreste (mármore, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis) do escultor António Soares dos Reis pela ingenuidade pueril da criança e pela concepção plástica do conjunto fisionómico das figuras. Das obras apresentadas, e destacando-as como símbolo da sua criação durante estes anos, nomeamos emblematicamente o retrato de Camilo Castelo Branco e a obra Niña de Velasquez (1912), pela sua força

expressiva e pelo facto de ambos protagonizarem uma renovação da sensibilidade estética, mantendo-se na continuidade da tradição da escultura nacional.

Contudo, na época, de entre as obras apresentadas na exposição aquela que mereceu grande destaque de entre as críticas redigidas foi a obra Tête de Veillard ou Velho (1913, gesso, 420mm, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis), exposto no *Salon des Artistes Français* nesse mesmo ano, símbolo da estreia de Diogo como expositor nesse salão parisiense, e como tal um importante marco de referência histórica no percurso deste jovem escultor. Trata-se de um gesso trabalhado freneticamente na criação de um rosto longitudinal, figuração acentuada pela configuração da barba que parece envolver a expressão cansada da figura, numa solução semelhante à utilizada na outra obra Alma Doente (1912-1913). Sem qualquer fundamentação documental, sugerimos, contudo, que Diogo se inspira na imagem do próprio Rodin, divulgada pelas fotografias datadas dos últimos anos da sua vida e pelo seu retrato criado por Camille Claudel e apresentado no *Salon des Artistes Français* em 1892, criando um retrato de homem anónimo de olhos encurvados, de olhar distante. Este trabalho, pelo próprio tratamento que o escultor lhe confere estabelece uma ponte estilística com a sensibilidade do anterior naturalismo português nomeadamente nas soluções encontradas para a configuração das barbas, lembrando alguns trabalhos de Teixeira Lopes ou a pintura do próprio Columbano, figura espectral tão do agrado de Diogo. É um estudo perfeitamente académico na temática escolhida, o retrato de uma etapa da vida, captado de forma não muito original, uma vez que consideramos que a carga emotiva que Rodin imprime a retratos como este é, nesta obra de 1913,

completamente esvaziada, conformando-se a última em ser quase uma sugestão da imagem padronizada, do conceito da própria velhice. Resta-nos ainda referir a obra Le Déclin ou Velha (1913, bronze, 500x200x260mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) apresentada também na exposição de 1913, um retrato na mesma linha conceptual do anteriormente mencionado, numa versão feminina. A imagem de um velho aparentemente cansado, Diogo cria a de uma velha marcada pelos anos mas com a expressão firme do rosto feminino do povo, muito enrugado exprimindo um alheamento próprio da idosa cansada da dureza da vida. É um retrato, como atrás avançamos, com semelhanças formais com a linguagem do naturalismo português e com alguma aproximação às propostas realistas e descritivas da obra de Moreira Rato. Mais próximo do gosto nacional do que a obra Tête de Veillard (1913), esta obra, Le Déclin (1913), parece estabelecer a passagem da aprendizagem parisiense para a herança portuense da sua formação académica. Interessa-nos igualmente realçar que as obras que Diogo apresenta na exposição são todas elas realizadas durante um curto espaço de tempo, dois anos aproximadamente, no qual o escultor faz incursões nas diversas teias estilísticas captadas ao longo do percurso de formação que vai realizando. Esta exposição encerra em si a ambivalência formal que caracterizará a produção estética de Diogo, uma nítida influência francesa e um compromisso com a escultura nacional. Contudo muitas são as restantes obras apresentadas na "I Exposição Individual" referenciadas pela crítica e nomeadas no seu catálogo que não chegaram até nós classificadas e reencontradas, dispersas em colecções particulares de difícil localização. De todas as apreciações acerca da exposição, existe uma de pertinente nomeação por ser ela a única que aborda a obra de Diogo de forma diferente de todas as

outras críticas editadas nos periódicos, mais preocupadas em o localizar entre o meio artístico nacional e com as permanentes críticas ao ensino das instituições académicas. Na análise da obra apresentada, o autor caracteriza-a como resultado de um artista que "procura a cor, com um êxito notável. Por cor deve entender-se a mancha, o relevo, a disposição das saliências e reentrâncias, onde a luz possa provocar alternadamente claros e sombras, profundas ou esbatidas" (75), recorrendo a uma transposição pertinente de elementos da análise pictórica para a leitura das obras de escultura, longe do registo mais frequente das sensações de emotividade e de empatia que cada obra em particular provoca no fruidor, acentuando a versatilidade possível do tratamento da própria matéria.

Após este primeiro contacto da sua obra com o público português, Diogo regressa a Paris em meados de 1914 e, abandonando a *Cité Falguière*, instala novo atelier no número 3 da *rue Bara*, perto do *Jardin du Luxembourg*, uma das suas mais importantes referências parisienses pelos dias de lazer aí passados entre a natureza e as esculturas. A sua permanência em Paris vem a ser abruptamente interrompida com o início da Primeira Guerra Mundial e com o seu conseqüente regresso a Portugal, em Setembro de 1914, um mês depois da declaração de guerra à Sérvia (76). Diogo instala-se então no Porto, cidade onde centra a maioria das actividades organizadas entre os anos seguintes de 1914 e 1916 mas, a estada forçada em Portugal era vivida na esperança de voltar um dia a Paris, como confessa Diogo em "a nossa volta a Portugal foi penosa. Mas mais penosa a nossa demora cá. A doença ficara-nos no sangue..." (77). Contudo, os anos de regresso a Portugal representam importantes marcos no seu percurso como escultor profissional. Seguindo a

actividade que vinha desenvolvendo, Diogo tinha participado no ano anterior na "VII Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes" (78), certame onde tinha apresentado a já citada maquette candidata ao concurso do monumento a Camões, a erigir em Paris, intitulada "Que vencedor nos façam, não vencidos" (1914, gesso, obra desaparecida) (79), tendo recebido o prémio do concurso do Monumento a Camões, entregue no ano seguinte. Depois, surge-lhe, em 1915, a sua primeira encomenda municipal, três altos-relevos destinados ao friso superior da fachada do Teatro Nacional de S. João no Porto, um projecto arquitectónico, datado de 1909, da autoria de Marques da Silva (1869-1947). Diogo executa três figuras intituladas A Dor, O Amor e O Ódio, (1915, cimento, Porto, Teatro Nacional S. João), sendo a quarta figura aí existente, A Bondade, possivelmente da autoria de Sousa Caldas (80), e mais duas figuras decorativas, duas cariátides, destinadas à zona do camarote central do teatro. As alegorias estão perfeitamente integradas na gramática compositiva do edifício, no qual a faixa horizontal onde figuram as obras de Diogo equilibra a verticalidade do monumento arquitectónico. Interessante a temática trabalhada que foge da tradicional alusão à categorização da arte dramática nas suas diversas acepções estilísticas. Diogo colabora na obra deste arquitecto portuense, inserindo a sua linguagem no revivalismo do gosto neoclássico francês, de meados do século XVIII, introduzindo uma releitura do classicismo francês através de uma certa estilização das linhas sinuosas de construção das figuras. Este convite feito a Diogo para a execução de tal obra pode ser entendido como uma consequência da boa aceitação dos seus trabalhos apresentados na exposição de 1913 e do destaque que ele vinha ganhando desde o seu regresso ao Porto em 1914, sobretudo como organizador de importantes exposições

colectivas de teor modernista, emblemáticas na história deste movimento na capital nortenha, nomeadamente a "Exposição dos Humoristas ou dos Modernistas" (81), evento de grande importância para a cidade e um dos primeiros efeitos práticos da convivência parisiense dos artistas nortenhos e dos contactos culturais daí decorrentes, onde Diogo apresenta desenhos, sob o pseudónimo de Maria Clara (82). Ainda um outro acontecimento de relevo, datado desse mesmo ano de 1915, é a sua participação, pela primeira vez em Lisboa, na "XII Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes" (83), onde lhe é concedida uma menção honrosa na secção de escultura.

A colaboração em exposições colectivas e na organização de vários eventos culturais mantém-se durante o ano seguinte, sendo de destacar, logo no mês de Janeiro, a sua participação na comissão directiva do "Salão dos Fantasistas", realizado no Átrio do Palácio da Bolsa, no Porto, da qual faziam igualmente parte Leal da Câmara, como presidente, Armando de Basto, como secretário (cargo também ocupado por Diogo), Joaquim Lopes e António de Azevedo, como vogais. Este salão é, na verdade, uma resposta nortenha ao movimento expositivo iniciado em Lisboa no início da década e que já vinha dando frutos no Porto, com as outras iniciativas anteriormente referidas. Ainda nesse mesmo ano, Diogo participa em mais cinco exposições, nas quais se inclui a "II Exposição dos Modernistas", realizada no Porto, organizada pelo seu amigo João Lebre e Lima, na mesma linha programática da exposição organizada no ano anterior.

Em Outubro e Dezembro desse mesmo ano, o de 1916, Diogo organiza as suas segunda e terceira exposições individuais, a

primeira realizada no Porto onde apresenta dez trabalhos, todos inéditos, a segunda realizada em Lisboa, no Salão da Ilustração Portuguesa, a sua primeira exposição individual nesta cidade, com um conjunto de vinte e oito obras numa apresentação global de grande parte da sua produção plástica. Numa das críticas mais pormenorizadas acerca da exposição do Porto (84), a obra de Diogo é caracterizada por possuir uma "límpida idealidade" criada por um espírito de poeta sensível à emotividade das representações, numa situação de compromisso com a estética simbolista, na qual já referimos a sua filiação. Existe uma leitura pormenorizada das obras apresentadas sendo principalmente elogiado o carácter romântico e místico, sugerido pelas próprias figuras. O crítico levanta, na realidade, uma importante questão sobre as diversas temáticas abordadas por Diogo nestes anos de criação plástica, uma vez que nomes como Suspiração (1916), Sobre a cruz da espada (1916?) ou A Voz da Saudade (1916), patentes na exposição, denotam essa forte inspiração literária. Na exposição de Lisboa, são expostas todas as suas obras emblemáticas, anteriormente apresentadas na exposição individual de 1913, juntamente com os trabalhos mais recentes que tinham integrado a segunda exposição realizada no Porto e inaugurada a 28 de Outubro. A "III Exposição Individual" é, deste modo, a primeira exposição retrospectiva da obra de Diogo de Macedo. A crítica de Aquilino Ribeiro a esta exposição é de extrema importância pela sua pertinência e pelo apoio que ele dá ao jovem escultor (85). Aquilino filia a escultura de Diogo na literatura atendendo aos nomes dados às obras representadas mas, avança dizendo que "antes de mais nada, Diogo tem a audácia de ir buscar à literatura, para uma arte de concretização como é a sua, o que ela tem de mais abstracto e fugitivo" (86). Esta terceira exposição é

igualmente importante por ter sido nela que Diogo vende a sua primeira obra para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a Niña de Velasquez (1912), aspecto de capital relevância uma vez que simboliza o seu reconhecimento institucional através da aquisição de uma obra de sua autoria para perdurar no núcleo nacional de identidade estética. À semelhança do que acontecera em 1913, a crítica, publicada agora em jornais de Lisboa e Porto, tece encorajadores elogios aos trabalhos apresentados, acolhendo bem a sua escultura e dizendo nela pressentir a força expressiva de um escultor com uma identidade própria. É na realidade, uma pena não terem chegado até nós mais obras datadas destes anos, uma vez que os exemplares de que dispomos não nos deixam perceber o tratamento conferido a cada uma das obras, em particular.

Existe uma outra obra datada de 1915, também apresentada na exposição e ainda criada na cidade do Porto, que representa um importante marco de viragem na sua linguagem formal face aos testemunhos atrás citados. Referimo-nos ao retrato do escritor Sampaio Bruno (1915, bronze, 380mm, Porto, Biblioteca Municipal do Porto) (87), criado no ano da sua morte, personalidade que Diogo recorda ainda ter encontrado durante os seus anos de estudante na cidade do Porto. Consideramos este busto o mais notável retrato de Diogo destes dez primeiros anos da sua vida artística pela volumetria da forma e a expressividade da linha caracterizadora do rosto, fazendo-nos reportar em algumas semelhanças conceptuais ao anterior retrato de Camilo Castelo Branco (1913). Um trabalho de domínio completo da matéria esculpida, numa compreensão interior da plasticidade do contraste claro/escuro na criação das zonas expressivas do retrato. Um rosto frontal e dominador, característico

concerteza de uma marcante personalidade. Consideramo-lo uma pontuação na obra de Diogo por ele encerrar em si a força expressiva de uma obra unitária que encerra nas suas linhas compositivas a ideia primeira sugerida pela sua particular designação. Existe ainda uma outra obra relacionada com Sampaio Bruno datada do mesmo ano e intitulado De Profundis (1915, bronze e granito, obra desaparecida), uma figura tumular para o projecto de um mausoléu a erigir a este escritor, com a citação de Oscar Wilde: "la douleur est la plus sensible de toutes les choses créées". Segundo testemunhos, esta obra tinha grandes semelhanças com a obra de Teixeira Lopes denominada A História, realizada para o túmulo de Oliveira Martins (88). E, ironicamente, o escritor que o lançava no trilho de uma nova conceptualização parece reenviar a sua escultura para o núcleo originário do Naturalismo. Este não é o único projecto de túmulo realizado por Diogo, existe um outro apresentado nas exposições de 1916 intitulado Sybilla (1916, obra desaparecida) e um outro, de datação posterior, A Tradição (1918, barro cozido, obra desaparecida). Em 1918, no catálogo da sua exposição Diogo confessa, imbuído do misticismo da estética simbolista, a sua vontade em ser um "escultor de fontes e túmulos", confrontando a perenidade da vida humana à eternidade simbólica da pedra (89). Existe, ainda, um projecto de sua autoria para uma fonte, intitulado Voz da Saudade (1916, gesso, obra desaparecida). Infelizmente, não é possível identificar qualquer uma destas obras, no entanto, elas funcionam neste caso como referências importantes para a categorização das suas ambições estéticas, em 1916.

Depois destes anos relacionados com a sua formação técnica e teórica que passaram pelo curso de escultura na Escola de Belas-

Artes do Porto, pela partida para Paris onde vive durante três anos, o regresso ao Porto onde realiza a sua primeira exposição individual ao mesmo tempo que participa em projectos de vulto realizados nesta cidade e por fim a mudança de residência para Lisboa, onde em 1916 realiza a sua terceira exposição individual, interessar-nos-ia conhecer os contactos que Diogo estabelece, durante estes anos, com outros escultores seus contemporâneos, nomeadamente, com Francisco Franco e com Canto da Maya por serem eles, no seu conjunto, três hipóteses individualizadas de percurso artístico pela história da escultura em Portugal (90). Francisco Franco tinha estado em Paris de 1910 a 1911 com uma bolsa de estudos que foi abruptamente interrompida, por conflitos de ordem pessoal (91), precisamente no ano em que Diogo aí chega, tendo ainda enviado trabalhos como pensionista do Estado, em 19 de Março de 1911 à "Exposição Anual da Escola de Belas-Artes". Franco só regressa a Paris em 1914, meses antes do início da Guerra Mundial, período em que convive com Diogo no grupo dos artistas nacionais aí residentes. Após o regresso de ambos a Portugal, a vida de Diogo circunscreve-se à cidade do Porto, circunstância que explica o facto de não existirem notícias de qualquer contacto entre os dois escultores. Por seu lado, Ernesto do Canto da Maya, escultor residente em Paris entre 1912 e 1914, movimenta-se no mesmo círculo de amizades de Diogo em *Montparnasse*, é aluno de Antonin Mercier na *École des Beaux-Arts* e de Antoine Bourdelle na academia da *Grande Cheaumière*, mas desconhecemos qualquer tipo de encontro entre ambos uma vez que Diogo não refere o convívio com o escultor açoreano, nos escritos de memórias sobre o período parisiense, na convivência entre os diversos artistas de variadas nacionalidades que conferiam ao ambiente parisiense o clima *sui generis* que tanto agradava a Diogo.

No entanto, paradoxalmente, enquanto que não encontramos marcantes afinidades estilísticas entre Diogo de Macedo e Francisco Franco na produção referente a esses anos, o mesmo não podemos afirmar acerca da escultura de Diogo e de Canto da Maya. Existem semelhanças de entendimento da figuração escultórica num exemplo que por ser único não perde, contudo, a sua pertinência. Referimo-nos a um trabalho de Diogo datado de 1916, já criado durante a sua permanência em Portugal e quando Canto da Maya, regressado de Paris em 1914, vive entre Ponta Delgada e Madrid, intitulado Nú (estudo) (1916, gesso patinado, 1500x610x520mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) e que sugere bastante a obra de Canto da Maya, de datação anterior, designada por Desepero da Dúvida (c.1915, barro, 280x100x110mm, col. Herdeiros de Canto da Maia), obra apresentada na "XIII Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes", em Lisboa, em 1916, e com a qual o escultor obteve a medalha de 2ª classe em Escultura, em ex-aequo com o escultor Maximiano Alves. Com algumas diferenças na concepção da figura, uma vez que na de Diogo o corpo masculino desenha uma curva mais sinuosa do que aquela que estrutura a figura de Canto da Maya e as duas mãos da figura centram-se na cabeça, agarrada fortemente pela mão esquerda num momento de desespero, consideramos que este seu trabalho se enquadra no mesmo registo, reproduzindo uma clara inspiração rodaniana num exaustivo estudo da exteriorização da força interior da consciência humana. Paulo Henriques (92) filia a obra de Canto da Maya, para além da sugestão imediata aos trabalhos de Rodin, no Desterrado de Soares dos Reis facto que na de Diogo não se afigura pertinente. A incursão de Diogo na esfera criativa de Canto da Maya, confirmado pela datação das duas obras, é um caso

exemplar e único no percurso de ambos nestes primeiros dez anos do nosso século.

É igualmente em 1916 que Diogo muda a residência para Lisboa, deixando definitivamente a sua terra natal. No ano seguinte, em 1917, continuam as suas colaborações noutras exposições colectivas realizadas no Porto, como o "Grande Certamen de Arte Nacional", organizado pela Junta Patriótica do Norte, no Palácio de Cristal, e a "Arte e Guerra", organizada por Leal da Câmara (93) em associação com a *Société Amicale Franco Portugaise*. Em Lisboa, Diogo participa na exposição colectiva realizada no Teatro de S.Carlos e organizada pela revista Alma Nova, uma iniciativa que pretendia divulgar as obras dos artistas nacionais mas cujo resultado não foi muito satisfatório pelas fracas condições de exposição e pela qualidade das obras apresentadas (94) o que inviabilizou a sua periodicidade anual. No ano seguinte participa igualmente numa interessante iniciativa organizada pelo movimento da "Renascença Portuguesa", uma exposição de carácter permanente, cujo objectivo primeiro era o da divulgação dos últimos trabalhos dos vários artistas nacionais que tinham assim a possibilidade de expôr livremente, neste espaço, as suas obras para venda (95). Esta iniciativa não teve, no entanto, a necessária frequência expositiva por parte dos artistas nem o apoio regular de visita do público o que levou a organização a ser, fundamentalmente, uma iniciativa sem possibilidades de sobrevivência na cidade do Porto.

Ainda durante todos estes anos, Diogo mantém a produção de retratos, uma importante fonte de rendimento económico, criando pequenos bustos de crianças, temática que o aproxima da realidade

expressiva da tradição naturalista da escultura oitocentista. Na sua maioria são obras de grande sensibilidade e graciosidade como o Busto de Criança (1917, gesso, 280x230x200mm, Tomar, Museu João de Castilho) e Baby ou Busto de Criança (1917, mármore, 245mm, col.particular; bronze, 245 mm., Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes; bronze, 245 mm., Câmara Municipal de Lisboa), retrato de uma criança da família Sotto-Mayor. Datam do ano seguinte, mais dois trabalhos que Diogo realiza para esta família, intitulados Retrato de Maria José (1918, mármore, col.particular) e Busto aristocrático ou Retrato de minha mulher (1918, gesso patinado, 580x340x600m, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), um retrato de Ana Sotto-Mayor, sua futura mulher. Este último, retoma elementos característicos do gosto da estatuária francesa no que respeita ao tratamento cuidado do pormenor, elementos de decoração da própria figura, evocando, simultaneamente, algumas obras de António Soares dos Reis no emprego do traço linear como linha construtiva da fisionomia da retratada. A sua convivência com a família Sotto-Mayor, residente na Figueira da Foz, inicia-se nesses mesmos anos de 1917 e 1918, num âmbito estritamente profissional.

Mesmo já vivendo em Lisboa desde 1916, Diogo ainda organiza, em Março de 1918, a sua "IV Exposição Individual" na Galeria da Misericórdia do Porto, cuja crítica mais pormenorizada, da autoria de António Patrício (96), é, contudo, publicada pela revista Atlântida, editada em Lisboa. De entre as obras expostas, são apresentadas algumas inéditas, datadas dos anos de 1917 e 1918 e outras já patentes nas anteriores exposições, como os trabalhos Le Déclin ou Velha (1913), obra da primeira exposição individual, ou Voz da

Saudade (1916), apresentada nas exposições de 1916. Das novidades, destacam-se os trabalhos, O Último Antero (1917, gesso patinado, 540x500x540mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes; barro cozido, 310X280X390mm, Lisboa, Museu João de Deus), denominado a princípio como "Santo Antero da Dúvida", numa homenagem ao poeta, e Camões (1918, barro cozido, 350x210x190mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), um tema já anteriormente tratado na obra de conjunto, datada de 1914, e que Diogo retrata agora isoladamente. Estes dois retratos são originariamente semelhantes, na colocação das mãos, na forma como estas se posicionam em apoio à cabeça, lembrando o entrelaçado das mãos do Desterrado de António Soares dos Reis e filiando-se, provavelmente, no significado expressivo que elas ocupam na obra de Auguste Rodin. Ambos os rostos parecem sugerir um estado de grande serenidade contraposto ao acto de conturbada reflexão que o artificialismo das mãos sugere, representação no entanto, um pouco forçada em relação a Camões. A figura de Camões é representada com os clássicos atributos para a sua identificação, a pala no olho e a coroa de louros, a de Antero com o elemento identificativo das suas longas barbas. Antero pensativamente olha para ninguém, fugindo do confronto do olhar com o do espectador e procurando a sua própria interioridade, recriando uma postura de introspecção e intimismo reforçada pelas mãos entrelaçadas que, colocadas de lado, servem de apoio ao alheamento da personagem. "Uma máscara de Dor" (97), uma figura em recolhimento com a sua própria consciência. Nestas duas obras presente-se o espírito romântico do patriotismo nacional dos tempos da sua formação estudantil na cidade do Porto numa intenção de sintetizar em ambas as figuras a alma individual de cada um e simultaneamente a diversidade do sentimento da alma

portuguesa. Camões por herança cultural, o símbolo por excelência da poética romântica, Antero por identificação sentimental com os ensinamentos do grupo dos "Vencidos", fonte inspiradora da sua juventude, poemas de desespero e dúvida orientadores dos seus pensamentos, herói imortalizado nas obras de Columbano e António Carneiro. O Último Antero significará, ainda mais, a aproximação estilística a estes dois pintores de sensibilidades tão próximas do gosto individual de Diogo. Cada um representando o seu poeta, todos em sintonia eternizando o mesmo sentimento nostálgico da criação estética. A obra, o Último Antero, apesar de se ter tornado uma das obras mais conhecidas de Diogo, principalmente pela projecção nacional de que se revestiu a sua posterior inauguração no Jardim da Estrela e a aceitação que teve de entre muitos dos críticos nacionais aquando da sua exposição em 1918 (98), ela não representa um avanço formal em relação a outros retratos anteriores de maior força plástica como são os de Camilo Castelo Branco (1913) e o de Sampaio Bruno (1915), já anteriormente referenciadas. Consideramos que tanto a obra de Antero de Quental como a de Camões se filiam numa outra expressividade plástica formalizada na anterior obra Tête de Veillard (1913) e cujas raízes mais directas se encontram na retratística oitocentista, como já verificámos. Ao longo destes seis anos iniciados com a saída da Escola de Belas-Artes as sucessivas experiências objectivam-se e a obra de Diogo vai trilhando caminhos paralelos comprometidos com as diferentes sensibilidades que em si fervilham.

Após a sua exposição individual no Porto, em 1918, Diogo encontra-se, novamente, no mês de Junho desse mesmo ano no Palácio Sottomayor, na Figueira da Foz, para onde tinha sido convidado pelo seu

proprietário, Joaquim Sotto-Mayor (99), para retratar alguns membros da sua família. O trabalho prolonga-se pelo ano seguinte e, em 1919, ainda durante a referida estada, Diogo foge com Ana Sotto-Mayor, após um secreto romance vivido entre uma das filhas de Joaquim Sotto-Mayor e este escultor gaiense. Diogo e Ana Sotto-Mayor acabam por casar no Porto, sem o consentimento da família da noiva tendo como padrinhos, o visconde de Vila-Moura e Teixeira Bastos. Tal facto provocou na família Sotto-Mayor uma forte indignação, originando um corte de relações com o jovem casal, facto que os leva a retirarem-se, por alguns meses, para a praia da Granja. Este casamento tem em Diogo uma grande importância pelas conseqüentes repercussões que ele originará no seu posterior percurso pessoal e artístico uma vez que nos anos seguintes, a partir do início da nova década, Diogo terá que assumir uma nova postura pessoal ao adaptar-se a um mundo de novas vivências e novas exigências sociais.

Diogo realizou nestes dez anos de actividade profissional o seu sonho de juventude. Partiu para Paris onde viveu dois anos, contactou com a escultura francesa produzida durante os anos da viragem do século, apresentou à crítica a sua obra, emancipou-se, concluiu um percurso de afirmação da sua presença na história da escultura nacional. Com sacrifícios, com persistência e com uma convicção egocêntrica do caminho a percorrer, Diogo apresenta, nestes anos, uma abundante produção com obras de interesse historiográfico por reflectirem, no seu conjunto, um momento de viragem no percurso da escultura nacional de inícios do século XX. A epígrafe com que iniciamos este capítulo, "Nada faço sem devoção", apesar de ser um pensamento que norteia toda a sua vida, ela ajusta-se perfeitamente aos seus

anos de juventude que perpassam esta última década. Diogo vive uma apaixonada satisfação pelo seu ideal, pelo sonho da realização última da sua missão humana, apresentando-se, como um artista devoto à arte que lhe norteia a vida.

## NOTAS

- (1) Diogo de Macedo, "Memórias dum amigo valdevinos. O Tunante", in O Diabo, nº151, ano III, Lisboa, 16 Maio 1937.
- (2) Ibidem.
- (3) No entanto, no assento de nascimento de Diogo de Macedo aparece a referência a filho de "pae incógnito" e neto paterno de "avós incógnitos", sendo a mãe nomeada como "solteira".
- (4) "Homem gozador da vida como foi o velho Macedo, tinha de ter descendência bastarda, e teve-a, não desmentida nem apagada. Filhos seus bastardos, e netos, e bisnetos fizeram figura em Gaia e por terras onde se espalharam. O muito conhecido e muito apreciado escultor Diogo de Macedo, é neto dele por bastardia." in Emílio Castelo-Branco, "Gente de Mafamude. Os Macedos.", in O Tripeiro. Do Porto. Pelo Porto, nº10, ano IV, V série, Porto, Fevereiro 1949, pp. 235 - 236. Não há referências escritas de que Diogo tenha conhecido este seu avô, no entanto, foi-se familiarizando com a sua imagem de homem influente e personalidade popular em Vila Nova de Gaia, através dos testemunhos de conterrâneos e através do convívio com os seus tios Diogo e Camilo, irmãos consanguíneos de seu pai, cujas casas Diogo frequentava durante a sua meninice.
- (5) O prestígio social e intelectual de seu avô, Diogo José Macedo, explica o facto de a ele estar relacionada a entrada do escultor António Soares dos Reis (1847-1889) na Academia Portuense de Belas-Artes, uma vez que informado pelo pintor Francisco José de Rezende (1825-1893) de que a criança mostrava grande habilidade para o trabalho em barro e em madeira, ele intercedeu junto do pai relutante, Manuel Caniço, para que o seu filho António aí fosse matriculado. Este episódio também é referido por Diogo de Macedo na obra Soares dos Reis. Estudo documentado, Porto, Edições Lopes da Silva, 1945, pag.14; e por Fernando Almeida, Síntese biográfica de Diogo de Macedo. Exposição de homenagem, Porto, Galeria Arte Nova, 1971.
- (6) "O mais normal possível, graças a Deus! Garoto como todos os da minha igualha, (...) nem forte nem fraco como o destino quis e o sarampelho resolveu, gostando de brinquedos, gulodices e de livros com estampas que explicassem depressa aquilo que estava escrito em letra de imprensa, porque as crianças a primeira grafia que compreendem é a do desenho e por isso a experimentam", in Diogo de Macedo, "Diogo evoca a sua vocação de escultor", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº301, vol.LXIV, Lisboa, Maio 1963, pag.260.
- (7) in Diogo de Macedo, "Notas autobiográficas", in Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, Junho 1989.

(8) Pintor, residente em Vila Nova de Gaia, dedicado à encarnação de imagens. Cunhado de António Teixeira Lopes, com oficina próxima da deste, fez alguns trabalhos de parceria com o escultor. Diogo cita-o na obra Gaia, a de nome e renome, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia Lda., 1938, pag.42, como: "...o pintor Albino Barbosa, velhinho que coloria as imagens".

(9) Citemos obras como Santa Isabel (1895, Coimbra, Igreja de Santa Clara-a-Nova), encomendada pela rainha D.Amélia; Santo Isidoro (1899, Marco de Canaveses, Igreja de Santo Isidoro), estátua em madeira policromada pintada por Albino Barbosa e importante exemplo do trabalho de parceria entre o escultor Teixeira Lopes e o pintor Albino Barbosa; A História (1898, Lisboa, Cemitério dos Prazeres), figura destinada ao túmulo do historiador Oliveira Martins; o Portal do Museu Militar (1895-1908, Lisboa); os estudos, apresentados em Paris em 1900, para o Portal da Igreja da Candelária (1908, Rio de Janeiro). A par destas obras, Diogo contactava, com toda a certeza, com muitas outras que constituíam a colecção particular do escultor, hoje patentes na sua Casa-Museu em Vila Nova de Gaia, e na qual se conta o estudo, em gesso, de A Viúva (1890, mármore, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea / gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), obra referencial do escultor e emblemática do naturalismo português.

(10) Diogo de Macedo, "Notas de Arte. Os santeiros do Norte", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº30, vol.XI, Lisboa, Outubro 1940, pag.126. Diogo continua a sua ideia afirmando: "...é em sua memória que escrevo estas linhas a propósito dos santeiros nortenhos, engenhosos no ofício, maltratados pelos outros escultores, mas que um dia, como os de eras mais recuadas, serão reabilitados, coleccionados e quiça enaltecidos, como agora fez o Dr. Xavier da Costa com o seu recente estudo sobre A escultura portuguesa em madeira no século XVIII", Diogo refere-se à obra A escultura portuguesa em madeira no século XVIII, Guimarães, Tipografia Minerva Vimarense, 1940.

Ao longo da sua obra escrita são vários os momentos em que Diogo de Macedo estuda a temática da arte popular, inserindo-a sempre numa preocupação nacionalista de reafirmação dos valores culturais e estéticos do nosso país, como demonstram as referências aos seguintes livros: Presépios Portugueses, Lisboa, Artis, s.d.; "Os presépios na Exposição dos Barristas Portugueses", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, tomo V, Lisboa, 1939, pp.5-11.; Em redor dos presépios portugueses, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda, 1940.; A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII, Lisboa, Edição Ocidente, 1954.

(11) cf." Quando saíamos da aula fartinhos, de copiar estampas de gesso, éramos como pardais granizando e correndo pelo Jardim de S. Lázaro fora...", in Diogo de Macedo, Armando de Basto, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºIX", 1953, pag.6; Diogo de Macedo, "Notas autobiográficas", in Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, Junho 1989.

Desta sua primeira incursão na Escola de Belas-Artes do Porto, destaca-se o início da sua amizade com o pintor Armando de Basto, também ele caloiro nesse mesmo ano, mantida até à morte do pintor em 1923.

(12) "O meu curso de Belas-Artes, de vadiagem amarrujada e de tunante à gandaia, fez-se naturalmente entre o Jardim de S.Lázaro e as terras de Vila-Nova. Pelas redacções dos jornais, pelas caixas de teatro e pelas mesas de botequins, completei a minha educação. Com outros da minha

igualha fundámos revistas, exposições, sociedades.", in Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, Lisboa, 30 Setembro 1934.

(13) Diogo de Macedo, em "Á Distância...um busto de Rocha Peixoto", in O Tripeiro. Do Porto. Pelo Porto, ano V, V série, nº7, Novembro 1949, refere a coincidência temporal das aulas da Escola de Belas-Artes e as da Escola Industrial Infante D. Henrique. Contudo, a autora Maria Gabriela de Oliveira em Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica, Vila Nova de Gaia, Publicações da Biblioteca Pública Municipal, "Estudos Concelhios da Gaya", 1974, situa as aulas da Escola Industrial depois da reprovação, em 1902, na Escola de Belas-Artes. Logo, é possível que aquelas tenham começado após 1902 mas, Diogo ainda as frequenta quando reinicia os estudos na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1906.

(14) cf. A Tarde, nº90, ano I, Porto, 29 Dezembro 1913, pag.1.  
"O primeiro [Diogo de Macedo] concluiu o seu curso de escultura na Escola de Belas-Artes do Porto com a apresentação de um notável trabalho, onde as suas superiores qualidades nitidamente se denunciaram...".  
Diogo foi aluno no curso de desenho do pintor Marques de Oliveira e no de escultura de António Teixeira Lopes, importantes referências do naturalismo português.

(15) Obra submetida ao tema: "Do povo mortalmente ferido dá um viva à Pátria". Esta obra é exposta na I Exposição Individual de Diogo de Macedo realizada no Porto em 1913 e apesar de ter sido destruída pelo autor existe na Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, um estudo de uma cabeça datada de 1910 que parece ser um fragmento da referida obra.

(16) Existe uma reprodução desta obra na folha de rosto da peça O Irremediável, de 1911, da autoria do jornalista retratado, com o mesmo nome. Segundo nota manuscrita existente no espólio de Diogo de Macedo, este busto pertencia à família do retratado, residente no Porto. Segundo notícia mais recente mencionada no livro já citado de Maria Gabriela Gomes de Oliveira, a obra é dada como desaparecida.

(17) Segundo nota manuscrita nos documentos do espólio de Diogo de Macedo, este busto pertencia ao retratado e foi por ele destruído. No já citado livro de Maria Gabriela Gomes de Oliveira, ele é dado como perdido.

(18) in Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, nº1, Lisboa, 30 Junho 1934, pag.4.

(19) Diogo, durante estes anos, é uma figura marcante no meio académico portuense. Confrontemo-nos com algumas das descrições: "Aquele endiabrado *Gavroche* de que rezavam as crónicas, de quem me falavam ainda quando da minha chegada ao Porto [1934] alguns colegas seus saudosistas da sua estúrdia escolar, atrevido, irreverente, com a mordacidade fácil e agressiva.", in Dórdio Gomes, "Evocando dois anos de Paris", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.244-252;

"Todos os cursos têm um chefe, toda a malta tem um guia. Tu eras, na verdade, o chefe do curso e o guia da malta.", in Heitor Cramez, "Meu caro Diogo", in op.cit., pp.256-258.;

"Nas artes plásticas, que me interessavam por esse tempo muito mais do que as questões literárias, pontificavam Armando de Basto, Diogo de Macedo e António de Azevedo, como maiorais do "Modernismo". Eram uma espécie de embaixadores plenipotenciários da "Escola de Paris", neste burgo burguês e muito liberal, mas assaz desconfiado quanto a novidades e

modernismos.", in Octávio Sérgio, "O Porto de Outrora. O Café do Chaves", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 26 Novembro 1961;

Ainda acerca da figura de Diogo em "Figuras do meu tempo. Quando o Diogo de Macedo pintou o cabelo, o Manuel Martins ficou furioso!", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 18 Fevereiro 1962, Octávio Sérgio caracteriza-o da seguinte forma: "Diogo de Macedo foi, sem dúvida, das figuras mais curiosas da geração de artistas que marcaram, pelo talento e pela audácia, no meio artístico portuense, no período da Primeira Guerra, de 1914 a 1920. (...) Tinha uma figura estranha, pois, muito moreno, de lábios grossos e sensuais, o nariz em curva e achatado na base, cabeleira encarapinhada e negra, lembrava um beduíno vestido à europeia. Os olhos negros e expressivos, um pouco oblíquos, completavam o retrato." O autor relata, ainda neste artigo, um episódio pitoresco durante umas férias de Diogo ao Porto enquanto residia em Paris durante os anos 10. "Um belo dia, regressado de uma breve estadia em Paris, surgiu aí com o cabelo de negroide oxigenado. Aquela cabeleira de gema de ovo evidenciava mais ainda os traços de beduíno e todos na rua paravam a olhar para ele, um tanto intrigados. Passou uma vez por mim e pelo escritor Manuel Martins[membro do Grupo do Chaves], meu companheiro constante, e não nos reconheceu como velhos amigos. Limitou-se a levar dois dedos à aba do chapelinho negro posto à banda, e passou adiante, majestoso, soberbo de petulância e desplante. O Martins ficou furioso, e logo comentou com a graça que lhe era peculiar: - Ó coisinha, olha que esta é que é bem boa: o tipo é que se pinta, e nós é que ficamos irreconhecíveis".

(20) Grupo assim denominado pelo local de reunião ser o Café Chaves, situado no piso térreo do então Hotel Francfort, no Porto, entre as antigas ruas do Laranjal e de D.Pedro, correspondendo hoje às imediações da Avenida dos Aliados. Surgem referências a este Grupo nas obras: Diogo de Macedo, Armando de Basto, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºIX", 1953; Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, Lisboa, 30 Setembro 1934; Octávio Sérgio, "O Porto de Outrora. O Café do Chaves", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 26 Novembro 1961. Nesta última obra, o autor Octávio Sérgio, reportando-se ao ano de 1914, cita os nomes de Teixeira de Pascoaes, de Jaime Cortesão ou de Leonardo Coimbra, membros da geração anterior à dos jovens estudantes anteriormente referidos e ideólogos do movimento da Renascença Portuguesa, como fazendo parte deste grupo portuense. Figuras que não são, contudo, mencionadas por Diogo, provavelmente, por ele nessa data já não se encontrar na cidade do Porto.

(21) in O Diabo, ano I, Lisboa, 30 Setembro 1934.

(22) No "Grupo do Chaves" surgem ainda nomes como os dos poetas Angelo Jorge e Moreira Lopes, dos jornalistas João Gonçalves e Manuel Duarte, do pintor Soares Lopes, do escritor Manuel Martins ou do arquitecto Carlos de Sousa.

(23) Apollon. Mensário d' Arte, nº1 e nº2, Diogo de Macedo (dir.), Porto, Typografia Universal, Janeiro e Fevereiro 1910. Esta revista só teve estes dois números. Foram seus colaboradores: João A. Ribeiro, Júlio Brandão, Simões de Castro, Narciso de Azevedo, Duarte Solano, António de Azevedo, Oldemiro César, Moreira Lopes, José Bragança, Vaz Passos, Ângelo Jorge, Soares Lopes, Manuel de Moura, Manuel Laranjeira, Raúl Martins, Rodrigo Solano e João Lebre e Lima. De entre os artigos publicados destacamos um sobre António Soares dos Reis (da autoria de João A. Ribeiro), outro sobre Artur Loureiro (da autoria de José Bragança), outro sobre Jean-François Millet (não assinado, retirado possivelmente de uma outra publicação),

outro sobre João António Correia, a quem é dedicado o segundo número da revista, (da autoria de J.A.Ribeiro), outro sobre Manuel Laranjeira (da autoria de João Lebre e Lima). Constam também destes números poemas da autoria dos colaboradores e desenhos ou ilustrações de António Teixeira Lopes, de Sousa Lopes e de Virgílio Ferreira. Diogo de Macedo, para além de director da revista, colabora na ilustração de textos. Só é reproduzido um desenho de uma escultura de sua autoria intitulada O Semeador, a par do artigo "Arte Nova" de Manuel Laranjeira (nº2, Fevereiro 1910).

(24) "Editorial", in Apollon. Mensário de Arte, nº1. Janeiro 1910. Fazemos a transcrição completa deste editorial por considerarmos que a revista não é de fácil acesso. O texto, apesar de não estar assinado, tem uma redacção muito próxima da de Diogo de Macedo, seu director: "Queremos voar!; tal é a nossa divisa. Poderá parecer demasiado pretenciosa, mas as nossas aspirações são grandes e por isso mesmo só com azas é que poderemos talvez alcançar.

Azas? Quem sabe; talvez que algum de nós as tenha! E se as tem, mostra-las-ha aqui, porque esta revista não é creada para outra coisa. Sim, é neste lugar que nós, rapazes cheios d'altivez e de boa vontade, queremos ensaiar os nossos vôos, mostrando-os ao público para que ele mesmo lhe abra as portas desta cadeia, que é o nosso meio, acanhado, asfixiante e ingrato.

É aqui nestas páginas que nós queremos mostrar o nosso valor, maior ou menor, mas que será nosso, só nosso, de mais ninguém.

Esta revista destina-se principalmente aos novos, mas os mestres também aqui terão a sua tribuna, e deles se falará também, sem paixões nem idolatrias. Primeiro é necessário relembrar os grandes -portugueses especialmente-, que os há, e vivem há já muito no esquecimento sem que uma mão enérgica e decidida os levante dessa obscuridade em que parece adormecerem. Dessa tarefa nos encarregaremos, empregando toda a nossa energia e toda a nossa boa-vontade. Não fazemos promessas nem programas para não faltarmos nem sermos devedores a ninguém. Somos livres como a águia que nos serve de símbolo. O meio em que tentamos erguer o nosso vôo será mau, mas a boa vontade melhorá-lo-ha.

Hoje estas simples páginas que apresentamos são um esforço da nossa vontade. Não nos julgamos satisfeitos com a obra. Queremos mais; mas para isso, é preciso que nos compreendam e que nos ajudem.

Não publicaremos exclusivamente originais portugueses, não; lá fora também há novos; lá fora também há mestres.

Esta revista que se dedica a todas as manifestações d'arte, é somente d'arte. Para nós não há políticas nem religiões; preconceitos não os temos nem os admitimos no nosso lar.

Modestos não seremos, mas no entanto somos sinceros. Poderíamos seguir a velha praxe alcunhando-nos "de modestos"; dizendo que "não queremos ocupar logares d'honra". Não; somos ambiciosos, temos aspirações largas, repetimos, e portanto queremos voar.

A nossa vontade é persistente e boa; cumpre ajudar-nos. Assim o esperamos.

Avante!." O sentido deste editorial aproxima-se das palavras do pintor Manuel Bentes aquando da Exposição Livre de 1911 publicadas no jornal A Capital, Lisboa, 7 Abril 1911, em resposta a uma anterior crítica de Higinio Mendonça no Novidades, que afirma: "Queremos ser livres! Fugimos aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e, quanto possível, às influências das escolas, porque cremos que os artistas têm uma só escola - a Natureza; um dogma único - o Amor". Ambos os "manifestos" reclamam a liberdade criativa face à asfixia ideológica do ensino académico munidos, no entanto, de ideais ambíguos e indefinidos demasiado abrangentes nos quais estão ausentes quaisquer sistematizações concretas do projecto estético a construir.

(25) "Logo que a idade me livrou das sortes e o diabo se meteu na minha vida, soprando-me ambições e prometendo-me enganosos triunfos(...) larguei barcos e redes sentimentais num "ala que se faz tarde", não fosse o coração enlear-se-me nalgumas saias ou habituar-se aos elogios, nunca mais me podendo escapeir das prendas do berço nem do besbaque do círculo vicioso da tradição que por este Portugal tem cegado tanta gente boa...".in Diogo de Macedo, Gaia, a de nome e renome, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia Lda., 1938, pag.30.

(26) cf. José- Augusto França, A Arte em Portugal no século XX. (1911-1961), 3ªedição, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pag.32. Esta informação é exemplificada pelo autor na mesma obra, pag.541, em nota nº35, que aqui transcrevemos: "Já em 1902 - F.Smith; 1905 - M.Bentes, M.Jardim,E.Viana; 1906 - Amadeo, Emmerico, Mily Possoz; 1908 - Canto da Maia; 1909 - J.Campas; 1910 - Dordio Gomes, Santa-Rita, F.Franco, A.Basto; 1911 - Diogo de Macedo; 1913 - A.Miguéis. Durante este período, em datas não apuradas: F.Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Ferreira da Costa, Alberto Cardoso, Alves Cardoso, António de Azevedo, H.Franco, Carlos Franco, J.Pacheko, J.Peralta,etc."

(27) Sobre a questão das consequências plásticas da aprendizagem parisiense no período compreendido pelo primeiro decénio do nosso século, José-Augusto França, op.cit, pag.25, afirma, acerca das obras apresentadas na Exposição Livre realizada em 1911, que: "Paris dava-lhe apenas uma autoridade polémica, sem consequências maiores. Contemporâneas das propostas do primeiro cubismo, as composições (...) ficavam-se numa situação naturalista, com um ou outro elemento expressionista (...), sem maior aventura estética, nem maior curiosidade".

(28) in António de Azevedo, "Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, vol.LVI, nº253, Lisboa, Maio 1959, pp.241-243.

(29) in Diogo de Macedo, "Diogo evoca a sua vocação de escultor", in Ocidente.Revista Mensal, nº301, vol.LXIV, Lisboa, Maio 1963, pag.263. Citemos um dos sonetos de Antero de Quental que acompanhou Diogo a Paris, intitulado A um Poeta, ode de incitamento à descoberta de um novo mundo:

"Tu, que dormes, espírito sereno,  
Posto à sombra dos cedros seculares,  
Como um levita à sombra dos altares,  
Longe da luta e do fragor terreno,

Acorda! é tempo! O sol, já alto e pleno,  
Afugentou as larvas tumulares...  
Para surgir do seio desses mares,  
Um mundo novo espera só um aceno...

Escuta! é a grande voz das multidões!  
São teus irmãos, que se erguem! são canções...  
Mas de guerra...e são vozes de rebate!

Ergue-te pois, soldado do Futuro,  
E dos raios de luz do sonho puro,  
Sonhador, faze espada de combate!(1864-1874).

(30) Segundo testemunhos de Diogo de Macedo, nas noites de tertúlia no Café Chaves, liam-se e comentavam-se as obras de Fialho de Almeida, de

Eça e de Ramalho Ortigão, para além dos simbolistas franceses. É à mesa do café que conheceu a obra de Baudelaire e de Jean Moréas e se iniciou a sua aproximação teórica à sensibilidade simbolista. A influência destes anos de convivência estudantil no Porto é demonstrada em obras por si criadas posteriormente, como a Madona do Campo Santo (1913, gesso, obra destruída pelo autor) e o retrato de Fialho de Almeida (1932, bronze, 700x500x400mm, Vila de Frades, Escola Fialho de Almeida). cf. Diogo de Macedo, O Diabo, ano I, nº3, Lisboa, 14 Julho 1934. Existe uma simultaneidade temporal entre este convívio estudantil no Café Chaves e o primeiro número da revista A Águia, órgão de divulgação do movimento literário e cultural da Renascença Portuguesa, editado em 1910, um ano antes da saída de Diogo da Escola de Belas-Artes. Nesta publicação é divulgada muita da estética simbolista europeia, filtrada pelo saudosismo romântico do sentimento literário nacional e Diogo, mesmo durante a sua estada parisiense, recebe regularmente, de Portugal, esta revista.

(31) Diogo não tem muitos estudos sobre António Teixeira Lopes, no entanto, existem algumas referências a este escultor principalmente realçando-o como seu mestre. Cf. Diogo de Macedo, "Notas de Arte", in Ocidente, nº52, vol. XVII, Agosto 1942, pp.529-530; Diogo de Macedo, "António Teixeira Lopes", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, tomo X, Lisboa, 1942, pp.7-13; Diogo de Macedo, "A Arte nos séculos XIX e XX", in Arte Portuguesa. Pintura, João Barreira (dir.lit.), Lisboa, Edições Excelsior, s.d.[1951], pag.428; Diogo de Macedo, "O século XIX", in História da Arte em Portugal, volume III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto, Portucalense Editora, 1953, pp.548-554.

(32) As obras mais antigas de que existem referências no seu espólio privado são os retratos António Nobre (1909, gesso, obra destruída pelo autor) e Um Garoto (1909, gesso, colecção particular do retratado, hoje em local desconhecido). Muitas outras obras referentes aos anos seguintes, entre 1911 a 1913, são dadas como destruídas ou desaparecidas, algumas delas dispersas por colecções particulares.

(33) Acerca desta obra, A Rajada, Diogo confessa, mais tarde, a motivação que o levou à destruição da obra final, num artigo redigido em 1934 no jornal O Diabo: "Um dia inaugurou-se uma exposição no àtrio da Bolsa.(...) A Câmara Municipal, com solenidade e pouco dinheiro, resolvera fazer compras de vulto. Marcou as obras com cartão especial, e tratou de regatear os preços. Quasi todos os expositores apartados baixaram o custo da sua obra até onde os edis propuseram. Só Artur Loureiro se negou terminantemente à redução exigida (...) porque "vendia pintura e não vendia sardinhas", segundo respondera com orgulho. Tivera eu a sorte, também, de ser escolhido pela tal Câmara. Lá estava o cartão honroso, no cavalete da Rajada, escultura que espatifei mais tarde, numa hora de desânimo. À proposta de abatimento do preço também me neguei corajosamente. Se calhar em mim o caso foi só de soberba...".

(34) in Diogo de Macedo, 14, Cité Falguière, Lisboa, Tipografia "Seara Nova", 1930, pag.30, resenha de memórias deste mesmo período parisiense. Acerca da importância cultural de Paris, Diogo ainda afirma que: " A França é, há muito, um país privilegiado em Arte. Do século XVIII para cá, a pouco e pouco, é quem dá leis, aumentando o seu génio consoante êle vai diminuindo nas outras terras. Na escultura, então, tem sido uma torrente, vinda da tradição mais nobre que da Itália ali se passou, gracilizando-se a começo, apurando-se depois em realidades subtis, de geração em geração até chegar à elegância de Carpeaux, à probidade de Rude, ao naturalismo de Dalou e à ânsia de Rodin. (...) A Escola de Paris tornou-se um facto;(...)

e de em redor do Mundo as multidões de plásticos ali acorrem, como a uma fonte-santa. Todos, directa ou indirectamente, ali vão sangrar-se, antes de procurarem a acalmia de Roma, de Atenas ou do Cairo. Belgas como Meunier, croatas como Mestrovic, suecos como Mille, dinamarqueses como Sinding, ingleses como Einstein, espanhóis, alemães, russos, portugueses, americanos, todos enfim, numa peregrinação de curiosidade, de estudo ou de assimilação, toparam naquele ambiente privilegiado, o estímulo preciso para a sua personalidade, o exemplo para os seus vãos e a febre para a sua alma. Paris tornou-se um vulcão de sensibilidades e de revoltas de imaginação. É o exemplo e é o mestre.", (Diário da Manhã, 1934) in Diogo de Macedo, Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1940, pp.43-44.

(35) in Diogo de Macedo, 14, Cité Falguière, Lisboa, Tipografia "Seara Nova", 1930. Nesta obra existem importantes referências alusivas ao seu estado de espírito no momento de partida para Paris. São elas, "Chegar a Paris com vinte anos, um romance e uma ambição"(pag.29) ; "No comboio que me levava (...) embalado pelo torcicolar da linha no Alto-Douro e pelo meu sonho romântico, antegozando a alegria de pisar os asfaltos parisienses"(pag.29); "Meus sentidos, deslumbrados, extravasavam de bondade. Sentia minh'alma abraçar o mundo, com gratidão"(pag.30) e, por último, "Tudo me parecia acessível e capaz, julgando-me premiado pela vocação, ensaiando suprir pelo instinto o que só com paciente e doloroso estudo se consegue - quando se consegue..."(pag.30); "O caso deu-se em Paris. Era eu jovem, vindo de terras de sol, quando numa morrinhenta madrugada de Outono puz pé, pela primeira vez, no asfalto daquela cidade. Os ruídos tinham eco abafado numa luz pardacenta de névoa que envolvia tudo, massas de casario, árvores, pessoas e o próprio céu. Passavam carroças grandes, havia fiacres parados e o Sena era lodoso. Adivinhavam-se lumes nas pontes e sombras densas na banda de além rio.(...) Sózinho, sem ninguém à minha espera, entregue apenas ao Anjo da Guarda de meus sonhos, confiei nas surpresas. A meus olhos de provinciano, tudo parecera de cor confusa; mas no meu coração preparado a resistências, um calor febril me animava.", in Diogo de Macedo, Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza Cardoso, Lisboa, Edições Panorama, 1959.

(36) Confrontemos a descrição da Cité Falguière feita por Diogo de Macedo na obra 14, Cité Falguière, Lisboa, Tipografia "Seara Nova", 1930, pag.32: "A cité, cidade de gatos e aldeia de bisbilhoteiras, era composta por um casarão barato, caserna de estudantes e de modelos, quartos para um lado e para o outro, todos a 30 francos ao mês, no rez-do-chão e no primeiro andar. Por umas escadas de pedra descia-se a um pátio longo, cercado de ateliês, vinte ou trinta, todos iguais. Mil trepadeiras, blocos de granito pelos cantos, montões de barro, de telas velhas, de chassis quebrados, fogões e cadeiras sem uso, fragmentos de arte abandonada - cemitério de luxos e de sonhos. Ao fundo deste pátio, via-se uma figura em gesso, brutamontes desesperado, que um escultor para ali deixara e que decorativava o recanto. Sob o caramanchão de entrada, dois bancos de jardim, sempre ocupados noite e dia, por amorosos esquecidos. -"Lembras-te Yvonne?" "Lembras-te Gaby?"- Em meia-laranja, um murozito coberto de verdura, com mais ateliês ao redor, alcandorados como gaiolas, com passagens e pontes para outros ateliês, que davam o aspecto à cité, de um grande navio cheio de maluquinhos. E o beau-blon à porta, vigilante, olho vivo, orelha alerta, cachorro amarelo que fazia recados.", com a do Bateau-Lavoir feita por Pierre Cabanne em L'epopée du Cubisme, Paris, La Table Ronde, 1963, pag.11.

(37) "[Referindo-se ao pintor Amadeo Modigliani, Diogo descreve deste modo *Montmartre*] ... preferiu ficar sózinho, como bicho refratário a gaiola, preserverante no seu ideal sem complicações, sem mesmo se importar com o desdém de Apollinaire, de Picasso e de outros chefes de grupo, que de propósito não quisera frequentar em *Montmartre*, enquanto não encontrasse com segurança a sua verdade, a sua legítima autonomia artística, e para isso se safara às escondidas do bando da rua *Ravignan*, que deitava cartas ao mundo da pintura moderna.", in Diogo de Macedo, Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza Cardoso, Lisboa, Edições Panorama, 1959.

(38) cf. Diogo de Macedo, op.cit., pag.38. Diogo faz uma crítica à postura que os grandes críticos parisienses, fazedores de opinião, tomavam em relação a acontecimentos que surgiam fora do círculo restrito de *Montmartre*. Tal facto leva-nos a supor que Diogo, na esteira dos diversos artistas nacionais que frequentavam Paris, não compreendia a força da "entourage" teórica que as experiências, então intituladas de vanguardistas, significavam face ao trabalho, importante mas linearmente lógico, que praticavam outros artistas mais da sua preferência.

(39) Esta referência encontra-se na obra 14, Cité Falguière, Lisboa, Tipografia "Seara Nova", 1930, citando o pintor brasileiro Wash Rodrigues, residente na *Cité*, quando diogo aí chega.

(40) Diogo de Macedo, op.cit., pag.34, "...vestido como pastor protestante, a barba em bico, de maromba e falas sérias, íntimo de Smith (...) e do Alberto Cardoso, que fazia caricaturas e tocava guitarra".

(41) Ibidem, "...amigo de *tout-Paris*, o topa-a-tudo de grandes recursos de habilidade. Escritor e tradutor, professor e autor de cartazes, músico e discutor".

(42) Ibidem, "arquitecto, pela graça de Deus e inventor da Contemporânea, essa revista única que tivemos, (...) morador no ateliê de Amadeu de Sousa Cardoso quando este era impressionista e fabricavam caricaturas".

(43) Ibidem, "escultor delicado e carga de ossos em bolandas".

(44) Diogo de Macedo, op.cit., pag 35, "desventurado pintor (...). Garoto e alegre, com aptidões para cavalarias altas e acanhamentos de menina, vivendo de *béguins* e de cafés com leite, (...) não sabendo furar a vida mas guardando talento de sobra para meia-dúzia. Meu colega nas bacanais pelintras e nos sonhos ambiciosos".

(45) "...ano em que tantas vezes o vi atravessar o *Boul-Mich*, calcurriar *Montparnasse*, penetrar nas galerias, nos botequins, com a sua quinzena ampla, negra, de espectro, meio Hamlet, meio espantalho, acompanhado duma mulher esfingética, alta como ele, pálida como ele, seu reflexo ou sombra...", in Ruy de Aragão, Aventura, nº2, Agosto 1942, pag.84.

(46) Tsuguharu ou Léonard Foujita (1886-1968). Pintor e artista gráfico japonês que em 1959 se converteu ao Catolicismo mudando o seu nome para Léonard em memória de Leonardo da Vinci. Fixou-se em Paris em 1913 onde viveu grande parte da sua vida. Desenvolveu, a partir de 1925, um estilo pessoal combinando a estética ocidental e japonesa num gosto expressionista presente nas composições de paisagens parisienses, de acentuado decorativismo, que caracterizaram a sua produção plástica. Diogo refere-o em 1930, na obra 14, Cité Falguière, de forma bastante crítica pela forma como Foujita se deixou cair na tentação do sucesso: "O

Foujita - esse outro celeberrimo cabotino de talento, que o Japão criou e a França consagrou -; o Foujita simplório, de Kimono e sandálias, brincos nas orelhas e cabelo à romana atado com uma fita; o Foujita da *cité* que não é o de *Deauville*, porque aquele era ainda um menino por prostituir e que a nora da *concierge* sugava como a tâmara madura, e este d'agora é um pantomineiro da moda, embora um original artista, um extraordinário desenhador e um valoroso pintor." in Diogo de Macedo, 14, Cité Falguière, 1930, pag.34.

(47) Amadeo Modigliani (1884-1920). Diogo de Macedo numa das suas obras descreve-o de forma pormenorizada e familiar: "...era desempenado na figura e tinha modo firme no andar, bamboleando um pouco o busto, como os tirocinantes do boxe. Escrupulosamente limpo e bem barbeado, tinha o perfil romano das medalhas antigas, o cabelo solto, os olhos auscultativos com macerações de fadiga, os maxilares voluntariosos, o mento saliente e a boca fina, entre desdenhosa, de desafio sensual, apenas com os dentes queimados pelo abuso de drogas. Delicado com naturalidade, menos se o interrompiam quando trabalhava, queria-se sózinho e bem fechado quando se entregava aos paraísos artificiais baudelaireanos, do *hachich*. Falava o francês correctamente, um pouco cantante e algaraviava palavras portuguesas que nos ouvia, gabando-se de conhecer os Lusíadas. Na convivência com poetas e literatos, desde o tempo do seu amigo Papini, que viria vê-lo a Montparnasse, a sua voz ao recitar versos de Dante tinha nuanças musicais, que regalava ouvi-la.

Vestia singelamente, como calhava: fato vulgar, de bombazina parda ou cor de castanho, o jaquetão largo, camisola de malha e cerrada no pescoço no inverno, ou camisa de riscado, bem lavada e sempre aberta, às vezes com gravata folgada, de nó laço. (...) Era, porém, na alma complicado, incoerente e de inesperadas reacções. Intelectual sem ostentação, de melindrosa sensibilidade, era egoísta, volúvel, anti-sentimental e intransigente de carácter." in Diogo de Macedo, Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, Edições Panorama, 1959. Esta obra de Diogo foi editada postumamente por ocasião da Exposição Retrospectiva da obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Na obra, 14, Cité Falguière, Diogo refere igualmente a figura de Modigliani descrevendo a sua obra de forma impressionante: "Uma manhã, mostrou-me tóda a obra que havia produzido. Telas e telas amontoadas de encontro à parede. Retratos e esboços de tons gangrenosos e expressões doloridas. Máscaras estranhas de viciosos, de prostitutas e de tarados. Faquirizavamos essa pintura enlouquecida e amargurosa. Era demasiado humana, pré-gadora de remorsos. Figuras esguias, magras e doentes de côr, abstractas de imagem, românticas um tanto: altos pescoços que tombavam em movimento de compaixão ou desânimo, os olhos rasgados de miséria interior, as bôcas franzidas de resignação. Nenhum sorriso, nenhuma nesga de sol...Só dor e harmonia. Rosa pálido e negro, sépia e gris, verde-musgo e carmim de sangue-velho. Tudo muito longe daquele belo colorido de alperche doirado, com que depois se notabilizou. Planos largos e linhas sem sinuosidades. Pintura sumária, emotiva e comovida, cheia de expressividade mas pouco bondosa. Obra sintética, resumida e sem alegria. Fazia mal vê-la. Faquirizava. Os retratos eram símbolos de tortura mágua e infâmia; os de homem, resignação e idiotice.(...) Nenhuma paisagem, nenhuma alegria. Nem uma árvore, nem uma flor, nem uma nuvem...Pintura intimista, sem decoração." in Diogo de Macedo, op.cit., pp.36-37.

Amadeo Modigliani foi o mestre que deu a conhecer a Diogo as novas vertentes da modernidade que despontavam então em Paris, revelando-lhe o escultor Brancusi, os pintores Maurice Utrillo e *douanier* Rousseau e o pintor português Amadeu de Sousa-Cardoso, durante uma visita que realizaram juntos ao *Salon des Independants*. Foi igualmente com

Modigliani que Diogo assistiu à primeira conferência, em Paris, do escultor Marinetti realizada na Sala dos Estudantes, no *Quartier Latin*, onde Diogo recorda ter visto o pintor Santa-Rita e o escritor e crítico Aquilino Ribeiro.

(48) Joseph Bernard (1866-1931). Diogo descreve, deste modo, Joseph Bernard: "Trabalhador, incansável, de barba espontada à tesoura, o olhar em recta, uma boina basca na nuca, espáduas largas e curto de pernas, a expressão bondosa quando nos olhava. Falei-lhe um dia, e a sua voz foi de coragem.", in Diogo de Macedo, 14, Cité Falguière, pag.33. Numa outra obra, Diogo apresenta-nos o escultor Joseph Bernard da seguinte forma : "Com que ternura eu o revejo, na sua blusa de linho, a boina basca e os tamancos de camponês, desbastando um alto-relêvo, "d'après" um cartão para um fresco que havia pintado naquele atelier da *Cité Falguière*, onde todos nós, os vizinhos, os amigos, os discípulos, o respeitávamos com retraimento de maneiras, nós os indomáveis petulantes de ambições desmarcadas, os garotêtes da boémia destrambelhada, os amantes das aventuras nocturnas com as donzelas que ele purificava através da bondade do seu cinzel !

Vinte anos decorridos, e a sua recordação jamais esmoreceu no meu respeito...Quando deparo com uma imagem sua, parece-me que a saudade me atormenta...por bem." ( Diabo, 1934), in Diogo de Macedo, Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1940, pp.35-36.

(49) Jean-Alexandre Falguière (1831-1900). Escultor e pintor francês nascido em Toulouse e falecido em Paris. Considerado como um dos criadores do realismo francês na escultura do século XIX. Aluno de Jouffroy. Expôs, pela primeira vez com êxito, no *Salon* de 1857, a sua obra Thésée enfant e em 1859 recebeu o Prémio de Roma com o conjunto escultórico Mezence blessé, sauvé par Lassus. Em 1867, obtem uma 1ª medalha na Exposição Universal de Paris; em 1868 é galardoado com a medalha de Honra do *Salon* desse ano; em 1870, é nomeado Cavaleiro de Honra e em 1878 é promovido a Oficial. A sua obra, de marcado gosto clássico, foi desde cedo aceite pelo público.

(50) cf. António Teixeira Lopes, Ao correr da pena. Memórias de uma vida, Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Gaia, 1968, pag.13. Nesta obra autobiográfica, o autor refere: "Dali a dias [1885] veríamos o *Salon* anual, onde podia admirar, à minha vontade, dias seguidos, as obras dos Mestres que só conhecia de reputação e pelas gravuras de jornais(...) ver as obras de Falguière, de Barrias, (...) de Rodin e de Dalou...". O escultor Teixeira Lopes, professor de Diogo de Macedo e exemplo do naturalismo português confessa ainda, neste excerto, a falta de obras estrangeiras existentes em Portugal, facto que se mantinha ainda nos inícios do século XX quando Diogo estuda na Escola de Belas-Artes do Porto.

(51) Jornal publicado no Porto desde 1910, com o título A Montanha. Diário do Partido Republicano Português. A comissão directora é constituída por Adriano Gomes Pinto, António Joaquim de Sousa Jr. e Bartolomeu Severino. O gerente editor é Seixas Jr.

(52) in A Montanha, 27 Novembro 1911. O artigo continua: "(...) Felicitando-o, felicitemo-nos também pela sua fuga do pátrio ninho, onde o Monumento à República que o município, aprovou, e o último busto, fabricado por Teixeira Lopes para a sala das sessões da Câmara, dizem bem expressivamente quanto isto por cá é miserável e mesquinho em coisas de arte.". Uma crítica à encomenda oficial do município sem se perceber se

Oldemiro César se está a referir ao gosto estético que impera ou à possível corrupção e compadrio do concurso público.

(53) "Febril, ansioso de beleza e perfeição, frequenta as escolas de arte, visita os muzeus, vê, observa e sente, arquivando e metodizando no seu claro espírito todas as complexas sensações que a grande capital lhe oferece", in "Um artista. O escultor Diogo de Macedo", in A Montanha, ano 3º, Porto, 29 Maio 1913.

(54) "É dever da imprensa, neste acordar de actividades e energias que caracteriza o actual momento histórico, citar e encorajar os novos(...), [o jornal] presta homenagem ao moço escultor Diogo de Macedo, que, embora ainda no início da sua carreira artística, acaba de obter a honra, difícil e consagradora, de ser admitido no *Salon* de Paris.", in "Um artista. O escultor Diogo de Macedo", in A Montanha, Porto, 29 Maio 1913, pag.1.

(55) Diogo corrobora esta ideia numa entrevista concedida ao jornalista Vaz Passos no jornal A Montanha. Diz ele: "De resto todo o artista português na *École des Beaux-Arts* de Paris é sempre bem recebido. Afirmam que, ao contrário da maioria dos estudantes de escultura, sabem desenhar duma forma destacável" in Vaz Passos, "Assuntos de Arte", in A Montanha, Porto, 13 Julho 1913, pag.1.

(56) Jean-Antoine Injalbert (1845-1933). Escultor francês, professor de escultura na *École des Beaux-Arts*. Expôs pela primeira vez no *Salon* de 1872 e no ano de 1874 foi-lhe concedido o "Prémio de Roma". A sua obra foi coroada de sucesso sendo condecorado Cavaleiro da Legião de Honra em 1897 e Comendador da mesma Legião em 1910.

(57) Diogo de Macedo, 14, Cité Falguière, Lisboa, Tipografia "Seara Nova", 1930, pp. 32-33.

(58) O escultor Jean-Antoine Injalbert não é referenciado na obra de Maurice Rheims, La sculpture au XIX siècle, Paris, Arts et métiers graphiques, 1972. Existe uma referência à sua participação na Exposição Universal de Paris, em 1900, na obra, José-Augusto França, História da Arte Ocidental. 1780-1980, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, pag.97.

(59) François-Auguste-René Rodin (1840-1917). Em entrevista concedida ao jornal A Montanha, Porto, 13 Julho 1913, Diogo profere as seguintes palavras acerca de Rodin: "Desse artista muito queria dizer-lhe, porque é o meu maior mestre, o escultor que eu mais admiro...Deante dele sinto-me pigmeu como se enfrentasse o mar. O mar...já alguém o venceu...Sim, e a Rodin ainda ninguém o conseguiu! Há algo de Deus na beleza da sua obra. E como ninguém, até hoje, ele tem gravado no mármore as cinco letras do amor. Para o compreender é necessário vê-lo com os "olhos d'alma". Ele que, ao contrário de Meunier, seu émulo em arte, é o cantor da alegria e da beleza. Amo-o sobretudo por isso meu amigo."

(60) in Diogo de Macedo, "Rodin", in Presença, nº 5, Junho 1927; Diogo de Macedo, O Diabo, ano I, nº20-21, Lisboa, 11-18 Novembro 1934. Diogo descreve Rodin com as seguintes palavras: "Esculpe como gritaria se grande fúria o magoasse. Aos arrancos em desabafo é uma força prenhe a dar à luz mais força. Nem pensa; só esculpe...Sonha modelando frases; modela sonhando corpos...(...)Institivo impressionista, sensual sonhador, cego para tudo que forma não fosse, modelou sentimentos e carne da vida animal, como um grande vendaval rebelde à matemática...", in Diogo de Macedo, Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau,

Maillo, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1940, pp.6-7. Sobre Bourdelle lê-se: "Toda a obra de Bourdelle é assim feita de cálculo e de equilíbrio. Nada lhe veio do acaso. O pensamento e a sensibilidade plástica deram-se as mãos e levantaram o monumento." ou "Toda a sua obra se tornou de ordem e de harmonia: a escultura arquitectónica", in, op.cit., pp.24-26. Diogo de Macedo estabelece diversas comparações entre estes dois escultores, possivelmente sintetizadas na expressão: "Os seus sentidos, os seus dons e sensibilidades, foram guiados por estrêlas de brilho diverso. Os dois esculpiram e escreveram, porque a sua alma era educada em poesia. Vénus inspirou o primeiro; Minerva, o segundo. Enquanto aquele, sofregamente, viveu a beleza da carne através do mistério da meia luz que lhe ia romantizando o génio, este, matematicamente, absorveu a chama do espírito através da ideia que o seu génio soube plasticisar arquitecturalmente." in, op.cit., pag. 9. Auguste Rodin e Émile-Antoine Bourdelle foram os dois primeiros escultores franceses por si estudados em periódicos nacionais.

(61) in Diogo de Macedo, 14. Cité Falguière, pag.46 : "..., após uma visita aos egípcios, no Louvre, que me exaltaram quâsi à folia de tentar pegar em armas e bagagens e seguir no primeiro barco que me quisesse conduzir para além,".

(62) in Vaz Passos, "Assuntos de Arte", in A Montanha, Porto, 13 Julho 1913.

(63) in Vaz Passos, op.cit..

(64) Os dois últimos artistas citados são pintores cujas obras Diogo terá provavelmente contactado nestes primeiros anos em Paris mas, que não são nunca mais referenciados ao longo da sua obra.

(65) Cf. José-Augusto França, António Carneiro (1872-1930).Exposição retrospectiva do I Centenário, Direcção Geral dos Assuntos Culturais, Câmara Municipal do Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Junho-Julho 1973.

(66) in Vaz Passos, op.cit..

(67) "...folgo em ter ocasião de dizer-lhe que sim. Eu confio na nova geração, como em mim próprio. O ressurgimento far-se-á, creia-o.", in Vaz Passos, op.cit..

(68) Candidatavam-se, igualmente, ao referido lugar os escultores António Alves de Sousa, Rodrigo Faria de Castro e João Gomes Correa de Faria. A regência da cadeira foi entregue a este último escultor.

A primeira notícia da candidatura de Diogo, que originou a sua consequente posterior resposta pública, afirmava: "Foi admitido ao concurso para professor da Escola de Belas-Artes desta cidade o nosso querido amigo e distinctíssimo artista sr.Diogo de Macedo, que depois de uma larga estada em Paris, se encontra há meses entre nós. Diogo de Macedo é um artista cheio de talento e de recursos, conhecendo bem a sua arte e a sua época, amando o trabalho e o estudo, a que se consagra com todas as energias da sua forte individualidade. O seu curso na Escola de Belas-Artes do Porto foi coroado de pleno êxito e ainda não há muito que o moço artista foi admitido no *Salon* de Paris, onde apresentou um admirável trabalho, em que o seu esplêndido talento se assinala brilhantemente. Estamos certos, pois, de que o talentoso escultor apresentará, no concurso em que vai entrar, frisantes provas do seu saber, largamente marcado nas suas obras de tão arrojada

inspiração e segura técnica.", in "Diogo de Macedo", in A Tarde, ano I, nº42, Porto, 1 Novembro 1913, pag.2.

(69) "Escola de Belas-Artes do Porto. Uma carta do escultor Diogo de Macedo", in A Tarde, ano I, nº43, Porto, 3 Novembro 1913, pag.2. A carta de Diogo apresentava a sua decisão do seguinte modo: "(...) notificando no seu excelente jornal que eu fora admitido ao concurso da Escola de Belas-Artes do Porto, venho pedir-lhe o obséquo de fazer pública a declaração de que não irei a esse concurso, embora ingenuamente me tivesse inscrito, pois que a minha consciência de artista e de homem de bem me aconselha a abandonar já essa triste tentativa, para não continuar a ser logrado na minha boa sinceridade de crente na justiça dos homens e do meu querido país.

A Escola de Belas-Artes desta terra continua a ser o bolorento "Ócio de compadres", como Pádua Correia lhe chamou um dia. Ela é ainda a bafienta forja de injustiças e intrigas, das quais de modo algum eu quero ter o prazer de continuar a ser vítima.

Esse concurso em questão, que nem sequer principiou, é já uma vergonha a mais a acrescentar aquelas, cuja culpa é de alguns professores dessa Escola onde medra a ignorância, a maldade e o compadrio, como ainda há pouco se viu claramente no concurso para formistas e no outro para pensionistas de arquitectura para Paris, que começou com falcatruas várias no Porto e foi terminar escandalosamente a Lisboa, onde um júri composto por empenho de um nosso arquitecto conhecido pelo seu reaccionarismo, ao único concorrente, aluno laureado desta Escola, não julgou com aptidões suficientes para esse passeio de estudo ao estrangeiro.

Uma vergonha para esta terra, onde nem para mestres-pedreiros servem os arquitectos diplomados pelo velho casarão de S.Lázaro, de tão honrosas tradições!..."

(70) "Ainda bem que nem tudo é esterilidade neste belo solo português, onde tantas actividades se dispersam e neutralizam nas mesquinhas da polítrique e de má-língua? (...)Diogo de Macedo e Joaquim Lopes não são já, para esses que no nosso meio se interessam por assuntos de Arte, dois desconhecidos. O primeiro, que concluiu o seu curso de escultura na Escola de Belas-Artes do Porto com a apresentação de um notável trabalho, onde as suas superiores qualidades nitidamente se denunciavam, soube pelo seu trabalho e pelo seu talento, conquistar o difícil acesso ao *Salon* de Paris, apresentando aí uma bela cabeça de velho, que na presente exposição encontramos exibida, e na qual a técnica do artista se afirma já na execução larga e firme do seu trabalho.(...)[prosegue-se a análise das obras de Diogo] Surge, a ratificar a impressão recebida, esse delicadíssimo Sorriso Triste, que é ao mesmo tempo a obra, de um poeta e de um requintado esteta. No mesmo género, a Madona do Campo Santo, onde igualmente há um supremo encanto de suavíssima poesia, a par de uma original e bizarra execução técnica. Camilo que reproduz a atitude concentrada e amargurada do "Maior de Todos", surpreendendo toda a complexa psicologia do Mestre, na expressão investigadora do olhar, onde o clarão do génio brilhou, Beethoven, em cuja larga frente, que o artista, propositalmente exagerou, nós vemos reflectir-se o pensamento, - caracterizam bem o processo artístico de Diogo de Macedo, que é um forte e vigoroso temperamento, a quem o estudo e a observação directa da vida temperaram o character, fazendo da sua arte uma arte sã, equilibrada e original. Passemos ainda um encantado olhar pela Criança Napolitana[esta obra surge na exposição com a designação de A Mandolina(cabeça napolitana)], uma delicada figurinha cheia de mimo e graça, cuja técnica miniatural contrasta com a feição usual do escultor, e detenhamo-nos ante o João da Boiça, tipo flagrante de camponês, cuja face cortida pelas

ventanias tem uma vivíssima expressão. Citemos ainda o Déclin onde, apesar de um certo exagero de traços, nós vemos bem viva e humana a amargurada figura de uma velhinha a quem longos anos de tortura enrugam as faces e deram à boca uma dolorida expressão, que uma imensa bondade carinhosamente ameiga. O Arrastar da rede apresenta, no primeiro plano, duas vigorosas figuras de homens-do-mar, cheias de movimento, em cujos membros nus há músculos tensos, delineados com superior conhecimento técnico. E os Emigrantes onde há emoção e verdade; o retrato de Ariosto Silva, bela cabeça onde o que se perde em semelhança largamente sobeja em harmonia de linhas e correcção estética, a Niña de Velasquez, a Elegia do Sol-Posto, e mais e todos, porque em todos os trabalhos que Diogo de Macedo expõe, exceptuando um ou outro de execução mais defeituosa, que marcam o período incerto das suas primeiras tentativas, há o vincado cachet de uma grande alma de artista que observa, sente e executa. Diogo de Macedo expõe ainda alguns desenhos da sua pasta de impressionista, onde se revela a mesma inspiração que anima a sua obra de escultor.", in Simões de Castro, "Arte. A exposição de Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in A Tarde, Porto, ano I, nº90, 29 Dezembro 1913.

(71) Para além da crítica de Simões de Castro existe ainda a de Ariosto Silva onde se lê: "Depois de uma longa estada em Paris, Diogo de Macedo, que partira deste Porto ronheiro cheio de ambições e de talento, voltou há meses aos braços abertos dos seus amigos com uma bagagem preciosa de Arte, feita com saber e com alma, para mostrar-lhes que eram bem fundadas as esperanças que nele punham e para dizer-lhes que, ao contrário do que a tantos esparançosos artistas tem sucedido, ele se não perdera por lá em devaneios e prazeres, mas aproveitara bem o seu tempo trabalhando muito e estudando muito.

Com efeito, as suas obras de hoje, livres já do amaneiramento acanhado e acabadinho, que é como que a chancela da Escola, de cujas influências ele tentou sempre desviar-se, apresentam-se com uma técnica arrojada e original que casa bem com a sua visão larga de poeta e psicólogo. E foi assim que Diogo de Macedo, apesar das suas esculturas dum cunho moderno e bizarro serem uma inteira novidade para o nosso público rotineiro, conquistou plenamente o seu agrado, conquistando também o lugar, que ninguém lhe nega já, entre os nossos maiores escultores.

Ele, além de conseguir sempre dar-nos a emoção intensa desejada, procura na linha exterior quebrar toda a monotonia vulgar das figuras, procurando na composição a maneira mais bela e mais natural de as decorar. Assim sucede, por exemplo, naquela deliciosa Niña de Velasquez, uma cabecita graciosa de criança quasi mulher, delicada, linda e suave, cuja composição é admirável. Nunca me cansei de a olhar enternecido.

Aquele seu Sorriso Triste - que eu entendo melhor se devia chamar Sorriso Misterioso, pelo que tem de enigmático essa figura - é simplesmente encantador. É uma mulhersinha terna, de olhos verdes como os de Joanhina, cabelos separados ao meio em dois pequenos bandós, que sorri de leve...(...)Os Emigrantes, que são duma observação dolorosa, é outra composição felicíssima pelo arranjo do grupo. O Velho que foi admitido ao Salon, não precisa como os senhores compreendem, por esse motivo, de elogios...(...)E analisemos agora as obras que marcam bem e melhor a sua fase actual, toda impressionista, e onde verdadeiramente Diogo de Macedo se revela um originalíssimo escultor. Principiemos pela Madona do Campo Santo, que é de uma concepção esplêndida, embora eu tenha, depois de bem a observar, a impressão dum amigo meu que acha a figura com idade maior do que a Madona que Fialho criou. Mas isso, que é talvez de somenos importância, em nada prejudica a realização da obra que o artista visionou. É uma cabeça sóbria, onde a tuberculose vinca a Dôr e onde se vê a Morte próxima a espreitar das cavidades dos olhos, que não existem, mas cujo

olhar se adivinha(...) Beethoven surpreendente também pela originalidade. A cabeça do grande compositor, que é duma expressão de máscara extraordinária, tomba sobre as mãos enlaçadas, meditando os cabelos soltos, à toa.(...)" in Ariosto Silva, "Arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in A Tarde, Porto, ano I, nº100, 10 Janeiro 1914. O texto de Ariosto Silva, elogioso ao trabalho de Diogo em Paris, opositor ao ensino das escolas de belas-artes nacionais mas, em muito pouco inovador em relação à crítica artística dos autores do século XIX. A arte, e concretamente a escultura, é entendida como uma arte subsidiária da literatura.

(72) "Tinha vinte e pouquíssimos anos, quando modeliei o busto de Camilo. Arranquei-o a algumas páginas do escritor, a meia dúzia de retratos seus e às remeniscências de uma tia que tive, que fôra da intimidade de Ana Plácido. Tornou-se conhecido por uns postais vadios, por aí postos à venda. Exposto na minha primeira exposição não apareceu um só camilianista - e a confraria é avultada... -, que o adquirisse por 50 escudos. Alguns apareceram, é certo, que pretendiam réplicas, mas só por 10. Contentei-os, fabricando uma monstruosidade que hoje renego de todo o coração. Nessa hora juntava eu dinheiro para voltar a Paris, e todos os cruzados me ajudavam o desejo. Até desenhei cartazes de propaganda...mas, comercial.

A crítica nortenha extranhou o busto de Camilo, ao qual não modeliei os olhos, e só lá no fundo das órbitas indiquei as pupilas. Fôra o meu excesso de literatice que me inspirara aquele erro plástico. Houve um gracioso que me acusou de "cegar o pobre cego depois de morto". A crítica em Portugal sempre cultivou o estilo. A transplantação de Wilde derivou em chalaça.

Em Famalicão, porém havia um jornal. Alguém ali, -creio ter sido o Dr. Nuno Simões-, lembrou-se de abrir uma subscrição para a sua compra, contribuindo cada admirador de Camilo, apenas com 10 tostões. Era uma exigência da homenagem. E assim se fez a aquisição do maltratado busto. Eu mesmo também colaborei com igual quantia, e recebi, portanto, 49 escudos, a fora o almoço que lá me foi oferecido, num esplendoroso dia de sol e de festa.

Tive a impressão de que andaram a pedir esmola para o tal "pobre cego" da crítica. Ainda hoje sinto a amargura que o gesto me causou. Mas a intenção foi nobre; a censura que ela encobria, é que foi triste para aqueles que à sombra de Camilo, têm tentado anichar-se no seu pedestal...

Lá está em Seide, na pobre casa que visitei anos antes. Nunca mais voltei a vê-lo. Tenho na minha lembrança uma respeitosa impressão, de ter andado próximo da verdade, quando o modeliei.", in Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, Lisboa, ano I, nº1, 30 Junho 1934, pag.4.

(73) Em crítica de Simões de Castro, in A Tarde, Porto, ano I, nº90, 29 Dezembro 1913, pag.1, o autor, depois de pormenorizada análise e referência das obras apresentadas, caracteriza esta obra de Diogo de Macedo, deste modo: "...a Alma Doente, o mais belo trabalho da sua exposição, obra-de-arte perfeita e íntegra. Só por si, essa cabeça magistral em cujas linhas, de uma admirável sobriedade, há todo um poema de intimador, de recalcada máguia, de intelectual sofrimente...". É da mesma opinião a crítica editada no Diário do Norte, Porto, ano I, nº284, 31 Dezembro 1913. Esta foi a obra mais apreciada pela crítica portuense à exposição. Para além das palavras de Simões de Castro lemos também outras apreciações tais como: "Alma Doente é o mais belo exemplo deste processo artístico. Nessa cabeça modelada com extraordinária largueza de técnica, há um pensamento mortificante que nos subjuga. Como trabalho de síntese psicológica é perfeitíssimo.", in, Diário do Norte, Porto, ano I, nº284, 31 Dezembro 1913; "Agora temos a Alma Doente que é uma maravilha. Esta obra, se houvesse na nossa terra quem superiormente se interessasse por

coisas de Arte, seria logo adquirida para um Museu, onde pudesse ser admirada por todos. Assim, só o feliz homem que a comprou, e que eu invejo, poderá contemplá-la...", in, Ariosto Silva, "Arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in A Tarde, Porto, ano I, nº100, 10 Janeiro 1914.

(74) "A máscara que modeliei de Anatole France, nas vésperas da guerra, ao menos deixou-me na alma o gostoso aplauso do grande escritor...", in, Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, Lisboa, ano I, nº3, 14 Julho 1934, pag.5.

(75) in Pedro Vitorino, "Artistas Novos. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in A Montanha, Porto, 3ºano, nº883, 7 Janeiro 1914, pag.1.

(76) Diogo, num artigo editado no jornal O Diabo, ano I, nº36, Lisboa, 3 Março 1935, descreve emocionalmente os meses que antecederam o início do conflito mundial na cidade de Paris: "A guerra! Recordo a hora do seu rebentar, ainda com um arrepio que me ensombra o pensamento. Os casos do dia, os escândalos eram os da Madame Caillaux e o da lei dos 3 anos de serviço militar. Os jornais não falavam em mais nada. Fiu uma tarde à Câmara para ouvir Jaurés. Quando ele falava até a respiração dos ouvintes se retraía.(...) Acabava o mês de Julho. Já no ar da rua pairava uma dúvida. Ao receber a minha pensão - magra mas suficiente que era rendimento de estudante! - no Crédit não ma pagaram em oiro, em lindos Luizes como de costume. Deram-me papel. Lá para longe haviam morto um príncipe, e Paris desconfiou. Nisto, num restaurante, um louco nacionalista, matou a tiro, à falsa fé, Jaurés, o ídolo do povo. (...) "*La Guerre!*". Começaram as correrias aos bancos e às mercearias.(...) Os estrangeiros preparavam as malas. Os automóveis andavam em carreiras doidas. O pânico provocava o êxodo. Fugia-se de Paris como dos lobos.(...) O mês de Agosto começava bem. O calor era de rachar e, no ar, a trovoadas ameaçava. De hora a hora saía um jornal com notícias de nos dar cabo dos nervos. O nosso coração ficou abalado para sempre. Mal se respirava. Depois de uma angustiosa expectativa, chegou a declaração da Alemanha. Apesar de tudo, espanto e revolta. E todos pensámos em nos alistar.(...) O Metro ia parar; os Museus fecharam; as noites eram de trevas. Parecia que ia acabar o mundo. A Torre Eiffel, com línguas de luz, procurava os zeppelins. O assalto às leitarias Maggi era a vingança da população. Autêntico delírio...Os estrangeiros eram olhados de soslaio, vigiados, mal vistos.(...) Num comboio de mercadorias, vieramos até *La Rochelle*".

(77) Ibidem.

(78) Aarão de Lacerda na revista A Águia de 1914 edita o artigo sobre a VII Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, realizada no Porto, criticando o funcionamento da selecção de obras a apresentar e analisando a participação de Diogo de Macedo: "Agora refiro-me especialmente à actual exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes em que trabalhos de reconhecido valor figuram ao lado doutros inferioríssimos, levados para ali, diga-se com franqueza, por falta de probidade artística. A Sociedade de Belas-Artes tem de se modificar radicalmente na parte que diz respeito a exposições. Socio alli, segundo parece, é synónimo de artista, pois todo aquelle que pagar a quota mensal tem direito a figurar nos certamens.(...)Fora da Sociedade a imprensa, por seu turno, é benigna para os expositores infelizes que deviam limitar a sua exhibição às suas relações e a mais ninguém.(...)Na secção de escultura impõe-se, em primeiro lugar Teixeira Lopes com o retrato de M. Warre e Piedade.(...)Dos novos há ainda Diogo de Macedo e Araújo Moreira. Este não deixa de tratar com alma a sua obra Hora do descanso. É uma tentativa que adivinha bem o seu futuro de

artista. Diogo de Macedo apresenta cinco trabalhos dos quaes se salientam João da Boiça, Noite do Calvário e A Rajada. Não queria deixar de o mencionar para dizer do seu merecimento que é grande, manifestado principalmente no João da Boiça. Na Noite do Calvário mostra-se um espírito que foge da vulgaridade dos motivos. A phisionomia da sua Virgem a feição pathetica do desespero. A Rajada que igualmente expõe é um assumpto digno de maior meditação e estudo. É thema para grandes realizações. O Segredo Mysthico não parece ser assignado pelo mesmo auctor das outras esculturas e o sujet prestava-se ao seu temperamento educado nas correntes revolucionárias que hoje atravessam as artes plásticas, onde principalmente domina a lucta da "suprema expressão da vida", in, Aarão de Lacerda, "A exposição da Sociedade de Bellas-Artes do Porto em 1914", in A Águia, nº35, Porto, Novembro 1914, pag.143.

(79) O escultor Anjos Teixeira (1880-1935) obteve o 1ºprémio, seguido pela obra de Simões de Almeida, Sobrinho (1880-1950) e de Tertuliano Marques (1882-1942). Esta obra representa a primeira participação de Diogo num concurso público, no qual recebeu o 3º prémio, no valor de quatrocentos escudos. cf. "Carta de Lambertini Pinto. Secretário da Comissão do monumento", Lisboa, 11 Fevereiro 1915.

O Júri do concurso era constituído por Ventura Terra, Marques da Silva, Veloso Salgado, Columbano, Marques de Oliveira, João Barreira e José de Figueiredo.

(80) Segundo informação do próprio Diogo [cf.Diogo de Macedo, "Notas de Arte", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, vol.XVI, Lisboa, 1942, pag.375] estes altos-relevos eram destinados ao escultor portuense Joaquim Gonçalves da Silva que não concretizou esta obra por ter, entretanto, falecido. Em notas manuscritas existentes no espólio do artista, o alto-relevo intitulado A Bondade é mencionado como sendo da autoria do escultor Sousa Caldas mas, segundo modelo de Diogo de Macedo.

(81) O importante papel desta primeira exposição e de mais duas que se seguiram na cidade do Porto é relembrada neste depoimento de Octávio Sérgio, "Os três mosqueteiros do modernismo no Porto: António de Azevedo, Armando de Basto e Diogo de Macedo. O dissidente Leal da Câmara", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 2 Maio 1962: "Regressados ao Porto, vindos de Paris onde tinham estagiado alguns anos, os escultores António de Azevedo e Diogo de Macedo, com o pintor Armando de Basto, moços altivos, generosos, cheios de sonho, tentaram no Porto,(...)um movimento audacioso, mas útil, de renovação do meio artístico, demasiado preso a velharias de academismos formais. Esses artistas e os moços que se lhe juntaram eram os Modernistas: os velhos reaccionários, eram os "Botas de elástico". A actuação inconformista desses rapazes do meu tempo fez-se no período da Primeira Grande Guerra, entre 1914 e 1920. No antigo Salão de festas do Jardim Passos Manuel, que deu mais tarde lugar, no mesmo local, ao Coliseu do Porto, realizavam-se as exposições desse aguerrido grupo, que tinham por cartaz, este dístico que tresandava ao Quartier Latin de Paris: "Salon de Modernistas". Foram quatro os "Salons de Modernistas" que deram vida à nossa pacata e tranquila cidade.(...)Não causaram esses certames apenas sensação, pois algumas vezes lograram foros de verdadeiro escândalo. Todavia, esse movimento contribuiu imenso para a renovação do gosto, sobretudo para a propaganda das artes decorativas.(...)Leal da Câmara, que não era Modernista, tentou habilmente uma aproximação com os três fogosos maiores do Modernismo recém-vindos de Paris.(...)Que queria Leal da Câmara?Muito simplesmente, o ilustre caricaturista queria apenas interromper a sequência dos "Salons de Modernistas", e é que o conseguiu mesmo com a maior facilidade. E como

se operou essa habilidosa artimanha do meu querido e saudoso Leal da Câmara? Lançando a ideia de um grande exposição: o "I Salão dos Fantasistas" , que foi, em boa verdade, realizado no átrio do Palácio da Bolsa, não recorro a data precisa.(...)O "Salão dos Fantasistas" foi já uma exposição audaciosa, cheia de mocidade e de frescura, mas os "Modernistas", seguindo depois o seu caminho independente, deixaram-se de "Fantasias". Leal da Câmara ficaria só, portanto, e os "Salons de Modernistas" do Passos Manuel continuaram." O autor apresenta esta particularidade de confronto, em continuidade, entre Leal da Câmara e o grupo dos modernistas portuenses que apesar de poder ser somente uma interpretação de um interveniente no processo reveste-se de importância pela caracterização da vivência cultural a cidade do Porto.

(82) Apesar de não ser objecto da presente dissertação o estudo da obra gráfica de Diogo de Macedo, transcrevemos uma crítica à exposição onde se faz referência aos trabalhos por si apresentados. cf. "Arte. Salão dos Humoristas", in Comércio do Porto, ano LXII, nº117, Porto, 19 Maio 1915: "Acobertando-se com o pseudónimo de D.Maria Clara, apresenta-se no "Salão dos Humoristas", um conhecido e distinto artista, que se tem afirmado como escultor de raro mérito. Os seus desenhos, inspirados, na sua maior parte, nas dansas orientaes e fantasias da coreografia moderna que tiveram voga no chatelet de Pariz, sobressahem notavelmente pela movimentação caprichosa das linhas, a que o colorido bizarro das figuras e as novidades do traço, ondulante e aspiralado como o ritmo da música de Debussy e de Dukas, imprimem um invulgar cunho de ineditismo modernista".

(83) Em notícia no jornal O Século é anunciada a abertura da exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de 1915, fazendo-se uma pequena referência à participação de Diogo de Macedo: "Inaugura-se no dia 15 de Maio próximo a XII exposição geral promovida pela Sociedade Nacional de Bellas-Artes, para a qual prevemos um êxito superior ao alcançado pelos brilhantes certamens anteriormente realizados pela mesma sociedade.[Cita alguns pintores participantes como Malhoa, Columbano, Veloso Salgado, Carlos Reis, João Trigo e, da nova geração, Dordio Gomes, Anjos Teixeira, Maximiano Alves e Milly Possoz] Em escultura Costa Mota exporá uma estátua em gesso, A dança; Costa Mota(sobº) concorrerá com o busto do sr.dr.Brito Camacho; Artur Prat com a alegoria em gesso, Ultimos momentos; José Neto com O Jogador do eixo e Simões de Almeida(sobº) com três esculturas: Um grupo de gatos dormindo, uma estátua em gesso, Bom Dia e o modelo da estátua de António José da Silva, o "judeu", além dos escultores Diogo de Macedo, José Pereira e Ernesto do Canto", in "Vida Artística - A exposição da Sociedade Nacional", in O Século, 35ºano, Lisboa, 37 Abril 1915. Note-se a falta de adjectivação na referência a Diogo de Macedo, aspecto que já não aconteceria no Porto, cidade onde a sua obra era conhecida e apreciada.

(84) cf. "Esculpturas de Diogo de Macedo", in Primeiro de Janeiro, nº259, Porto, 31 Outubro 1916, pag.1. Nesta crítica o autor afirma: "Na colecção de dez trabalhos que o senhor Diogo de Macedo apresenta, na exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, há uma nota de límpida idealidade que acentua e marca a sua maneira de artista. Sendo a esculptura, como é, uma arte essencialmente expressiva, a forma tem de traduzir a ideia geradora ou a emoção a que ela necessariamente corresponde. Em Diogo de Macedo avulta sobretudo o carácter subjectivo da arte, porque o seu temperamento é o d'um poeta lírico, que toca de delicadezas imaginativas, animando-as de ideal, a maior parte das suas composições. Mas, por isso, há uma névoa de sonho, envolvendo as suas esculpturas, dando-nos, em face delas,

sugestões de beleza incorporea, estados d'alma de alheamento e de renúncia. A arte de Diogo tem, deste modo, um acentuado carácter de simbolismo.(...)São modelos muito belos d'esta orientação o Perfil de mistério, em que mal se desenham as linhas emaciadas e espectrais do rosto amado de alguém que adormeceu na noite eterna; A voz da saudade e a Sybilla, inspiradas em versos de dois poetas ilustres. O retrato do senhor H. S. é um trabalho sério de escultor que sabe, mais do que copiar, interpretar com fina penetração psicológica, a fisionomia humana.(.)".

(85) Aquilino Ribeiro "O Mês Artístico. Exposição de Diogo de Macedo", in Atlântida, Lisboa, ano II, nº15, 15 Janeiro 1917, pp. 217-218.

(86) Ibidem. Afirma o mesmo autor: "Depois da parada futurista de Amadeu Cardoso que, duma escola velha de 4 anos, teve entre nós o sucesso duma novidade escandalosa, assim no género das saias travadinhas, na mesma sala da Liga Naval içou Diogo de Macedo a sua produção de escultor. Vinte e oito trabalhos, desde o retrato modelado com amor à estatueta cheia de vago para pastagem de fantasia. Leiam-se as legendas das suas obras, Rajada, De Profundis, Sphinx, Cantos Místicos da Penumbra, Noite do Calvário, Voz da Saudade, etc. e ter-se-há uma ideia da percepção artística de Diogo de Macedo. É, com efeito, a sua uma arte que parece preconcebida da literatura.(...)Antes de mais nada Diogo de Macedo tem a audácia de ir buscar à literatura, para uma arte de concretização como é a sua, o que aquela tem de mais abstracto e fugitivo.(...)Nesta maneira de conceber e realizar estará ele só Diogo de Macedo? Evidente é a inspiração em Rodin nas duas cabeças Beethoven e Camilo; não menos notória a inspiração em Constantin Meunier no seu Vindimador e Lux et Labor. Em alguns dos outros trabalhos tem evidentemente um condão bem pessoal de buscar os efeitos de luz e sombra e de dar vida à sua emoção. Mas impressionada algures, enfeudada à literatura, a sua arte descerra uma nobre e sentida impressão de humanidade. Épica, lírica, sempre curiosa. Crêmos que Diogo de Macedo está à vista do vau em que, passado, se encontrará ele, com uma personalidade sua. A sua arte, oscilando entre Rodin, Meunier, Bortholomé, acabará por se encontrar em terreno seu. E da grande sensibilidade que nos revela, do seu gosto pronunciado pelo inédito, sairá um escultor que abrirá carreira."

(87) "Anos depois, a Câmara Municipal do Porto, encomendava-me o busto de Sampaio Bruno. Procurei, na padaria do Bonjardim, o irmão do grande escritor e filósofo, que me cedeu algumas fotografias; e numa tarde de nervos, modelei-o completamente. Isto às vezes acontece. Mas não aconselho o exemplo, a nenhum colega mais novo...Eu conhecera bem o homenageado, de quem guardo uns bilhetes amáveis e a recordação generosa do seu trato. Saudava-o, diariamente, quando o via a caminho da Biblioteca Pública.(...)Esse busto, creio, que existe na sala da Biblioteca, que guarda a livraria de Bruno. Poucos o vêem e poucos o conhecem. Só os ratos de investigação sabem da sua existência, mas todos ignoram o seu autor. Se não estivesse moldado em bronze... Vi, há pouco, a sua reprodução num jornal, mas se, filiação marcada. Um dia pretendi expô-lo. O camarista a quem me dirigi, recusoy-me o favor, declarando que não sabia se na verdade eu era o seu autor, mas duvidava muito por me achar novo demais, e pelo modo como eu tinha as mãos tratadinhas, para um escultor.(...)A estátua está assinada "Macêdus"."in Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, Lisboa, ano I, nº1, 30 Junho 1934, pag.4. A obra encontra-se ainda na Biblioteca Municipal do Porto, sem identificação do seu autor, no corredor de acesso à sala de leitura dos "reservados".

(88) A mesma opinião na crítica à exposição publicada em Atlântida, Lisboa, ano III, nº35, Maio 1918, pp. 707-708.

(89) Num estudo posterior, datado de 1945, Diogo estabelece um paralelismo entre as estátuas e os monumentos tumulares: "Os monumentos aos heróis, santos ou poetas, que levantamos hoje nas praças públicas, são evocação daquelas estátuas tumbais, cuja pedra é hoje substituída pelo bronze, e que passaram a estar de pé, mas com a mesma concepção de figuras vivas, na glória póstuma." in Diogo de Macedo, Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal, Porto, Livraria Tavares Martins, 1946, pag.21.

(90) Considerámos a categorização criada por José-Augusto França na obra, A Arte em Portugal no século XX, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pp. 184-189.

(91) Francisco Franco (1885-1955), ganhara uma bolsa de uma pensão em Paris, subsidiada pelo Legado Valmor, sem ter terminado o curso na Escola de Belas-Artes de Lisboa, em 1909. Mas, em 1912 é obrigado a regressar a Portugal, juntamente com os pintores Santa-Rita e Dórdio Gomes, por causa de um conflito com o embaixador português (cf. Manuel Mendes, Dórdio Gomes, Lisboa, Editorial Sul, 1958, pag.86). O escultor vem a regressar mais tarde a Paris, em 1914. Diogo de Macedo na obra 14, Cité Falguière, datada da 1930, não menciona qualquer tipo de convivência com o escultor Francisco Franco. Só na posterior obra, Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco, datada de 1953, o autor refere o convívio com Francisco Franco ainda durante o ano de 1914.

(92) cf. Canto da Maya, Escultor, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1990 (textos de José-Augusto França, de Raquel Henriques da Silva, de Violante Canto da Maia e de Paulo Henriques).

(93) No Catálogo desta exposição, redigido por Leal da Câmara, lê-se: "Arte e Guerra. Aqui estão duas palavras que parecem antagónicas à primeira vista: a Arte, isto é, a suprema síntese do que deve ser a paz, pois é a representação plástica do Bello - serena como a sereníssima arquitectura, a mais levantada expressão da beleza- e a guerra que é a destruição de tudo quanto foi construído pacientemente pelo esforço inteligente de várias gerações. O certo é que as circunstâncias criaram este absurdo, se absurdo se pode chamar de facto de a Arte ser um reflexo das épocas em que se bate a humanidade inteira, registando, graças à sua propriedade ultrasensível, os estranhos fenómenos das nossas sociedades presentes. Portugal(...)ainda não ressentiu a impressão directa deste sacrifício heroico, pois que os combates são distantes e só de quando em quando lhe chega o eco, um pouco apagado, dos feitos que formarão amanhã, as mais gloriosas páginas da história pátria. É este, certamente, o principal motivo porque a arte portuguesa continua, na sua generalidade, um pouco divorciada dos assuntos que se prendem com a guerra.(...)A arte não poderia nem deveria ficar estranha ao grande fenómeno social da Guerra e, certamente, os artistas portugueses, cada qual com as suas faculdades e com o seu temperamento, mostrarão em futuras exposições que a alma da nossa raça(...)sabe vibrar com nobreza de ideias e com pujança de talento.", in Catálogo, Arte e Guerra, Salão Nobre da Societé Amicale Franco Portugaise, Porto, Agosto 1917. Diogo colabora na gestão da organização da exposição.

(94) Acerca da obra de Diogo presente na exposição, Aquilino Ribeiro caracteriza-a, secamente, "Diogo de Macedo com trabalhos vistos...", in Aquilino Ribeiro, Atlântida, ano II, nº17, Lisboa, 15 Março 1917, pp.407-410.

(95) Diogo expõe na abertura desta exposição as obras Camões (barro), Costureira (barro), Beethoven (barro) e Ars et Labor (barro). A sua participação é enunciada deste modo: "... Diogo de Macedo, o mais autêntico dos novos escultores, exprime em quatro barros a sua febre de impressão", in, "Exposição da Arte da "Renascença Portuguesa", in A Águia, nº75-76, Porto, Março e Abril 1918, pp.109-114.

(96) "A exposição deste artista (que, creio eu, ainda não fez 30 anos) agora aberta no átrio da Misericórdia, no Porto, foi para mim uma surpresa encantadora.(...)Há na exposição desenhos e esculturas. A Tradição é talvez o melhor barro. É uma cousa bela, com estilo. Numa patine bronze-azul, uma figura de mulher sentada, com uma mão na cruz da espada nua, inclina o busto esbelto e sem idade, como aspirando os longos e acolhendos. No regaço, em Livro de Horas, Os Luziadas.(...) Voz da Saudade, gesso. Não foi bem baptizado, para mim. É como estátua de fonte que eu sinto, em sua nudez melodiosa e longa, dando a impressão de estar vestida de água e de a gozar numa volúpia calma. Tem as mãos, num gesto de mistério, coladas em concha contra as temporas, e a face mesmo é vaga, fluida, como vista na penumbra através da água. É uma estátua de fonte deliciosa. De Profundis, figura tumular lembra flagrantemente, pelo arranjo, o túmulo de Oliveira Martins, por Teixeira Lopes.(...)Obusto em bronze de José Pereira de Sampaio (Bruno) é excelente; e o de Antero, mais ainda que um retrato, é um símbolo vivo, a enternecida confissão em escultura, da administração do seu autor pelo Poeta.(...)é a interpretação bem comovida da tragédia metafísica dum génio por um escultor moço e fascinado.(...) Invocação e Desepero (projectos de escultura) não são, como seria natural, sugestões da obra imensa de Rodin: são Rodin mesmo, o segundo sobretudo, que o artista, por devoção, sem consciência, copiou de memória fielmente. No prefácio que antepôs ao seu catálogo, diz Diogo de Macedo "Á Maioria": "É que eu sinto de mais para definir em perfeições meramente técnicas. Se eu tivesse um escravo mendá-lo-ia acabar as minhas obras. É mais fácil polir um mármore que um espírito."(...)Uma obra acabada não é uma obra bem polida, como muito bem sabe Diogo de Macedo; e o escravo que há-de acabar as suas obras, serão mais tarde as suas mãos de artista, quando, numa fase de evolução adiantada, forem quase paralelos, se fundirem o seu poder de conceber e de realizar.(...)E como a vida de artista é uma ascensão, e Diogo de Macedo um verdadeiro artista...e todo o seu esforço tenderá, religiosamente, íntimamente, a realizar a ambição que me confessa: ser um estatuário de fontes e de túmulos. Eu creio que o será, e mesmo breve." in António Patrício, "Crónica Artística. O escultor Diogo de Macedo", in, Atlântida, ano III, nº35, Lisboa, Maio 1918, pp.707-708.

(97) "Antero de Quental. Um monumento em Lisboa à memória gloriosa do genial poeta", in Alma Nova. Revista de ressurgimento Nacional, nº32-34, III série, Lisboa, Novembro 1925.

(98) cf. Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", O Diabo, Lisboa, ano I, nº 6, 5 Agosto 1934, pag.6. Ainda neste artigo, Diogo recorda os elogios de Joaquim Madureira e de Aarão de Lacerda na sua exposição no Porto e a crítica negativa de Forjaz de Sampaio quando o expôs em Lisboa. Conclui que a opinião de Forjaz de Sampaio, e de outros mais, foi de crucial importância para que ele não permanecesse "numa basbaque auto-contemplação".

(99) Joaquim Felisberto da Cunha Sotto-Mayor (Lebução, 1845-Figueira da Foz, 1933) fez fortuna no Brasil para onde emigrou com 12 anos de idade. Regressa depois a Portugal onde se instala primeiro no Porto e depois em Lisboa. Contudo, numa visita à Figueira da Foz, encantado com a beleza da terra, resolve aí comprar uns terrenos em Agosto de 1900 onde se iniciam as obras para o palácio que demoraram aproximadamente 20 anos. Com o projecto inicial do arquitecto francês Gaston Landeck, aí trabalharam na sua vasta decoração alguns artistas nacionais como António Ramalho, Joaquim Lopes e Dórdio Gomes. António Ramalho (1858-1916), com laços de amizade com o proprietário, dirigiu as decorações murais do palácio até ao ano da sua morte, momento em que realizava a decoração das paredes da escadaria principal que liga os dois andares do palácio. Joaquim Sotto-Mayor, possivelmente por sugestão de Diogo de Macedo, adquire para o palácio sete obras de Joaquim Lopes (1886-1956), ainda hoje aí em exposição. A participação de Dórdio Gomes (1890-1976) foi Diogo que sugeriu o seu nome para a elaboração de onze cópias de quadros do Museu do Louvre, em 1925 quando o pintor ainda se encontrava em Paris.

## 2. A confirmação de uma "paixão" (1920 - 1930)

"O destino do artista é paralelamente  
de sacrifício e de heroicidade.  
A percentagem de martírio é enorme".  
*Diogo de Macedo*

Já no ano de 1920, o casal reconcilia-se com a família Sotto-Mayor e parte, nos primeiros meses desse ano, para França fixando-se temporariamente em Bayonne (1) na *Villa Émeraude*, onde Diogo retoma a sua actividade literária e artística, após um período de alguma inactividade justificado pelos sucessivos percalços da sua vida amorosa (2).

No fim desse ano, muda-se para Biarritz para a *Villa Petite Jeanne* onde Diogo idealiza o conjunto escultórico de reduzidas dimensões intitulado *Adão e Eva* (1920, barro cozido, 300 mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), recriando as figuras, em pecado, expulsas do paraíso. Este primeiro ano em França simboliza, igualmente, o regresso de Diogo à sistemática actividade criativa após um interregno de quase dois anos. A importância da obra citada, excluindo a inevitável especulação na identificação da cena com a anterior situação do casal, advém-lhe do facto de este mesmo tema bíblico, profusamente recriado ao longo da história da arte cristã, ter sido igualmente tratado tanto por Auguste Rodin, anterior referência escultórica na sua aprendizagem, como por outros dois escultores da

primeira geração do modernismo português, Francisco Franco e Canto da Maya (3). Este facto possibilita-nos, através dos diferentes tratamentos da mesma temática, encontrar as semelhanças ou as divergências de sensibilidade estética entre os vários escultores. Rodin criou, primeiramente, as figuras de Adão (1880, bronze, 1920x1120x900mm, Paris, Museu Rodin) e de Eva (1881, bronze, 1700x460x590mm, Paris, Museu Rodin) para figurarem na sua Porte de l'Enfer (1880-1917, bronze), não se apoiando no relato bíblico da expulsão do Paraíso mas, representando duas figuras, uma masculina e outra feminina, retratadas na expressividade essencial da sua condição humana. São duas personagens independentes, de entre as quais a figura de "Adão" parece ser uma re-leitura formal da obra David de Miguel-Ângelo. É retomado, posteriormente, o mesmo tema numa outra peça intitulada Adão e Eva (1900, mármore, 520x800x570mm, Paris, Museu Rodin) onde as personagens são retratadas conjuntamente através da sensualidade rodaniana de dois corpos oprimidos no seu sofrimento e é esta última que mais se aproxima da concepção plástica do trabalho de Diogo. As obras dos outros dois escultores portugueses são de datação posterior à de Diogo, uma vez que a de Franco é de 1923 (gesso patinado, 340x210x95mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) e a de Canto da Maya, apresentada em Paris no "Salon D'Automne", é de 1929 (terracota, figura feminina : 1590x540x430mm e a figura masculina: 1670x570x460mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea). A primeira retrata o trágico momento da expulsão do paraíso e a consciência da condição pecadora do homem, através de duas figuras em dramático desespero; a segunda retrata a serenidade da inocência, no preciso momento em que Eva oferece a maçã a Adão e em que as duas figuras detêm a capacidade de escolha entre a

obediência à norma estabelecida ou a experiência do pecado. Canto da Maya, contrariamente às representações de Diogo e de Franco, cria um quadro de uma enorme serenidade no qual se sobressai a ingenuidade pueril das figuras, isentas de pecado. Os dois primeiros escultores bebem a sua fonte inspiradora em Rodin e em toda a imagética tradicional, representativa da expulsão do paraíso e da conseqüente vivência em pecado. Canto da Maya sugere ao leitor o conflito da angústia da opção através de uma composição de sacralização humana. A divergência de sensibilidades caracterizada através das obras analisadas, vai-se manter, entre os três escultores nacionais, ao longo destes anos de criação plástica, com uma importante divergência conceptual entre Diogo de Macedo e Francisco Franco, principalmente, a partir da década seguinte, como veremos posteriormente.

De Biarritz, o casal parte para Paris onde se instala, em *Montparnasse*, no número 7 da *rue Huysmans* (4). Diogo mantém o seu fascínio pela capital francesa, pela modernidade vivida em cada recanto da cidade que se reorganizava no sentimento optimista do pós-guerra após a regularização da paz com o armistício de 11 de Novembro (5) e com o conseqüente regresso de muitos dos artistas estrangeiros. Diogo reencontra-se com a sua *Montparnasse*, também ela transformada pela guerra, onde a boémia dos cafés tinha também dado lugar a uma outra vida de "dancings" e de ostentação, numa lógica em tudo diferente daquela vivida durante o decénio anterior. No entanto, permanecia ainda a vida pautada pela "liberdade e pelo vício" (6) reencontrada nas ambiências revivalistas dos diversos núcleos existentes de artistas. Numa crónica que envia, em 1921, ao Diário de Lisboa (7) descreve o *Café de la Rotonde* como uma "terra

de Babel", mundo frenético e cosmopolita, "mapa-mundi em carne e osso" (8) símbolo da diversidade de povos e de gentes que habitavam o Paris de então. Respirava-se a atmosfera de modernidade que contrastava com a vida provinciana e pacata da cidade de Lisboa que mesmo pretendendo assemelhar-se ao modelo francês, ficava aquém de todas as esperanças de renovação nela depositadas (9).

A par destas transformações, também a vida de Diogo se tinha alterado tanto com o casamento com Ana Sotto-Mayor e as consequentes obrigações sociais inerentes ao seu novo estatuto social, como com as novas responsabilidades profissionais resultantes do prestígio alcançado em Portugal com a apresentação da sua obra. Logo, a esta faceta de *Montparnasse* onde Diogo se movimentava numa vontade de revisitação dos seus anteriores anos parisienses, juntava-se igualmente uma outra vida paralela passada em saraus e festas sociais organizadas, provavelmente, pelo círculo de portugueses aí residentes (10). Durante os anos de permanência em Paris, Diogo gere equilibradamente esta efectiva dualidade tentando conciliá-la entre si, com base na irreverência do "gamin" estroina dos seus vinte anos, através do convívio regular pelos ateliers e cafés, onde o seu espírito persuasivo e a sua fluente conversação o elegia "o chefe do grupo e da malta de *Montparnasse*" (11). O seu modelo de vida contrastava, inevitavelmente, com o dos restantes artistas nacionais residentes em Paris e a este respeito o pintor Dórdio Gomes recorda um episódio vivido na véspera de Natal de 1921, quando Diogo surge, tardiamente, no atelier de Bonvalot, envergando um elegante traje de cerimónia, indício de uma noite de agitada vida mundana (12). De entre outras descrições que dele fazem os amigos que com ele convivem durante esses anos, destaca-

se, igualmente, a de Francisco Franco caracterizando-o como "...esse "dandy" que tão depressa se vê nas praias elegantes como no seu atelier, com uma blusa de operário, trabalhando com paixão, com delírio..." (13), num momento em que Diogo tinha retomado o trabalho junto dos outros portugueses com atelier na *Porte de Châtillon*, Dórdio Gomes, Abel Manta, João da Silva, Carlos Bonvalot e Francisco Franco (14). O regresso de Diogo a Paris pressupõe um retorno à sua actividade criativa de forma muito semelhante à produtividade dos anteriores anos da década de 10. A vida social e mundana, da qual é um elemento interveniente e não somente um espectador deslocado, representa um outro meio que Diogo não rejeita e que tenta, mesmo, integrar no seu quotidiano, apesar de muitas das críticas e lamentos dos seus colegas. O grupo de artistas nacionais residentes em Paris, com quem Diogo convive diariamente, culpabilizam por muitas vezes o seu desdobramento por estes dois "mundos" distintos, do alheamento e das hesitações que caracterizarão posteriormente a sua vida. No entanto, Diogo nunca lastima a sua opção, tendo, antes pelo contrário, a sincera convicção de que tal conciliação é possível.

A década de 20 corresponde igualmente, para além das modificações verificadas a nível pessoal, a um período de trabalho sistemático numa nova linha expressiva que resulta numa nova característica formal encontrada nas obras criadas durante esta sua segunda estada parisiense a saber. Tal originalidade é logo pré-anunciada em trabalhos como *Duas Figuras* (1920, gesso, 420x250x330mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) e *Nú (estudo)* (1921, gesso patinado de negro, 410x300x150mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), duas obras do início da nova década. O

primeiro exemplo representa, um gesso onde dois rostos em contemplação, um feminino e outro masculino, se individualizam em perfeito respeito à unidade conceptual do bloco matérico trabalhado, numa antevisão da representação do confronto entre a singularidade figurativa e os laços relacionais entre os diversos elementos de qualquer grupo escultórico. A sua própria denominação reforça a intenção do escultor em criar dois volumes distintos mas cuja existência está condicionada pela sua necessária complementaridade. O segundo exemplo representa uma obra de grande elegância, de um corpo masculino muito alongado com os braços atados atrás do corpo, obedecendo a um novo tratamento exagerado de certos pormenores da composição. Esta última obra apresenta grandes semelhanças formais com uma outra de datação posterior intitulada S. Sebastião (1924, barro patinado de negro, 430x160x220mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) sendo provável que se trate de um estudo para este último trabalho datado de 1924. As persistências são evidentes, tratando-se este último duma figura muito esguia, com os braços atados a um tronco, acima do nível da cabeça, e com o corpo caído junto aos pés, estabelecendo este último o contraponto à linearidade da configuração através da concentração da massa na base da figura.

A composição de 1924 corresponde a uma das incursões de Diogo na estatuária de temática religiosa, retomando, deste modo, uma tradição de trabalho que remonta aos anos da sua infância em Vila Nova de Gaia. Apesar de ser um tema secundário no conjunto da sua obra, Diogo tem ainda outros exemplos pontuais como são a Cabeça de S. João Baptista (1925, bronze, 390 mm, col. autor) e as figuras de S. Francisco (1931, bronze, 210x130x130 mm, Vila Nova de Gaia,

Casa-Museu Teixeira Lopes) e de Santo António (1931, bronze, 200x150x120 mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) que se enquadram nesta mesma temática mas, com diferenças de base. As duas últimas figuras, S. Francisco e Santo António, representam trabalhos perfeitamente integrados na iconografia tradicional destes dois santos, concebidos segundo uma concepção que permite o seu imediato reconhecimento tanto da sua identidade como da sua função religiosa. Mais próximos da figuração popular, estes dois retratos são obras que se distinguem ainda mais da anterior figura de S. Sebastião por esta última se impor formalmente enquanto obra de arte para além da sua imediata identificação. A temática das peças é, inevitavelmente comum, as diferenças encontradas ilustram, contudo, as múltiplas variantes de tratamento plástico que é possível obter na concepção inicial de cada uma delas. O S. Sebastião autonomiza-se da sua identificação, as outras duas peças, ao contrário, ganham importância pela sua significação. Ainda integrado na mesma temática, Diogo realiza igualmente um retrato de Santa Teresa de Ávila intitulado Sic transit gloria mundi (1920-21, bronze, 310x300x210mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), que teve a sua mulher Ana Sotto-Mayor como modelo e que se apresenta mais como um retrato de uma orante do que como a recriação figurativa da personagem.

As novas características formais individualizadas nos exemplos atrás mencionados, a saber, a complementaridade da volumetria dos corpos comunicantes e a representação do movimento pelo alongamento exagerado dos músculos da figura, são elementos reutilizados por Diogo durante estes anos a partir da sua leitura pessoal da expressividade plástica da escultura francesa. As primeiras

semelhanças encontradas apontam para a influência de Rodin, já anteriormente pressentida em obras realizadas durante o anterior decênio. No entanto, enquanto que nesse período as características rodanianas se prediam essencialmente com a transferência para os seus trabalhos de elementos individuais daquele escultor como é o caso do artificialismo da representação das mãos das personagens retratadas, agora Diogo apresenta características que se relacionam com a própria concepção estruturante da composição, no que respeita ao seu tratamento como bloco unitário. Mas, as influências alargam-se ainda a outros momentos da história da escultura francesa sendo possível estabelecer-se, igualmente, uma conjugação entre os ensinamentos figurativos de Rodin, de Bourdelle e de Bernard, como adiante trataremos (15). As influências dos dois últimos escultores, já estudados por Diogo durante a sua anterior permanência em Paris, vão-se sentir somente nas obras referentes a estes anos.

E, em 1922, Diogo apresenta a concretização das anteriores experiências numa das suas obras mais destacadas por toda a crítica, o grupo L'Adieu ou Le Pardon (1922, gesso, 500x480x580mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes / bronze, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna), realizada durante os anos vividos em Paris. Uma obra de perfeito amadurecimento e domínio técnicos, a marcar o início da nova etapa formal na sua criação plástica. O grupo escultórico representa o abraço entre duas figuras, uma masculina e outra feminina, num determinado momento que pode ser tanto de separação como de reconciliação. É a primeira vez que Diogo apresenta, expressamente, a relatividade da importância do título da composição, perfeitamente secundarizado neste caso preciso, para o processo de aproximação à

obra de arte. Tal facto de significativa importância para a compreensão da cena, uma vez que as denominações sugeridas pelo escultor pressupõem dois momentos de leituras opostas, denuncia inevitavelmente um afastamento de Diogo em relação à narrativa característica das suas anteriores obras, muitas delas, como já verificámos, prisioneiras ainda da figuração literária. Note-se, contudo, que no trabalho de 1922 Diogo não se liberta do valor da designação da obra, ele apenas autonomiza a representação da imposição temática do escultor, deixando ao observador a sua possibilidade de leitura, como se se tratasse de uma cena realmente presenciada. As duas figuras, de uma forte complexidade muscular e alheadas do mundo em redor, emanam uma serenidade que lhes acentua ainda mais o carácter enigmático da cena representada, que o fruidor é quase convidado a desvendar.

A modernidade desta composição prende-se igualmente com a forma como Diogo imprime um tratamento clássico no decorativismo do cabelo e como trabalha a musculatura da figura masculina e os ombros da figura feminina, conjugados com a própria configuração dos seus rostos. Da observação da obra, ressaltam a complementaridade do conjunto, circunscrito a um espaço cúbico no qual é imperioso circunscrever a acção e a deformação do alongamento da mão esquerda e do pescoço de forma a que a figura masculina feche a composição e acentue, simultaneamente, a sua protectora virilidade. Este último elemento filiamo-lo em obras de Antoine Bourdelle e de Joseph Bernard uma vez que encontramos, nos dois escultores, composições onde existe este alongamento expressionista dos músculos do corpo, como por exemplo na obra Le centaure mourant (1911, bronze) de Bourdelle e na obra Tête de

Remords (1909-1911) de Bernard. Esta última obra apresenta, igualmente, o mesmo tratamento classicizante do entrelaçado do cabelo das figuras como acontece com este trabalho de Diogo.

A velada evocação a Auguste Rodin em L'Adieu ou Le Pardon (1922), não se encontra ao nível da semelhança formal, mas na aproximação temática à serenidade e unicidade da representação. Poderemos extrapolar para a relação possível entre a composição de Diogo e a obra Le Baiser (1888-1898, mármore, 1836x1105x1183mm, Paris, Museu Rodin) na complementaridade das suas figuras e consequente anulação da sua duplicidade, tornando-se, o conjunto escultórico, um bloco coeso e monolítico. Aquela obra de 1922 reforça ainda mais a sua importância ao ser comparada com a anteriormente citada de 1920, Duas Figuras. Nesta última as figuras representadas, criadas segundo a mesma concepção de complementaridade não se individualizam simultaneamente do espaço unitário, criada pela sinuosidade das linhas compositivas. Tal característica não se verifica em L'Adieu ou Le Pardon onde as figuras afirmam-se individualmente mesmo que só em conjunto se revelem. Se no primeiro exemplo de 1920, Diogo recorre fundamentalmente à expressividade plástica da estética expressionista, no segundo ele transporta a mesma intenção original para as volumetrias apresentadas pela estética rodiana, envolvidas num mistério alusivo às atmosferas dos simbolistas.

Ainda no ano de 1922, Diogo apresenta dois trabalhos na *Société National des Beaux-Arts*, em Paris, a Faunesse/Faunesa (16) (1922, gesso, obra destruída pelo autor) e Tête de jeune homme (17) (1922, bronze, 400x230x250mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira

Lopes), retrato do pintor Heitor Cramez (1889-1967), seu amigo de juventude e colega na Escola de Belas-Artes do Porto. Esta participação no salão parisiense é mencionada na revista Ilustração Portuguesa (18), juntamente com a reprodução da obra Faunesse acompanhada da legenda, "obra do ilustre escultor Diogo de Macedo, exposta na *Societé National des Beaux-Arts*, em Paris", reprodução a partir de uma fotografia oferecida pelo autor a António Ferro. O destaque dado a esta obra, numa edição de tiragem nacional, contrasta com a anterior notícia de 1913 sobre a admissão da obra Tête de Veillard (1913) no *Salon des Artistes Français*, publicada somente num jornal regional da cidade do Porto, facto que confirma a aceitação e o reconhecimento que a sua obra tinha ganho no intervalo de tempo que medeia os dois acontecimentos. A sua participação na exposição da *Societé National des Beaux-Arts* vem a ser repetida em 1923 com o envio das obras Baigneuse (19) (1922, bronze, 1060X310X280mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) e Rieuse/Risonha (1922, bronze, 405mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes). Estas quatro obras, apresentadas em exposições oficiais, realizadas na capital francesa, podem ser tematicamente agrupadas. Por um lado, o retrato de Heitor Cramez (20) de feições largas e dureza expressiva, uma equilibrada cabeça de límpida volumetria, lembrando a imagética da retratística dos imperadores romanos pela frontalidade da representação e pelo remate classicizante do cabelo, por outro lado, a representação das três figuras femininas. Duas delas, a Faunesse (1922) e a Rieuse (1922), de inferior importância na obra de Diogo, pela tênue expressividade e fraca força anímica de qualquer uma delas, enquanto que a última, a Baigneuse (1922), encerra em si interessantes relações com algumas das suas anteriores criações

escultóricas. Com ela relacionamos, conceptualmente, outras obras de datação próxima, a Sereia (estudo) (1921, barro patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (21) e a Vindima (1922, gesso, 800x330x250mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), nas quais Diogo procede a experimentações no tratamento do movimento rotativo da figura a partir da representação serpenteante dos braços, cabelos e da posição da cabeça. No entanto, estes dois trabalhos são mais a representação de um movimento ondulatório do que a movimentação das figuras sobre si mesmas como se verificará noutras obras destes mesmos anos.

De entre todas estas representações de figuras femininas que povoam a produção escultórica de Diogo durante estes dois anos o destaque deve ser dado à já citada obra Baigneuse/Eva/Torso de mulher (1922), exposta na *Societé National des Beaux-Arts* e posteriormente apresentada na exposição dos "Cinco Independentes", em 1923 em Lisboa. Esta, para além da sugestão de movimento conseguido através da linha construtiva da composição e do posicionamento dos braços, a Baigneuse (1922) é uma figura enigmática que, simultaneamente, se esconde e se desvenda como se se movimentasse numa circularidade de eterno-retorno. A obra emerge e retorna num movimento circular como se forças centrífugas a atraíssem constantemente para o seu núcleo central. Diogo consegue manipular o olhar do fruidor levando-o a envolver o corpo serpenteante desta mulher carnal e feminina que, num gesto de pudor, esconde o rosto e o peito por entre os braços. A linha sinuosa que, a partir das pernas, desenha as próprias curvas do corpo na sugestão plástica da rotação do movimento morre na circularidade do olhar permanentemente reenviado para a cabeça do modelo. Esta sua

obra apresenta algumas semelhanças com uma outra de Aristide Maillol intitulada Leda (1900, bronze, 290mm.) na forma de tratamento do tronco, das pernas e, igualmente, na configuração arredondada da barriga. Esta mesma forma vai ser por si retomada numa obra, mais tardia, também denominada Torso de mulher (1924, bronze, 410x190x150mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), uma figura sensual de maior liberdade na articulação das volumetrias do corpo, numa composição ainda mais próxima das linhas construtivas de Bourdelle. Pode-se ainda estabelecer uma outra identificação com Aristide Maillol no que respeita à própria temática, uma vez que este escultor tem ao longo da sua obra um grande número de Baigneuse accroupie. Estabelecemos igualmente paralelismos com a obra de Rodin intitulada Eva (1881, bronze, 1700x460x590mm, Paris, Museu Rodin), na posição entrelaçada dos braços na zona da cabeça em sugestão do movimento do corpo feminino. No entanto, na obra de Diogo os braços envolvem mais a figura, tapando-lhe o rosto propositadamente. A originalidade desta obra, no conjunto da criação de Diogo de Macedo, advem-lhe exactamente do registo plástico do movimento de rotatividade da figura. Existem ainda na Casa-Museu Teixeira Lopes mais três estudos, de pequenas dimensões, versando a mesma temática e onde a figura desenha, pelo artificialismo da sua volumetria, essa mesma rotação sobre si mesma (22). Contudo, nestes últimos exemplos, ao contrário da outra Baigneuse de 1922, Diogo envolve as pequenas figuras num panejamento, habilmente reformulado na obra posteriormente apresentada na exposição dos "Cinco Independentes", elevando-a consideravelmente em relação à posição mais sentada das anteriores experiências.

Ainda em 1923, a 31 de Outubro desse mesmo ano (23), é inaugurada a exposição dos "Cinco Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura e desenho" (24), realizada em duas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, a primeira dedicada à escultura de Diogo e de Franco e a segunda à pintura de Dórdio, de Alfredo Migueis e de Henrique Franco (25). A ideia da organização da exposição surge, ainda em Paris, a Diogo de Macedo, a Francisco Franco e a Dórdio Gomes com a intenção de mostrar ao público português as obras que eles estavam a realizar, longe do círculo cultural lisboeta, movidos apenas pela paixão pelo trabalho e pela vontade de se afirmarem no "mundo da arte" (26). Ao grupo inicial juntaram-se, posteriormente, os pintores Alfredo Migueis e Henrique Franco, na altura residentes na ilha da Madeira mas anteriores companheiros do convívio parisiense. Já em Lisboa, nos meses de preparação da exposição, são convidados a expor parte da sua obra mais três pintores, Almada Negreiros (1893-1970), figura interveniente na campanha contra a direcção da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1921, Eduardo Viana (1881-1967), cuja obra tinha sido recusada, em 1921, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes e que integrava, assim como Almada, o projecto de re-decoração do café "A Brasileira do Chiado", e Milly Possoz (1888-1967) cuja obra tinha sido recusada para figurar na exposição anual da Sociedade de Belas-Artes no ano anterior (27). Uma escolha deliberada, muito provavelmente, de forma a poder proporcionar-lhes um direito que lhes tinha sido anteriormente vedado. Este convite adquire uma maior importância pelo facto de ser mais um protesto dos artistas organizadores contra a prepotência e a consequente limitação da liberdade de criação individual (28). A exposição abre igualmente com uma homenagem ao pintor Manuel Jardim (1884-1923)(29), um

companheiro do convívio em Paris, colocando-se em destaque o busto de Manuel Jardim (1921, bronze, 440X325X26mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) da autoria de Francisco Franco.

Esta exposição representa um importante marco e uma referência obrigatória na história do movimento expositivo português pelo alcance social de que se revestiu (30), não perdendo as suas intenções primeiras de contestação e irreverência muito ao gosto das primeiras exposições realizadas no início da década anterior. Os seus organizadores eram, como eles próprios se intitulam no catálogo da exposição, "independentes de tudo, de todos e até de toda a intriga nacional" (31) numa tentativa de se assumirem somente como movimento artístico em defesa da criação estética. Uma atitude muito pertinente perante as divergências vividas em Portugal durante esses mesmos anos, mas não totalmente correcta, no que diz respeito à sua independência, uma vez que o grupo estava claramente comprometido com a nova linguagem modernista, apoiada por revistas como a recém-criada Contemporânea. Mas a independência proclamada por este grupo de cinco artistas era mais complexa, ela não se caracterizava na identidade de grupo em contraste com a massa anónima do exterior, ela implicava igualmente a defesa de uma identidade individual face aos objectivos que, esses sim eram colectivos. Defendem a unidade organizativa, somente possível enquanto nela persistir a diversidade da subjectividade criativa.

A crítica à exposição dos "Cinco Independentes" é bastante elogiosa com uma reportagem fotográfica do dia da inauguração com o Presidente da República nas revistas ABC (32) e Ilustração Portuguesa (33) e alguns artigos de fundo da autoria de Aquilino

Ribeiro no Diário de Lisboa (34) e de Henrique Vilhena, na revista Alma Nova (35). A exposição dos independentes contou igualmente a seu favor com a situação pouca satisfatória das artes em Portugal, como deixam perceber algumas críticas apresentadas em periódicos nacionais respeitantes a esse ano, onde o sentimento generalizado é o de desilusão e descrédito. Num artigo de Norberto de Araújo de balanço da temporada artística nacional (36), o autor resume, em subtítulo, a caracterização do estado das artes em Portugal como a "ausência de revelações e exposições isoladas sem grande relevo" concluindo com uma crítica negativa à falta de apoio estatal a iniciativas artísticas. As suas palavras estão em consonância com as de um outro crítico da revista Alma Nova sobre a "XXª Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes", datada de 1922, à qual se refere como tendo tido uma fraca qualidade no seu cômputo geral (37).

A par de todos estes aspectos, é de igual importância o facto da exposição ter sido realizada dois anos após a célebre "questão da S.N.B.A.", encabeçada por José Pacheco e Celestino Soares, contra a facção protagonizada por Ressano Garcia, defensor da direcção em funções na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Tudo se conjugava para confirmar a necessidade de organizar uma exposição em diferentes cânones, marco de novas experiências, como demonstrou o facto da iniciativa de 1923 ter originado outras manifestações culturais nos anos seguintes. O grupo destes "Cinco Independentes" pretendia lançar a semente para a realização de uma futura exposição sobre os novos valores nacionais, um novo salão de arte, que, nada querendo disputar com a velha Sociedade Nacional de Belas-Artes, se definiria, segundo palavras de Francisco Franco,

como o "o nosso "Salon d'Automne" (38), muito à semelhança do que acontecia em Paris. Esta ideia tinha algumas raízes anteriores uma vez que, já em 1919, José Pacheco tinha pretendido fundar uma "Sociedade Portuguesa de Arte Moderna" com Ruy Coelho, Manuel Jardim e o jovem poeta Acácio Leitão com o mesmo objectivo de promover a nova produção artística nacional. Um pouco na esteira destes anteriores acontecimentos, a 24 de Janeiro de 1925 inaugura-se o "I Salão de Outono" (39), organizado por Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, projecto enunciado por Francisco Franco, em 1923. Qualquer uma destas exposições tinham a particularidade de terem por detrás todo um grupo de artistas familiarizados com a migração cultural para Paris, familiarizados com diferentes ideias expositivas e com o convívio diário com as diversas manifestações artísticas. A emigração do país pressupõe ainda o confronto individual de cada um dos artistas protagonistas com a multiplicidade de vivências existentes, neste caso preciso, na cidade de Paris. Era necessária alguma dose de coragem para enfrentar a possível falência da capacidade criativa de cada um num misto de aventura e de sacrifício do indivíduo pela curiosidade vivificadora do artista. Existe uma dedicação pessoal a uma causa comandada interiormente, como tantas vezes se refere Diogo ao longo da suas confissões de artista, que exige dedicação, exclusividade, martírio com o objectivo último da realização individual do seu destino. A heroicidade de que ele fala prende-se mais com a conclusão do seu projecto como artista exclusivo. Ainda sobre a importância da viagem a Paris para o crescimento de cada um dos artistas nacionais, o escultor Francisco Franco critica, numa entrevista concedida ao Diário de Lisboa, alguma da mentalidade vigente que acusa a aprendizagem parisiense maléfica para os

artistas portugueses, esquecendo-se, estes últimos, segundo a sua opinião, que o que os assusta é o confronto com o anonimato, sem a cómoda segurança do reconhecimento nacional (40).

No caso particular de Diogo de Macedo, a exposição de 1923 representa, o coroamento nacional do trabalho criativo dos últimos dois anos em Paris, e, numa perspectiva global, a confirmação do seu percurso artístico, iniciado em 1911. São aí expostas nove obras de sua autoria (41), na sua maioria trabalhos já anteriormente apresentados noutras exposições o que justifica, certamente, o facto das críticas redigidas demonstrarem um certo descontentamento em relação às obras expostas, tendo em linha de conta os depoimentos e as promessas pronunciados durante o período da organização da exposição (42). De entre os exemplos escultóricos seleccionados destaca-se (43) o seu *Torso de mulher/Baigneuse/Eva* (1922) (44), exposto a par da obra homónima de Francisco Franco, na qual Diogo demonstra a sólida compreensão de cânones compósitos herdados da escultura francesa. A comparação entre as obras de Diogo e de Franco é inevitável uma vez que os dois corpos femininos representam diferentes sensibilidades plásticas, diferentes entendimentos da volumetria das massas. Enquanto que em Franco temos um tronco, mutilado, de um corpo ainda jovem, em Diogo a figura feminina está quase representada na sua totalidade, tratando-se de uma mulher mais velha, como deixam perceber as volumetrias do seu corpo. Plasticamente, a obra de Francisco Franco não apresenta qualquer relação com o revivalismo decorativista oitocentista francês presente em alguns elementos de pormenor registados na obra de Diogo, como são o tratamento linear do cabelo e a sinuosidade da linha do corpo. No entanto, existe uma outra

relação possível a estabelecer entre o Torso de Francisco Franco apresentado na exposição de 1923 e um outro da autoria de Diogo de Macedo, Torso de Mulher (1921, bronze, 500x230x240mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), existente na Casa-Museu Teixeira Lopes. São ambos dois corpos femininos mutilados, aparentemente semelhantes, mas com uma importante diferença ao nível da linha estruturante da figura, mais sinuosa em Diogo mais rígida em Franco, na medida em que ela nos possibilita a compreensão das sensibilidades diversas protagonizadas por cada um dos escultores. Francisco Franco compõe a sua figura a partir da versatilidade física da matéria, Diogo filtra a materialidade do suporte pela arbitrariedade da razão. Franco é um escultor de trabalho sistemático no terreno, Diogo um escultor de trabalho narrativo como denuncia este mesmo torso, estruturalmente equilibrado na sua composição, mas com a marca da sua subjectividade, anteriormente caracterizada, a descrição voluntária do movimento.

Finalizada a exposição dos independentes, e ainda antes de regressar a Paris, em 1925, onde permanece somente por alguns meses, Diogo organiza em 1924, a sua "V Exposição Individual" na Galeria da Misericórdia, no Porto. Esta exposição não apresenta grande novidade em relação à anterior de 1923, sendo essencialmente uma reunião de diversos desenhos de sua autoria, composta por noventa e três desenhos e cinco esculturas. A sua importância está relacionada com o facto de ser a última exposição individual que Diogo realiza no Porto e nela serem apresentadas algumas das obras expostas em Lisboa, com o objectivo de apresentar alguns dos seus trabalhos de datação mais recente. A proposta de continuidade com a anterior exposição reflecte-se

igualmente na participação tanto do escultor Francisco Franco e como do pintor Dórdio Gomes, com 4 e 3 desenhos, respectivamente.

Em 1925, por iniciativa do periódico açoriano Diário dos Açores, com sede na cidade de Ponta Delgada, surge a ideia de erigir no Jardim da Estrela, em Lisboa, um monumento de homenagem a Antero de Quental (45), abrindo-se, para o efeito, uma subscrição pública (46). A ideia inicial da edificação do busto foi concretizada, e a escolha recaiu sobre a estátua do poeta da autoria de Diogo de Macedo (47), datada de 1917, sujeita a algumas alterações em 1922 - Antero de Quental, 1922-29, mármore, 700x500x420mm, Coimbra, Parque da cidade). Acerca desta iniciativa, António Sérgio publica na revista Seara Nova um interessante artigo concordando com a ideia de homenagear Antero de Quental mas, sugerindo a realização de uma outra iniciativa. Para si, a verdadeira homenagem seria plenamente concretizada se em vez de uma estátua, uma obra sem vida, se construísse uma escola, um monumento vivo de evocação do poeta e testemunho da cultura nacional para as futuras gerações. Uma obra elogiada pela maioria dos críticos (48), este retrato de Antero de Quental é essencialmente uma imagem fugidia da personagem, uma máscara alusiva do retratado com grandes semelhanças compositivas com a anterior obra intitulada Tête de Veillard (1913), no tratamento do rosto e das longas barbas. O "Santo Antero da Dúvida" como alguém a intitulou em 1917, exigia um refúgio intimista e propício à meditação, características que Diogo irá ter em conta aquando da escolha do local para a sua colocação no Jardim da Estrela. Com o início do projecto, em 1925, a inauguração só é realizada em 18 de Abril de 1929 numa cerimónia oficial de homenagem ao poeta, com a presença do Chefe de Estado, General Carmona, membros do

Governo, da Câmara Municipal de Lisboa e da Academia das Ciências, o representante do jornal Diário dos Açores, impulsor da iniciativa, personalidades açorianas e a respectiva comissão de homenagem ao poeta (49). Inaugurava-se, em 1929, uma obra realizada em 1917, mesmo tendo sofrido algumas alterações posteriormente, com doze anos de intervalo durante um período com diversas transformações conceptuais na história da escultura nacional. O novo gosto ia-se estruturando a par da persistência de valores mais tradicionais, mais facilmente assimiláveis pelo gosto oficial.

Com uma curta estada em Paris durante o ano de 1925, Diogo acaba por regressar definitivamente a Portugal em 1926 e fixar residência em Lisboa, no número 110 da Avenida António Augusto de Aguiar (50). Não participa em qualquer exposição durante o ano seguinte (51), e em 1928, quatro anos depois da sua anterior exposição, organiza a "VI Exposição Individual", no Salão Bobone em Lisboa, a segunda nesta cidade e a sua última mostra individual (52). Aí figuram um total de 25 obras, como se Diogo pudendo prever o seu próprio futuro, aí realizasse o balanço de quase vinte anos de trabalho. De entre as obras seleccionadas para exposição existe uma maior percentagem de retratos individuais, de encomendas de particulares ou de personagens históricas (53). Acerca desta sua última exposição individual, a crítica mais pormenorizada é a de Mário Domingues (54) publicada na revista Ilustração, discurso elogioso do percurso criativo de Diogo e da sua capacidade de síntese na concepção dos retratos. Maiores destaques dados às obras Sarah Affonso (1927, gesso patinado, 300x250x230mm, Caldas da Rainha, Museu Malhoa) e Kremhylda (1927, bronze, 260mm, Vila Nova de

Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) pelo equilíbrio das composições e pelo intimismo que deixam transparecer na expressividade da sua figuração. O crítico caracteriza-o como um dos artistas com um importante papel nas transformações realizadas na história da escultura nacional dessa segunda década do século XX. A este grupo de retratos femininos criados nos finais dos anos 20 juntamos igualmente um outro intitulado Oenone/Minha Mulher (1927, mármore, 440x250x220mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), pela continuidade discursiva encontrada entre cada uma destas obras. Diogo concebe três retratos equilibrados e denunciadores de modernidade na realidade da escultura nacional. A exposição individual de 1928, uma autêntica mostra retrospectiva da sua melhor produção, projecta, inevitavelmente, a figura de Diogo para a esfera criativa onde ele demonstrou a sua versatilidade, a retratística. A par de outras obras anteriormente referidas, no retrato Diogo demonstra grande capacidade interpretativa adequada à narratividade da sua expressão plástica.

O percurso iniciado na década de 10 com os primeiros retratos de Simões de Castro e de Oldemiro César, pontuado pelos de Camilo Castelo Branco, de Sampaio Bruno ou pelos diversos bustos infantis, subtis na sua expressividade ingénua e pueril, dignifica-se com os de Madame Sousa Lopes, de Sarah Affonso ou de António Botto, de datação posterior. De entre toda a sua produção da década de 20, destaque para Madame Sousa Lopes/Busto decorativo (1925, bronze, 440x280x430mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), Cabeça de Rapariga (1929, bronze, obra desaparecida). Estas duas obras apresentam fortes influências da escultura francesa de início do século XX, concretamente da de Joseph Bernard (1866-1931) e de

Charles Despiau (1874-1946). Pressente-se, em ambas, a integração de uma fisionomia arcaica e primitivista nos traços rudes das figuras, em especial na Cabeça de Rapariga na articulação dos cabelos com o rosto e no grafismo das linhas orientalizantes dos olhos. Diogo apresenta, igualmente, uma abordagem sintética da complexidade fisionômica de qualquer uma das figuras. São os únicos exemplos existentes (55) da influência desta gramática compositiva em toda a obra de Diogo, muito mais clássica na sua herança e simbolista no seu sentimento. Diogo concentra, neste período da sua vida, experiências plásticas de importância crucial para o seu percurso artístico, e a coesão estética que se pode pressentir de todo o trabalho empreendido durante todos estes anos culmina nestes dois retratos, cuja importância ultrapassa a mera maturação da sua criação plástica para ambas se destacarem pela sua contemporaneidade em relação a criações semelhantes produzidas por escultores franceses.

Durante os anos que agora finalizam, Diogo foi o escultor que o seu destino ditara, um re-avaliador dos mundos circundantes, um representador das diferentes personagens que povoam o seu mundo cultural e vivencial. Diogo é um re-criador de figuras personalizadas na sua fisionomia quando se circunscreve ao retrato individual e histórico, sendo incluído nesta categoria a homenagem individual de imortalização de uma personalidade nacional, ou um re-criador de emotividades poéticas quando na sua discursividade narrativa, utiliza a figuração como referência última da compreensão interior da sua expressividade.

Com o final da década, Diogo fecha um percurso iniciado ainda na criatividade dos anos 10, transferido criativamente para a produção do retrato nas suas diversas acepções ao longo dos anos seguinte.

## NOTAS

(1) Existe no espólio de Diogo de Macedo, uma carta de João Lebre e Lima, enviada de Lisboa, a Diogo, endereçada para "Villa Esmeralda. St. Jean D'Anglet. Bayonne. France" e datada de 27 de Maio de 1920. Existe uma outra carta de Diogo a Alberto Monsaraz enviada de Bayonne e datada de 5 de Outubro de 1920. Existe uma outra carta de Victor Falcão enviada de Lisboa a Diogo endereçada já para Biarritz e datada de 1921.

Esta correspondência confirma a permanência de Diogo em Bayonne durante o ano de 1920 e a mudança de residência para Biarritz durante o meses iniciais de 1921.

(2) Desde 1918 que não se lhe conhece qualquer obra de vulto, existindo somente uma peça, datada de 1919, um esboço em terracota intitulado Mãe e Filho (1919, terracota, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes).

(3) Retomámos a categorização criada por José-Augusto França na obra, A Arte em Portugal no século XX, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pp. 184-189.

(4) Diogo de Macedo já está em Paris em Novembro de 1921, como se comprova na data com que assinou o artigo "Um artista português no "Salon D'Automne"", in Ilustração Portuguesa, nº284, II série, Lisboa, 3 Dezembro 1921, pp. 434 - 435.

(5) cf. René Héron de Villefosse, Histoire de Paris, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971, pag.421.

(6) Apesar de emocionado pelo regresso ao cosmopolitismo da capital francesa, Diogo sente igualmente o confronto da nova Paris com a sua antiga cidade de juventude ao confessar que "... a pobre boémia dos românticos, dos iludidos, dos poetas, essa foi banida pelo Tratado de Versailles.", in Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, nº10, Lisboa, 2 Setembro 1934.

(7) Diogo de Macedo colaborou na rubrica de noticiário internacional, "Poeiras do Mundo", publicada no Diário de Lisboa, jornal vespertino, criado em Abril de 1921 por Joaquim Manso.

cf. José-Augusto França, Os anos vinte em Portugal. Estudos de factos sócio-culturais, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pag. 76.

(8) in Diogo de Macedo, "Poeiras do mundo. Cafés em exposição e exposições em cafés", in Diário de Lisboa, 1ºano, nº70, Lisboa, 27 Junho 1921, pag.2. A transcrição completa: "Café de la Rotonde! Terra de Babel sem selecção nem ordem: feira de valores desconexos e destrambelhados, arca de Noé em bebedeira latente; amálgama de ideias, de nacionalidades e de bebidas (...) Á noite a clientela atropela-se na "terrasse" e apinha-se no interior (...) Russos revolucionários, suecos bailarinos, espanhóis coloristas, americanos dadas, suíço-boches cientistas, italianos escultores,

portugueses poetas, todo o mapa-mundi em carne e osso, ali barafusta, ali bebe, ali vive até ao bater das 12 badaladas". Repare-se as relações estabelecidas entre a nacionalidade e a sua adjectivação porque mesmo que algumas delas possam ser aleatórias, destacamos as referências a "americanos dadas", identificação dos artistas americanos com as manifestações que tendo nascido na Europa foram solidamente absorvidos pelo seu pensamento estético, "italianos escultores", afirmando a primazia dos italianos na criação escultórica, no país do renascimento, "portugueses poetas", caracterização de uma especificidade colectiva do povo, mais do que de uma actividade literária, na qual o espírito de libertinagem romântica se confunde com o lirismo da poesia.

Diogo, ainda no mesmo artigo, a propósito de um outro café parisiense, o *Parnasse*, descreve-nos a mesma atmosfera nocturna parisiense: "Entrar neste café é gosar o Paris de hoje. Gambetta chamou ao café o "Salon de la Democracie". É ali que repousa a arte, o espírito, a graça, o sonho e até a morte. Um café de Paris é um charlot no boulevard. Gosar é viver. "Allons au Parnasse", diz toda a gente, e este convite equivale a um grito de vida. É que a expressão natural deste café é a do riso franco, sem ironia, nem desdém. É o riso franco, o riso sadio, o riso da vida moderna!". Diogo termina, desta forma, a caracterização da descontração e do optimismo reinantes na cidade de Paris, como se a modernidade, a contemporaneidade, encerrasse em si a única via possível para o bem-estar.

(9) cf. José-Augusto França, Os anos vinte em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

(10) cf. José-Augusto França, Os anos vinte em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pag.73-116, em que o autor se refere, em Paris, aos salões mundanos de Olga Morais Sarmiento e do conde de Burnay.

(11) in Heitor Cramez, "Meu caro Diogo", Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp. 256-258.

(12) "A hora corria já adiantada ... Súbito, tocam de leve à porta, gira o ferrolho, e Diogo surge, deslumbrante, no seu melhor traje de cerimónia, casaco, camisa de goma a faiscar, doublecapa de bandas de seda e cachecol branco, chapéu alto, e, se a minha memória não falha, não faltava também a bengala de castão de marfim, que bem poderá ser a mesma que ainda corre mundo nas colunas das gazetas, celebrada companheira do grande Churchill.", in Dórdio Gomes, "Evocando dois anos de Paris", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp. 244 - 252. A descrição é de tal forma pormenorizada que o seu valor ultrapassa o mero relato episódico para ser de extrema importância para a caracterização da sua elegância parisiense e do fosso entre os dois mundos por onde Diogo se movimentava. Ainda no mesmo artigo, Dórdio refere-se à dificuldade de conciliação entre a alma de artista e a vida de sociedade, ficando a primeira prejudicada, em sua opinião.

(13) in Diário de Lisboa, 3ºano, nº764, Lisboa, 2 Outubro 1923.

(14) De entre os seus trabalhos de 1921, existem duas obras de referência pela continuidade plástica encontrada com obras datadas do decénio anterior. São elas, o retrato do seu sobrinho José Luis Pinto Basto quando criança, intitulado Zeca ou Busto de criança (1921, bronze, 260x190x230mm, col.part./ 1921, gesso patinado, 260x190x230mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) e Sic transit gloria mundi ou

Santa Teresa (1920-1921, bronze, 310x300x210mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes). As persistências estilísticas encontradas entre estas obras e outras de datação anterior são, no caso da primeira, as obras Niña de Velasquez (1912) e Busto de Criança (1917) no tratamento dado aos cabelos e no traço construtivo das linhas de recorte da figura. No caso da segunda, o trabalho intitulado Busto de mulher (1915, gesso, local desconhecido) no qual Diogo utiliza uma solução para o remate do rosto muito semelhante à utilizada na obra de 1920-1921, no modo linear como o véu que envolve a cabeça delimita a zona de rosto das personagens, com a particularidade de na figura de Santa Teresa de Ávila, os cabelos do retrato de 1915 são transpostos para a delineação do véu.

(15) Existe igualmente, durante este período, um interesse pelo estudo da graciosidade do movimento da obra de Carpeaux. Deste modo, pensamos ser possível inferir da influência, marginal, deste escultor francês na expressividade das composições de Diogo de Macedo.

(16) Esta obra está dada como desaparecida. Existe, contudo, na colecção do autor, hoje provavelmente na Casa-Museu Teixeira Lopes, um Torso de mulher (1922, gesso, obra mutilada) que segundo nota do catálogo da Exposição retrospectiva Diogo de Macedo, S.N.I., Lisboa, 1960 pode ser parte da Faunesse. Mesma opinião em Maria Gabriela Oliveira, op.cit.

(17) Na "IV Exposição Individual" de Diogo de Macedo realizada na Galeria Bobone em 1928, esta obra é denominada como Jovem romano.

(18) in Ilustração Portuguesa, II série, nº846, Lisboa, 29 Abril 1922, pag.400. Noticiado no mesmo mês da exposição em Paris.

(19) Reprodução na revista Alma Nova, nº10-12, Dezembro 1923. Esta obra também foi apresentada na "Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes" em Lisboa com o título de Eva. Foi nesta exposição que foi adquirida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea. É, igualmente, esta obra com a designação de Torso de mulher que Diogo apresenta na exposição "Cinco Independentes", em 1923.

(20) Ainda do mesmo ano existe um Auto-retrato (1922, gesso patinado, 240x200x150mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), o primeiro do género, criado provavelmente, dadas as semelhanças fisionómicas, a partir de uma fotografia sua de 1904. Existem maiores afinidades com esta fotografia do que com o desenho de Francisco Franco datado de 1923, este último mais próximo de um posterior retrato da autoria de José Tagarro datado de 1929. Este Auto-retrato (1922) é uma obra de grande expressividade plástica, perfeitamente filiada numa linguagem de continuidade com exemplos do decénio anterior, com semelhanças com o anterior retrato de Correia de Oliveira (1916, gesso, 500m, col.particular) no traço enérgico e impressivo das linhas compositivas, sugerindo a fugacidade do desenho de esboço. Pelas suas características formais estes dois retratos apontam para um outro grupo diferente daquele onde se integra o de Heitor Cramez.

(21) Esta obra lembra igualmente uma outra da autoria de Canto da Maya intitulada Sereia (1938) no tratamento do corpo e no entrelaçado dos braços com os longos cabelos da figura, apesar dos braços não serem representados na mesma posição nas obras dos dois escultores. É a partir deste estudo da sereia que Diogo realiza uma outra obra de conjunto, de datação bastante posterior, destinada à Fonte Monumental de Lisboa, intitulada Quatro Tágides (1940).

(22) cf. Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia: Baigneuse(estudo) (1921, bronze, 280x180x120mm), Baigneuse(estudo) (1921, barro patinado, 280x150x220mm) e Baigneuse(estudo) (1932, barro patinado, 290x130x230mm).

(23) Existem pequenas referências ao acontecimento, sem crítica às obras apresentadas mas noticiando o facto social da abertura da exposição, nos periódicos: Ilustração Portuguesa, 2ªsérie, nº924, Lisboa, 3 Novembro 1923, pag.573; ABC, ano IV, nº173, Lisboa, 8 Novembro 1923, pag.21[com fotografia dos cinco artistas e com fotografia do Presidente da República visitando a exposição]; Ilustração Portuguesa, 2ªsérie, nº925, Lisboa, 10 Novembro 1923, pag.601[com fotografia da visita do Presidente da República à exposição].

(24) O prefácio do catálogo da exposição de 1923 apresentava na primeira folha o seguinte manifesto: "*Cinco Independentes...*

...independentes de tudo e de todos e de nós próprios até, vimos aqui, ao cabo de alguns annos de silencio em redor do nosso nome, mostrar um pouco do que fomos, um pouco também do que somos e alguma coisa do que desejamos ser, com todo o coração e toda a coragem. O nosso esforço é medido, pensado e soffrido; classica nos principios e revolucionaria nos fins, não combatendo mas construindo, para que a intenção que é lealissima e de azas largas se não perca no triste emaranhado desta época, desejamos que a nossa obra, sinceramente sentida e executada, seja eterna como fructo de belesa amadurecido por Deus.

Sendo livres de todas as peias - escolas, amizades, admirações ou senóbismos -, livres até dos eguaes, apenas somos escravos das matérias nobres que trabalhamos com amôr, da nossa emoção e do nosso espirito.

A vontade de cada um de nós, que é igual pelo esforço máximo que cada um se dá, vae caminhando em paralelo com o tempo e o ambiente, serenamente, confiadamente, sobre o roseiral espinhoso da arte, tocando-se de quando em vez as mãos, como agora, para um leve repouso verificarmos a certeza da marcha e revela-la à maioria que porventura nos espreite.

O nosso querer é colectivo, mas o interpretar é individual.

Sabendo de tudo um pouco, ignoramos intencionalmente tudo de tudo para nos exprimirmos com independência.

.....  
.....  
Somos hoje cinco, amanhã cincoenta e depois quinhentos. *Independentes* sempre, mas jamais egoistas. Prova-o o nosso convite a M.lle Mily Possoz, a Alameda Negreiros e Eduardo Vianna para que exponham no nosso seio como irmãos d'armas, novos arautos da ala dos namorados, que todos nós os poetas, os artistas e os loucos somos.

Construtivos e expressionistas, não fazemos escola; fazemos escolha. Nenhum de nós é igual mas seremos todos irmãos.

Cada um a si só, prometemo-nos ir mais além. Iremos...A organização de um novo *Salon* no futuro, concretiza-se já por assim dizer, com esta exposição de *Independentes*.

A nossa fórmula mathematica até hoje é  $1+4=1$ . Amanhã será  $1+1000=1$ . É nesta comunhão colectiva que reside a nossa independência.

Lisboa, Outubro de 1923

*Dordio Gomes  
Henrique Franco  
Alfredo Migueis  
Francisco Franco  
Diogo de Macedo "*

(25) Acerca das obras dos pintores, a crítica na revista Alma Nova. Revista de Ressurgimento Nacional, nº10-12, III série, Lisboa, Dezembro 1923, relaciona as obras de Henrique Franco e Alfredo Migueis com algumas sugestões da pintura de Puvis de Chavannes e de Carrière, respectivamente. Pintores de características intimistas apesar de utilizarem linguagens diferentes. Dórdio é descrito como o mais português dos três pintores, tratando a natureza e as gentes da terra na luz e na cor alentejanas.

(26) Francisco Franco, "As Belas-Artes. Escultura e pintura de 5 independentes", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº764, 2 Outubro 1923.

(27) Milly Possoz já tinha exposto por várias vezes nas exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes, nomeadamente entre 1909 e 1918 obtendo uma medalha em 1915. No ano da exposição dos "5 Independentes" ela está em Paris, para onde tinha partido em 1922 e onde se instalou até 1937, fazendo parte do grupo "Jeune Gravure Contemporaine". Milly Possoz tinha organizado a sua segunda exposição individual em 1921, antes de partir para Paris, dois anos depois da primeira exposição, realizada em 1919.

(28) in Alma Nova. Revista de ressurgimento nacional, nº10-12, IIIsérie, Dezembro 1923, pp. 133-136, o autor refere a participação destes três pintores como uma mostra pequena e pouco ilustrativa das suas obras. "Não nos referiremos um pouco a alguns trabalhos de Eduardo Viana, Milly Possoz, Almada Negreiros, que se encontram na exposição por convite dos 5 Independentes. E não o fazemos precisamente pelo sentido fragmentário e isolado dos poucos trabalhos que expuseram".

(29) ver Almada Negreiros, "Um artista. A morte do pintor Manuel Jardim", in Diário de Lisboa, Lisboa, 8 Junho 1923, nas suas palavras de homenagem a Manuel Jardim: "O tempo traiu-lhe o cuidado em que ia servir a expressão visual da raça portuguesa. Precisamente quando os lucros do seu entendimento iam já a tomar a forma de realização, e depois de atravessadas as paragens tormentosas, nas vésperas de atingir a outra margem onde fica a clareza e a segurança, rio o destino invisível, intruso e fatal".

(30) A exposição foi visitada pelo Presidente da República, o escritor Manuel Teixeira Gomes, e pelo então ministro da instrução. Existem fotografias da visita do Presidente da República, acompanhado pelo escultor Francisco Franco, nas revistas ABC, ano IV, nº173, Lisboa, 8 Novembro 1923 e Ilustração Portuguesa, 2º série, nº925, Lisboa, 10 Novembro 1923.

(31) Diogo de Macedo, "A exposição dos Cinco Independentes. Fala ao Diário de Lisboa o escultor Diogo de Macedo", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº783, 25 Outubro 1923.

(32) in ABC, ano IV, nº173, Lisboa, 8 Novembro 1923.

(33) in Ilustração Portuguesa, 2ªsérie, Lisboa, 3 e 10 Novembro 1923.

(34) Aquilino Ribeiro, "Vida Artística. Os cinco Independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº797, 10 Novembro 1923, pag.3. O artigo inicia-se, deste modo,:" Se Lisboa soubesse admirar, teria admirado a galhardia destes cinco artistas que vieram aqui expor parte da sua obra de muitos anos, o que

equivale a abrir às escancaras o *atelier* ou ouvir-lhes pronunciar, sem temor: por aquele caminho passei eu."

(35) Henrique Vilhena, op.cit.

(36) O artigo está assinado com as iniciais "N.deA." que nos levam a supor tratar-se de Norberto de Araújo, in "Fazendo o balanço. O que foi o ano de arte de 1922. - ausência de revelações e exposições isoladas sem grande relevo", in Diário de Lisboa, nº535, ano 2º, Lisboa, 3 Janeiro 1923.

(37) cf. Henrique Vilhena, "Sociedade Nacional de Belas-Artes. XXª Exposição", in Alma Nova. Revista de Ressurgimento Nacional, nº4-6, III série, Dezembro-Março 1923. Curiosamente, o mesmo artigo informa o leitor de que Francisco Santos, cuja obra ilustra o próprio artigo, vai entrar para o corpo directivo da revista, chefiando a sua secção de escultura, "Francisco Santos que, é sem dúvida, um dos nossos maiores escultores contemporâneos", dando especial destaque à sua obra, Prometeu, apresentada na exposição.

(38) Francisco Franco, op.cit.

(39) Referência e crítica em Ferreira de Castro, "O "salon" de Outono que hoje foi inaugurado constitui um belo acontecimento artístico", in A Tarde, ano II, nº448, 24 Janeiro 1925. O autor faz referência aos quadros destinados à "Brasileira do Chiado", analisa alguns dos quadros apresentados, nomeia alguns dos arquitectos participantes mas, não faz qualquer menção à obra escultórica aí patente. Afirma ainda Ferreira de Castro, finalizando:" E os rapazes trabalharam. É a falange dos novos que avança, triunfadores, costas voltadas aos processos clássicos, às técnicas sedições, embora em alguns da legião se assinale, mui tênue, a sombra dos "velhos". Eu senti, ao entrar nas Belas-Artes, que lá em cima da Ingreme Montanha, se desfaldavam já e definitivamente, algumas bandeiras vitoriosas..."

(40) in "As Belas-Artes. Escultura e pintura de 5 Independentes. Fala o ilustre artista Francisco Franco", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº764, Lisboa, 2 Outubro 1923.

(41) Diogo apresenta na exposição as obras Niña de Velasquez (1912), Baby ou Busto de criança (1917), Último Antero (1917), Busto Aristocrático ou Busto de minha mulher (1918), Sic transit gloria mundi (1920-21), Zeca (1921), Taça para frutos (1920), Torso de mulher (1922), e Construtor de cadeiras (1923). Esta última obra não foi possível a sua identificação, enquanto que a denominada Taça para frutos poderá ser um exemplar existente na Casa-Museu Teixeira Lopes intitulada Taça decorativa, datada de 1921.

(42) cf. A Tarde, nº72, ano I, Lisboa, 1 Novembro 1923. Artigo não assinado mas provavelmente de Álvaro Lima, colaborador na secção da crítica artística deste periódico; cf. Aquilino Ribeiro, "Vida Artística. Os cinco Independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº797, 10 Novembro 1923. pag.3.

(43) Aquilino Ribeiro, op.cit. Aquilino Ribeiro é da mesma opinião em relação à obra Torso de Mulher : "De todos os seus trabalhos de escultura o que nos parece mais perfeito, já pela sensualidade que se desprende, que se enrosca, que palpita sob a pujança da carne, já pela harmonia das linhas, já pela eleição do corpo escolhido, é o seu Torso de Mulher..."

(44) Esta obra surge intitulada no catálogo da exposição como Torso de mulher mas Diogo de Macedo utiliza indiscriminadamente outras denominações para o mesmo trabalho. Deste modo, este torso representa a mesma obra já anteriormente referenciada e exposta em 1923 na *Societé National des Beaux-Arts*.

Em 1929, durante a exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Diogo vende a sua obra Baigneuse/Torso de Mulher/Eva para o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Este museu fica a possuir, a partir de então, 2 obras de sua autoria, uma primeira referente aos anos do início da actividade, Niña de Velasquez, e outra da sua maturidade.

(45) Já tinha sido veiculado semelhante intenção, no ano anterior, para a cidade de Ponta Delgada. cf. Ferreira de Castro, " O escultor Teixeira Lopes. O monumento a Antero de Quental", in ABC. Revista Portuguesa, nº210, ano V, Lisboa, 24 Julho 1924.

O escultor escolhido, na altura, foi António Teixeira Lopes. Contudo, o projecto não foi realizado por não agradar aos encomendantes e por exigir um orçamento excessivo. A intenção permaneceu e, bastantes anos mais tarde, foi erigido o monumento de homenagem, segundo projecto do escultor micalense Canto da Maia. O monumento, com maquete datada de Julho, foi inaugurado em 1941, no centenário do nascimento do poeta, nunca tendo sido concluído nas suas duas superfícies laterais com a representação de figuras alusivas à "Filosofia" e ao "Sentimento". cf. Correio dos Açores, Ponta Delgada, 1 Abril, 1941/ 16 Abril 1941/ 4 Julho 1941.

(46) Esta obra já tinha sido anteriormente escolhida, por sugestão de um grupo de alunos da Universidade de Coimbra, encabeçado por Correia da Costa, para ser edificada no Jardim Botânico da cidade, ideia que, contudo, não foi concretizada por falta de apoio municipal. cf. Correia da Costa, "Antero de Quental. Da ideia à execução do monumento", in Diário de Notícias, Lisboa, 18 Abril 1929, onde se lê: "Tendo o meu nome ligado à ideia do monumento a Antero de Quental, é de toda a utilidade tornar pública a beleza desse sonho tão simultaneamente feito de ternura e de carinho(...).

Mas historiemos. Sendo eu estudante de direito em Coimbra, alvitrei a ideia de se erguer no Jardim Botânico da Lusíada Atenas, o busto de Antero. O Último Antero de Diogo de Macedo, que é esculturalmente uma maravilha de arte, pela expressão, pela plasticidade e pela interpretação dolorosa e subjectiva da máscara do poeta divino. A esse meu sonho, um grupo de jovens intelectuais soube logo dar a sua simpatia vibrante e auxiliadora. Estudantes, longe de todas as possibilidades materiais, lutámos com um meio que se mostrou apático e mais tarde hostil à nossa ideia tão entusiástica(...)

Mais tarde, já em Lisboa, tentámos levantar de novo o sonho dum busto do poeta das Odes Modernas, Mais dificuldades e mais obstáculos surgiram...". Actualmente, após a sua remoção do Jardim da Estrela e os vários anos em que esteve arrecadada, a estátua a Antero de Quental está colocada no Parque da Cidade, em Coimbra.

cf. "Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo", Vila Nova de Gaia, 20 Abril 1929. Joaquim Lopes não se esquece de felicitar o amigo da honra de tal escolha lembrando, porém o facto de Diogo não ter recebido uma compensação financeira pela autoria do monumento.

(47) A sua forma de immortalizar o nome de Antero é fundamentada num parágrafo da obra de Alexandre Herculano, Opúsculos, tomo VIII, 1901, pag.206, sobre a definição primeira de monumento como "um meio de

transmitir uma lembrança do passado.(...) Acidentalmente mil condições podem variar o seu modo de existir, mas a condição absoluta deste existir é o lembrar." in A.S., "Monumento a Antero de Quental", in Seara Nova, nº59, Lisboa, 7 Novembro 1925, pag.215.

(48) cf. Julião Quintinha, "O monumento a Antero de Quental" in Actualidades, Lisboa, 14 Abril 1929 onde se lê:" Autor do busto é o escultor Diogo de Macedo, o mais intelectual dos nossos escultores, com um nome feito entre os artistas da moderna geração, e com obras premiadas no *Salon* de Paris. Autor do pedestal, o arquitecto Jorge Segurado, outro artista de reconhecidos merecimentos.

Gente moça tomou a iniciativa. Artistas moços executaram a obra.(...)Foi nessa dúvida amarga, nesse sonho dolorido, nessa melancolia que o marcou, que o escultor Diogo de Macedo se inspirou para modelar a máscara de mármore do Poeta, embora a obra agora realizada resultasse algo menos romântica do que a "maquette" primitiva.

Poderia o escultor ter surpreendido na obra do Poeta ou na vasta galeria das diversas fisionomias anteriores lampejos, aspectos, impressões que lhe sugerissem o Antero pensador austero ou idealista revolucionário - e talvez fosse mais forte, seria, certamente, menos doentia a composição.

Mas, Diogo de Macedo, escultor de temperamento literário, que já denunciara a sua garra romântica - por sinal dum belo romantismo - no admirável busto de Camilo, hoje no Museu de S.Miguel de Seide, prosseguiu adoptando como o busto de Antero a mesma maneira romântica.

Temos que reconhecer que se trata de uma obra formosíssima, sincera na execução, porque estando de acordo com o temperamento do escultor, revela, afinal, a feição predominante na obra e vida de Antero de Quental - a Dúvida e a Melancolia. Talvez por isso, e muito bem, quando pela primeira vez, no Porto, o original deste busto foi exposto, o escultor chamou-lhe O Último Antero [Diogo refere na documentação arquivada no seu espólio privado que esta designação não foi conferida por si à sua obra que se intitulava inicialmente Antero de Quental. Mas, consagrou-se com muito mais facilidade a outra designação.], havendo quem tivesse definido a preciosa máscara com o nome de "Santo Antero da Dúvida".(...)

Coube a bela execução da iniciativa aos açoreanos a quem o escultor Diogo de Macedo cedeu a sua obra gratuitamente. O trabalho e a boa vontade que o escultor e o arquitecto têm posto na realização desta merecida homenagem merecem registo e o reconhecimento, ao menos, daquelas pessoas que adoram a memória de Antero de Quental."

cf. José Agostinho, "O busto de Antero de Quental", in Ilustração Moderna, Lisboa, Maio 1929, onde se lê:" O artista não procura lineamentos de requinte excessivo: procura e realiza uma expressão, inconfundível e profunda, que deixe, ao menos, a sombra, como que a projecção, duma grande alma. Nada de plasticidades ambiciosas. Nada de torturas que falseiem, ao sabor do teatralismo, as rugas, os vincos, os ângulos, duma gloriosa máscara. Um busto? A primeira impressão é esta - uma alma! Depois, há a noção de que essa alma, reflectida numa fisionomia entre ascética e rebelde, vibrou tanto de sentimento, que lhe deram soberanias excessivas de pensamento.

Uma alma! E assim o busto de Antero é mais iluminura em alto-relevo do que escultura, mais esboço genial sobre um tema, singular e estonteante, do que um retrato. No busto não está com muito predomínio o que Antero tinha de secundário(...).

No busto há maravilhas de arte e emoção, a iluminarem o tom esfíngico duma face de profeta e de ingénuo, de louco e de doente(...). O senhor Diogo de Macedo fixou magistralmente estes aspectos psicológicos(...), também a nossa escultura fica tendo, no busto cinzelado pelo senhor Diogo de Macedo, uma obra-prima que não deixará imitadores nem fáceis

discípulos. Quem esculpe assim, analisa e logo sintetiza com grande verdade e primor uma alma estranha e tragi-épica que, por demasias de sentimento, nunca deu valor perfeito à boa Análise e nunca avistou, com precisão e livre consciência, a síntese reconstrutora".

cf. M.M., "Inauguração do monumento a Antero de Quental", in Seara Nova, nº158, anoVII, Lisboa, 25 Abril 1929, pag.216, onde se lê:" O monumento feito por subscrição aberta no Diário dos Açores, consta de um busto de Diogo de Macedo que encima um pedestal sóbrio e elegante do architecto Jorge Segurado. Diogo de Macedo, artista dos mais notáveis da nossa escultura moderna, é um nome que depois de evocada, a arte extraordinária de Francisco Franco, nos aparece em primeiro plano. Artista de excepcionais recursos, senhor de um temperamento muito pessoal, impregna a sua arte de um leve encanto literário que, sendo perigoso, em nada, porém a desvirtua. É, com sua licença, um temperamento de uma época um todo nada distante que encarnou em processos cheios de actualidade; que anima formas de interesse presente.

A cabeça de Antero, talhada em uma pedra de tonalidades felizes que a luz se apraz em tocar, é uma obra de concepção romântica. O escultor modelou-a num arrojo elegante. Juntam-se à face de santo, duas mãos esbeltas e extraordinárias. Pelo rosto passam num instante tumultuoso, expressões que parecem destinadas a viver um só momento e que se sucedem - ora é a luz suave do génio e da bondade, ora o ritus contorcido da dor e da angústia. O olhar perde-se numa névoa de distância, e as barbas prendem-se às mãos harmoniosamente.

Jorge Segurado primou pela singeleza de linhas e pela sobriedade sólida do plinto."

cf. Correia da Costa, "Antero de Quental. Da ideia à execução do monumento", in Diário de Notícias, Lisboa, 18 Abril 1929, onde se lê: "...Mas, como por um impulso espontâneo e nobilíssimo, o Diário dos Açores perfilhou a ideia e, de luta em luta, de esforço em esforço, conseguiu-se dar realidade ao sonho, de então, como apoio de todos os portugueses de sentimento e de carácter nobre, e auxiliando-nos sempre, tutelarmente, o poeta Teixeira de Pascoaes, hoje, incontestavelmente, um dos maiores poetas vivos da raça latina, e a quem a memória de Antero devo tão nobre incitamento.(...)

O talento de Diogo de Macedo, o escultor do busto a Antero, e do architecto Jorge Segurado, autor do pedestal e do conjunto, uniram-se numa obra que é das maiores afirmações de talento da arte portuguesa contemporânea, entregando o seu trabalho gratuitamente à comissão organizadora, num gesto de desinteresse e dignidade moral e sacrifício que os honram em absoluto perante todos os portugueses de sensibilidade.

O Diário dos Açores com o seu nobre esforço, conseguiu simultaneamente que todo o dinheiro fosse açoreano, subscrito pelos organismos e entidades locais, entre as quais é justo e nobre salientar a Junta Geral do Distrito de Ponta Delgada,(...) e sem a boa vontade do Município de Lisboa, que cedeu o terreno e removeu todas as dificuldades, ficaria a capital privada dum dos seus monumentos mais formosos e de mais expressivo bom gosto artístico, tendo como fundo um recanto de paisagem pulcro e verde, casando-se em absoluto e harmonicamente com as cores do pedestal, que é em mármore amarelo de Negrals (Sintra) e do busto, que é em mármore de Estremoz."

(49) cf. "Antero de Quental. A inauguração do monumento", in Diário de Notícias, Lisboa, 18 Abril 1929. Note-se que o jornalista que redige esta notícia nomeia correctamente todos os intervenientes na cerimónia à excepção do escultor, autor da obra em inauguração, cujo nome não é mesmo conhecido pelo jornalista em questão, uma vez que o erro não é de ortografia, mas de desconhecimento. Diogo de Macedo é aí referido como "o escultor Diogo Pacheco"!



(50) cf. "Carta de Victor Falcão a Diogo", Paris, 28 Julho 1927. Esta carta apesar de ser de data posterior menciona a nova morada de Diogo ao mesmo tempo que ironicamente se refere ao estatuto social adquirido pelo escultor: "(...) Quiz saber a sua morada em Lisboa. Sei que você dorme n'um palacete de nababo portuguez na Av. António Augusto de Aguiar. Mas desconheço a número da porta. Pedi ao Manta que m'o indicasse. (...) Resolvi-me a escrever-lhe para a Figueira. Sei que você está ahí, por vezes, recluso n'um palacete. Desconheço também a rua onde elle está erecto. Mas a Figueira sempre é mais pequena que Lisboa.". Para superar algumas destas dificuldades existem, desde os anos 20, cartas endereçadas a Diogo como: "Diogo de Macedo. Ilustre Escultor. Café A Brasileira, Lisboa."

(51) Inicia, em 1927, a colaboração na revista Presença. Folha de Arte e Crítica com o artigo "O que deve ser a arte, segundo Diogo de Macedo", nº3, Coimbra, 8 Abril 1927, pp.3-4.

(52) Na revista Ocidente de homenagem a Diogo de Macedo, datada de Maio de 1959, existem dois testemunhos em que a exposição de 1928 é referida como tendo sido o primeiro contacto com Diogo. Referimo-nos ao do escultor Barata Feyo, "Entardecia. O chiado estava húmido e frio. Choviscara pouco antes de nós o termos vencido e entrado na Bobone. Meio salpicados ainda pela chuva, encontrámo-nos surpreendidos diante de Diogo de Macedo. Atenciosamente, Diogo acompanhava os "mirones" da sua exposição. Era a segunda. A primeira intitulara-se dos "Cinco Independentes" (pag.259) e a João Couto, "Um dia do ano de 1928, fomos ter ao "atelier de Bobone" que ficava na Rua António Maria Cardoso. Ai se mostrava uma exposição de obras de Diogo de Macedo..." (pag.267).

A sua "VI exposição individual" foi noticiada pela revista Ilustração, nº55, ano 3º, Lisboa, 1 Abril 1928, pag.15, com uma fotografia de Diogo de Macedo e com a seguinte legenda: "O grande escultor cuja exposição tem sido o mais brilhante êxito da temporada artística e a quem dedicaremos um artigo no próximo número".

(53) Na sua totalidade, dezoito das vinte e cinco obras expostas são retratos.

(54) Mário Domingues, "Diogo de Macedo e as suas vinte e cinco esculturas", in Ilustração. Revista Quinzenal, nº56, ano 3º, Lisboa, 16 Abril 1928.

(55) Existe uma obra de Diogo de Macedo denominada Rieuse (1922, bronze, Vila Nova de Gaia, CMTL(?)) que tem o mesmo título de uma outra da autoria de J.Bernard. Se existir alguma influência da segunda no trabalho de Diogo então este é mais um exemplo da representação de uma figuração de raízes arcaizantes.

### 3. A renúncia por um “ideal” (1930 - 1940)

"Quando findam as esperanças,  
desaparece o sonho."

*Diogo de Macedo*

"Há duas maneiras de vêr: a maneira com os óculos e a maneira sem óculos. Nós olhamos para as coisas com os olhos que Deus nos deu" (1), uma das frases divulgadas em 1930 no Manifesto do I Salão dos Independentes (2). Os anos 30 iniciam-se, na verdade, com esta importante exposição, o "I Salão dos Independentes" (3), da qual Diogo faz parte da organização, juntamente com o pintor António Pedro (4), realizada durante o mês de Maio desse ano na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. Ela é o coroar de anteriores experiências expositivas, iniciadas com certames como os "Cinco Independentes" ou os "Salões de Outono", concebidas por um grupo de artistas da primeira geração do modernismo português, no qual Diogo se integra tanto por idade como por convicção.

O principal objectivo teórico da exposição é apresentado a público no Manifesto do I Salão dos Independentes, onde eles se afirmam independentes por não se regerem por cânones estéticos pré-estabelecidos, redutores da capacidade de observação da realidade social, defensores da unidade da criação artística, sem qualquer distinção entre as diferentes manifestações artísticas, baseada na

individualidade subjectiva de cada agente estético. A exposição de artes plásticas pretende ser realizada a par de acontecimentos musicais e da publicação do "Cancioneiro dos Poetas", alargando o campo de interesses à música e à literatura. Retoma-se, mais uma vez, a ideia de organizar um movimento artístico coeso e aglutinador das diversas tendências da mais recente produção artística, sem no entanto as querer uniformizar, de forma, pelo contrário, a consolidar o conceito de "especificidade" de cada indivíduo e de cada forma artística entre si. Este primeiro salão pretende ser uma manifestação pública de todos os artistas nacionais do modernismo português que não reclamam a sua identificação como grupo normativo. A independência é, segundo os seus pressupostos, uma condição ou uma consequência da afirmação da estruturação do indivíduo na sua liberdade, sintomatologia causada pela claustrofobia estética sentida pela auto-marginalização em que se colocava o ensino da arte em Portugal face a novas experiências artísticas surgidas no estrangeiro há já uma dezena de anos. Ainda acerca da frase transcrita da autoria de Diogo, resta-nos acreditar na sua plena convicção de que o sentimento é percebido como o móbil da recriação estética e como o desbloqueador do travão de natureza institucional imposto à criatividade de cada artista nacional. O manifesto de divulgação do espírito da exposição dos independentes apresenta como denominador comum em todos os textos dos seus colaboradores a necessidade colectiva de fazer ouvir um grito generalizado pela liberdade individual de cada artista, numa segunda tentativa conjunta em afirmar a originalidade estética das criações artísticas do grupo de artistas nacionais com trabalhos apresentados noutras exposições, há mais de uma década.

Com o acontecimento de 30, a realidade cultural portuguesa teve necessariamente de se modernizar, de se transformar de forma a abrir-se ao conhecimento, adesão e conseqüente integração da arte aí protagonizada. A realidade social é diferente daquela vivida nos primeiros vinte anos do nosso século, os jovens artistas activos já durante a década anterior tinham, nos inícios de 30, consolidado o seu estatuto profissional com um percurso artístico mais divulgado e com uma outra idade, mais do agrado do público. José Régio, crítico defensor e apoiante desta iniciativa, escreve na revista Presença (5) uma crítica de fundamentação dos pressupostos gerais da exposição estabelecendo um paralelismo entre os conceitos de arte moderna e arte independente uma vez que a primeira só o é verdadeiramente se for criada segundo os valores dessa singularidade. E, José Régio chega mesmo a afirmar que a arte e exposição é, para além de moderna, uma arte modernista na medida em que "reconhece, aceita e apregoa a sua independência" (6).

O renascimento da arte, anunciado desde inícios do nosso século parecia agora consubstancializado, e apoiado, nesta organização de 1930, ironicamente realizada no organismo que anos atrás tinha encabeçado a reacção às novas propostas modernistas. A iniciativa estava delimitada em termos teóricos, à necessidade de renovação, à defesa da individualidade criativa de cada um identificada com as próprias noções de modernidade e de modernismo, apresentando-se como uma manifestação de balanço, de retrospectiva da actividade criativa deste grupo de artista no activo durante a década anterior, baseada no confronto com os valores da ordem estabelecida, identificada, grosso modo, com o público habitual da Sociedade Nacional de Belas-Artes. O grupo de artistas organizadores da

exposição pretendem lutar, efectivamente, por uma liberdade face à instituição ditatorial do ensino e do gosto oficial, herdeira da estrutura de oitocentos, mas na tentativa de consolidar uma viragem estética já processada. Em vez de ser uma manifestação de confronto e de legitimação de diferentes sensibilidades datadas desse mesmo ano de 1930 ou dele próximas, ele é antes um encontro de chegada, isto é, de afirmação de outras sensibilidades modernistas já existentes.

Diogo ao participar no "I Salão dos Independentes" adere a uma atitude de renovação e mudança mas, pensando numa situação que já tinha anteriormente acontecido. A exposição tem a particularidade de significar, para Diogo, não a abertura a uma nova perspectiva estética, mas a consolidação de um gosto que ele já vinha a manifestar há bastantes anos. É uma iniciativa que encerra o percurso criativo de Diogo mesmo que ele continue, como aconteceu, a produzir mais obras. São disso exemplo as cinco obras que ele envia à Sociedade Nacional de Belas-Artes. As mais antigas datadas de 1922, a *Rieuse* e *Busto decorativo/Maria José*, de 1925 *Busto Antigo/Nenúfar*, de 1927, *Kremhylda*, e de 1930, *Busto de minha mulher*. À excepção da última, todos os outros trabalhos já tinham figurado em anteriores exposições. Esta última obra, *Busto de minha mulher* (1930, gesso, 500mm, local desconhecido), é um retrato feminino com um tratamento muito próximo do fotográfico, captação de uma postura de quotidiano em que a figura é trabalhada de forma bastante verista. A sua originalidade advém-lhe da representação do cabelo esvoaçante, enunciado como se se tratasse de chamas em ondulação frenética, característica que confere dramaticidade expressiva à figura retratada, em perfeita frontalidade. Este busto denota uma liberdade técnica de domínio da função e suporte da

escultura já distante de um outro trabalho anterior, também um retrato da sua mulher, intitulado *Busto aristocrático* (1918). A anterior postura altiva e sóbria denotando igualmente uma dependência ingênua do modelo em relação ao artista é substituída, 12 anos mais tarde, por um semblante de perfeito domínio de si próprio, de uma personalidade firme e segura do seu papel de protagonista. Todas as outras obras expostas são retratos criados durante os anos 20, sendo possível destacar a *Maria José* (1922, bronze, 400x420x260mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), uma sobrinha do escultor retratada com a sensibilidade e a graciosidade de que se revestem a maioria dos retratos de crianças por si criados (7). Desta forma, Diogo, à semelhança do que sucedeu na exposição dos "Cinco Independentes" de 1923, empenha-se muito mais na concepção teórica e ideológica da iniciativa do que na sua criatividade plástica. Diogo assume, em 1930, a função de organizador de uma iniciativa que tinha em si a própria contradição de o ultrapassar esteticamente, por abrir, ela própria, vias de modernidade que Diogo já não acompanhava plasticamente. Para além da importância que esta exposição teve para o panorama da história da arte nacional, pensamos que ela é igualmente um importante marco para o percurso pessoal de Diogo, ela é, na verdade o momento de uma ruptura anunciada, o pressentimento do fim da sua caminhada como escultor, e o início do desempenho de um outro papel de retaguarda, de teorização e apoio das sucessivas realizações artísticas a que foi assistindo a partir de então. A dedicação concedida à organização e teorização dos objectivos da exposição dos independentes de 1923 e do salão de 1930, é semelhante, com a particularidade, de neste último, se pressentir da sua parte uma decrescente actividade de atelier.

Diogo, no início dos anos 30, já tinha um percurso de vinte anos de trabalho profissional que o tinham colocado de entre os escultores nacionais de referência. Do conjunto da sua produção destacavam-se alguns retratos e outras obras de temática mais livre, representações de estados de alma, de personagens literárias, de conjuntos temáticos.

Nesta nova década, a todo este trabalho realizado, Diogo abre a sua curiosidade a novos temas relacionados com a história de Portugal, a uma escultura essencialmente emblemática de aclamação dos heróis nacionais. A intensificação deste tipo de obras no seu percurso criativo relaciona-se, por um lado, com o estatuto profissional adquirido que lhe proporciona maior número de encomendas públicas e por outro, com a própria realidade político-social que o país então vivia, denotando maior preocupação na afirmação dos valores de identidade nacional, protagonizados pelos seus eternos heróis. No entanto, as obras de 1930 não são realizações isoladas sem qualquer relação com trabalhos anteriores uma vez que Diogo já tinha criado alguns exemplos que se podem agrupar, mesmo que com algumas interrogações, na escultura de temática histórica. Em relação às obras dos anos 20 pensamos ser ainda prematuro denominá-las de estatuária uma vez que as suas características formais em pouco se assemelham com essa tipologia.

A par dos retratos de individualidades históricas que povoam a sua escultura desde os começos da sua actividade profissional e que se agrupam, pelas suas características intrínsecas, nesse mesmo grupo, Diogo realiza maquetas, actualmente sem identificação precisa, para

um Monumento a Camões (1914, obra destruída pelo autor(?)) e para um Monumento a Almeida Garrett (1918, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes(?)) e um busto datado de 1925 de homenagem a Nuno Álvares Pereira, uma obra referencial por ser ela a sua primeira experiência na concepção de representações de figuras políticas da História de Portugal. A obra intitula-se Nuno Álvares Pereira/Frei Nuno de Santa Maria (1925, bronze, 400x280x230mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), uma síntese entre a representação do homem de estado e o singular retrato de busto. Diogo tem como modelo iconográfico a xilogravura publicada na Chronica do Condestabre, de 1554, a partir do retrato original do mestre António Florentino, e representa a figura do Condestável não na força da juventude quando prestava valoroso serviço à coroa portuguesa mas, já o homem envelhecido e sereno, após a entrada para a Ordem dos Carmelitas em 1423, com a sabedoria do fim da vida como comprova a ruga vincada na testa e os olhos semicerrados, espelhando o cansaço da idade. A obra apesar de não apresenta qualquer inovação plástica, ela é mais um marco de viragem no percurso escultórico de Diogo, iniciado nesse ano de 1925 e pontualmente abordado, de forma mais directa, ao longo da década de 30. No entanto, a sua falta de originalidade não impede o facto do retrato de Nuno Álvares Pereira estar formalmente mais próximo da gramática plástica, posteriormente utilizada na representação das figuras históricas do que de outros trabalhos de sua autoria realizados também em homenagem a figuras de conhecimento público.

Das suas primeiras experiências realizadas é de referência obrigatória a estátua do vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque

(1930, pedra, Porto, Praça D.João III /gesso patinado, 780x600x380mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (8) concebida para a decoração do Pavilhão Português na "Exposição Colonial Internacional", de Vincennes (9), da autoria de Raúl Lino. A estátua de Afonso de Albuquerque, é uma figura muito semelhante à dos modelos iconográficos da personagem histórica retratada, com os seus atributos identificativos como são as longas barbas, o fato de guerreiro e governador, a respectiva espada à cinta e manto pelas costas e na mão direita, oposta à que segura a dita espada, a maqueta da fortaleza de Ormuz, fundada por Afonso de Albuquerque entre 1507 e 1515, símbolo da presença portuguesa no Oriente. Esta sua estátua encontra-se inserida na mesma linha programática da obra Gonçalves Zarco (1928, Funchal) de Francisco Franco. Figuras de um importante significado na história nacional, homens de forte personalidade e figuras quase míticas na construção da identidade do povo. Tanto a obra de Diogo de Macedo como a de Francisco Franco são estátuas de corpo inteiro, representação de figuras emblemáticas, duas propostas intencionalmente semelhantes mas plasticamente divergentes nos seus elementos compositivos. Nestes dois exemplos pressentem-se as diferenças entre estes dois escultores, com percursos comunicantes durante os anos 20, com uma amizade duradoura, mas com sensibilidades expressivas que desvendam a sua essência precisamente no trabalho de escultura histórica.

Abre-se, então, um novo caminho na estatuária nacional e Diogo estava também nele integrado com a abertura à imagética das personagens históricas. Existe, contudo, já em 1931, diferenças entre as duas obras ao nível da veracidade interna de cada uma delas. Em Diogo o elemento histórico integra-se, na figura pré-concebida, como

uma roupagem, faltando-lhe a robustez expressiva das obras de Franco. A imagética preconizada em Gonçalves Zarco, com semelhanças formais com a pintura portuguesa do século XV, irá ser a lógica triunfante, de entre as duas diferentes expressividades utilizadas por Diogo de Macedo e por Francisco Franco, apreciada pelo gosto da encomenda oficial. Esta diferença vai justificar, por si só, o posterior percurso de Diogo na estatuária, abandonada anos mais tarde, e a, posterior, clivagem estética criada entre os dois escultores.

Ainda no mesmo ano e igualmente para a mesma exposição de Vincennes, Diogo realiza mais duas obras, dois baixos-relevos destinados ao concurso de painéis decorativos para integrar a comitiva portuguesa, representando duas figuras da História dos Descobrimentos Portugueses. O primeiro de Bartolomeu Dias (1931, gesso policromado, obra desaparecida) e o segundo de Fernão de Magalhães (1931, gesso policromado, obra desaparecida), ambos recusados pelo júri de selecção. Estas duas obras foram, posteriormente adquiridas pelos proprietários do "Hotel Aviz", da Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa, em obras de remodelação nos anos 30, onde foram integradas na decoração do bar do hotel, estando hoje, contudo, em parte incerta, após a demolição do prédio. Existe uma reprodução do trabalho Fernão de Magalhães numa edição da revista Ocidente (10), uma imagem pouco expressiva e de dimensões desproporcionadas, de uma figura identificada pelos atributos que ostenta, o globo terrestre e o telescópio, criada segundo o mesmo léxico gramatical da anterior de Afonso de Albuquerque que ao querer integrar, em si mesma, uma multiplicidade de leituras a encobre, necessariamente. Este último

exemplo denuncia ainda mais a configuração linear e enunciativa que Diogo imprime a este tipo de criação histórica. Ele assenta muita da sua intenção na descrição pormenorizada da personagem colocando-se em atitude em tudo semelhante à da descrição literária e não fazendo a transposição para a força anímica dos volumes.

Diogo faz nova incursão na temática histórica, em 1933 (11), com a maquete A Revolução (1933, gesso patinado, 500x600x420mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (12), obra realizada a partir da figura que encimava o conjunto escultórico, datado de 1928, de homenagem a António José de Almeida, em colaboração com o arquitecto António Varela. Este caso exemplifica bastante bem a forma como Diogo retoma o seu anterior caminho de sensibilidade plástica, ao evocar a personagem histórica abordando-a por via temática. Não recorre ao anterior retrato como tinha realizado em 1931, mas à subtileza da representação da figura alegórica da revolução. Um recuo em termos conceptuais em relação às novas propostas que despontavam no país, mas necessariamente uma obra em que Diogo se sente sensivelmente mais apoiado. Com a Revolução (1933), Diogo ultrapassa o problema do retrato emblemático, parecendo refugiar-se numa obra desadequada ao seu tempo mas, contudo, muito mais de acordo com a expressividade conceptual e plástica da sua escultura. A figura da Revolução reporta-nos para a dramaticidade da figuração do romantismo francês num corpo atlético e sensual, à imagem da volumetria da figura humana preconizada por Bourdelle. O movimento expressivo da alegoria resulta de pequenos efeitos plásticos como sejam a determinação das pernas fixas ao solo, os braços, a figuração do

rosto e os panejamentos que partindo da bandeira sustentada pela figura se entrelaçam na base da composição.

Existe ainda uma composição de homenagem ao poeta e pedagogo João de Deus (1932, gesso, 550x245x270 mm, Lisboa, Casa-Museu João de Deus) (13) concebida segundo a mesma lógica compositiva da anterior de António José de Almeida (14). Neste grupo escultórico, com o qual Diogo candidata-se a um concurso público, João de Deus é representado sentado, de cabeça caída, envergando uma toga clássica, símbolo de sabedoria, com uma figura feminina atrás. De frente está a figura do poeta, ao meio a da poesia (figura vertical), atrás uma outra figura feminina, sentada, com uma criança ao colo retratando a educação (15). As três figuras estão representadas segundo uma lógica de interpenetração dos seus diferentes espaços, parecendo sugerir que esta obra foi concebida para figurar provavelmente numa praça pública. Diogo concebe este monumento segundo linhas expressivas características da sua linguagem abundantemente criada ao longo década de 20, propondo uma sugestão de rotatividade na forma como joga com os diversos volumes das figuras.

As obras de temática histórica continuam ainda durante este decénio, com a representação do Infante D. Henrique (1935, barro cozido, 440x270x250mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) (16), um esboço para um monumento dedicado à memória do Infante, que parece ser mais um retrato do que uma estátua emblemática e heróica desta figura histórica. O infante é representado numa posição de expectação, uma figura quebrada pelos anos que no cimo de uma rocha, muito provavelmente no Cabo

de Sagres, aguarda pacientemente notícias das suas caravelas. A imagem emblemática e triunfante construída pela ideologia historicista dá lugar a uma figura fragilizada pela incerteza de cada navegação de descoberta, obedecendo a obra a uma lógica de representação da figura humanizada no seu contexto literário e histórico. Um outro importante exemplo da sensibilidade intimista da escultura de Diogo e da sua possível proposta iconográfica de uma imagética de exaltação nacional. Seguindo a mesma temática existem, igualmente, dois baixos-relevos intitulados *Homenagem ao Infante* (1934, gesso, 430x430 mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) onde, ao contrário da obra atrás referida, Diogo concebe um quadro em que as figuras históricas se regem por directrizes plásticas mais próximas da linguagem da estatuária de Francisco Franco, e da expressividade da pintura de Quinhentos.

Deste modo, Diogo aborda de duas formas diferentes a representação da História na sua contemporaneidade. Ou identificando-se com o gosto oficializante da homenagem aos personagens históricos, ou criando composições de forte conotação literária, depurações da sua expressividade latente e representada em muitas das suas obras anteriores, de passadas ambiências estéticas. Diogo surge-nos a explorar um filão criativo para o qual não tem qualquer apetência pessoal por falta de empatia com a rigidez iconográfica destas propostas. A sua criatividade encerra-se na pessoalização da exteriorização do seu sujeito estético, validamente representada noutras manifestações artísticas como o retrato ou a abordagem temática de sentimentos ou atitudes de inspiração literária ou religiosa. A estatuária histórica parece expor o intimismo da concepção de forma demasiado óbvia para que lhe permita a

recriação dos seus sentimentos. Pensamos que, deste modo, Diogo não consegue resolver a falta de liberdade que ele próprio associa a este tipo de criação plástica, na obediência aos elementos emblemáticos de cada figura, o que lhe origina um mimetismo, sem alma, dos cânones pré-estabelecidos pela tradição cultural.

Como anteriormente referimos, Diogo cria ao longo dos vários anos de actividade como escultor diversos retratos referenciais para a história da escultura portuguesa, cabeças de pormenorizado trabalho plástico e de grande expressividade. E é efectivamente, dentro dessa mesma proposta programática, que Diogo concebe a maioria das suas obras durante a década de 30. Em 1930, realiza um importante retrato de António Menano (17) (1930, gesso patinado, 430x180x250mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), de linhas rectas e semblante carregado, de cara magra, ossuda e bastante expressiva lembrando, no tratamento sinuoso do rosto, a obra Manuel Jardim (1921, bronze, 440x325x260mm, Lisboa, Museu de Arte Contemporânea) da autoria de Francisco Franco. O trabalho de Diogo de uma limpidez formal no tratamento das linhas formativas do rosto da figura, representa contudo um retorno a uma linha expressiva ensaiada em obras como Sampaio Bruno (1915-1917) ou Correia de Oliveira (1916), deixando esquecer experiências mais recentes de maturação mais arrojada como as suas obras de Heitor Cramez (1922), Madame Sousa Lopes (1925) ou Cabeça de Rapariga (1929). No ano imediatamente seguinte as suas obras de maior relevo são, na verdade, retratos, como o de Mário Eloy (1931, bronze, 480x480x270mm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea), de Beatriz Costa (1931, gesso policromado, 450x210x260mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), de Florbela Espanca

(1931, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/ 1932, mármore, 650x700x500mm, Évora, Jardim Público) ou de Fialho de Almeida (1932, bronze, 700x500x400mm, Vila de Frades, Escola Fialho de Almeida), este último, inaugurado em cerimónia pública a 7 de maio de 1932 (18). Os dois últimos bustos são ambos encomendas, realizadas em colaboração com o arquitecto Jorge Segurado, autor dos plintos, concebidos segundo linhas discretas, desenho simples, e numa matéria diferente da utilizada no busto, fazendo realçar, deste modo, o trabalho do escultor. Os dois últimos retratos, são, igualmente, duas importantes obras no percurso estético de Diogo, com algumas referências anteriores na forma estruturante da figura. A de Fialho de Almeida, pelo modo preciso de carnação da figura, filiamo-la na herança naturalista da estatuária nacional, relacionada com a sua cultura literária, dentro da mesma linha expressiva de uma obra como a de Sampaio Bruno (1915-1917), a de Florbela Espanca reportamo-la, formalmente, a uma sensibilidade de influência francesa já patente no retrato de Sarah Affonso (1922), num rosto bem delineado e equilibrado que sonha espelhando uma serenidade que nos leva a conhecer uma outra vertente possível do espírito atormentado desta poetisa, cuja a morte procurou no ano de 1930. Florbela pensa, com um olhar fixo no horizonte, apoiada nas duas mãos entrelaçadas que apoiam a cabeça, numa atitude de descanso e de concentração, posição também presente com sentido idêntico na sua anterior obra, O Último Antero (1917). Novamente a referência a Rodin na utilização das mãos em primeiro plano como núcleo originário da força animica da personagem. Por último, os dois retratos de Mário Eloy (1931) e de Beatriz Costa (1931). O primeiro apresenta algumas semelhanças formais com o anterior retrato de António Menano (1930) na

configuração alongada do rosto, no olhar distante e descentrado, nuns olhos encovados nas salientes sobrancelhas, o de Beatriz Costa surpreende pela sua singularidade em todo o conjunto da obra de Diogo, um gesso policromado no qual Diogo ensaia um compromisso entre o retrato de uma figura real e a recriação do estereotipo prisioneiro da imagem da actriz. Diogo mesmo trabalhando um rosto demasiado divulgado pela imprensa, pelo teatro e pelo cinema e como tal banalizado pela sua popularidade, consegue neste retrato surpreender pela linearidade das sobrancelhas, dos olhos e do corte rectilíneo do cabelo, em nitida alusão ao carácter enigmático das figuras egípcias. Consideramo-lo um retrato exemplar na escultura portuguesa deste período e uma significativa obra de domínio da sua linguagem estática que Diogo individualiza (19).

Em 1932 conclui o projecto decorativo, trabalho a que raramente se dedicou, constituído por dois baixos-relevos em gesso patinado destinados ao antigo Café-Bar Palladium, da autoria do arquitecto Jorge Segurado, situado na Avenida da Liberdade, em Lisboa, obras ainda hoje no local apesar das más condições de exposição, representando a "Adoração do Palladium" e "Roubo do Palladium por Ulisses" (1932, gesso patinado, Lisboa, Centro Comercial Palladium). Dois grandes quadros escultóricos, de clara influência bourdelliana (20), ladeando uma das portas de acesso ao café, alusivos a episódios mitológicos relacionados com o roubo da estátua de Palas por Ulisses, temática relacionada com a designação escolhida para o estabelecimento. Também do mesmo ano existe um outro trabalho de decoração, dois baixos-relevos representando a *Indústria* (1932, gesso patinado, 480x160mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), provavelmente os estudos para um alto-relevo de grandes

dimensões sobre este tema, projectado para coroar um padrão da autoria de Jorge Segurado, para figurar na "Exposição Industrial", realizada no Parque Eduardo VII, em Lisboa, nesse mesmo ano. As duas últimas obras são trabalhos de parceria com o arquitecto Jorge Segurado, com quem Diogo já vinha trabalhando desde a edificação da estátua de Antero de Quental no Jardim da Estrela em 1929.

Ainda durante esta década de 30, Diogo concebe uma outra figura semelhante à da Indústria, representando uma alegoria à Justiça (1936, mármore, Maputo, (ex-) Tribunal Civil e Comercial de Lourenço Marques/ 1936, bronze (esboceto), 200mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), uma encomenda oficial para um edifício público, tratada sem grande novidade estilística e respondendo às exigências formais a que ela se destinava.

Diogo também diminui as suas participações nas diversas exposições colectivas organizadas durante esta década, apresentando, na maioria dos casos obras já conhecidas do público. Em 1932 expõe o retrato de Mário Eloy (1931) no "Salão de Inverno", realizado na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa e no ano seguinte no "Salão da Neve", organizado pela galeria U.P., de António Pedro, sendo Diogo um dos artistas com possibilidade de expor regularmente nessa nova galeria de arte, facto que, contudo, não aconteceu. Em 1934, Diogo participa, pela última vez, numa outra exposição, de cariz mais institucional onde a sua presença era bastante regular, a "Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes", em Lisboa. No significativo ano de 1936 em que se inaugura, quase em simultâneo a exposição de "Artistas Modernos Independentes", com participações de António Pedro, Almada, Mário Eloy, Júlio e Maria

Helena Vieira da Silva, numa homenagem a pintores como Amadeo e Santa-Rita e a poetas como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, reafirmando a ideologia vanguardista dos anos 10, e o "II Salão de Arte Moderna" organizado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, Diogo está ausente de ambas as realizações ou por propositada intenção, por um real alheamento do trabalho de atelier que se reflectia num cada vez menor número de obras apresentadas nas exposições, ou simplesmente por continuar ausente do país donde tinha saído em Maio desse mesmo ano numa viagem a Inglaterra, de aproximadamente seis meses. Em 1937, colabora na "1ª Exposição de Arte Retrospectiva", realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, uma iniciativa de dimensão nacional, onde apresenta apenas duas obras, Torso de mulher(Eva) e Lilly Pinto Basto, datadas de 1922 e de 1933, respectivamente, uma representando a imagética onde Diogo melhor se movimentou durante os anos criativos da década de 20, outra simbolizando o retrato de encomenda particular ou de homenagem oficializante, área que a sua sensibilidade melhor acompanhou o desgaste normal do tempo. Em 1935, Diogo tinha também participado numa exposição organizada na cidade do Porto de homenagem aos pintores portuenses Silva Porto, Artur Loureiro e Henrique Pousão para a qual ele não é esquecido pelos organizadores, demonstrando, tal facto, a forte relação que Diogo ainda mantinha com o seu antigo grupo portuense dos amigos de juventude. Diogo virá ainda mais tarde, com o mesmo espírito, a participar posteriormente numa outra iniciativa realizada no Salão Silva Porto de homenagem, dos discípulos e amigos, ao pintor Marques de Oliveira, ainda em 1947. Em Janeiro de 1945, Diogo colabora na exposição "7 Artistas", organizada pelos artistas Abel Manta, Dórdio Gomes, Manuel Bentes, Mily Possoz, Ofélia Marques,

Bernardo Marques e Diogo de Macedo na Galeria Calendas, em Lisboa. Em 1948, Diogo é o director-delegado, encarregue de fazer a selecção das obras para a "Exposição de Arte Portuguesa (Metropolitana)", realizada em Luanda e em Lourenço Marques, organizada pelo Ministério do Ultramar e exposta primeiramente em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes antes de partir para África onde esteve a público entre os meses de Agosto e Novembro. Em 1950, participou na participação portuguesa, organizada pelo Secretariado Nacional de Informação, na "Bienal Internacional de Veneza". Em 1955, participa na exposição "Lisboa e os seus Poetas", realizada no Palácio Galveias, em Lisboa e organizada pela Câmara Municipal de Lisboa. Em 1957, participa com a obra Fialho de Almeida na "Exposição Comemorativa do I Centenário de Fialho de Almeida", realizada no Palácio Galveias, em Lisboa, e organizada pela Câmara Municipal de Lisboa. Em 1958, participa com obras na exposição "Escultores de Gaia", realizada na Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, organizada pela Câmara da cidade. No mesmo ano, ainda visita a "Exposição Universal e Internacional de Bruxelas", após ter coordenado a organização do Pavilhão Português, onde apresenta também obras de sua autoria. Em 1958, o Secretariado Nacional de Informação organiza uma "Exposição Retrospectiva de Mário Eloy", realizada primeiro em Lisboa e posteriormente no Porto, para a qual Diogo envia o busto do pintor.

Em finais de 1938, Diogo inicia ainda o projecto para a fachada principal do Museu Nacional de Arte Antiga, com a representação alegórica da Pintura (1939, mármore, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) e da Escultura (1939, mármore, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), (21) duas figuras que ladeiam a placa com a

denominação do museu, por cima de uma cornija neo-clássica. De nítida inspiração clássica, as duas figuras, a feminina - a "pintura" - e a masculina - a "escultura" - são representadas com atributos profissionais, tendo a primeira umas telas e um cavalete e a segunda a referência da escultura helenística, a Vitória de Samotrácia e um escopro de trabalho. A sua filiação clássica e italianizante conjuga-se igualmente com a representação figurativa da herança cultural francesa. Diogo representa duas figuras atléticas em alusão temática à "arte antiga" do acervo do museu e num trabalho de aproveitamento do espaço disponível no portal de entrada realiza a obra que melhor se adequa à própria arquitectura do edifício. A sua intervenção nada altera as intenções iniciais da autoria do projecto de restauro dos irmãos Rebelo de Andrade, apresentando como solução escultórica para a decoração dois *pastiches* de raiz académica.

São de 1940, as suas últimas obras de vulto, a encomenda para a decoração da Fonte Monumental da Alameda Afonso Henriques, em Lisboa, numa obra em que colaboram igualmente, na criação de outras figuras o pintor Jorge Barradas, nos painéis laterais, e o escultor Maximiano Alves, nas ninfas que delimitam o espaço do tanque principal da fonte. Diogo executa as figuras O Tejo (1940, mármore, Lisboa, Fonte Monumental) e Quatro Tágides (1940, mármore, Lisboa, Fonte Monumental). A primeira figura colocado no centro da composição, uma alegoria ao rio Tejo com a caravela portuguesa, tem grandes semelhanças com a obra de Antoine Bourdelle e filia-se na escultura produzida por Diogo durante a década de 20 mas, realizada todos estes anos depois sem qualquer originalidade plástica. As outras quatro tágides, sereias que seguram elementos relacionados com o mar apresentam semelhanças formais

com o grupo de *Baigneuses* (1921-1922, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), também ele datado da mesma década. Estas últimas figuras de 1940, perdem, contudo, a força expressiva dos anteriores exemplos pelo facto de serem tratadas frontalmente, sem a rotatividade encontrada nas de 1921-22, e pelo facto da base das figuras ter sido transformada em cauda de sereia o que as faz perder o mesmo movimento serpenteante.

Contudo, mesmo com estas participações em acontecimentos de significativa importância e com alguma produção de obras durante estes anos, pressente-se certas hesitações no seu processo criativo. Mesmo mantendo-se activo durante esta década, logo em 1931, Diogo confessa, ao pintor Joaquim Lopes, a sua vontade em deixar o atelier da rua da Luta, em Lisboa, facto que, apesar da opinião desfavorável do seu amigo, se vem a verificar ainda no final desse mesmo ano (22). Reforçando, ainda, a convicção de que este acto não é isolado, existe uma carta de Victor Falcão a Diogo, já datada de 1933, na qual o amigo o incentiva a ser persistente no trabalho criativo e a pensar mais nos seus projectos e ambições pessoais (23) do que na promoção e apoio dos artistas seus contemporâneos. Estes dois testemunhos deixam pressentir um certo cansaço de Diogo pela vida que tinha até então levado e representam o marco de uma importante ruptura, porque também a primeira, no questionamento do seu percurso como escultor. Contudo, tanto o abandono do atelier como a desmotivação por si confessada, não pressupõem um afastamento definitivo do trabalho pois mesmo que se denote um abrandamento no número de obras realizadas a partir de então, nos anos que se seguem Diogo mantém, como atrás verificamos, uma participação regular nos acontecimentos artísticos nacionais e uma certa presença

nalgumas encomendas oficiais de decoração pública, não deixando perceber o abandono definitivo. Nota-se, sim, desânimo na concepção de muita da sua produção criativa, se exceptuarmos a retratística cuja produção mantém significativamente durante os anos da década de 30, sendo mesmo na área do retrato que Diogo se destaca ao manter mais viva a sua chama criativa.

No entanto, em 1941, no ano em que fica viúvo, Diogo renuncia voluntariamente à escultura por razões de ordem pessoal, muito relacionadas pela historiografia posterior com o trauma do sucedido mas no entanto, em nossa opinião, também perceptível na própria vivência interna da sua produção escultórica. Não querendo contudo subestimar a gravidade de tal acontecimento no seu percurso pessoal, pensamos que o abandono da escultura pode perfeitamente ser relacionado com a própria orgânica plástica, pressentida nos finais de 20 e expressa desde meados dos anos 30. Diogo é uma personalidade romântica e afectiva, no entanto a sua grande paixão pela escultura leva-o igualmente à falência da sua capacidade criativa.

Diogo não quererá nunca abandonar o estatuto de escultor pois foi por esse caminho que entrou no mundo da sensibilidade estética e é como tal que se sente relembrado, contudo a sua nova missão vai ultrapassar em larga escala a área da escultura para ele se afirmar como um nome a reter na produção historiográfica nacional. No final da década de 30, o seu percurso como escultor tinha chegado ao fim, provavelmente por vontade própria, pelos condicionalismos da vida relacionados com o recente estado de viuvez e pela consequência interna da sua obra escultórica, mas, este dilema plástico em que se

encontrava esteticamente foi ultrapassado pela capacidade de transferência de uma actividade artística por uma outra mais teórica. E, se já durante a década de 30 fomos verificando certos aspectos denotadores de um afastamento da criação escultórica, com o seu abandono confessado, em 1941 vemo-lo aderir assumidamente a outras preocupações estéticas mais relacionadas com a historiografia e com a divulgação da arte (24). Já em 1923 Aquilino Ribeiro caracteriza, profeticamente, Diogo como um "escultor, pintor e até nas horas vagas, homem de letras. Leonardo da Vinci foi mais: matemático, músico, construtor de passarolas, espadachim. Em Diogo, menos enciclopédico, as três pessoas não se repelem como em todas as santíssimas trindades. O escultor é admirado, o pintor admirável e o homem de letras - eu o admiro" (25). Por opção pessoal, persistiu o homem de letras pela defesa de um sonho perdido na representação mais íntima da sua individualidade.

## NOTAS

(1) in Manifesto do I Salão dos Independentes, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes.

(2) Este manifesto foi publicado ao mesmo tempo do catálogo descritivo das obras expostas e o seu texto consubstancia a filosofia da exposição organizada por este grupo de artistas em 1930. Diogo de Macedo integra no catálogo a frase: "A Inquisição das artes foi a Academia, e as suas fogueiras - que ainda algumas ardem - são os sistemas. Há que substituir os autos-de-fé por actos de fé", onde enuncia as linhas mestras da sua participação no "I Salão dos Independentes", guiado pela defesa da liberdade criativa de cada artista individual, fora das rígidas regras dos sistemas culturais, proclamando a necessidade de cada um se reger pela sua vontade particular.

(3) Os outros autores que assinam as participações no catálogo da exposição são: Carlos Queirós, Almada Negreiros, Luís Teixeira, Gil Vaz, João Gaspar Simões, Sarah Affonso, Álvaro de Campos, Mário Saa, Mário Vaz, António Ferro, Jorge Segurado, Raul Leal, Carlos Ramos, José Régio, Mário Eloy, António de Navarro, António Pedro, Manoel Mendes. A teorização estética na organização do I Salão dos Independentes foi abundante, com destaque para as participações de António Ferro e de José Régio cujos textos seguem a procura de uma definição da nova postura artística.

"A literatura é a crónica duma época, da alma e do corpo duma época. Um espírito normal e saudável não pode fugir ao "clima" do seu tempo como não se pode fugir à luz do sol que nos queima todas as épocas. "Só há uma forma de imitar a arte dos nossos antepassados: sermos do nosso tempo como eles foram do seu..." - disse um escritor francês e disse tudo. Porque nos havemos de extasiar perante a "frouta" pastoril, perante o alaúde e havemos de tapar os ouvidos, horrorizados, às primeiras notas do saxofone do jazz?" in António Ferro, op.cit..

"Eis o que distingue a pintura do nosso tempo: Re-descobrimo as verdades imortais da sua Arte, regressando, pelo próprio excesso da civilização atingida, às atitudes primitivas, os Artistas modernos também não desprezam a verdadeira civilização: a lição dos séculos e dos mestres, fatalmente presente no seu sangue. E duma e doutra conquista, lhes vem que eles tendem a tirar as últimas consequências. Daí o repelirem mestres e academias, sabendo que "ninguém aprende verdadeiramente senão o aprende por si". in José Régio, op.cit.

Destacamos igualmente as palavras de Alvaro de Campos acerca da criatividade: "Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer - falar e estar calado. As artes que não são literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz "poema sinfónico" fala-se exactamente, e não de um modo translato e fácil.

O caso parece menos simples para as artes visuais, mas, se nos prepararmos com a consideração de que as linhas, planos, volumes, cores,

justaposições, são fenómenos verbais dados sem palavras, ou antes por hieróglifos espirituais, compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda, que as não cheguemos a compreender ainda, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração.

Tanto basta até chegar o resto."

(4) Esta exposição é noticiada na revista ABC.Revista Portuguesa, ano X, nº514, Lisboa, 22 Maio 1930: "O Salão dos Independentes. À semelhança do que se faz no estrangeiro, sobretudo nos grandes centros de cultura artística, abriu há dias em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, uma exposição de arte na qual se juntaram alguns dos principais valores da nova geração, que não se querem subordinar a escolas ou tutelas, no legítimo desejo de afirmarem livremente a sua personalidade. Esse certame está obtendo um êxito notável e teve a inauguração a presença do Chefe de Estado e altas personalidades dos nossos meios literários e artísticos. Na gravura o sr.Presidente da República [António O.Fragoso Carmona] e chefe do governo [Domingos A.Alves da Costa Oliveira] com os expositores."

Existe igualmente uma carta dirigida a Diogo por Victor Falcão, então em Bruxelas, onde se lê: "Meu caro Diogo de Macedo:(...)Felicitoo pela sua iniciativa da Exposição dos Independentes e pelas provas de actividade intelectual que tem dado ultimamente.", Carta de Victor Falcão a Diogo, Bruxelas, 1 Março 1930.

(5) in José Régio, " Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes", in Presença. Folha de Arte e Crítica, nº27, Coimbra, Junho-Julho 1930. Este texto está também reproduzido na obra Páginas de doutrina e crítica da "Presença".Ensaio, João Gaspar Simões (prefácio e notas), Porto, Brasília Editora, "José Régio. Obras Completas", 1977, pp. 125-143.

(6) in Ibidem.

(7) Relacionamo-lo com o Baby/Busto de Criança (1917, gesso, 540x470x340mm, Tomar, Museu João de Castilho), um retrato de uma cuidada emotividade expressiva.

(8) O modelo em gesso desta estátua de Afonso de Albuquerque, hoje no Museu Militar de Lisboa, esteve exposto em 1937, no Átrio de entrada da Exposição Histórica da Ocupação, realizada no Parque Eduardo VII, em Lisboa.

(9) Após o encerramento da exposição, esta obra regressou a Portugal, e ficou armazenada e esquecida, na Alfândega de Lisboa até finais de 1933, altura em que é retomada para figurar, em 1934, na "Exposição Colonial do Porto", realizada nos Jardins do Palácio de Cristal.[cf. Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, nº4, Lisboa, 21 Julho 1934, pag.8].Durante o longo período de espera, que medeou as duas exposições, Diogo pensou enviá-la para a sua terra natal, Vila Nova de Gaia, para aí ser erigida, segundo confirma a carta do pintor Joaquim Lopes[cf. "Carta de Joaquim Lopes a Diogo", Vila Nova de Gaia, 20 Outubro 1931], no entanto a morosidade do processo impossibilitou a sua própria concretização. Por fim, após a sua presença na exposição colonial dos Jardins do Palácio de Cristal a estátua aí permanece após o encerramento daquela, até ser transferida para o local onde hoje se encontra.

(10) in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, vol.XIII, Lisboa, 1941.

(11) Existe possivelmente um outra obra inacabada, inserida na mesma linha temática citada na obra de M<sup>a</sup> Gabriela Gomes de Oliveira, Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica, Vila Nova de Gaia, Publicação da Biblioteca Pública Municipal, 1974, pag.156. Referimo-nos a uns baixos-relevos destinados ao Jardim Público da cidade de Moura, alusivos à conquista da cidade aos Mouros pelos irmãos Rodrigues. No entanto, deslocámo-nos a Moura e não se verificando a sua existência no Jardim da cidade, fomos posteriormente informados na Biblioteca Municipal de Moura de que não existe qualquer referência na bibliografia sobre a cidade à inauguração de semelhante obra. Resta-nos a hipótese de se tratar de uma obra que não foi concluída no seu propósito primeiro. No seguimento da nossa investigação encontrámos um baixo-relevo fragmentado denominado por Cruzados (1934, gesso patinado, 1340x2100mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes), na Casa-Museu Teixeira Lopes, que pela sua temática nos leva a supor tratar-se da obra destinada à cidade de Moura.

(12) Com esta obra, Diogo alcançou o 2º prémio no concurso público para o monumento.

(13) cf. Diogo de Macedo, A Voz, 28-2-1930; cf. Diogo de Macedo, "A Poesia e a Educação" in Ocidente, vol. XIX, nº 59, Março 1943.

(14) Existe um trabalho anterior datado de 1928, João de Deus (1928, gesso, 540mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes(?)).

(15) Nesse mesmo ano de 1935 Diogo concebe o Padrão ao esforço da Marinha Portuguesa na Grande Guerra (1934-1935, alto-relevo, pedra de líoz, Ponta Delgada, muralha norte do Forte de S.Brás), num projecto de co-autoria com o arquitecto Raúl Lino, cuja a inauguração teve lugar no dia 26 de Abril de 1936. Diogo cria duas figuras que compõem o monumento representando a Marinha de Guerra e a Marinha Mercante, ladeando o escudo nacional, ao centro, e a cruz de guerra, por cima deles. As figuras representadas apresentam uma robustez física que não é muito comum nas obras de sua autoria. Contrastam com a fragilidade das suas composições de natureza histórica.

(16) Diogo não participou em muitos concursos públicos no entanto, referenciamos cronologicamente as suas participações:

- 1914 - Monumento a Camões
- 1918 - Monumento a Almeida Garrett
- 1928 - João de Deus (Busto do poeta)
- 1931 - Bartolomeu Dias
- 1931 - Fernão de Magalhães
- 1932 - Monumento a João de Deus
- 1932 - Indústria
- 1933 - Monumento a António José de Almeida.

(17) António Menano (1895-1969). Médico com o curso de Medicina da Universidade de Coimbra, conhecido como um importante cantor do fado coimbrão. Amigo de Diogo de Macedo, provavelmente do convívio na Figueira da Foz. No espólio privado de Diogo existe correspondência particular com António Menano referentes ao início dos anos 30.

(18) cf. Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", in O Diabo, ano I, nº3, Lisboa, 14 Julho 1934, pag.5.

(19) A sua criação de retratos também decai a partir de 1932, sendo de considerar somente o Lilly Pinto Basto (1933, gesso patinado, local

desconhecido), o Busto de Tomaz de Mello Breyner (1936-37, mármore, 600x500x350mm, Lisboa, Hospital do Desterro) destinado ao Jardim do Hospital do Desterro e inaugurado a 27 de Março de 1937. Datada de 1941, existe o busto de homenagem ao Dr. Armando Nunes Pequito (1941, mármore, 700X600X400mm, Gáfete, Praça Pública) inaugurado a 27 de Dezembro de 1941 na vila de Gáfete, concelho do Crato. Existe igualmente uma outra obra desconhecida intitulada Ecce Homo (1938) referida na "Carta de Fiel Viterbo a Diogo de Macedo", Quinta da Fonte, Julho 1938, como tendo sido oferecida a António de Oliveira Salazar e que parece ter sido colocada na residência do, então, Presidente do Conselho de Ministros. Apesar de não se conhecer a verdadeira razão para tal oferta, pensamos, contudo, que o facto de António de Oliveira Salazar (S. Comba Dão, 28/4/1889-Lisboa, 27/7/1970) comemorar os seus cinquenta anos em 1939 pode ser um indício a considerar. A sua última obra de datação segura é, realmente um retrato, de 1948, intitulado Retrato/Rapariga Brasileira, executado no Museu Nacional de Arte Contemporânea, a pedido de um seu cunhado, Joaquim da Cunha Sotto-Mayor. Feito em oito poses, mencionadas numa nota existente no seu espólio privado, a obra foi, posteriormente, enviada para o Brasil.

(20) cf. reprodução dos painéis "As Quatro Artes", da autoria de Bourdelle, existentes no Teatro dos Campos Elísios, na revista Ilustração Portuguesa, nº824, II série, Lisboa, 3 Dezembro 1921, pag.427.

(21) Existem dois estudos, A Escultura (1938, gesso patinado, 600x250x530 mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) e A Pintura (1938, gesso patinado, 590x250x470 mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) na Casa-Museu Teixeira Lopes.

(22) cf. Carta de Joaquim Lopes a Diogo, Gaia, 27 Outubro 1931 na qual Joaquim Lopes aconselha-o a não se desfazer do seu atelier como ele tinha revelado ser sua intenção. Aproximadamente uma semana depois, Diogo recebe a seguinte carta de Joaquim Lopes em que este o repreende de ter realmente deixado o seu atelier, ficando sem lugar para trabalhar, visto em casa não ter espaço para tal. cf. Carta de Joaquim Lopes a Diogo, Gaia, 7 Novembro 1931.

(23) cf. Carta de Victor Falcão a Diogo. Bruxelas, 24 Agosto 1933. Esta carta apresenta duas situações de extrema importância para a biografia de Diogo de Macedo. Por um lado, surge-nos o incentivo para continuar a trabalhar e não abandonar o trabalho pela aparente percepção da impossibilidade da concretização dos seus propósitos; por outro Victor Falcão parece tocar uma questão velada que é da contradição da própria vida de Diogo, o casamento com Ana Sotto-Mayor que poderá ser, seguramente, essa alma diferente da do escultor Diogo de Macedo. Victor Falcão levanta igualmente uma questão que veremos ser abordada posteriormente por outro amigo de Diogo, António de Azevedo, que é a acusação de que ele protege e se interessa demais pelos outros em detrimento de si. cf. Carta de António de Azevedo a Diogo, Guimarães, 11 Dezembro 1934. Nesta carta para além da acusação que o escultor profere a Diogo parece emergir a rivalidade entre a escola do Porto e a de Lisboa, considerada esta última, como privilegiada em detrimento da marginalidade concedida à do Porto.

(24) Ainda em 1952, Costa Barreto, coordenador da rubrica "Cultura e Arte" do jornal O Comércio do Porto envia uma carta a Diogo solicitando a sua colaboração como artista, respondendo a um questionário sobre o estado da escultura em Portugal.cf. Carta de Costa Barreto a Diogo de Macedo,

Valbom-Gondomar, 6 Março 1952. Costa Barreto além de solicitar a colaboração de Diogo na resposta ao questionário que reproduziremos, em seguida, pede-lhe igualmente que inclua duas fotografias de duas obras suas na resposta à carta.

“QUESTIONÁRIO:

1º- Ouve-se falar muito duma Nova Renascença. O conceito generalizado da evolução da Arte apresenta dois máximos: o helénico do século V a.c. ou a idealização do humano e o renascimento italiano dos séculos XIV e XV ou a humanização do ideal - leva a considerar os seus intervalos como estados de busca ou crise, nos quais se integrariam, portanto, o futurismo italiano, o cubismo, o dadaísmo, o ultra-realismo francês, o expressionismo alemão, etc...Dentro dele crê V.Excia. que o conjunto das concepções estéticas actuais - no qual, claro está, se inclui o movimento escultórico português - constitui um prelúdio dessa Nova Renascença ou ainda parte da linha conduzindo a um dos mínimos daquele gráfico da Arte ?

2º- Será a Nova Escultura Portuguesa, entre as suas irmãs europeias, um caso à parte ou consequência dum mesmo pensamento-mãe ?

3ª- Qual a diferença básica, existente entre a Nova Escultura Portuguesa e a sua antecessora do princípio do século ?

4ª- Para lá dos anseios inerentes à inspiração, que outros Julga V.Excia. assediarem hoje o escultor nacional ?

5ª- Quais os seus últimos trabalhos e projectos ?

A resposta de Diogo de Macedo extraída da Carta de Diogo a Costa Barreto, Lisboa, 14 Março 1952 é significativa pela posição que ele assume ao não pretender expressar opinião acerca dos assuntos enunciados por Costa Barreto: "... houve exagero informativo a meu respeito, por vários motivos:

1º - O Artista a quem V.Exª se dirigiu, há mais duma década que deixou de o ser, isto é, de ser escultor, porque nunca mais produziu em arte, fosse o que fosse. Sendo a causa dessa renúncia, de ordem muito íntima, perdoe-me V.Exª que dela não fale, nem sobre esse morto diga seja o que fôr, nem tão-pouco apresente documentos dum passado que não interessa ao presente.

2º - Não sendo artista, perdi o direito de me pronunciar sobre problemas que dizem respeito a artistas e a críticos de Arte observadores dos factos a que V.Exª se refere. Ignorando, portanto, as teorias, as filosofias, os conceitos generalizados sobre a evolução ou transformação da Escultura no período presente, não tenho opiniões sobre tema tão complexo, mas sim idade bastante para me calar.

3º - Como arredado dos problemas referentes à Escultura Portuguesa, quem teve telhados de vidro e os tapou com carapaça de esquecimento, só pode ter um desejo - não uma opinião : que os nossos escultores não façam caso do que se diz, desdiz, projecta e resolve lá fora, e que procurem egoistamente, com as possibilidades do seu génio, esculpir bem sem olharem para quem.

Queira V.Exª desculpar-me pelo engano de V.Exª e crer-me muito agradecido pela atenção que o mesmo provocou.(...)". Desta resposta de Diogo é de reter o facto de ele em 1952, confessar veladamente a sua inaptência para a criação escultórica nacional, optando por uma atitude de afastamento, "...quem tem telhados de vidro e os tapou com carapaça de esquecimento".

Diogo tinha tomado a decisão de abandonar o trabalho escultórico no início dos anos 40 e como tal não pretende expressar a sua opinião acerca deste assunto para si tão delicado. A sua missão na altura é a de divulgar e estudar a arte, apoiando-a nas suas limitações.

Mesmo não querendo responder a Costa Barreto, Diogo não deixa de se sentir como escultor. Mesmo após 1941, ele mantém a denominação de "escultor" nos seus cartões de visita. Só em 1952 (o mesmo ano da data da dita carta), na altura em que recusa um convite a si dirigido para participar

na Exposição de Goa justificando a sua atitude por ter abandonado a profissão há alguns anos e ter deixado de concorrer a exposições, assina o cartão de resposta como "ex-escultor".

(25) in Aquilino Ribeiro, "Vida Artística. Os cinco Independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº797, 10 Novembro 1923, pag.3.

## **II Parte**

### **A PRODUÇÃO TEÓRICA (1940 - 1959)**

## 1. A conceptualização crítica (1938 - 1959)

"Não tenhamos medo de admirar nem de compreender; e confiemos na sensatez da História, que amanhã resolverá aquilo que não somos obrigados a resolver."

*Diogo de Macedo*

"Quantas vezes me interrogo sobre o motivo porque me dediquei tão incondicionalmente e totalmente à arte e à complexidade dos seus problemas, em paixão tão decidida para viver uma vida inteira a pensar nela e a amá-la, quase me esquecendo das obrigações que todo o homem tem de viver para o resto do mundo" (1). Uma vida inteira dedicada à criação, à divulgação e defesa do processo criativo, da arte nacional, da sensibilidade estética do homem, numa busca ininterrupta do equilíbrio estético da interior expressividade plástica. Escultor desde 1911, amante em exclusividade há muito antes, Diogo transporta ao longo da sua vida a missão da vivificação social da arte. Mesmo em 1941, ano em que abandona voluntariamente a escultura, provocando um golpe irrecuperável na sua carreira de escultor, Diogo permanece um criativo, um esteta apaixonado e simultaneamente desiludido não com o objecto amado mas, com ele próprio como agente participante. Coincidência ou não, data exactamente de 1941 a sua primeira conferência pública intitulada "O Menino Jesus na Arte", proferida já com o estatuto de escultor-crítico das questões da arte nacional e como Vogal da

Academia Nacional de Belas-Artes, cargo que ocupava desde 1938. No entanto, Diogo quererá ser sempre, até final da vida, o escultor que, a partir de então, esculpe a ideia da beleza através da palavra escrita (2).

Em 1938, Diogo aceita o convite da revista Ocidente para incorporar a equipa de colaboradores regulares desta publicação (3), editada, a sua 2ª série, pela primeira vez em Maio desse mesmo ano. Um periódico renascido da necessidade de consubstancializar os pressupostos da consciência ocidental, através da exaltação de uma imagem nacional de identidade rática, um órgão de opinião de coincidência ideológica com a política cultural do regime do Estado Novo, profusamente divulgada desde os anos 30 pelo Secretariado de Propaganda Nacional. A importância da aceitação da proposta da Ocidente advém não do facto desta ser a primeira incursão de Diogo no capítulo da produção escrita mas antes, pelo estatuto de jornalista e crítico de arte que adquire e consolida a partir de então. Esta colaboração regular na Ocidente é, para Diogo, o seu campo de ensaio para a reflexão sobre o estado das artes e para a enunciação de estudos, mais desenvolvidos, posteriormente, em monografias da sua autoria. É de grande pertinência o objectivo primeiro desta rubrica, o de divulgação, estudo e acompanhamento das artes em Portugal, de incentivo aos novos promissores valores, de estudo de artistas da nossa história e de noticiário de qualquer acontecimento artístico desde exposições a conferências, passando pela problematização de questões do âmbito da teoria da arte. Diogo imprime-lhes o seu inimitável cunho pessoal e estas "Notas de Arte" vão integrar igualmente críticas, cutilantes, à política cultural e ao meio artístico português. Elas representam uma longa participação,

uma presença regular que quase fazem com que o seu nome se possa identificar com o da revista; são vinte e um anos de constante presença para retribuir, através da sua divulgação, a sua paixão pela arte. Muitas vezes com artigos mais jornalísticos, outras vezes com estudos de preocupação mais erudita, ainda outras com denúncias e lamentos contundentes a factos, mas sempre a certeza de que o móbil inicial da sua participação no projecto Ocidente se cumpre em cada abordagem teórica que assume, com a frontalidade que lhe é habitual. São, igualmente, páginas dum importante valor para o estudo da actividade artística em Portugal durante os anos de 1938 a 1959 (4).

Referimos o início da participação mensal das suas crónicas na Ocidente no entanto, apesar do ano de 1938 surgir como um marco historiográfico para o início de uma longa carreira de crítico, Diogo já vinha conciliando, há algumas décadas, as duas actividades de escultor e de teórico (5). O gosto pelo registo escrito das suas memórias e afectos está intimamente relacionado com a sua personalidade significativamente reflexiva e historicista de forma a que as opções que irá tomar em 1940, apesar de radicais, parecem inserir-se num percurso de continuidade tanto em termos de personalidade como em termos profissionais, uma vez que ele já tinha conquistado, efectivamente, um lugar referencial no domínio da reflexão estética nacional e demonstrado, desde muito cedo, esta apetência e conseqüente gosto pela produção literária (6). O seu primeiro livro, datado de 1930, edição integral de todas as crónicas publicadas na Seara Nova, é um excelente testemunho pela jovialidade e pela espontaneidade como são narradas as suas memórias de estudante parisiense e pelo lugar singular que este ocupa no seio da historiografia nacional um volume com tais

características, onde se misturam recordações do autor com reflexões da construção de uma sensibilidade estética que em Portugal se vinha afirmando através do confronto com a arte que se produzia na cidade de Paris. O 14. Cité Falguière ultrapassa a autobiografia, a introspecção do escultor, para se afirmar como um testemunho sensível da *Montparnasse* dos portugueses, do impacto do mundanismo na curiosidade dos estudantes nacionais recorrendo, simultaneamente, à reflexão da crítica de arte na análise das manifestações protagonizadas por ele e por todos os outros artistas do seu convívio. Este seu livro é paradigmático na caracterização de um estilo muito próprio onde os episódios pessoais emergem como pretextos às reflexões teóricas do pensador e crítico (7).

No mesmo campo temático referência ainda para a obra intitulada Espanha de Ontem, compilação de memórias da viagem por si realizada a Espanha em 1936, antes do início da Guerra Civil (8), que alia o roteiro turístico por algumas cidades deste país peninsular com reflexões sobre temas de acentuada preocupação etnográfica (9). Em qualquer das obras atrás citadas, Diogo utiliza uma escrita fluente e muito peculiar, de criação de uma intimidade com o leitor, situação que denota facilidade em comunicar com o seu interlocutor, seja qual for o registo adoptado, através do recurso à pureza literária e à descrição poética das ambiências vividas.

Para além destas obras abordando temas mais biográficos e de alguns artigos de opinião publicados em periódicos, Diogo nos inícios de 30 começa a colaborar com propósitos mais técnicos e com o estatuto de crítico mais consolidado. Acerca deste seu novo estatuto de crítico de arte, Diogo escreve em 1939 um interessante parágrafo

justificando a sua missão perante todos aqueles que não consideram a legitimidade de uma artista para o ser - "Sabemos que não é costume, em Portugal, permitir-se aos plásticos quaisquer opiniões sobre arte, ainda que seja a sua. Nem sobre problemas especiais da sua própria profissão as devem ter, salvo se acumulam a arte com o professorado. (...) Mas, todos os rebanhos podem ter uma ovelha ranhosa. Procuraremos pela nossa parte, evitar o contágio da nossa moléstia, não de *iconólogo*, - Deus nos livre! -, mas de *iconómano*. Nenhum homem pode viver sem devoção, quando pretende ser feliz." (10). Uma crítica certa e, simultaneamente, uma defesa do seu novo estatuto enquanto prisioneiro, por devoção, de qualquer imagem ou figuração. Contudo, muitos dos seus estudos ultrapassam o registo escrito do iconómano.

Deste modo, ainda durante o ano de 1934, Diogo colabora, regularmente entre os meses de Janeiro e Agosto, na revista O Mundo Português com a publicação de diversos artigos sobre a arte indígena. Este propósito insere-se num projecto mais amplo, desenvolvido pelo Governo, visando a consolidação da política colonial na complexa diversidade ultramarina, através da formação e da divulgação de um espírito de identidade, assinalado com a "I Exposição Colonial Portuguesa", realizada na cidade do Porto (11). A versatilidade de Diogo lança-o no estudo da arte indígena nacional, primeiro estudo sobre arte colonial portuguesa, a primeira reflexão que, seguindo o crescente interesse em Portugal pela arte negra (12), aborda a problemática desta produção artística criada em território português. Mas, este seu pioneirismo ultrapassa a mera inventariação das obras existentes em colecções particulares e em núcleos reservados de museus, ao elaborar um estudo metodológico dos diversos objectos

encontrados, localizados na sua diversidade geográfica, com o objectivo de elaborar cânones estéticos reguladores da complexidade artística de todo o território africano sob domínio português. Mas, este seu pioneirismo reflete-se igualmente na forma como ele aborda a arte negra, ao vincar propositadamente a necessidade de compreensão da especificidade e unicidade de cada povo na criação estética de um imaginário colectivo, produtor da consciência unificadora de cada tribo indígena. Se este estudo visa sistematizar uma realidade desconhecida de muitos, ele resulta simultaneamente, em última instância, num trabalho de caracterização da especificidade da arte portuguesa, integrando-se como nacional a produção dos povos africanos.

O cuidado e a atenção que Diogo dispensa a cada peça isoladamente, na sua forte relação simbólica com o núcleo civilizacional que a cria, são de uma importância crucial para compreender a sensibilidade estética deste teórico que nunca se desliga do seu ofício de escultor. É, na verdade, pela escultura e através dela que Diogo inicia o percurso pela "arte indígena", "gentílica" ou "negra" (13) enraizando nessa linguagem plástica a capacidade de transfiguração e complexificação que ela adopta consoante o grupo étnico que a concebe (14). Tal pressuposto encaminha, necessariamente, para uma valorização da arte por si mesma, desrespeitando a tese da depuração perfeccionista da criação plástica, a de uma evolução iniciada na arte dos povos indígenas ou ditos primitivos e posteriormente reconvertida nos cânones clássicos, herdados pela civilização ocidental. Diogo introduz, mesmo, neste discurso sobre uma arte de características primitivas produzida na contemporaneidade, a ambivalência de valores culturais e de

sensibilidades estéticas entre dois mundos vizinhos, o da civilização ocidental e o da civilização oriental, confrontados historicamente na região africana sob domínio português.

Uma outra implicação teórica do pensamento introdutório de Diogo de Macedo acerca da arte indígena portuguesa prende-se inevitavelmente com a sua compreensão da criatividade de um núcleo fechado sobre si mesmo, participante de circularidade nos modelos produzidos. Afastando a hipótese de uma integração da sensibilidade africana na estética nacional, como surgiu anteriormente na criação de tantos artistas estrangeiros, Diogo remete-nos para o pressuposto de que cada povo e cada região produz a sua arte, legitimada pelas condições dos seus criadores. Sobre as origens da arte negra, reforça a quase total ignorância, baseando-se tal reflexão em pressupostos hipotéticos que funcionam, na teorização sobre a mesma, como simples polos de confirmação de um pensamento. A ignorância é real quanto a estas origens, tanto em relação à arte produzida em território colonial português como em qualquer outra região africana, por valores que se perdem na história da humanidade e por um etnocentrismo que nos impossibilita de mergulhar na vivência da sensibilidade destes povos (15).

As palavras de Diogo parecem, numa primeira análise, ir ao encontro, do gosto generalizado entre os diversos intervenientes do meio intelectual português de apreciação deste género de expressão artística meramente como uma manifestação etnográfica e peculiar de uma sensibilidade díspare e desconhecida. O objecto era entendido como elemento decorativo revestido de uma aproximação pitoresca com a expressividade perdida da espontaneidade da primeira infância.

Mas, a novidade das palavras de Diogo ultrapassam esta concepção, o seu discurso aponta para a formalização do objecto artístico, desinserido da sua funcionalidade e revestido de uma necessidade de fruição estética do próprio artífice. Diogo lança o desafio de se olhar primitivamente para toda a arte primitiva, "amando-a como uma manifestação inédita dos sentidos", sem a superioridade de um povo num estágio superior de desenvolvimento que a encara somente como arte "pitoresca, bizarra e selvagem". A uma focalização inserida nos conceitos operativos da civilização ocidental, Diogo propõe uma abertura, mesmo que somente teórica, a uma alteridade de sensibilidades, entendimentos e expressividades, próxima da simplificação e despojamento da realidade vivencial. E, a partir da busca da especificidade da arte primitiva, Diogo conduz-nos à própria origem da reprodução anímica da escultura, inerente à característica plasticizável e moldável da matéria de que o homem dispõe desde as suas primitivas raízes. A escultura está, na sua origem fortemente relacionada com o mundo circundante na complexa relação do homem com a natureza e dos homens entre si, fortemente relacionado com a idolatria, desencadeadora do sentimento estético concretizado na sua objectivação. Relação privilegiada com o desconhecido, concretizada nos diversos materiais disponíveis que no caso da arte indígena portuguesa nos reportam a um estágio possivelmente identificado com o de uma "idade da madeira" (16), com a excepção da arte do Benim, única civilização que utiliza o bronze na execução dos seus objectos.

A par da análise formal de algumas obras pertencentes às colecções enunciadas, Diogo faz igualmente, neste pequeno volume, uma aproximação cultural à mesma arte negra, encarando-a como uma produção artística a preservar, longe das intromissões da cultura

ocidental, que ao descobrir o potencial disponível lhe poderá alterar, irremediavelmente, as raízes mais profundas da sua concepção plástica. O autor defende a preservação da autenticidade da arte gentílica escrevendo que "Onde existe um culto original, há fatalmente uma arte paralela. Respeitemos essa arte [porque] criar é ser diferente dos outros", numa defesa incondicional da especificidade individual do seu criador, quer ele seja de origem individual ou colectiva. A arte negra, identificada neste estudo com a escultura negra, é um resultado da própria dinâmica vital da natureza, é dela fruto e é desta intrínseca relação física da qual o homem é o seu intérprete que nasce o mistério da beleza desta criação estética da cultura civilizacional, filtrada pela teorização humanizada da racionalização ou da expressividade onírica de um pensamento teórico. Diogo aponta para a pertinência da multiplicidade de hipóteses e soluções na relação de cada povo com o exterior, alertando para o facto de que "querer ver a beleza por um só ângulo, é desconhecer a multiplicidade da própria natureza, e forçar a arte a perder a sua maior qualidade: o sonho" (17). Tal concepção encerra em si alguma da explicação, para o facto da arte nacional não ter experimentado, nestes anos de descoberta e divulgação de uma outra criatividade, soluções plásticas de compromisso entre a escultura de herança ocidental e classicizante e a nova expressividade autóctone das terras de África, uma arte colonial portuguesa produzida por grupos étnicos tão distantes tanto cultural como geograficamente, situação não ultrapassada pelos criativos continentais.

Diogo lança, neste estudo prefaciado por Luiz de Montalvor, o debate sobre a pertinência de uma verdadeira reflexão sobre a "arte indígena portuguesa", prevendo que o estudo desta arte se concretize para

além do momento favorável de divulgação que então se vive, para que o seu verdadeiro sentimento ultrapasse a mera perenidade da tendência exótica da "moda negra" (18). A abordagem que Diogo faz da questão da arte negra entendendo-a como uma arte nacional esquecida e desprezada pela cultura erudita assente em valores classicista da estética ocidental, conduz à abertura dum novo capítulo nas reflexões acerca de uma outra sensibilidade e de um outro mundo, alheio ao devir da racionalização e da depuração das formas arquetípicas de Belo.

E, inserido neste mesmo espírito de revelação das artes menores, ou expressões artísticas vulgarmente consideradas de inferior qualidade estética, Diogo dedica-se igualmente ao estudo dos presépios portugueses, avaliados segundo o seu interesse estético a par da nota pitoresca da sensibilidade popular de genuína religiosidade (19). Os presépios apresentados representam um possível elo afectivo com os seus tempos de meninice de convívio com os barristas e santeiros de Gaia e podem articular-se, igualmente, com o estudo de sistematização da escultura medieval, pontualmente referenciada por Diogo ao longo da sua obra escrita. A relação possível entre estas duas vertentes, a arte africana e a religiosidade popular, representada nos presépios, pode ser estabelecida dentro da mesma preocupação etnográfica de encontro das raízes mais profundas dos povos, na valorização étnica da sensibilidade primeira da herança colectiva. O presépio é, na verdade, estudado por Diogo no compromisso entre a sua valoração como obra de arte e a sua categorização como elemento integrante dos valores populares e etnográficos portugueses. É disso exemplo o parágrafo introdutório da obra Presépios Portugueses (s.d.), um complemento a um Álbum de

Natal também editado na mesma data, sem pretensões a estudo erudito ou histórico mas de relativa importância pelo núcleo de gravuras apresentado, Diogo inicia o seu estudo da seguinte forma: "Em memória de um Menino Jesus muito pequenino, deitado em palhinhas secas e fofo algodão em rama dum berço incrustado de escamas e conchas do mar, que em mãos inocentes tivemos e que, com ternuras de meiguice e de encanto, beijámos na noite de Natal, na igreja da nossa aldeia, quando éramos criança, estas páginas se escrevem, na certeza de que a recordação avivará outras semelhantes naqueles que folhearem este volume e que, antes da importação da árvore estrangeira como brinquedo estranho ao nosso sentimento tradicional, houveram a felicidade de ajoelhar diante um presépio português, para adorarem o Deus Menino..." (20) esta carga nacionalista mantém-se ao longo do texto, acompanhada de uma categorização dos diversos exemplares de presépios existentes no nosso país.

Da pintura à escultura, Diogo apoia-se na sua versatilidade e no gosto que cultiva pela temática artística para estudar, pesquisar ou opinar sobre a criação e fruição da obra de arte, nas suas diversas formas expressivas. Por conseguinte, das sucessivas obras que vai publicando, Diogo abrange uma amplitude cronológica bastante vasta, dos vestígios da época medieval, até à afirmação da contemporaneidade. O estudo das obras de arte referentes a séculos mais distantes cinge-se, na sua maioria, a objectos de escultura uma vez que esses estudos servem muitas das vezes como recuos para a compreensão da criação de séculos mais próximos.

No entanto, grande parte da sua produção escrita aborda a arte dos séculos XIX e XX (21). E, das diversas obras de síntese publicadas sobre a arte moderna portuguesa, a mais antiga reporta-se ao ano de 1942, intitulada "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal" e editada, periodicamente, na revista Aventura (22). Procurando ser um trabalho de síntese sobre os sucessivos movimentos nacionais de experimentação e afirmação da nova expressividade, livre de cânones académicos - batalha por que Diogo se bate ao longo da sua vida - estes artigos teorizam, igualmente sobre o próprio conceito de modernidade e contemporaneidade, numa realidade socio-cultural de comprometimento com a individualidade de cada sujeito criador. Partindo do pressuposto de que "Há que ir preparando a outra [arte] *moderna*(...), a de amanhã (23)", uma vez que toda a arte é moderna em relação ao tempo para perder esse mesma modernidade ao ser integrada no meio socio-cultural vigente. Tal concepção reenvia a reflexão para a distinção por si operada entre o conceito de modernidade, caracterizado pelo carácter de ser um projecto ideal, esgotado na sua concretização (24), e o de contemporaneidade como o momento real com a capacidade de esgotar a característica essencial da modernidade, o factor de surpresa e de inovação e ousadia de cada proposta estética individual.

Na procura da origem e da especificidade da arte moderna, Diogo recua até à primeira década do nosso século, no momento da ruptura das novas propostas com as anteriores expressões artísticas dominantes. As décadas finais do século XIX, com especial ênfase para a realidade francesa, ressentem-se, segundo a sua opinião, da multiplicidade de correntes estéticas, denunciadoras tanto de

situações de inconformismo como de momentos de decadência e vício, a par de um gosto pouco estruturado da maioria do público. A fragmentação a que a criatividade está, nessa altura sujeita, impõe necessariamente uma renovação dos seus mais vitais pressupostos de forma a encontrar-se a solução para o impasse estético vivido. Deste modo, torna-se imperioso transformar esta situação, que Diogo identifica com os movimentos pós-impressionistas, o que acontece no início do século XX através de uma revolução que se realiza como o resultado das tensões estéticas existentes nas últimas décadas de Oitocentos, na ambiência frenética da grande diversidade de propostas e de experimentação individualista das capacidades criativas dos diversos artistas. Diogo entende este processo como o ressurgimento de elementos latentes que perpassam pelos anos de maior agitação e diversidade cultural e que se manifestam periodicamente de forma abrupta provocando a ruptura. Deste modo, a "revolução" apresenta-se como o acto transformador, inserido numa realidade de profunda continuidade como se explica na frase, "O século XX surgiu duma fogueira estética, não de todo apagada, mas com o seu aspecto ruinoso de rescaldo" (25), no qual existem persistências de elementos culturalmente clássicos, ausentes nesse período. Em todos os momentos de revolução estética existe um elo relacional que permanece dentro duma continuidade em rigorosos sobressaltos (26). Segundo Diogo, um dos maiores estímulos para esta renovação estética operada nos inícios do século XX, foi a Exposição dos Primitivos Franceses, de 1904 em Paris, aliada à descoberta e divulgação da arte negra e do frenesim do movimento e cor dos *Ballets Russes*. Este panorama francês teve paralelismo em Portugal com a descoberta, em 1895, e a sua posterior divulgação e estudo, dos Paineis de Nuno Gonçalves, facto que demonstra, na sua

opinião, que Portugal acompanhou o processo de transformação operado no resto da Europa com uma proximidade temporal satisfatória. O paralelismo é feito entre o Grupo do Leão e as propostas realistas e impressionistas francesas, e posteriormente entre as propostas da exposição de 1910 e a vanguarda dos grandes centros de arte.

Deste modo, surgem em Portugal "os primeiros gestos de renovação - ou revolução - plástica". A arte moderna entra pela via dos pequenos grupos de jovens artistas e revistas de tiragem restrita. Processou-se uma revolução, uma renovação estética ou um redescobrimento (27) de sensibilidades esquecidas, retomadas por um novo tempo e novas realidades socio-culturais. O surgimento de novas inquietações, de novas sensibilidades ao nível de uma arte que se quer moderna, porque comprometida com o seu tempo, identifica-se com o movimento estético que deu origem à Exposição Livre de 1911 (28), a primeira manifestação pública de pintura moderna (29) protagonizada pelo grupo de pintores residentes em Paris (30) à revelia do gosto da "dogmática e exigente cidade de Lisboa". A arte moderna, ou modernista como será posteriormente denominada pelo público, é um grito de protesto e vitalidade num pequeno país de reduzida actividade artística.

Identificados todos aqueles que iniciam, em Portugal, a revolução estética do início dos anos 10, estes são igualmente denominados como a geração "mártir da própria revolução", o grupo que combate o gosto normativo e que não tem o reconhecimento oficial mesmo quando, anos depois, a sua arte é socialmente integrada (31).

Novo impulso expositivo sucede com o regresso dos artistas de Paris pelo rebentar da I Guerra Mundial, bastante significativo e de todo irreversível. As exposições organizam-se; em 1915 sai o número espécime da revista Contemporânea, é editada a revista Orfeu e surge o grupo auto-denominado de "Futuristas". Posteriormente esta denominação, utilizada por um restrito círculo de artistas impõe-se como sinónimo de tudo aquilo que é ousado e moderno: "O gosto dividiu-se em dois campos: o *botas de elástico* e o *futurista*; o convencional e o original" (32). Seguindo os seus dois conceitos de revolução e modernidade, Diogo caracteriza o tempo presente, sintetizando as primeiras décadas do nosso século, como um longo processo de objectivo cumprido e que como tal comportando em si a sua própria negação ao ser interiorizado nos mais banais actos sociais: "Aos desenhadores se deve uma boa parte da revolução; aos humoristas a contribuição da sua introdução no espírito dos portugueses; e aos pintores que surgiram durante a Grande Guerra e depois dela, a glória da confirmação nos sentidos dos apaixonados da arte. Se ainda hoje o estilo moderno não é compreendido por tantos românticos de educação, teimosamente avelhentados e verrinentos, o certo é que as estilizações nas coisas comuns da vida prática, do lar e até da igreja, já foram aceites como uma religião integrada no tempo." (33). A partir de meados dos anos 30 a sociedade já não se surpreende com as ousadias dos artistas e o Estado reconhece as suas realizações. Nesse preciso momento, a revolução cumpre-se e os ideais de ontem esgotam a sua modernidade, aguardando-se, inevitavelmente uma outra ideologia anunciadora da inovação do tempo contemporâneo. E, terminado o ciclo do modernismo, a vanguarda é por Diogo identificada com os "sôbrerealismos" de António Pedro e de António Dacosta (34).

Os seus estudos sobre a arte contemporânea caracterizam-se principalmente pela sua profusão e diversidade temática. No entanto, nas obras de maior investigação encontram-se algumas dedicadas a figuras importantes da escultura nacional como são João José de Aguiar, António Soares dos Reis e Francisco Franco. Cada um deles personificando uma expressividade própria, do classicismo à actualidade do modernismo, com estudos mais biográficos e com outros mais reflexivos. A contemporaneidade de Franco e a sua relação pessoal e profissional com Diogo colocam-no em posição privilegiada de análise. Diogo compreende prodigiosamente a sua capacidade criativa resultante de um trabalho sistemático de laborioso diálogo com a matéria em construção, sacrificando o seu processo criativo ao rigor do estudo prévio, caracterizando-o como "um persistente constructor como os obreiros clássicos, capaz de lutar com as naturais facilidades que possui e domina para realizar pela inteligência aquilo que conceba por surpresa" (35), sem a presença da capacidade intuitiva presente na imagética de Diogo e sem a sua expressividade romantizada. Ao contrário de Diogo, Francisco Franco "nunca pode, apesar de tentativas várias, ser um cultor do simbolismo nem um criador de decorações, porque as concepções reais se lhe sobrepõem aos temas" (36), na apreensão verista da realidade. Nestes estudos a comparação entre ambos é inevitável uma vez que Diogo se revela à medida que desvenda o processo criativo de Franco e a especificidade da sua expressão estética, sendo possível pressentir-se a sua presença ao longo do seu texto. A escultura de Franco é entendida como o exemplo acabado da criatividade inserida no seu tempo, uma resposta às inquietações estéticas da nova escultura cujo desafio se colocava nesse mesmo período de

"redescobrimto" da arte portuguesa. Diogo entende a escultura de Franco na complexidade das diversas manifestações humanas, considerando-o uma pedra de toque na evolução da sensibilidade plástica nacional. Um elo entre a expressão da escultura tradicional e o espírito revolucionário que ele motiva entre as gerações mais novas, sendo esta característica que lhe confere a sua modernidade e simultaneamente a sua originalidade. De toda a sua obra fica-nos a percepção da ausência do sentimento individual, a sua intenção voluntária de fechar os olhos a essa mesma luz, parafraseando Diogo.

O livro de homenagem à obra realizada por Francisco Franco é publicado em 1956 (37), um ano após a sua morte, no entanto encontramos esse reconhecimento nas palavras anteriormente escritas onde se lê: "Noutra terra diferente da nossa, a obra de Francisco Franco teria uma galeria de honra num jardim reservado, sob cujas árvores todas as suas estátuas e relevos se reuniriam em colóquio monumental, para não somente evocarem a glória das personagens retratadas, mas também a do próprio autor, que será , porventura, o maior escultor português, do século XX" (38).

Em 1945, já como director do Museu de Arte Contemporânea, Diogo aceita o convite de editar as palestras pronunciadas num programa realizado na Emissora Nacional (39), sobre o percurso histórico das artes plásticas em Portugal desde a fundação da nacionalidade até ao final do século XIX (40). Um ensaio proferido sem preocupações de análise erudita ou de profundo desenvolvimento dos temas, "Escreveram-se para serem ouvidas e logo esquecidas(...)O seu fim era de despertar ou avivar curiosidades num público mais apreciador de distrações do que de culturas(...)Palavras de estímulo que o

vento levou, o diabo agora as recolheu para comprometer quem tão levemente as escreveu sem a gravidade que os problemas de arte exigem (41). Um relato histórico pelas várias épocas num compromisso entre a análise sistemática das obras tratadas e a apreciação de cariz etnográfico vocacionada para o grande público integrado na colecção intitulada, de intenções pedagógicas, "para o povo e para as escolas". Um relato histórico com objectivos precisos de aumentar o interesse do público pelos temas geralmente marginais da história da arte. Um público com uma educação artística, segundo palavras suas, "religiosa e arqueológica, com crítica apaixonada e quase limitada aos segredos honrosíssimos do passado" (42) no qual existe ainda uma minoria constituída por artistas e "amantes" das sucessivas manifestações artísticas "dentro das liberdades estéticas deste século tão torturado, mas heróico e consciente dos desejos de coordenada presença artística com o restante do mundo, arrostando com os calmores daquela antiga educação, que não sentiu o *Cubismo*, não compreendeu o espírito do *Orfeu* e não aceita as modernidades do *Sobrerrealismo*, embora não impeça, naturalmente, a força e a fé espiritual da arte independente, viva, imprevista, actual, que caracteriza o dinamismo da sensibilidade do século em que actuamos." (43). Conclui este seu raciocínio com o ensinamento, necessariamente dirigido para a audiência que o houve, de que "em arte, o maior respeito que se pode ter pelas convicções e conquistas do passado, não está em copiá-las ou seguir-lhes os métodos, com servidão; mas sim, ao contrário, continuar, criando com autonomia de sentidos, essa obra séria, com outra igualmente séria, mas individual e colectivamente diferente das formas que outros criaram e, que sendo só suas, não devem pelos vindouros ser usurpadas,

inconscientemente imitadas sem aquele profundo sentimento artístico." (44)

Estas conferências radiofônicas iniciam-se com uma interessante reflexão sobre os propósitos primeiros da arte e sobre a validade dos documentos artísticos como testemunhos civilizacionais, necessários ao reconhecimento e entendimento de parte do processo histórico (45). A posterior análise e conseqüente desenvolvimento da temática analisada é realizada percorrendo a História de Portugal dentro do tradicional quadro cronológico, desde a época medieval até à contemporaneidade (46). Se no início destas notas, Diogo elabora uma reflexão sobre a especificidade da arte, nos capítulos finais do livro, ao abordar a arte do século XIX ele defende a necessidade de se processar à sua reabilitação enquanto período de importantes manifestações artísticas. O século XIX, afirma Diogo com o intuito de quebrar convicções redutoras, é um período de criatividade e inovação e não corresponde só a anos de academismo contra o qual lutou, justamente, o século XX (47). Em cada época formam-se sucessivas modernidades que, na opinião de Diogo, são "uma confissão de actualidade, um compromisso formal com o tempo" (48) daí o necessário interesse por todas as épocas e a riqueza essencial de todas cada uma delas. Tal concepção, proferida pelo então director do Museu de Arte Contemporânea, é de interessante modernidade e denota uma abertura teórica às novas propostas pós-modernistas do início dos anos 40, mais concretamente à nova geração de experiências surrealizantes. O artista é, segundo a sua opinião, essa personagem aberta ao mundo e interveniente na sua inevitável transformação, um verdadeiro agente exteriorizador da sensibilidade do mundo social e, simultaneamente mais apto a

compreender as transformações estéticas operadas pelas gerações mais novas.

Ainda outro livro com objectivos semelhantes, vocacionado para o público em geral, é publicado em 1946 pelas edições do Secretariado Nacional de Informação e destinado a todos os portugueses "que vivendo longe da Pátria ou nos confins do seu Império, têm saudades da terra-mãe e do seu espírito" (49). Ele tenta ser um resumo, de divulgação e conseqüente propaganda, da situação actual de Portugal no mundo contemporâneo, com algumas referências históricas ao passado. Com tal propósito, foram convidadas algumas das mais importantes individualidades nas diversas áreas de estudo. Colaboraram nomes como os de Orlando Ribeiro para a descrição geográfica do território, suas gentes e vida económica, de João Ameal, Damião Peres e Amadeu Cunha para a História de Portugal e caracterização da história presente, Marcelo Caetano para a organização política, Luis Silveira para a cultura nacional, Delfim Santos para o pensamento filosófico, Luis de Pina para os estudos científicos, José Osório de Oliveira para a literatura, Reinaldo dos Santos e Aarão de Lacerda para a evolução histórica da arte desde o gótico até ao século XIX, Diogo de Macedo para a arte moderna, Francisco Fernandes Lopes para a música e Luis Teixeira para o turismo das diversas regiões do país. De entre os colaboradores convidados para o estudo da arte portuguesa, somente Aarão de Lacerda é professor da especialidade, com carreira académica, sendo os outros dois, o primeiro um estudioso desta temática mas Professor da Faculdade de Medicina de Lisboa e o segundo um escultor e director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Nesta obra de síntese e divulgação Diogo demonstra, com diversos exemplos de

obras portuguesas, a vitalidade da arte nacional com especial ênfase dada à pintura e à escultura, destacando dois grupos activos e intervenientes na criação estética nacional (50). A nova geração recebe a herança cultural, experimental e estética formulada pelas anteriores gerações de artistas, que no caso da escultura tem a particularidade de ser entendida, à semelhança da pintura, como resultante de um processo de redescobrimto da identidade das novas sensibilidades modernas de acordo com o presente, a partir da pintura quinhentista descoberta nos Paineis de Nuno Gonçalves. A escultura moderna interioriza a expressão originária dos nosso Primitivos, conseguindo ultrapassar o impasse a que o século passado a tinha deixado cair com influências alheias à sensibilidade tradicional. Esta situação é ultrapassada já no nosso século, momento em que a escultura nacional ganhou nova e significativa expressividade com os trabalho de “líricas emotividades” de Canto da Maya, António de Azevedo e Diogo de Macedo e com a “obra viril” de Francisco Franco, encontrando a sua identidade plástica e o “equilíbrio incondicional de todos os tempos” (51). Contudo, esta obra de síntese, bastante abreviada na sua forma, sobre a situação das artes em Portugal, peca pela sua intenção demasiado expressa de trabalho de propaganda de uma identidade nacional e de defesa da política cultural do país. Diogo finaliza o seu estudo afirmando que a arte nacional está perfeitamente integrada no gosto, oficial, do resto da Europa, refugiando-se, contudo, na afirmação de que “...um pouco cedo para juízos definitivos sobre a arte actual, (...) o certo é que Portugal sonha e vive hoje integrado nos problemas e sentidos dos congressos estéticos da Europa” (52), furtando-se, novamente, de proferir uma análise muito fundamentada sobre a arte mais recente, pela sua proximidade histórica.

A par destes exemplos enunciados, Diogo continua a publicar outros estudos específicos sobre a arte contemporânea, integrados em volumes de autoria colectiva. São volumes de importância crucial na historiografia da arte portuguesa dos anos 50 e 60, nomeadamente na obra dirigida por João Barreira intitulada Arte Portuguesa (53) na qual Diogo aborda a arte nacional dos séculos XIX e XX, referindo as áreas da pintura, da escultura e da arquitectura, com um estudo mais pormenorizado da primeira; numa outra dirigida por Reynaldo dos Santos intitulada História da Arte em Portugal (54) com um capítulo dedicado à arte do século XIX num trabalho de sistematização das diversas manifestações artísticas desse período compartimentadas nos três grupos metodológicos academismo, romantismo e naturalismo; e no Dicionário da Pintura Universal com diversos artigos sobre pintores franceses da viragem do século.

No primeiro estudo enunciado sobre a arte portuguesa dos séculos XIX e XX, Diogo ao apresentar o sub-capítulo dedicado ao "período moderno", reforça a sua concepção já anteriormente referida acerca da pertinência da inovação das revoluções estéticas e a preservação da tradição em cada momento da vivência contemporânea. Lê-se no texto a determinada altura: "Não sendo a tradição uma tirania para repetições, mas tão somente uma origem para evoluções, os que só lhe obedecem sem a acrescentarem, não a engrandecem; e os que se insurgem, não têm melhor apoio para a sua vitória do que a antiga e experimentada razão para as revoluções modernas, que não nascem nem podem ficar isoladas" (55), estabelecendo um paralelismo entre os diversos períodos artísticos, de diferentes sensibilidades plásticas, com as relações de parentesco entre membros da mesma família que

apesar de existirem diferenças ideológicas e mesmo fisionómicas entre as diversas gerações isso não condiciona as suas origens, o mesmo acontecendo com o processo histórico. Este estudo tem igualmente o interesse particular de Diogo ir construindo a sua análise do panorama artístico do modernismo português a par das manifestações verificadas em Paris, nos anos circundantes. Ele cria uma malha pormenorizada de enumeração de artistas do século XX, pintores e escultores e arquitectos, analisados segundo os seus cânones analíticos de uma arte que pela emoção do sentimento humano nas inúmeras relações com a multiplicidade do real realiza esteticamente as suas mais íntimas re-produções. Conceptualmente, a arte "é a expressão anímica e resultante da emoção e do pensamento humano na interpretação da Vida, trasladada ou idealizada consoante o génio excepcional do indivíduo" (56).

Em 1958, é editada um outro estudo de sua autoria inserido numa obra colectiva para a "Exposição Universal e Internacional de Bruxelas", da qual Diogo faz parte da comissão de organização da representação portuguesa (57). Um estudo de síntese da arte do século XX, numa obra mais vasta de apresentação da história nacional, onde Diogo caracteriza a arte deste século na sua relação causal com a arte do século de oitocentos, construído de forma interessante e mais próxima da sua concepção teórica do devir das manifestações artísticas em Portugal, que o anterior trabalho já referido Portugal. Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes (1946), mais próximo de um anteriormente citado datado de 1946. Nesta obra, Diogo elabora um discurso rigoroso e pouco emotivo dos diversos acontecimentos, num trabalho sistemático de síntese da caracterização de um espírito artístico que Diogo herdou, por um lado,

e viveu activamente, por outro. Um discurso personificado, resultado de "uma memória recente" (58).

Diogo analisara o século XIX nos seus diferentes movimentos artísticos em obras gerais e em trabalhos monográficos de artistas particulares, contudo, realiza, já no final da vida e editado postumamente, a obra Os Românticos Portugueses (59), um livro de análise e estudo do romantismo português. Diogo inicia o seu estudo com as primeiras manifestações de contestação do gosto vigente, que em Portugal coincide quase com o período final do Romantismo Europeu, já muito próximo cronologicamente com as propostas realistas de Courbet. E, a este desfazimento temporal em relação ao resto da Europa e, nomeadamente em relação a França, o movimento romântico português nas artes plásticas tem a particularidade de não se identificar totalmente com os conceitos gerais da estética romântica europeia. Os pintores desta geração evidenciam-se por se oporem ao academismo até então ensinado praticado pela geração anterior, através de novas propostas de libertação do processo criativo. No entanto, a sua verdadeira classificação de pintores românticos é extremamente complexa uma vez que as suas obras não se enquadram de forma imediata nos valores plásticos da corrente romântica, mesmo sendo esse o seu sentimento, a sua intenção teórica. A sua pintura resulta da inspiração na Natureza e "o panteísmo e o bucolismo pastoril [sobrepôs-se] ao dramatismo poético" (60) da estética romântica na sua diversidade criativa. O romantismo em Portugal caracteriza-se por um desajuste entre a teorização e intenções dos seus artistas e as realizações plásticas que apresentam, de espírito naturalista, e de duplo sentido, romântico e realista. Tal realidade dificulta a sua classificação, que pelas

diferenças encontradas face aos exemplos comumente denominados de românticos, conduzem, o autor a denominar a arte portuguesa deste período em "Romantismo-Naturalista", colocando-se, em segundo plano, a restante obra de temática histórica ou religiosa (61).

Diogo chega a 1959 com uma abundante produção escrita, dispersa em periódicos, revistas (62), prefácios de exposições e livros, num trabalho de sistematização sobre a arte portuguesa. A transferência operada da escultura para a produção escrita encaminha-o para o estudo histórico das diversas manifestações artísticas ao longo dos séculos. E, paradoxalmente, aquilo que lhe tinha revelado a sua disfunção enquanto plástico, a figuração de temática histórica, ressurge sob a forma de discursividade nos seus posteriores estudos sobre a produção estética. Diogo acompanha a par e passo com os prefácios a exposições e com a escrita sistemática exigida pelas "Notas de Arte" a mais recente criação estética nacional à medida que vai aprofundando o conhecimento histórico da arte que o fascina pessoalmente.

## NOTAS

(1) Citação extraída do espólio de Diogo de Macedo, transcrita por Eva Arruda de Macedo.

(2) Diogo apresenta-se por diversas vezes como um artista interessado na problematização dos fenómenos artísticos. De entre essas referências destacamos aquela que proferiu durante as palestras na Emissora Nacional: "Quem vos fala nunca foi professor; é apenas um artista e, como tal, um estudante permanente, que nunca saberá bastante para si, quanto mais para ensinar os outros. De resto, em arte, o melhor mestre é o coração. O entendimento é o contra-mestre. Não somos professor, nem crítico de arte. Este num ou noutro caso, pode substituir aquele; mas um artista nunca pode substituir nenhum deles." in Diogo de Macedo, Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal, Lisboa, 1945, pag.18.

Encontramos semelhante intenção numa obra anterior, de 1937, onde se lê: "Se eu soubesse escrever era escritor. (...) Quem sabe se me bastaria querer saber escrever! Por querer saber esculpir é que me chamam escultor. E nada mais me pode alegrar, porque nada mais desejo ser. Quando me chamam outra coisa qualquer, fico envergonhado como se me chamassem político.", in Diogo de Macedo, Espanha de Ontem, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1937, pag.92.

(3) Existem ainda outras rubricas nesta revista inseridas no mesmo espírito editorial das "Notas de Arte" de Diogo de Macedo. Referimo-nos às colaborações de Rodrigues Cavalheiro "Sob a invocação de Clio", de Mário de Sampaio Ribeiro "De música" e uma outra mais tardia da autoria de Luis Chaves "Nos domínios da etnografia e do folclore". Estas quatro participações regulares abordam, de forma que se pretende sistemática, os sectores marginais da complexa identidade nacional do povo.

(4) A par da importância sempre actualizada de que se revestem estas "notas de arte" é também de significativa importância precisamente o ano em que elas se iniciam uma vez que antecedem em dois anos a inauguração da grande exposição do Regime, comemorativa dos centenários da fundação da nacionalidade e da restauração da independência, e através delas o leitor vai-se apercebendo tanto da organização da exposição como de alguns dos projectos com vista à sua realização.

(5) São artigos da sua autoria de datação anterior aos anos 30, as referências posteriormente enunciadas. "Bolsa de Arte. Exposição de Soares Lopes e Joaquim Lopes", in A Tarde, Porto, 16 Novembro 1914 (artigo assinado com pseudónimo). Este periódico era editado desde 1913, fazendo parte do seu corpo directivo F.Lopes da Silva (director) e Francisco Viana (editor e administrador delegado). É igualmente neste jornal que são publicadas as críticas à sua primeira exposição individual da autoria dos seus amigos Simões de Castro (in A Tarde, Porto, ano I, nº90, 29 Dezembro 1913) e Ariosto Silva (in A Tarde, Porto, ano I, nº99, 9 Janeiro 1914/ ano I, nº100, 10 Janeiro 1914, pag.1). "Bilhetes de viagem - O Boulevard", in Pátria, Porto, 28 Junho 1920 (artigo assinado com pseudónimo) e "Um artista português no "Salon d'Automne", in Ilustração Portuguesa, nº824, II série,

Lisboa, 3 Dezembro 1921, pp.434-435 (artigo assinado por Diogo de Macedo). Os dois primeiros artigos, um sobre uma exposição realizada na cidade do Porto, já depois de Diogo ter regressado dos estudos em Paris em que o autor recorre a pseudónimo, provavelmente, por timidez de afirmação das suas opiniões estéticas e por ser amigo dos artistas da exposição, o outro de pequenas impressões da sua estada em França. No último artigo, já enviado de Paris, Diogo revela a sua identidade, assumindo-se na qualidade de crítico.

(6) Existe mesmo antes da revista Ocidente, uma colaboração regular de Diogo no jornal O Diabo, datada do ano de 1934, que se distingue da primeira por ser essencialmente constituída por pequenas reflexões ou memórias de *faits-divers* por si presenciadas ou a si relatadas por outrem. No primeiro artigo desta coluna, Diogo apresenta-se da seguinte forma: "Toda a gente sabe que eu não sou escritor. Sou quanto muito e se me dão licença, escultor. Mas gostava de ser jornalista. Devo esta pecha a dois amigos que tive no Porto- já lá vão mais de 20 anos! - que de quando em vez me diziam: "escreve essas coisas que contas". Recordo-os sempre quando conto qualquer coisa. Duarte Solano e Simões de Castro foram dois jornalistas notáveis, e foram dois poetas que neste momento- ao iniciar a minha colaboração nesta gazeta-, quero recordar." in O Diabo, Lisboa, ano I, nº1, 30 Junho 1934, pag.4.

(7) Dentro deste mesmo estilo literário incluímos outras três obras de sua autoria: Gaia, a de nome e renome (1938); Cinco escultores franceses (1940) e Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso (1959).

A propósito do 14, Cité Falguière existe uma carta de Victor Falcão a Diogo onde se lê: "Agradeço-lhe o envio do seu livro que foi para mim a confirmação da sua amizade(...). Deixe-me também felicitá-lo pela sua prosa portuguesíssima, insinuante e expressiva, muito melhor que a de certos escriptores profissionaes com fama de estilistas...", in Carta de Victor Falcão a Diogo, Bruxelas, 20 Março 1931.

Anos mais tarde uma outra carta a respeito do livro Gaia, a de nome e renome: "(...)O teu livro devorei-o todo logo na noite do dia em que chegou. Agradou-me e deixa-me felicitar-te pelo bom estado em que tens a mamória, já quasi me não lembrava de mais de metade do que lá dizes! (...) conseguiste uma forma pessoal bastante limpa de influências estranhas - o que dantes não tinhas.", in Carta de António de Azevedo a Diogo, Guimarães, 2 Outubro 1938.

(8) cf. Diogo de Macedo, Espanha de Ontem, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1937, ou excertos publicados posteriormente, Diogo de Macedo, "Mérida" in Espanha vista pelos portugueses, José Osório de Oliveira(dir.), "Temas de Espanha no Mundo, nº19", Madrid, Publicaciones Españolas, 1964, pp.32-33 e Diogo de Macedo, "Segóvia", in Espanha vista pelos portugueses, José Osório de Oliveira(dir.), "Temas de Espanha no Mundo, nº19", Madrid, Publicaciones Españolas, 1964, pp.33-37.

(9) Diogo descreve uma longa viagem por diversas povoações espanholas, descrevendo os seus hábitos, os seus monumentos ou as suas gentes. No entanto, não esquecendo a sua formação de escultor, redige um capítulo intitulado "escultores", sobre estes artistas espanhóis, com um referência cuidada ao trabalho do português Manuel Pereira, em Espanha. Ainda na mesma obra Diogo apresenta o percurso relatado neste livrono parágrafo: "Em Espanha vi muitas pinturas, uns poucos de museus(...). Espanha tem igual fortuna em esculturas, que deixa ao abandono das sombras, das ruínas e das beatas. Por isso, - e porque o meu coração é de escultor - a minha ternura foi mais para elas que para o restante da sua Arte. Todavia a terra,

a luz, os costumes, as mulheres...as árvores e o espírito de Espanha, enterneceram-me com igual admiração", in op.cit, pag.92.

(10) in Diogo de Macedo, Os Túmulos de Alcobaça, Separata Ocidente, Lisboa, Ed.Império, [1939].

(11) Nesse mesmo ano de 1934, Aarão de Lacerda profere uma conferência sobre "arte negra" no decorrer do "I Congresso Nacional de Antropologia Colonial". Diogo também participou nesta exposição com a apresentação da sua obra Afonso de Albuquerque (1930), realizada para a "Exposição Colonial Internacional", de Vincennes, em 1931.

Ainda nos anos 20, existe a publicação de imagens de arte africana (francesa) na revista Ilustração Portuguesa, nº840, II série, Lisboa, 25 Março 1922, exactamente no ano em que Diogo colabora nesta revista, estando em Paris.

(12) cf. Meneses Ferreira, Ilustração, 25/03/1932, referindo-se à "arte negra" presente na Exposição Colonial de Paris.

(13) Encontramos estas três expressões com o mesmo significado, neste estudo de Diogo de Macedo.

(14) Diogo afirma que "todos os povos têm os seus dons intuitivos de arte" in Diogo de Macedo, A arte indígena portuguesa, Lisboa, Editorial Ática, 1934.

(15) "Por enquanto, é certo, muito queda relativo à nossa ignorância quanto às origens da arte africana, e à nossa concepção de observadores com o espírito oposto ao dos negros.(...)Temos hoje na Oceania e em Africa inúmeras tribos e povos a que os europeus chamam raças primitivas. Guardam ainda todo o carácter inculto e rítmico dos costumes e das crenças que os outros povos abandonaram em prol de uma civilização menos feliz". in Ibidem. Deste seu estudo ressalta igualmente a percepção de que Diogo aborda nostalgicamente a arte negra, vendo-a como sinónimo do idílico paraíso da organização social subjacente ao espírito do mito do "bom selvagem".

(16) "A árvore é a inspiração mais directa do negro"; "A sua razão, a sua oficina e a sua catedral é a floresta" in, Ibidem.

(17) Ibidem.

(18) Diogo participa mais tarde, em 1936, numa iniciativa promovida pela Sociedade de Geografia, intitulada "A Semana das Colónias". Ver Diogo de Macedo, Exposição de Arte Gentilica - Africa Portuguesa, 19 a 26 Abril 1936, Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, Sociedade Industrial Tipográfica, Lda., 1936.

(19) O primeiro estudo de que há referência é de 1939 a propósito da "Exposição dos Barristas Portugueses". Seguem-se, depois, obras datadas de 1951 e de 1953.

(20) in Diogo de Macedo, Presépios Portugueses, Lisboa, Edições Artis, s.d., pag.3.

(21) Diogo de Macedo publica, igualmente, para além das diversas obras sobre arte nacional, alguns estudos, de interessante valor, sobre arte francesa contemporânea. A par das já referidas obras Cinco escultores

franceses (1940) e Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso (1959), salientemos os artigos apresentados em periódicos. São eles: "Vollard e Mucha", in Ocidente, vol. VII, 1939; "Gustave Doré", in Ocidente, vol. XIV, nº 39, Julho 1941; "Hokousai. Pintor japonês, o louco do desenho", in Ocidente, vol. XIV, nº41, Setembro 1941; "Uma escultora americana", in O Diabo, nº38, 1935; "Dois artistas estrangeiros", in O Diabo, nº27, 1934; "A surpresa dum génio", in O Diabo, nº133, 1937; "Os vencedores de Paris. Matheo Hernandez", in Presença, nº7, 8 Novembro 1927; "Os vencedores de Paris. Maurice Vlaminck", in Presença, nº8, 15 Dezembro 1927; "Os vencedores de Paris. Kisling", in Presença, nº12, 9 Maio 1928; "Os vencedores de Paris. Raoul Dufy", in Presença, nº13, 13 Junho 1928; "Os vencedores de Paris. P.Picasso", in Presença, nº14/15, 23 Julho 1928; "Os vencedores de Paris. Kees Van Dongen", in Presença, nº17, Dezembro 1928; "Paul Cézanne", in Presença, nº24, Janeiro 1930.

(22) cf. Diogo de Macedo, "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", in Aventura, nº1 a 4, Lisboa, Maio 1942 a Agosto 1943. Diogo já tinha publicado anteriormente o artigo "Sobre arte moderna", in Seara Nova, nº206, ano IX, Lisboa, 27 Março 1930, pp.21-212.

(23) in Ibidem, pag.XVII.

(24) E essa concretização é a própria revolução estética que é entendida, em última instância, como um momento determinado de evolução inserido numa continuidade que ressurge periodicamente.

(25) Ibidem, pag.XIII.

(26) "Entre o inconformismo geral, a inconstância fecunda duns, a visão facciosa de outros, a adivinhação ou engano incompletos de tantos(...) um grupo mais persistente, mais arguto nos métodos e nas pesquisas, de poetas e pintores, depois de cotejar os quinhões de cada esforço para o julgamento decisivo, resolveu por meios corajosos de matemáticas constructivas, compôr um novo princípio de aspecto bárbaro, porém de sentido moderno, de original estrutura e ao serviço de uma grande revolução técnica, ponto de partida importante para todos os segredos da expressão plástica. Foi convencionado por um dito popular, perante a grafia dos primeiros ensaios, chamar-se a esse movimento de purificação - *Cubismo*. Sobre muitos alicerces, que Leonardo de Vinci apontara nos seus solilóquios científicos, ocultos por séculos de perdição, inventara-se uma argamassa de dútil e consistente plasticidade para a inovação duma arte, que com o rodar dos resultados se classificou de *viva*. Cada indivíduo daquela colectividade, livre nos sentimentos e na realização das formas de expressão, jurou com todas as forças dos seus instintos, sabedorias e paixões, nobilitar o Ideal, merecer a Fé e ser criador de verdades próprias do seu tempo. O modo de cada um ver e exprimir essas verdades era independente do sentido comum na revolução.(...) Em Munique criara-se, por reflexo, uma pintura de expressão local que dois ou três artistas nacionalizaram; em Moscovo, auscultada a tradição, criara-se igualmente um modo original e icónico de actualizar as expressões; na Noruega, em Inglaterra, nos Balcans, a perturbação contagiou-se. Nos países daquelas bandas(...)erguera-se um desejo de domínio: a força oriental na estética.[Diogo associa o retorno a uma expressividade primitiva - que ele denomina, neste caso de "artes virgens" - ou exótica ao facto de a viragem operada no seculo XX não ter sido uma revolução com carácter demolidor, mas a uma inovação após a recuperação]. Mas logo os latinos lhe contrapuzeram a força da sensibilidade ocidental.(...) É nessas alturas que um núcleo de italianos exuberantes, architecta o imaginativo *Futurismo*." in Ibidem, pag.XV.

(27) O conceito de Redescobrimento é, para Diogo, o verdadeiro processo operado a partir dos anos 10 na arte portuguesa. Conceito intimamente relacionado com a noção de continuidade.

(28) Para além da Exposição Livre de 1911, Diogo enuncia outras manifestações de arte moderna, em Portugal, durante os anos seguintes: A exposição dos Humoristas em 1912, a primeira exposição individual do desenhador Almada, em 1913, "o menino bonito dos meios intelectuais" ou "uma espécie de Jean Cocteau", a exposição particular de Mily Possoz e Alice Rey Colaço no Salão da Ilustração Portuguesa, a primeira exposição individual de Diogo de Macedo, apresentação dos trabalhos de Correia Dias e dos desenhos de Stuart de Carvalhais.

(29) Em 1912, logo no ano imediato, o pintor Armando de Basto apresenta, pela primeira vez em Portugal, um conjunto de pinturas modernistas, numa exposição realizada no Porto.

(30) O grupo de modernistas residentes em Paris na década de 10, enunciados nesta obra de Diogo datada de 1943, são: Manuel Jardim, Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana, Manuel Bentes, Domingos Rebelo, Manuel Cardoso, Emérico Nunes, Francisco Smith, Dórdio Gomes, Carlos Franco, José Pacheco, Henrique Franco, Francisco Franco, António de Azevedo. Estatuto singular para Amadeo de Souza-Cardoso.

(31) A este propósito, Diogo critica negativamente o costume muito português de esquecer as homenagens em vida das personalidades públicas: "Entre nós só postumamente se descobrem as realidades maiores. Gostamos tanto de esquecer os vivos, como de festejar cadáveres. Mas quanto mais verídico é o génio destes, mais lhe demoramos a festa... Sadismo romântico da raça!" in Diogo de Macedo, "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", in Aventura, nº1 a 4, Lisboa, Maio 1942 a Agosto 1943, pag.154.

(32) Acerca do percurso do movimento futurista em Portugal, Diogo escreve: "A história deste movimento está mais ou menos contada por diversas pessoas. Compete ao pintor-poeta Almada Negreiros escrevê-la completa. Com ansiedade de todos vai demorando esse resgate, esse dever. E como só ele a deve fazer, com mil direitos e segredos da causa, não seremos nós, espectador simpatizante, que ousaremos contar seja o que for sobre tão dinâmica acção, que por algum tempo ofuscou a acção da Guerra, então no auge, apaixonando a vida intelectual no nosso país." in Diogo de Macedo, op.cit., pag.156.

Ainda sobre o futurismo e a sua aceitação nos anos seguintes: "o público passou-se do riso e da desconfiança, acabando por aceitar as temeridades em arte. O tempo cadinhos todas aquelas teorias e crenças(...). Pela estilização criou-se um estilo original e presente, ao qual o vulgo, por uma necessidade simplista de catalogação, de gosto futurista passou a chamar-lhe com mais alguma propriedade, *modernista*" in Diogo de Macedo, op.cit., pag.197.

(33) A atmosfera de mudança espalhou-se pelos outros centros artísticos nacionais e pelas gerações mais novas. O modernismo parecia estar implantado, no entanto, ainda em 1921 rebentou a questão da Sociedade de Belas-Artes. Daí resultaram protesto e contestação, os jornais envolveram-se, apoiaram uns e outros, o problema foi levado para um comício público no Chiado Terrasse organizado pelos artistas repudiados pela Sociedade. Deste confronto protagonizado por José Pacheco e Celestino Soares

resultou a ideia da edição da revista Contemporânea, entre 1922 e 1926; em 1924, uma outra experiência editorial, a revista Athena. Ao nível das exposições realizadas, a dos "Cinco Independentes" e "O Salão de Outono", em 1925, organizado por Eduardo Viana, importante referência pela capacidade de apaziguamento que teve entre a opinião pública e as obras criadas pela nova sensibilidade estética. Em 1930, com o "I Salão dos Independentes" o grupo organizador pensa formar uma Sociedade de Arte Moderna, não concretizada por razões económicas. A exposição cumpre-se e foi bem aceite pela imprensa escrita, na sua generalidade. Só Júlio Pereira e Mário Eloy provocam reacções adversas. Os anos passam, e o gosto oficial vai, aos poucos assimilando as novas propostas até que no ano de 1933, data de importância referencial, organiza-se na Sociedade Nacional de Belas-Artes, já com outra direcção, uma grande exposição de pintura, escultura e arquitectura na Sociedade Nacional de Belas-Artes, no Museu de Arte Contemporânea é criada uma sala de artistas modernos, posteriormente, os concursos públicos para monumentos são ganhos pelos modernistas, os pavilhões e as decorações murais das exposições internacionais são-lhes entregues.

(34) "O triunfo duma revolução pode resultar na morte do Ideal(...)Depois disto, que querem mais os artistas modernos para serem considerados pelo vulgo, de consagrados passadistas? O Modernismo, tornado clássico, precisa de renovação.", in Diogo de Macedo, "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", in Aventura, nº4, Agosto 1943, pag.198.

(35) in Diogo de Macedo, Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco, Lisboa, 1953, pag.6.

(36) in Diogo de Macedo, op.cit, pag.7

(37) cf. Diogo de Macedo, Francisco Franco, Lisboa, Artis, "Nova colecção de Arte Portuguesa, nº7", 1956.

(38) in Diogo de Macedo, Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco, Lisboa, 1953, pag.10.

(39) O livro resultante das transmissões radiofónicas intitulou-se Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, Lisboa, 1945.

(40) Diogo justifica deste modo, a opção por tais balizas cronológicas neste seu estudo: "Este sumário duma actividade cultural tão nobre, como é o das Artes plásticas, deve quedar-se com o do século passado. É muito cedo e muito perigoso para se julgar definitivamente das criações em arte, no século presente. Desta, de resto, pode e deve quem nos escuta, formar juízo e procurar compreendê-la, frequentando museus e exposições, colaborando com assistência permanente, no seu desenvolvimento e no seu progresso." in Diogo de Macedo, in op.cit, pag.116.

(41) in Diogo de Macedo, "Necessária Explicação" in Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, Porto, Livraria Tavares Martins, 1946.

(42) in Diogo de Macedo, op.cit, pag.119.

(43) Ibidem.

(44) in Diogo de Macedo, op.cit, pp.119-120.

(45) "Esses padrões que atestam a vida da terra quase desde a sua origem e o espírito imortal dos seus habitantes, não são senão relíquias de Arte - monumentos, imagens, painéis - memórias eternas do génio humano, criador e destruidor de deuses. A Arte é, portanto, a mais antiga e a mais sublime prova viva da idade da terra e da cultura do homem. A História sem o seu auxílio seria imperfeita, incompleta (...); mas não vale tomá-la como objectividade histórica, porque os seus fins são outros. (...) Na sua aparente fragilidade em relação às máximas forças do Mundo, a Arte é sólido testemunho do Infinito, porque nascendodas realidades - da visão, da comoção e da imaginação -, a sua ansiedade é espírito e glória." in Diogo de Macedo, Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, 1946, pp.8-9.

(46) Diogo defende a substituição do denominado "estilo Manuelino" por "estilo Atlântico". Na sua obra Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, 1946, página 67, lê-se: "O manuelino não foi um estilo arquitectónico, como por certas críticas se supõe; mas tão somente um admirável e histórico desvairo escultural, decorativo e atlântico", e a forte componente decorativa relacionada com o período dos Descobrimentos Portugueses justifica por si só a denominação fundamentada na importância que estes tiveram para a criação dos seus símbolos estéticos.

(47) "Injustamente maltratado por rivalidade da crítica do imediato vizinho, não foi menos glorioso para Portugal do que os outros nas suas ambições e realizações em arte." in Diogo de Macedo, Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, 1946, pag.110.

Sobre o século XX, Diogo não revela qualquer opinião neste relatório sumário por considerar "muito cedo e muito perigoso" o seu julgamento definitivo. O juízo individual poder ser, de resto, feito com a frequência de museus e de exposições.

(48) in Diogo de Macedo, op.cit, pag.119.

(49) in Diogo de Macedo, op.cit pag.119.

(50) in António Ferro, "Prefácio", in Portugal. Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes, Lisboa, Edições SNI, 1946.

(51) Esses dois grupos são: na pintura, Eduardo Viana, Dórdio Gomes, Abel Manta, Mário Eloy, Lino António, Francisco Smith, Carlos Botelho, Luciano Santos, João Veiga, Estrela Faria, Milly Possoz, Sarah Affonso, Maria Keil, Frederico Jorge, Camarinha, Júlio Santos, Manuel Bentes, Emmérico Nunes, Manuel Lapa, Paulo Ferreira, Jorge Barradas, António Dacosta e tantos mais, além dos desenhadores Almada Negreiros, Bernardo Marques, Júlio Pereira e José Tagarro, que pelo gosto, pela cultura e pelos segredos da técnica, em conjunto com os decoradores Kradolfer, Tomaz de Melo, Roberto de Araújo e José Rocha, que reabilitaram as artes gráficas e os *métiers* perdidos do fresco, do mosaico e do vitral; na escultura moderna portuguesa Ruy Gameiro, Barata Feyo, Martins Correia, António Duarte, Alvaro de Brée, João Fragoso, Luís Fernandes, Numídico e, em expressão à parte, de fogoso amadorismo intuitivo, por Delfim Maya, que considera ser semelhante a Abel Salazar na pintura, dois temperamentos de livre criação artística.

(52) cf. Diogo de Macedo, op.cit, pag.392. Diogo nomeia o grupo de escultores "académicos e sentimentalmente naturalista" de começos do século constituído por Costa Mota, Francisco Santos, Anjos Teixeira, Simões Sobrinho, João da Silva, Alves de Sousa, Júlio Vaz e Leopoldo de Almeida, mais recentemente. O contraponto é, necessariamente,

estabelecido com a linguagem plástica de Francisco Franco, esse sim, com raízes expressionistas na iconografia da pintura portuguesa de quinhentos. Semelhante opinião tem António Ferro num discurso datado de 1949 onde caracteriza do seguinte modo a escultura nacional: "Pode a nossa pintura moderna levantar dúvidas, incredulidades, ironias porque não encontrou talvez ainda o seu caminho e porque se trata, aliás, duma arte que se presta a todas as abstrações quando não se limita a copiar ou a fotografar a Natureza. Mas ninguém pode ter dúvidas sobre o esplendor da escultura portuguesa que vive a sua idade de ouro. Poucos países se poderão gabar, efectivamente, de possuir no mesmo período dez ou doze escultores de alto nível, de primeiro plano que podem figurar ao lado de alguns dos melhores escultores da nossa época. É clássica, perfeitamente equilibrada, essa escultura ? Sem dúvida. Mas não nos esqueçamos de que o próprio mestre Francisco Franco, que tanto tem contribuído, com o seu exemplo e a sua lição, para esse esplendor, e ao qual já se devem algumas obras-primas da nossa estatuária, em cuja arte há uma vida interior, um movimento espiritual de linhas que transcende o puramente académico, não deixou de ser um vanguardista na sua primeira mocidade, nos seus tempos de Paris, um amigo de Santa-Rita, Pintor, e de Sousa Cardoso. O mesmo se pode dizer do espírito e da evolução de quase todos os outros valores da nossa moderna escultura." in António Ferro, Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949, Lisboa, Edições S.N.I., 1949, pp.36-37.

(53) in Diogo de Macedo, op.cit., pag.393.

(54) Ibidem. Para este facto de Diogo parecer cooperar com a propaganda do país colaborando nesta obra, pensamos ser possível não esquecer que Diogo era director do Museu de Arte Contemporânea desde 1944. Mesmo não nos parecendo uma obra totalmente isenta, consideramos que Diogo não foge às suas convicções sobre a arte nacional contemporânea, só existe um certo discurso não muito coincidente com outros proferidos noutras obras na opinião sobre a arte do século XIX.

(55) Diogo de Macedo, "A arte nos séculos XIX e XX", in Arte Portuguesa. Pintura, João Barreira (dir.), Lisboa, Edições Excelsior, s.d.[1951], pp. 357-452.

(56) Diogo de Macedo, "O século XIX", in História da Arte em Portugal", volume III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto, Portucalense Editora, 1953, pp.457-555.

(57) in Diogo de Macedo, "A arte nos séculos XIX e XX", in Arte Portuguesa. Pintura, João Barreira (dir.), Lisboa, Edições Excelsior, s.d.[1951], pag.441.

(58) cf. Diogo de Macedo, "As Artes Plásticas", in "Letras e Artes Contemporâneas", in Portugal. Oito séculos de História ao serviço da valorização do homem e da aproximação dos povos, Edição do Commissariado Geral de Portugal para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958, Luiz Teixeira (dir. literária), Bernardo Marques (dir.gráfica), Mário Novais, Horácio Novais e Santos de Almeida (fotografias), Lisboa, Neogravura, Lda., 1958. "São da inteira responsabilidade dos seus autores os textos reunidos nesta obra, mas não a escolha das ilustrações que os acompanham", surge escrito, em nota, no início do volume. As que acompanham o texto de Diogo denotam uma selecção cuidada e diferem das escolhidas para a já referenciada obra colectiva em que Diogo participou com trabalho semelhante, datada de 1946, numa edição do SNI. No presente volume de 1958, as ilustrações escolhidas para o capítulo da arte moderna são óleos de Amadeu de Souza-

Cardoso, de Eduardo Viana, de Mário Eloy, de Carlos Botelho, na pintura e obras de Jorge Barradas, Francisco Franco (a estátua de Gonçalves Zarco), Barata Feyo, na escultura. Em contra partida na outra obra anterior os autores representados são outros, também com algumas inevitáveis coincidências. Na pintura Henrique Medina, Eduardo Malta, Francisco Smith, Carlos Botelho, Carlos Ferreira e Bernardo Marques(desenho), na escultura Francisco Franco (escolhida a estátua de D. João VI, em Vila Viçosa, fotografia da estátua equestre captada na sua imponência no centro da praça pública) e Álvaro de Brée e na arquitectura uma perspectiva de O Estádio Nacional de Jacobetti Rosa.

(59) cf. Diogo de Macedo, Os românticos portugueses, Lisboa, Realizações Artis, 1961. Nas primeiras páginas deste estudo, Diogo apresenta o tema como um assunto muito pouco tratado pela História da Arte, ainda no início de 60, com as palavras: "O tema deste volume é quase novo, porquanto poucos são os subsídios reunidos(...). Por motivos incompreensíveis dum conceito prudente ou de hábitos rotineiros, tem sido descurado (...). De novo um amador romântico comete o abuso de o recordar, procurando divulgar a Arte Portuguesa, no prosseguimento de factos dos séculos anteriores, e na expectativa de novos aspectos da Arte mais moderna dos finais do século XIX serem incluídos e documentados nesta mesma História.", in Diogo de Macedo, op.cit., pag.8. José-Augusto França edita o seu estudo Le Romantisme au Portugal. Études des faits socio-culturels (tradução portuguesa), 6 vols, Lisboa, 1974 [2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993].

(60) in Diogo de Macedo, op.cit., pag.15.

(61) in Diogo de Macedo, op.cit., pag.16.

(62) Diogo colabora com alguma regularidade na revista Seara Nova entre os anos de 1925 e 1934: Junho a Novembro 1925 (nº49-60); Janeiro a Julho 1929 (nº145-168); Julho a Dezembro 1929 (nº169-192); 27 Março 1930 (nº206); Agosto 1930 a Fevereiro 1931 (nº217-240); Março a Setembro 1931 (nº241-264); Outubro 1931 a Março 1932 (nº265-288); Março a Agosto 1932 (nº289-312); Agosto 1932 a Março 1933 (nº313-336); Abril a Outubro 1933 (nº337-360); Outubro 1933 a Abril 1934 (nº361-384); Abril a Setembro 1934 (nº385-408);

Diogo colabora com alguma regularidade na revista Presença durante 1927 a 1930 com: "Bola de Sabão", nº6, 18 Julho 1927[D.de Mafamude]; "Os vencidos de Paris.Armando de Basto", nº18, Janeiro 1929; "Os Vencidos. Fernando de Macedo Soares dos Reis"; "Os Vencidos. Alves de Sousa, estatuário", nº22, Setembro-Novembro 1929; "António Carneiro", in Presença, nº27, Junho-Julho 1930.(para além dos outros artigos anteriormente referidas na nota 21).

Diogo colabora ainda, numa periodicidade regular, no Diabo entre os anos de 1934-1938. Esta rubrica é a que mais se assemelha com a da Ocidente, com um carácter de colaboração fixa, de coluna de opinião no jornal intitulada "Pim-Pam-Pum".

Os prefácios de catálogos de exposições são de um número incalculável, muitos deles realizados em exposições organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação, arquivados na sua biblioteca, actualmente encerrada ao público e transferida para a Biblioteca Nacional.

## 2. A direcção do MNAC: organização dinâmica e reflexiva. (1944 - 1959)

"Não exijam de mim, aquilo que eu próprio não exijo, pela consciência que tenho de quanto posso dar, muito aquém de quanto gostaria"

*Diogo de Macedo*

Diogo assume a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1) em Julho de 1944 (2), dois meses depois de ter sido convidado para o cargo, tornando-se, deste modo, no quarto director deste museu, a funcionar desde 1916 no extinto convento de S.Francisco. Caracterizado como sendo "...um dos nossos mais lúcidos críticos de arte, uma inteligência formada na mais apurada cultura, um espírito cintilante nobremente compreensivo" (3), a sua escolha deve-se, deste modo, ao seu percurso profissional ao longo das três anteriores décadas como crítico e *connoisseur* da arte nacional, como colaborador em diversas revistas, como organizador de exposições e como autor de numerosos estudos de arte, características essenciais aliadas ao exercício da escultura que o legitima em termos artísticos. Enquanto que os anteriores directores eram professores na Escola de Belas-Artes de Lisboa (4), convidados enquanto tal, Diogo é admitido para o Museu de Arte Contemporânea pelo percurso trilhado na problematização e estudo da temática da história da arte nacional.

O convite para a direcção, do agrado de António Ferro (5) então director do Secretariado de Propaganda Nacional, é dirigido a um homem de compromisso. Compromisso com o regime político pelo qual não demonstra hostilidade (6), compromisso com o gosto estético da sua formação artística, o movimento modernista da década anterior e no qual Ferro também se integra por identidade geracional. Tal nomeação insere-se, igualmente, numa estratégia cultural mais alargada que se afirmara na década de 30, com a criação, em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão da Presidência do Conselho, responsável pela preservação do espírito nacional em toda a criação cultural portuguesa através duma política de "limpeza estética", baseada no repúdio das influências marginais difundidas pelos países estrangeiros. Esta instituição propunha-se fazer, nas palavras do seu director, "a propaganda moral duma obra" (7), incentivar e desenvolver a criatividade dos novos artistas com significativo valor estético, sujeitos à filtragem consensual da sensibilidade "equilibrada" dos seus membros (8). Pretendia-se, então, que a acção do Secretariado de Propaganda Nacional, se coordenasse com o trabalho de sistematização, catalogação e divulgação da obra dos artistas desta nova geração, trabalho reconhecido como inovador e modernizador dos objectivos essenciais do museu de arte contemporânea.

A escolha recai sobre Diogo de Macedo. O seu percurso biográfico explica tanto o convite a ele dirigido pelo governo em funções e pela máquina política de propaganda do Estado Novo, como a sua própria aceitação do cargo para o qual era convidado (9). Temos por um lado um escultor referencial até finais dos anos 30, um ideólogo e organizador de importantes exposições colectivas e um homem de

cultura com uma actividade regular de crítico, com actividade literária há quase quinze anos, e colaborador, desde 1938, na rubrica de noticiário artístico da revista Ocidente, de aproximadas filiações com a política do governo em funções. Apesar de ter de assentar em indivíduos relacionados com a criação artística nacional, o cargo de director do museu de arte contemporânea recebe igualmente, neste preciso momento, um novo tratamento por parte do governo (10) em contraste com o espirito das anteriores nomeações essencialmente inseridas num contexto académico. A estratégia política modifica-se, pretende-se ocupar a direcção do museu por alguém de maior projecção pública e prestígio no universo mais abrangente da imprensa escrita. Sem conseguir, de modo nenhum, esvaziar os propósitos últimos desta função, facto que se verifica provavelmente pela personalidade persistente de Diogo, o governo visa, contudo, transformá-lo num cargo de maior responsabilidade política e esta escolha é concebida tendo em conta todos estes pressupostos. No entanto, paradoxalmente, este cargo é aceite por alguém seguramente neutral, com possível simpatia pelo regime, mas que sente ter, deste modo principalmente, a possibilidade de auxiliar o desenvolvimento da produção artística nacional - estudar e divulgar a memória estética nacional e dotar o museu, predominantemente dirigido para o século XIX, de obras criadas no presente século (11). Em 1944, Diogo parece ser um homem de consenso face às diversas vias nacionais de criação estética - por um lado ainda a persistência do grupo de gosto mais reaccionário, crítico da acção do S.P.N. e nomeadamente de António Ferro, por outro, as experiências vanguardistas do surrealismo português e do abstraccionismo de Almada, e por último os trabalhos dos estatuários modernistas de finais dos anos de 30 e década seguinte, nos quais se destacavam o

veterano Francisco Franco e a mais recente geração de Barata Feyo e de António Duarte. É, igualmente, um homem do convívio com os jovens artistas que frequentam a Brasileira do Chiado, é o artista respeitado que interessa naquela altura colocar no museu para o abrir de forma pacífica à cidade sem o deixar, contudo, cair na tentação da "desordem", cair nas mãos do "homem-gidiano, do homem-terramoto" (12), segundo palavras de António Ferro. E, ao tomar posse, Diogo é, simultaneamente, o primeiro escultor que assume tal responsabilidade, face a um anterior universo de pintores-directores, e o primeiro membro do movimento modernista português que dirige esta instituição, de significativa herança oitocentista, concretizando-se, com esta nomeação, mais uma institucionalização dos ideais modernistas, quase 30 anos depois das suas primeiras manifestações públicas.

A história deste Museu de Arte Contemporânea faz-se, também, através do percurso dos seus anteriores directores. Diogo de Macedo é, como anteriormente referimos, o seu quarto director, numa linha sucessória de importantes individualidades do meio artístico nacional. Mas, como seu primeiro director o Museu contou com o pintor Carlos Reis (1863-1940) (13), na altura com 48 anos de idade, director do extinto Museu das Belas-Artes com uma direcção bastante curta, de somente dois anos, data em que foi afastado e substituído pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). O segundo director do museu que com uma personalidade perfeitamente diferente da de Carlos Reis e uma outra prática pictórica (14), teve um papel de significativa importância na compreensão da necessidade de dotar o museu de um espaço mais apropriado para os fins a que se destinava. Columbano concebeu soluções de organização do espaço

expositivo das obras deixando ainda, no entanto, o museu mergulhado numa atmosfera manifestamente oitocentista, durante os treze anos em que assume a sua direcção, de 1914 a 1927. As obras necessárias ao bom funcionamento do museu foram orientadas pelo arquitecto José Luis Monteiro (1849-1942), de entre as quais se contam a abertura de uma nova sala, dedicada à Escultura, num edifício situado no pátio, uma resposta à necessidade de expor as obras de escultura como uma produção individualizada face ao universo da pintura. A colaboração deste importante arquitecto é concebida segundo um critério de gosto marcadamente regido por cânones oitocentistas, já desadequado à época em que o restauro e a recuperação do edifício se realiza. Columbano Bordalo Pinheiro e José Luis Monteiro retratam-se nesta obra como artistas do século findo, como testemunho formal dos valores plástico de uma imagética passada mas, contudo, ainda muito apreciada pelo público nacional. Após o encerramento do espaço para a concretização destes primeiros objectivos, o museu reabre a 4 de Abril de 1916, com o apoio de favoráveis elogios do público, pela disposição das obras e pelas soluções criadas na distribuição da luz-ambiente que possibilitava uma melhor observação de todo o acervo exposto. No entanto, e tendo em conta a forma como eram expostas as obras nas diversas salas, mantinha-se a complexa identidade desta instituição, uma vez que o novo museu destinado à divulgação da arte contemporânea fechava cada vez mais as suas portas à nova geração de artistas, então regressados de Paris ou ainda aí bolseiros e arautos de outras inquietações estéticas, impossibilitados de aí expor e desse modo participar no parco mercado da arte nacional, precariamente assegurado por este mesmo museu anexo à Escola de Belas-Artes. A direcção de Columbano estende-se até 1927 (15), data

em que ele escolhe como seu sucessor, o pintor Adriano Sousa Lopes (1879-1944), então com 48 anos de idade (16). Este novo director empreendeu, novamente, novas alterações no edifício, ampliando o espaço de visita com a organização duma sala, no atelier de Columbano, dedicada à exposição da obra deste autor, e com a integração da sala de trabalho do pintor Veloso Salgado (1864-1945), destinando-a à apresentação da obra dos artistas mais modernos. Na verdade, o museu dispunha, agora, de maior representatividade das criações plásticas dos mais jovens artistas, num verdadeiro diálogo com a recente produção artística nacional. Sousa Lopes, dotou igualmente, o museu de uma significativa parte da sua obra de forma a conseguir criara no próprio museu uma sala monográfica, à semelhança do que acontecia com Columbano. No entanto, tal ideal não foi concretizado durante a sua direcção, um exemplo dos deficientes meios que o director dispõe para a efectivação de alguns dos seus projectos e para dotar o acervo do museu de melhores condições logísticas para a exposição de todas as obras arquivadas no seu depósito.

Este é o museu que Diogo recebe em 1944, um museu criado sob a égide do passado e para o qual ele apresenta soluções baseadas numa grande vontade em renovar a imagem da instituição, com o apoio do próprio Ministério da Educação como é por si referenciado na cerimónia oficial de tomada de posse a 1 de Julho de 1944. O novo programa pretende "tirar ao museu o seu aspecto melancólico, tornando-o vivo, agitado, moderno, progressivo, digno de Arte e da nossa terra" (17) e fazê-lo acordar para algum do fervilhar da realidade social circundante. Diogo move-se numa verdadeira vontade em modernizar o museu, em o dotar de uma especificidade própria

que possibilite a sua diferenciação do simples arquivo histórico das obras aí depositadas. Diogo pressente, igualmente, a necessidade de o distinguir do seu congénere de Arte Antiga, conferindo-lhe um carácter de maior mundanidade, de maior modernidade (18), retirando-lhe a grande carga institucional de um museu oficial.

E, com todas as limitações que um projecto deste âmbito poderia significar na estrutura do país, Diogo consegue efectivamente, no dia 14 de Abril de 1945, no momento da abertura oficial do museu após diversos meses encerrado para remodelação, galvanizar as atenções para o seu rejuvenescimento, para o seu "arejamento", como a ele se referiu António Ferro. Após a sua abertura ao público circulam pela opinião pública conceitos como "modernidade" e "renovação" nas adjectivações pronunciadas acerca das obras arquitectónicas aí realizadas. O Museu de Arte Contemporânea parecia ter acordado, em 1945, da longa letargia de oitocentos, não esquecendo, contudo, já alguma das novidades das reformas empreendidas pelo seu último director, Adriano Sousa Lopes. Diogo conta, igualmente, para a condução das obras arquitectónicas, com o apoio da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais sob a tutela de Baltazar de Castro (1890-1967), director dos Monumentos Nacionais entre 1936 e 1948 e arquitecto com uma larga experiência de recuperação e restauro de edifícios classificados.

A primeira grande modificação verifica-se no exterior do edifício com o encerramento da entrada do Museu pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, anteriormente realizado "por uma porta estreita, descendo uma escada triste que conduzia a uma sala deficientemente iluminada" (19), e a abertura de uma nova entrada autónoma, pela

rua Serpa Pinto, que conduz o visitante a um pátio ajardinado onde se dispunham várias esculturas por entre alguma vegetação, solução inédita em Portugal. Existe mesmo um factor surpresa uma vez que este pátio é todo ele murado, logo impossível de ser previamente observado do exterior do edifício. Ao ter acesso autónomo em relação à Escola de Belas-Artes, o Museu de Arte Contemporânea abre-se, assim, muito mais ao movimento da cidade e ao frenesim urbano e intelectual do Chiado, polarizado na "Brasileira" e da qual Diogo é assíduo frequentador. Se já com Sousa Lopes se tinha registado uma abertura do museu a obras novecentistas, com Diogo o museu profetiza uma forma diferente de viver e de estar, preconizada pelo grupo de jovens artistas que, alheados da aprendizagem da Escola debatem os assuntos de arte nas mesas de café, numa tertúlia de acentuado perfil citadino (20).

No topo do jardim abre-se uma escadaria que dá o acesso ao edifício propriamente dito. Este foi igualmente modificado. Por um lado o percurso da visita foi invertido, sendo o visitante convidado a iniciar o circuito pela sala que, anteriormente, a encerrava, por outro, o espaço expositivo foi largamente ampliado e transformado para possibilitar uma melhor compreensão das obras expostas. Houve a preocupação em adaptar o espaço existente a melhores condições de exposição do acervo com alterações de rebaixamento dos tectos e de renovação dos centros de iluminação (21). Na concepção museográfica subjacente à renovação do Museu de Arte Contemporânea existe um visível abandono da anterior forma oitocentista da técnica expositiva, baseada numa amostragem exaustiva das obras existentes, reduzindo-se o número de obras apresentadas e criando-se um percurso de visita obrigatória ao longo

do Museu. O visitante percorre as oito salas de acordo com uma preocupação didáctica e pedagógica, pré-estabelecida, do percurso histórico da arte nacional. Diogo recorre ao importante papel da fruição da obra de arte para a compreensão das diversas manifestações artísticas, conferindo, deste modo, ao museu uma missão intervencionista e necessária na divulgação dos artistas nacionais. O novo director mantém a organização do acervo pelas diversas salas, com algumas salas monográficas como Sousa Lopes tinha implantado, salas de apresentação de núcleos de artistas com semelhantes linguagens plásticas, salas para exposições temporárias, aproximando este espaço dos propósitos de o de uma galeria de arte, fazendo finalizar o percurso na pequena sala da escultura, de homenagem a Soares dos Reis e a Simões de Almeida (22). O trajecto inicia-se com as esculturas do jardim e finalizava com obras destes dois artistas nacionais, uma escolha temática de Diogo, e simultaneamente um irónico regresso, quase inconsciente em nossa opinião, à estética oitocentista que o museu tentava libertar-se. Mesmo mantendo arreigado este gosto pela criação da mais longínqua contemporaneidade, Diogo organiza uma sala dedicada à arte moderna onde se expõem trabalhos da nova geração já em actividade nos anos 20 e 30. Esta sala integraria, posteriormente, as obras de datação mais recente adquiridas pelo museu durante os seus anos de direcção, dando espaço aberto à renovação da criatividade nacional, com o objectivo primeiro da sua função enquanto director de apoiar os novos artistas pela obediência à própria essência da arte. Este facto é por si exemplo de que Diogo distingue perfeitamente o seu gosto individual e subjectivo de maior apetência e afinidade com propostas estéticas de períodos anteriores e os seus deveres como director do museu representativo da arte

contemporânea nacional e a compreensão da importância da experimentação, desconstrução e ousadia das sempre modernas propostas dos mais jovens grupos de artistas, mesmo com as dificuldades a que estava sujeito. A propósito desta sua postura importa recordar dois relatos sobre Diogo proferidos pelos pintores Vespeira e Fernando de Azevedo (23) acerca desta sua característica de homem de uma outra geração mas consciente da importância do confronto com as ideias e as expressividades plásticas dos artistas mais jovens. Ambos os autores referem a sua capacidade de convívio com os mais novos e a consciência das suas limitações enquanto "funcionário público", como ele se refere de si próprio, e das suas obrigações enquanto artista e incondicional amante da arte (24).

Acerca da remodelação integral do museu, como então se escreveu, elogiam-se as inovações do novo director com as palavras "melhoria de iluminação, prolongamento da perspectiva e sobriedade ornamental" (25). Diogo tenta contornar o problema da exiguidade do espaço expositivo seguindo rigorosos critérios de disposição das obras e recorrendo à solução, por ele apontada no prefácio do Catálogo-Guia editado na inauguração do museu, de conceber diversas exposições temporárias, em salas já previamente destinadas para esse efeito, de forma a possibilitar a abertura do museu a novos artistas (26), a apresentação pública das suas reservas e a exposição de colecções de outros museus nacionais. Esta solução reenvia para a questão da presença da especificidade da contemporaneidade neste espaço, que tem necessariamente de reflectir, o quanto possível, a dinâmica da criatividade estética. E, a propósito de tal preocupação, Diogo sustenta a opinião de que um museu de arte moderna nunca pode ter o carácter estático de qualquer outro de

propósitos diversos, numa sua preocupação constante em dotar este museu da sua essencial especificidade que o diferencia de tantos outros mais vocacionados para obras de datação mais remota. Diogo concebe quase o museu como um local de compromisso entre a exposição do acervo existente e a abertura a novas correntes artísticas de produção recente, no espaço por si criado inicialmente. E esta especificidade que se relaciona com a concepção do museu como espaço vivo e em conseqüente renovação, conta igualmente com a dificuldade de agrupamento por núcleos de exposição da multiplicidade de expressões artísticas dos artistas modernos com obras caracterizadas desde o "naturalismo mais lírico ao abstraccionismo mais fantasista". A dificuldade do seu director, muitas vezes mal interpretado, é a conciliação das obras uma vez que para Diogo o museu "é um posto de informações, um compêndio aberto a todos, um centro de cultura e um documentário das civilizações"(27). A propósito das funções inerentes ao cargo de director, Diogo compara-o mesmo a "um maestro sem batuta nem partitura à vista, ocultando mesmo a sua presença, que rege e governa uma complicada sinfonia, depois de múltiplos ensaios com os instrumentos mais díspares numa orquestra de cores e de formas, sendo cada executante o mais rebelde e individualista na maneira de se exprimir(...), mas que em público, se apresentam obedientes à concepção compositiva e harmoniosa do maestro." (28).

O grande projecto de dotar o Museu de uma característica de funcionalidade e eficácia a que até então ele era alheio, através de certas medidas tais como as obras de estrutura do edifício, abrangia, igualmente, transformações na metodologia de organização do próprio acervo museológico. Deste modo, Diogo realiza uma notável obra de

inventariação e catalogação das obras existentes, apostando na funcionalidade do museu enquanto espaço de afluência de público. Neste mesmo espírito e objectivos estratégicos, ele apresenta de imediato, em 1945 aquando da inauguração do museu, um Catálogo-Guia da colecção, o primeiro desde a abertura do museu, um convite do director à visita das diversas obras expostas.

Posteriormente, pretendendo articular a organização dinâmica do museu na organização das salas e do circuito de visita da exposição com a sistematização da colecção de obras aí existentes, Diogo inicia, a par dessa tarefa eminentemente prática, a elaboração de duas colecções de livros de cariz mais teórico, estudos temáticos que intitula de "Museum. Monografias de Arte" constituída por quinze exemplares iniciados em 1945 e "Cadernos de Arte", com dez exemplares iniciados em 1951 (29). A maior diferença entre estas duas colecções reside no facto da primeira se restringir ao estudo das obras existentes no Museu de Arte Contemporânea, numa tarefa de sistematização de parte da informação artística aí arquivada, e da segunda tratar de assuntos mais gerais sem a primeira preocupação de inventariação do acervo do Museu, tratando de temas de divulgação para o grande público das questões da arte nacional, contemporânea ou não. Como ele próprio explica no prefácio à primeira colecção, "Museum", a colecção nasce da necessidade em sistematizar a informação referente aos autores e às obras apresentadas, num trabalho pioneiro de compreensão e inteligibilidade das obras artísticas realizadas. Diogo elabora o seu discurso de apresentação de cada temática dos livros recorrendo a anteriores pesquisas já realizadas, a informações e comentários técnicos pertinentes para a compreensão das especificidades

subjacentes a cada um dos artistas estudados e aos pequenos acontecimentos anedóticos da vida do artista que ao humanizar o discurso lhe retiram a possível erudição de que Diogo não quer dotar a colecção. Os livros por si concebidos são estudos de aproximação à temática abordada, são obras de apresentação ao grande público dos artistas representados no museu, acção motivada igualmente pela perspectiva de abertura do museu à cidade, e um legado de organização e conhecimento interno dos seus artistas como medida preliminar para futuros estudos de aprofundamento desta temática. Para além do estudo crítico realizado a partir do material disponível, Diogo pretende igualmente dotar esta primeira colecção de uma característica profundamente visual com a reprodução gráfica de um número representativo da obra estudada (30) de forma a chegar mais facilmente ao público, por um lado, e a treinar a sua sensibilidade ao contacto com a obra de arte. A colecção de quinze exemplares, foi, igualmente, a primeira contribuição do "Grupo dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea" para a dinamização desta instituição como era seu intuito. Os objectivos que pautam a elaboração da outra colecção "Cadernos de Arte", são os mesmos no que respeita ao interesse do autor em abordar a temática dos artistas nacionais e da sua produção estética de modo informal, mas com a particularidade de não se restringir às obras existentes no museu. Por outro lado, a última colecção não apresenta a mesma profusão de imagens da primeira, mantendo-se, contudo, o mesmo espírito educativo e o gosto de divulgação da arte com vista à educação do gosto do público e consequente familiarização com a problemática estética (31).

Diogo não sendo um historiador, dota as suas actividades editoriais de um sentido de sistematização, causalidade e registo temporal das

sucessivas manifestações artísticas de forma a ultrapassar os primeiros propósitos a que os livros se destinam inicialmente (32). Nos dois casos citados, nas duas colecções atrás referidas, Diogo assume as duas funções, a de director de museu e a de crítico e teórico da arte na ambivalência gnoseológica que lhe é característica. Como primeiríssima necessidade da sua conduta como director temos a preocupação de sistematização e estudo do acervo museográfico, em segunda preocupação, a abertura do espaço do museu à novíssima arte ou a colecções de outros núcleos desconhecidos do público ou a itinerância pelo país da sua colecção permanente, através da organização de exposições temporárias com as quais publica os respectivos catálogos de divulgação (33).

Uma outra área em que a sua persistência e a sua dedicação se revelaram de grande importância foi na das aquisições de obras de arte para a colecção do museu. Contam-se aquisições de quase todos os anos, a maioria de compras realizadas pela direcção da instituição, as outras ou pelo Legado Valmor ou da Academia Nacional de Belas-Artes (34). As aquisições vão desde obras da geração naturalista como Columbano, do qual, a par das doações de seus familiares, o museu adquire ainda dois trabalhos de significativa importância como o Retrato de Bulhão Pato (1883), em 1945, ou o O Grupo do Leão (1885), em 1953, ou como Cristino da Silva, com o seu Auto-retrato (1854), em 1946, até obras de datação mais recente, que correspondem à maioria, companheiros de geração de Diogo de Macedo, entre os quais se contam Francisco Franco, Dórdio Gomes, Mário Eloy, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Sarah Affonso ou Amadeo de Souza Cardoso ou a artistas mais novos cujos trabalhos, mesmo os mais polémicos do desagrado do predominante gosto

institucional, Diogo vai introduzindo no acervo museográfico do museu. E, dentro das obras referentes à sua geração Diogo adquire obras de artistas marginais na sua expressividade mas, marcos referenciais da criação estética nacional dessa primeira metade do século. Personagens como os pintores Amadeo com a Cabeça (1914) e Mário Eloy, do qual o museu possui o Auto-Retrato (1928) e os desconcertantes Bailarico no Bairro (1936) e O poeta e o Anjo (1938). Diogo mune, igualmente, o museu de vários desenhos de Almada Negreiros datados dos anos 30 e 40, com a interessante particularidade de dois deles terem sido adquiridos em 1952 durante uma exposição realizada na Galeria de Março. Diogo tem, no entanto, a particularidade de só entender Almada como desenhador, não efectuando qualquer compra da sua obra pictórica. A par destes exemplos Diogo personaliza, igualmente, uma campanha de aquisição de obras de artistas mais novos, com a preocupação de acompanhar a criação plástica de datação mais recente e nitidamente estranha à sua própria sensibilidade estética, como João Hogan, Júlio Resende, Júlio Pomar, Querubim Lapa, José Júlio, Rui Filipe, Fernando de Azevedo, Cândido da Costa Pinto ou Vespeira (35). Diogo move-se entre duas temporalidades nas quais ele participa, uma já concluída e ultrapassada pelo devir da própria vida e da qual ele participará sempre enquanto elemento constitutivo de uma geração, uma outra referente aos diversos momentos do quotidiano que se esvaiem em cada segundo e da qual Diogo participa na vivência social da sua convivência. Diogo reenvia ao museu a sua essência última, a expressão da contemporaneidade na sua complexa estruturação cronológica. A par da subjectividade do gosto do escultor-crítico, ele apresenta-se como o director de museu atento às novas experiências dos jovens artistas, apostando em alguns nomes que se revelarão de

extrema importância para o percurso da arte portuguesa do nosso século. De notar, igualmente, que as compras são realizadas com uma grande proximidade temporal da data da sua realização como exemplificam as obras de João Hogan Paisagem (1948-50) adquirida em 1950, a de Júlio Resende Mulheres de pescadores (1951) adquirida nesse mesmo ano, a de Vespeira Noctívolo (1951) adquirida em 1954, a de Júlio Pomar Menina com um gato morto (1948) adquirida em 1952 ou a de Fernando de Azevedo Cidade (1955-56) adquirida em 1957.

O contributo possível à arte portuguesa realizou-se na integração da obra dos autores atrás citados; a divulgação de trabalhos de artistas estrangeiros é conseguida através da aquisição de uma obra, presente na sua memória dos tempos parisiense, de Aristide Maillol datada de 1930 que integra um núcleo já existente de outros escultores franceses, também eles muito do seu agrado. São eles Auguste Rodin, A Idade do Bronze (1876-77) adquirida em 1934 e desenhos legados ao museu por José de Figueiredo em 1938, Émile-Antoine Bourdelle Cabeça de Apolo (1900-05) adquirido em 1934, aquando da "Exposição da Arte Francesa" realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes nesse mesmo ano e Joseph Bernard Rapariga com bilha (1912) adquirida, igualmente, em 1934. A par das aquisições por si realizadas e das doações de outrem durante a sua direcção é, igualmente, de interessante nomeação as suas próprias doações ao Museu de Arte Contemporânea, trabalhos de amigos existentes na sua colecção particular. Destaque-se o quadro No meu atelier em Paris (1913) de Armando de Basto de clara influência da sensibilidade manetiana na pintura portuguesa do primeiro decénio, o desenho de José Tagarro representando Ana Sotto-Mayor de Macedo

(1930), de grande semelhança formal com um outro do mesmo autor representando Diogo de Macedo existente na Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, a obra Tristezas. Cabeças (1915) de Amadeo de Souza-Cardoso, um quadro doado no mesmo ano em que o museu adquire a Eduardo Viana três outras cabeças do mesmo autor e um outro quadro de Dórdio Gomes, de menor importância histórica mas de qualidade referencial na obra do pintor.

Diogo criara o museu possível dentro das contrariedades que ele próprio conhecia e respeitava, tentando, por várias vezes apressar o curso da sensibilidade estética revelando novas expressões plásticas dos jovens artistas (36). As limitações das suas funções como director, complexificam-se com a aproximação dos últimos anos da década de 50 e Diogo age dentro dos condicionalismos das suas funções, encontrando o seu equilíbrio, aquele que era para si a legitimidade possível do seu cargo oficial, muito "aquém daquilo que gostaria" de ter, provavelmente, realizado.

Com esta obra concluída, por imposição do destino, Diogo lega uma importante herança ao futuro director do Museu de Arte Contemporânea. Uma herança que exige uma resposta de responsabilidade e de continuação de uma obra de abertura ao mundo e à contemporaneidade da criação estética nacional, uma obra que Diogo considera possível ser continuada e, conseqüentemente, melhorada com o trabalho do então conservador do museu, Carlos Azevedo. Diogo morre em 1959 e deixa-o nomeado como seu sucessor mas, a sua vontade só é respeitada durante poucos meses, sendo Carlos Azevedo mais tarde substituído pelo pintor Eduardo Malta que inflecte drasticamente a incursão dos desígnios

desenhados por Diogo durante os seus quinze de direcção. Durante a curta permanência como director, Carlos Azevedo, ainda organiza a participação de Portugal na Bienal de Paris desse ano e procede à aquisição de algumas obras de Amadeo de Souza-Cardozo, pintor revelado ao grande público na importante exposição retrospectiva de 1958 no Salão do Palácio Foz. A homenagem de que fala Bernardo Marques, "a melhor homenagem a prestar à memória Amiga de Diogo de Macedo é, a meu ver, não só desejar a continuação da sua obra no Museu de Arte Contemporânea, mas, acima de tudo, conseguir que se realize tudo aquilo que ele tanto desejara fazer" (37), ficou, efectivamente, por realizar. A homenagem oficial foi realizada com a exposição retrospectiva de 1960, o reconhecimento real da obra criada foi esquecido com o abandono dos seus mais caros pressupostos.

## NOTAS

(1) Por decreto-lei de 26 de Maio de 1911 o existente Museu das Belas-Artes é dividido em dois núcleos cronologicamente distintos. Cria-se, por um lado, o Museu da Arte Antiga, situado no Palácio das Janelas Verdes, destinado a reunir toda a produção artística até meados do século XIX, por outro, o de Arte Contemporânea destinado a toda a produção artística desde então. A fronteira temporal de abertura à contemporaneidade era situada no movimento romântico português.

(2) cf. "Museu de Arte Contemporânea. O escultor Diogo de Macedo tomou ontem posse do cargo de director", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 2 Julho 1944.

A cerimónia da tomada de posse teve lugar no Ministério da Educação no dia 1 de Julho desse mesmo ano, com a presença do Director Geral do Ensino Superior de Belas-Artes, João de Almeida, em representação do Ministro da Instrução, Mário de Figueiredo (Figueiró, 19-4-1890/ Lisboa, 19-9-1969). É referido, nesta notícia, o projecto de transferir o museu para um novo espaço, melhor dimensionado para as funções do museu, com o início da construção para muito breve. Esta ideia é por várias vezes referida mas nunca chegou a ser concretizada, com o desagrado de Diogo de Macedo.

(3) in Ibidem.

(4) Dos anteriores directores, Adriano de Sousa Lopes é o único cuja escolha foi deliberada pelo antecessor. No momento em que aquele assume a direcção já era um destacado pintor nacional. Diogo de Macedo é igualmente o primeiro director do museu nomeado já em pleno exercício ideológico do Estado Novo.

(5) Num discurso datado de 1949, cinco anos depois do início da direcção do museu por Diogo, António Ferro ao caracterizar a acção cultural do Estado Português elogia a sua acção no Museu Nacional de Arte Contemporânea ao demonstrar a sua modernidade: "No capítulo dos museus, as únicas verdadeiras escolas práticas de pintura e de escultura, além do cuidado que lhe têm merecido os museus regionais, restaurou e ampliou o Museu de Arte Antiga, arejou o Museu de Arte Contemporânea, confiado, em boa hora, a Diogo de Macedo que tem feito tudo quanto lhe tem sido possível para o melhorar (...). in António Ferro, Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949, Lisboa, Edições S.N.I., 1949, pp.37. A sua colaboração, desde 1938, na revista Ocidente é um outro importante motivo para o convite a ele dirigido, uma vez que são várias as vezes em que Diogo aí questiona a problemática da museologia nacional.

(6) Diogo é um neutral em questões políticas, mas sem dúvida um simpatizante com a estabilidade e o nacionalismo preconizado pelo Estado Novo, como deixava prever uma carta datada de 1920, quando Diogo se encontra em Biarritz, dirigida a Alberto Monsaraz, importante cabecilha do movimento integralista, então no exílio, demonstrando as suas simpatias

pela doutrina deste movimento mas não se afirmando como um um dos seus membros. Diogo estabelece o paralelismo entre o integralismo a o próprio sentimento de nacionalismo e é como tal que se sente identificado com o pensamento por eles preconizado: "...a um homem como eu, (...), ter uma opinião política a dentro do seu grande amor por Portugal, e ter a leviandade de possuir um desdobramento de amor por uma ideia dessa política, esse homem, creia-o, seria integralista, porque seria tradicionalista.(...) Se não lhe ofereço o meu braço para defender a sua Causa, é porque o meu braço em política seria a dum paralítico, e Vocês o que precisam é de músculos. Porém se a minha arte...(...) Eu não sou integralista, mas sou um nacionalista. Vocês costumam dizer que não se é integralista como se é almeidista. Eu sei-o bem. É-se integralista como se é religioso. Ainda que nunca se tenha rezado na vida, chegado o momento supremo da dor ou da alegria, levanta-se os olhos para o Céu,(...). Chegada a hora dos Portugueses levantarem os olhos para a Pátria, ser-se-há integralista, estou certo porque se é patriota.(...) Integralista? Eu não sei bem se o sou. Você me dirá...". Para além destas reflexões sobre a legitimidade do seu posicionamento no seio dos pressupostos teóricos do integralismo dos anos 20, Diogo critica com veemência, também nesta mesma carta, a situação política vivida no Portugal Republicano, "...Admirar, amar portanto o Portugal de hoje, não é possível, Portugal só se ama pelo passado pelo seu passado, esó por ele se crê na sua ressurreição. Eu, creio num formoso Portugal futuro, como Você, porque lhe conheço o passado. Oxalá muito em breve apareça o novo Condestável, que corra com os estrangeiros que por lá falperreiam, de barrete encarnado na nuca, como os sans culottes, que por aqui acotovelamos. (...)...sou logicamente contra o jacobinismo lisboeta.", in Carta de Diogo de Macedo a Alberto de Monsaraz, Bayonne, 5 Outubro 1920.

Esta carta redigida num discurso que chega a ser por vezes demasiado agressivo e pouco ao estilo que Diogo nos tinha habituado durante os anos anteriores e nos irá habituar nos anos seguintes, tem a acompanhá-la no final, redigido posteriormente por Diogo - provavelmente uma cópia de uma outra carta dirigida a Alberto Monsaraz -, mais um comentário à primeira carta, onde se lê: "Eu não sou, não posso, nem quero ser político.(...) O que Você tenta dar como adesão, se eu não o faço negativamente, é pelo menos coisa de pouca ou nenhuma valia(...). Adesão funcional à vossa ideia nacionalista, te-la-hão Vs., chegada a hora da acção esthetica, de muitos artistas portugueses de mais nomeada e merecimento que eu." Esta anotação finaliza com as palavras, "Sinto-me tão fraco, meu nobre Amigo!... Porque não Combate você, com arma mais temperada que o meu nôme?", nas quais se pressente a vontade de um distanciamento do confronto político directo, que não era, justamente, a sua intenção inicial.

(7) O S.P.N., citando Salazar, tinha como "grande missão (...) elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora" in "Discurso pronunciado pelo Senhor Presidente do Conselho. 26 de Outubro de 1933", in Catorze Anos de Política do Espírito, Lisboa, Edições S.N.I., 1948, pag.15.

(8) Por outras palavras António Ferro anuncia desta forma um dos objectivos do Secretariado de Propaganda Nacional: "Nós somos pura e simplesmente um órgão animador. Não consagramos: estimulamos. Os artistas que nos preocupam são os que precisam de nós, do nosso auxílio moral e material e não aqueles que poderiam até sentir-se vexados com o nosso interesse, que chegam até a estar fora das possibilidades do nosso orçamento. O futuro é a nossa matéria-prima, o barro com que trabalhamos. Respeitamos o passado, saberemos torná-lo presente quando for preciso,

mas a nossa acção, dentro da "Política do Espírito", como órgão dirigente de Propaganda Nacional é trazer para a luz, incorporar na vida activa da Nação, todos os seus valores desconhecidos, caluniados ou combatidos. Não nos compete, meus senhores, dar o sinal de chegada mas o de partida!" in António Ferro, A política do espírito e os prémios literários do S.P.N., Lisboa, Edições S.P.N., 1935, pp.18-19. Ainda acerca de algumas das convicções que regiam a direcção do S.P.N./S.N.I. citemos António Ferro, num discurso de 1949, onde ele se refere ao critério de selecção dos artistas apresentados nas suas exposições: "Por nós, abrimos sempre as nossas portas, dentro do carácter dos nossos salões, a todos os artistas, fossem quais fossem as suas ideias, tanto ontem como hoje. Apenas não transigimos com aqueles que estão completamente fora da nossa linha de acção, da obra renovadora, de simples gosto." in António Ferro, Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949, Lisboa, Edições S.N.I., 1949, pag.42.

(9) Vêmo-lo em 1930 a integrar a organização do "I Salão dos Independentes" ao lado de figuras como a de António Pedro, participando numa importante mostra da nova criatividade nacional muito mais interessada em defender propostas estéticas e literárias, novas formas de reacção intelectual ao sistema estabelecido, do que em apresentar novas soluções de independência plástica. Posteriormente, Diogo ainda participa nos dois "Salões de Inverno", realizados em 1932 e 1933, e no "Salão da Neve", organizado na galeria U.P., de António Pedro, sendo Diogo um dos artistas com possibilidade de aí expor regularmente, facto que, contudo, não aconteceu. Ainda no ano seguinte, em 1934, Diogo participa, pela última vez, numa outra exposição, de âmbito muito mais institucional mas onde a sua presença era bastante regular todos os anos, a "Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes", em Lisboa. No significativo ano de 1936 em que se inaugura, quase em simultâneo a exposição de "Artistas Modernos Independentes", com participações de António Pedro, Almada, Mário Eloy, Júlio e Maria Helena Vieira da Silva, numa homenagem a pintores como Amadeo e Santa-Rita e a poetas como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, numa propositada filiação com a ideologia vanguardista dos anos 10, e o "II Salão de Arte Moderna" organizado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, Diogo está ausente de ambas as realizações por propositada intenção, por um real alheamento da sua capacidade criativa que se reflectia num cada vez menor número de obras apresentadas, ou por simplesmente estar ausente do país desde o mês de Maio desse ano numa viagem a Inglaterra que dura aproximadamente seis meses. Apesar de pensarmos que Diogo não tem neste ano obra significativa de datação recente para expôr em qualquer uma das citadas iniciativas, inclinamo-nos para o facto de esta sua ausência ser intencional por ele não se sentir totalmente integrado em nenhuma dessas propostas. Contudo, a compreensão de tal facto escapa-nos à nossa análise uma vez que não se encontraram quaisquer provas confirmativas de tal resolução. Pensamos, contudo existir uma atitude de não compromisso entre as opostas propostas de contestação e de institucionalização da cultura nacional. Diogo era um modernista com mérito adquirido ao longo das duas anteriores décadas mas o espírito interventor e contestatário da sua juventude tinha dado lugar a novas posições de maior cuidado, nunca esquecendo, contudo, como veremos posteriormente, a defesa das suas convicções estéticas.

(10) Diogo de Macedo é o primeiro director do Museu de Arte Contemporânea nomeado já em pleno exercício ideológico do Estado Novo.

(11) Para esta situação relembremos a mesma expressão de Diogo dirigida a Vespeira na exposição surrealista, "...a arte exige". E é, na nossa opinião,

um certo magistério já presente em Ramalho Ortigão com "o culto da Arte em Portugal" que leva Diogo a envergar o cargo de director do Museu de Arte Contemporânea sem esquecer que, como ele próprio afirmou e já por nós anteriormente transcrito, "nada faço sem devoção". Estes pressupostos não invalidam igualmente o orgulho que tal convite produziu em Diogo, na consciência de que representa o reconhecimento público e coroamento de uma vida dedicada à arte.

(12) Segundo palavras de António Ferro: "...nós quisemos declarar guerra publicamente aos déspotas da liberdade do pensamento, aos intelectuais "livres" cheios de cadeias e preconceitos, aos defensores do "homem gidiano", do homem-terramoto. Narcisos da democracia, envenenadores do Mundo", in António Ferro, A política do espírito e os prémios literários do S.P.N., Lisboa, Edições S.P.N., 1935, pag. 24.

(13) Diogo de Macedo organizou, em 1945, uma exposição das suas obras na recente sala destinada a Exposições Temporárias e Individuais. Esta exposição é uma homenagem à memória do primeiro director do Museu de Arte Contemporânea. Quando o anterior Museu das Belas-Artes foi extinto e dividido em dois novos museus, o de Arte Antiga permaneceu no mesmo Palácio das Janelas Verdes e o de Arte Contemporânea, por sugestão de Carlos Reis, é constituído no edifício do extinto convento de S.Francisco, no Chiado, num espaço contíguo ao da Escola de Belas-Artes. O Museu cumpria a sua função pedagógica de aproximação dos alunos à arte contemporânea, e possibilitava, simultaneamente, a visita regular de todos aqueles habituados a frequentar as exposições aí organizadas anteriormente pelo Grémio Artístico e pela Sociedade Promotora.

(14) Amigos da mesma geração, Carlos Reis e Columbano vão ser posteriormente afastados pelos percursos das suas vidas. Diogo escreve um livro sobre cada um deles, sobre Carlos Reis lê-se: "Carlos Reis é, na História da Arte Portuguesa, do período Naturalista que fechou o século XIX, um dos mais novos pintores.(...)procurou no nosso meio revolucionar a concepção ainda romanesca daquela pintura, defendendo novos princípios com a paixão pelo ar-livre, pela luz pura do sol em contrastes sem convenções de nuances, apoiado em lições(...)...recebidas de Silva Porto.(...)o paisagista se sobrepõe ao anotador de cenas simples da vida, mesmo ao retratista e ao pintor de género. Na verdade, só a alma dum poeta e a visão dum contemplativo panteísta como Carlos Reis, conseguiria surpreender(...)aquelas expressões da luz e do sentimento da paisagem". in Diogo de Macedo, Carlos Reis. Um paisagista, Lisboa, Bertrand Irmãos, Lda, "Col.Museum. Monografias de Arte, 1ªsérie, nº3", Edição M.N.A.C., 1947, pp. 7-8. Sobre Columbano: "Toda a obra de Columbano é dum idealista, com sentidos de harmonia e delicadeza; dum visual que sublima a verdade; dum intimista que espiritualiza os seres e as coisas pela escolha da luz ambiente em que as concebe e coloca; dum evocador que analisa e filtra e reproduz com o génio da sua personalidade de solitário exigente e intransigente. (...) Como nenhum outro pintor, ele foi o cronista dessas intimidades lisboetas, visto que os camaradas andavam desvairados por campos e praias, em cata dos verdes e dos azuis alacres da paisagem e dos ceus banhados de sol, conforme Silva Porto viera da França entusiasmá-los.", in Diogo de Macedo, Columbano."Concerto de Amadores", Lisboa, Bertrand Irmãos, Lda., "Col.Museum. Monografias de Arte, nº1", 1ªsérie, Edição M.N.A.C., 1945, pp.10-18. O primeiro, um pintor oitocentista do exterior, das superfícies reveladas, do real e visível. Uma sensibilidade luzidia que brilha tanto nos quadros de paisagem como nos retratos. Ao contrário, Columbano um pintor da intimidade, das cenas de interior e do retrato intimista, das cores esbatidas e ténues, das superfícies ocultas e do

invisível. A obra de Carlos Reis revela-se na sua extroversão, a de Columbano apresenta-se na melancolia da sua introspecção. Dois directores com sensibilidades diversas que dirigem o museu nos primeiros anos do século, Carlos Reis ficou só relacionado com a sua formação e transferência do seu acervo do anterior museu das Belas-Artes, sem um cunho personalizado na história do museu, Columbano, o director efectivo que imprimiu ao museu uma unidade expositiva e o dotou de uma identidade própria durante os anos da sua direcção.

(15) Contudo, Columbano Bordalo Pinheiro manterá o título de "Director Honorário" até à sua morte em 1929.

(16) Na obra de sua autoria dedicada a Adriano de Sousa Lopes, lê-se: "Sousa Lopes deve ter, portanto, o seu registo na nossa História da Arte como padrão de um período transitório entre duas escolas, cujos ideais ele compreendeu e no cadinho da sua sensibilidade exarceuada pelo deslumbramento da cor, soube assimilá-los em actos de modernidade sensacional, embora negando-se a adesões de violenta explosão. Visual arguto e fogoso na interpretação(...)ele foi por temperamento um voluptuoso colorista.(...)Nenhum, mais do que ele, aprendeu a luz e a cor, e soube projectá-la com tanta coragem. O desenhador, por sua vez, fora igualmente incisivo e sensível(...). Sousa Lopes nasceu para pintar, como uma árvore para dar frutos.", in Diogo de Macedo, Sousa Lopes. Luz e Cor, Lisboa, Bertrand Irmãos, Lda., "Col.Museum. Monografias de Arte, nº 2", 2ª série", Edição M.N.A.C., 1953. Diogo situa Sousa Lopes no período de transição entre a pintura naturalista da qual já não se enquadra perfeitamente e a modernidade do século XX.

(17) in "Museu de Arte Contemporânea. O escultor Diogo de Macedo tomou ontem posse do cargo de director", in O Primeiro de Janeiro, Porto, 2 Julho 1944.

(18) Durante os anos da sua direcção, Diogo desejou transferir o núcleo romântico para o Museu Nacional de Arte Antiga, pela marcação histórica que, passado um século, ele já adquirira e, simultaneamente, chegaram a realizar-se reuniões com o Ministério das Obras Públicas para equacionar a construção de um edifício de raiz para a arte moderna, na Praça do Império, em Belém.

(19) in R.M., "Museu Nacional de Arte Contemporânea. Antes e após a sua recente remodelação integral", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº24, Edição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, vol.4º, ano 1945.

(20) "Às tardes na Brasileira do Chiado reunia-se indiferentemente - ora com os seus velhos colegas dos tempos de Paris, ora com os da novíssima geração. A uns e a outros a sua palavra, o seu jeito de conversar, o tornaram querido no ambiente do café.

Acreditava na irreverência dos novos e tinha grande prazer no seu convívio e, assim, mesmo doente, os acompanhou a Bruxelas, em visita aos "50 Anos de Arte Moderna." in Carlos Botelho, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.281-282 (Número Comemorativo).

"Corajosamente o vi, como a ninguém, ao lado dos mais novos, dos jovens que começam, quer em conversas particulares, quer em reuniões, ingenuamente talvez, julgadas decisivas para a vida futura dos artistas portugueses." in Paes de Villas-Boas, in Ocidente. Revista Portuguesa

Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.290-294 (Número Comemorativo).

(21) Procedeu-se, igualmente, à substituição dos soalhos, pintura das paredes e substituição das portas e janelas que se encontravam deterioradas.

(22) As oito salas do Museu de Arte Contemporânea organizavam-se do seguinte modo:

.Sala 1 - Artistas do primeiro quartel do século XX. Homenagem a Adriano de Sousa Lopes.

.Sala 2 - Columbano Bordalo Pinheiro.

.Sala 3 - Pintores do último quartel do século XIX.

.Sala 4 - Exposições temporárias. Na inauguração, uma exposição da obra de Carlos Reis, com pontuações da escultura de um seu contemporâneo, Costa Mota. Ainda no mesmo ano, no mês de Novembro, realizou-se neste mesmo espaço uma exposição de Miguel Lupi.

.Sala 5 - Artistas modernos.

.Sala 6 - Exposições temporárias.

.Sala 7 - Artistas românticos.

.Sala 8 - Escultura, aguarelas e desenhos.

(23) in Fernando de Azevedo, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.297 (Número Comemorativo) e Vespeira, "Não parem nunca. A arte exige" in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.279-280 (Número Comemorativo).

(24) Acerca do convívio entre gerações, F. Azevedo relembra: "Neste diálogo entre surdos-mudos que é o convívio das diferentes gerações entre nós, Diogo de Macedo foi para mim um mestre incomparável de comportamento"; Vespeira cita igualmente esta sua característica mas, conta um acontecimento ocorrido em 1952 durante a exposição Surrealista na Casa Jalco em que Diogo a propósito das obras expostas teria redigido no álbum da exposição, "Não parem nunca, a arte exige", um gesto de incentivo aos jovens artistas.

(25) in R.M., "Museu Nacional de Arte Contemporânea. Antes e após a sua recente remodelação integral", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº24, Edição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, vol.4º, ano 1945. O autor refere duas características extremamente importantes na nova organização visual do espaço museográfico. Por um lado a perspectiva criada entre as várias salas, deixando por vezes, através do recurso a nichos e a aberturas a visualização de parte da sala contígua, por outro, a referida "sobriedade ornamental", conseguida retirando alguns objectos anteriormente exposto e procurando mostrar os mais significativos segundo um prévio critério de estudo, tendo em conta a exiguidade do espaço.

(26) cf. Diogo de Macedo (pref.), Catálogo-Guia, 1945. Em 1946, realizou-se uma exposição monográfica de Henrique Pousão que possibilitou ser vista, pela primeira vez em Lisboa, a colecção do pintor pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis.

(27) in Diogo de Macedo, A propósito do Museu Malhoa. Homenagem a António Montês no XX aniversário do Museu Provincial de José Malhoa nas Caldas da Rainha no dia 28 de Abril de 1954, Lisboa, Livraria Portugalíia, 1954, pp. 33-35.

(28) in Ibidem.

(29) As obras inseridas na colecção "Museum.Monografias de Arte" são editadas entre os anos de 1945 e 1955 (1945-nº1/1ªsérie; 1947-nº2,nº3,nº4/1ªsérie; 1948-nº5/1ªsérie; 1949-nº6/1ªsérie; 1950-nº7,nº8,nº9,nº10/1ªsérie; 1953nº1,nº2/2ªsérie; 1954-nº3,nº4/2ªsérie; 1955-nº5/2ªsérie).

As obras inseridas na colecção "Cadernos de Arte" são editadas entre os anos de 1951 e 1953 (1951-nº1,nº2,nº3,nº4; 1952-nº5,nº6,nº7,nº8; 1953-nº9,nº10). No décimo volume há ainda referência a um décimo primeiro número sobre Henrique Pousão que acabou por não ser editado.

(30) No livro editado também em 1945 resultante da transcrição das suas palestras radiofónicas proferidas anteriormente na Emissora Nacional, Diogo já se tinha pronunciado sobre a importância que a imagem tinha ganho na História da Arte com os avanços técnicos na área da fotografia e das artes gráficas. Ele chega mesmo a afirmar que a escrita e a oratória passaram a ser auxiliares da reprodução da obra e que "o professor e o crítico da especialidade, quase não precisam hoje da palavra nas suas lições. Basta-lhes um bom ficheiro e uma tela de estampagens cinematográficas, para exercer os seus magistérios." in Diogo de Macedo, Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal, Lisboa, 1946, pag.7.

(31) cf. Diogo de Macedo, Alcobaça, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºX", 1953, pp.23-24; cf. Diogo de Macedo, Visconde de Meneses, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºI", 1951.

(32) Numa nota anexa ao primeiro volume da colecção Museum Diogo prefacia a sua actividade com as seguintes palavras de apresentação: "Sem preocupações críticas e apenas servindo fins de propaganda de certas obras de arte pertencentes ao Património da Nação, se publica esta brochura, primeira duma série que terá imediato prosseguimento." Os objectivos referenciados são sempre aquém da obra de estudo apresentada, mesmo sendo qualquer destes livros das colecções "Museum" ou "Cadernos de Arte" exemplares com características diferentes de outras obras de sua autoria destinadas a um público mais especializado. in Diogo de Macedo, Columbano. "Concerto de Amadores", Lisboa, Bertrand Irmãos Lda., "Colecção Museum. Monografias de Arte, nº1", 1ªsérie, 1945, pag.24.

(33) cf. Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994, pag.18

(34) Registo das obras adquiridas (ou doadas) durante a sua direcção do MNAC: 1944-1959.

**1944**

Eduardo Viana, Guitarra Minhota, 1943.

Lino António, Peixinheiras, 1938.

Salvador Barata Feyo, Rapariga da Nazaré, 1935-1940.

António Saúde, Azenho no lugar da Bicho: Margens do Ave, 1943 - adq. pelo

L. Valmor.

#### 1945

Columbano, Retrato de Bulhão Pato, 1883.

Mário Eloy, Auto-retrato, 1928.

#### 1946

J.Cristino da Silva, Auto-retrato, 1854.

Emmérico Nunes, Neve sobre o cais- Paris, 1909.

Almada, Duas figuras (desenho), 1944.

#### 1947

Francisco Franco, Adão e Eva, 1922-23.

Aristide Maillol, Mulher com caraquejo, c.1930.

#### 1948

Almada, A leitura: Rapariga debruçada sobre a mesa (desenho), 1939.

#### 1950

João Hogan, Paisagem, 1948-50.

#### 1951

Júlio Resende, Mulheres de pescadores, 1951.

Mário Eloy, O poeta e o Anjo, 1938.

Diogo de Macedo, Busto de Mário Eloy, 1932.

#### 1952

C. da Costa Pinto, Aurora hante, 1942.

Júlio Pomar, Menina com um gato morto, 1948.

António Ramalho, Retrato de Abel Acácio Botelho, 1889.

E. Viana, A ponte de D.Maria. Vista da cidade do Porto, 1925.

Carlos Botelho, Lisboa, 1937.

Almada, Varina, 1946.

Almada, Acrobatas, 1947.

António Cruz, Na doca da Rocha do Conde de Óbidos, 1952.

Francisco Franco, O Gil, 1923.

J.Veloso Salgado, Senhora vestida de branco, 1887.

### 1953

J. Marques de Oliveira, Recanto de aldeia. Póvoa do Varzim, 1882-90.

António Ramalho, Margens do Sena. Paris, 1882.

Columbano, O grupo do Leão, 1885.

Amadeo, Cabeça, 1914.

Amadeo, Cabeça, 1914-15.

Sarah Affonso, Meninas, 1928.

Francisco Franco, Busto de polaca, 1921.

Diogo de Macedo, Torso de mulher, 1922.

### 1954

Marcelino Vespeira, Noctívolo, 1951.

A. Carneiro, Porto Manso: o rio Douro em Ancedo, 1927.

Mário Eloy, Bailarico no bairro, 1936.

Leopoldo de Almeida, Fauno, 1927.

### 1955

Bernardo Marques, Costa do Algarve, 1945-50.

Bernardo Marques, Eugaria, 1946-55.

Francisco Franco, Torso de mulher, 1922.

### 1956

Querubim Lapa, O espelho quebrado, 1950.

A. Soares dos Reis, A riqueza, 1877.

Dórdio Gomes, Éguas de manada, 1929.

### 1957

Rui Filipe, Fuencarral, 1953.

José Júlio, Paisagem, 1954.

Fernando de Azevedo, Cidade, 1955-56.

A. Soares dos Reis, A música, 1877.

Milly Possoz, Paris-Quai Voltaire; Paris antigo, 1930-37.

Francisco Franco, Rapariga francesa, 1923.

## Doações :

### 1945

- J. Vaz, Torre das Cabaças. Santarém, 1885 - de M<sup>a</sup>Emília Bordalo Pinheiro.
- Columbano, Retrato de Antero de Quental, 1889 - de M<sup>a</sup>Conceição Lemos de Magalhães.
- Columbano, Auto-retrato (inacabado), 1829 - de M<sup>a</sup>Emília B. Pinheiro.
- Columbano, Estudo para retrato, 1890-1910 - de Columbano B. Pinheiro.
- Columbano, Família do artista, 1880-85 - de M<sup>a</sup>Emília B. Pinheiro.
- Armando de Basto, No meu atelier em Paris, 1913 - de Diogo de Macedo.
- Dórdio Gomes, O rio Douro, 1935 - de Diogo de Macedo.

### 1946

- A.Sousa Lopes, Veneza, 1906-08 - da família do artista.
- A.Sousa Lopes, Veneza (sol posto sobre a laguna), c.1906-08 - da família do artista.
- A.Sousa Lopes, Num jardim de Paris, c.1904-10 - da família do artista.
- A. Sousa Lopes, A blusa azul, 1920 - da família do artista.
- A.Sousa Lopes, Velas na luz, 1930 - da família do artista.
- José Tagarro, Retrato da Sr<sup>a</sup> D.Ana Sotto-Mayor de Macedo, 1930 - de Diogo de Macedo.

### 1947

- A.Keil, O aterro em 1881: No Cais do Tejo, 1881 - de Luis Keil.
- Columbano, Rapaz com traje de fantasia, 1881 - Francisco R. Esteves (conservador MNAC).
- H. Medina, Retrato de Maeterlink, 1944 - Ministério das Finanças.

### 1948

D.Carlos de Bragança, Charneca de Amos: Alentejo, 1898 - de Júlia Seabra de Castro.

**1949**

Duarte Faria e Maia, Retrato do pintor Ezequiel Pereira, 1903 - de Cesário Pereira (filho).

**1952**

Mário Eloy, Retrato do bailarino Francis, 1930 - do artista.

**1953**

Amadeo, Tristezas. Cabeças, 1915 - de Diogo de Macedo.

**1957**

E. Viana, A revolta; a revolta dos bonecos, 1916 - de Milly Possoz.

**1958**

Manuel d'Assumpção, Lirismo Azul, 1958 - do autor.

(35) cf. "Este salto é o mais belo título de Diogo de Macedo. Corajosamente o deu - contra o seu próprio gosto de formação romântica, e só guiado por uma confiança na verdade do tempo." in José-Augusto França, "O seu mais belo título", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.295-297 (Número Comemorativo).

(36) Almada retrata um episódio passado com Diogo no Museu de Arte Contemporânea durante uma visita de um Ministro ao museu. Diz ele que o Ministro ao ouvir Diogo dizer-lhe que iam entrar na sala dos artistas modernos tapou a cara e percorreu a sala rapidamente mas, Diogo alcançou-o e disse-lhe que ele como Ministro não podia fazer tal coisa. Ele recuou e prosseguiu a visita oficial, in Almada Negreiros in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.255 (Número Comemorativo).

(37) in Bernardo Marques, Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pag.273 (Número Comemorativo).

### **III Parte**

## **A INDIVIDUALIDADE DO ESCULTOR NA COMPLEXIDADE DA REALIDADE SOCIAL**

"As ilusões que tive...  
e as decepções que dei."  
*Diogo de Macedo*

Diogo de Macedo é uma personagem sempre presente em grande parte da obra que nos legou, tanto nas suas esculturas, como nos inúmeros artigos e reflexões publicados durante os anos de actividade crítica como nas monografias ou estudos temáticos que realizou. A sua capacidade descritiva das emoções que o perseguem ou das quais comungou em tempos passados, povoam a sua linguagem em sínteses biográficas que extravasam, propositadamente, a mera confissão pessoal. Diogo é um escritor na primeira pessoa, um interveniente em muitos dos relatos escritos, um artista preso nas malhas do seu tempo.

Diogo é primeiro que tudo um escultor, por opção individual desde a sua juventude como demonstra o seu percurso de vida, por vontade própria no seguimento de um destino, segundo a sua opinião. Diogo entende a vida de qualquer artista como uma missão, como um destino a cumprir que lhe advem do inatismo das suas apetências e do qual ele não pode, ou não deve, furtar-se, consoante a sua consciência desta mesma condicionante. Cada artista possui um dom que precisa de ser trabalhado ao longo do destino que lhe é de certa forma traçado, a sua realização passa necessariamente pela compreensão desta fatalidade que como tal necessita de ser cumprida na realização do cumprimento da sua completa identidade. Cabe ao

artista, por inerência da sua própria natureza, cumprir aquilo a que está destinado. Terá de ser, inevitavelmente, um homem devoto à sua vida, de sincera paixão por todas as acções que realiza. E é essa mesma paixão que move a sua vontade, os seus propósitos mais íntimos, desgastando-o, simultaneamente, por consumação e exigência de exclusividade.

Deste modo, se compreende o percurso escolhido por Diogo. Ele inicia a sua actividade de escultor condicionado pela própria devoção que tem pela vida, uma vez que a produção artística é essa mesma releitura da realidade através da imagem, através ícone reflexivo da sua apreensão. Deste modo, Diogo opta por esta missão no entanto, quando em determinado momento da sua vida ele pressente a impossibilidade do seu total cumprimento uma vez que a sua representação já não é a sua mais íntima expressão, Diogo decide abandonar voluntariamente a actividade de escultor por ter chegado a um dilema plástico de conceptualização da sua sensibilidade que não o conduz ao cumprimento da sua realização como esteta. A consciência desta situação manifesta-se na própria epígrafe de sua autoria, já anteriormente transcrita no texto, "quando findam as esperanças, desaparece o sonho", esse mesmo sonho que condiciona todos os seus movimentos. Diogo opta pelo abandono do seu trabalho como escultor, pelo encerramento de uma carreira vivida durante várias décadas. Fecha-se uma etapa, mas como ainda se demonstra pela sua própria vida não se cumpre fatalmente o seu destino.

A sua expressividade escultórica esgotara-se pelo próprio processo que a escultura nacional assume ao longo da década de 30. A sua escultura de características mais intimistas, da representação singular

da individualidade de cada figura na sua relação discursiva com o seu fruidor, numa narratividade em que Diogo se exprime na sua própria individualidade não se coordena com a nova linguagem plástica que Diogo, paradoxalmente, entende e aprecia mas, na qual sensivelmente não se integra. A nova escultura de exaltação das figuras emblemáticas da nossa história, a nova estatuária de afirmação da identidade nacional não passa necessariamente pela sua expressão plástica uma vez que ele é, sempre, um criador de pessoas, de interioridades e nunca um representador de Heróis. Mesmo nas diversas experiências a que se dedica dentro da mesma temática histórica, Diogo cria sempre figuras individuais e nunca a imortalização da complexidade do símbolo. Indiscutivelmente, um homem de sensibilidade e reflexividade expressionista que encontra nos exemplos da escultura francesa dos inícios do século XX a sua mais completa expressão. Um apaixonado por Rodin e Bernard, um admirador de Bourdelle e Maillol, um amante de Despiau, nomes que pontuam alguma da obra por si realizada. O ciclo da sua produção escultórica iniciado em 1911 encerra-se em 1941, 30 anos caracterizados por diversas experiências plásticas, movimentando-se desde a escultura de temática livre até ao retrato individualizado.

Diogo é, indiscutivelmente, um escultor das primeiras décadas de Novecentos, perfeitamente integrado na linguagem estética produzida e consumida no Portugal de então, e como tal um artista delimitado aos anos do seu próprio amadurecimento plástico. A sua obra é o reflexo da sua emotividade sensível, o espelho da sua devoção, como ele intimamente se expressa, e neste contexto a falência do seu projecto individual acontece exactamente no confronto que ele estabelece entre a sua obra e a própria temporalidade. Diogo

abandona a escultura pela consciência do desajuste da sua criação face à nova realidade expressiva sugerida em finais de 30. Pois é enquanto homem histórico que Diogo analisa a sua própria capacidade criativa, e questiona a sua mesma pertinência. A emoção que se espelha na sua escultura obriga-o necessariamente ao seu abandono, uma vez que sem aquela, ele não é mais um escultor (1).

Vem deste modo, a sê-lo pela escrita e pela direcção do Museu de Arte Contemporânea, não no sentido mais restrito do termo mas enquanto um sujeito criador construtor de uma relação estética com a realidade social. Através da escrita Diogo revela a sua singularidade na complexidade de manifestações que presencia e através da organização museográfica, homenageia a arte de ontem e de hoje. Transfere a sua paixão pela arte, a essência última da sua expressividade, para a criatividade da escrita, uma actividade pela qual já tinha anteriormente demonstrado semelhante apetência. Esta sua segunda tarefa "ao serviço da arte" possibilita-lhe a necessária distanciação face à sua obra escultórica, abrindo-se à criatividade dos outros artistas. Desaparece o sonho de ser plasticamente um artista, reformula-se através da escrita a sua missão de cumprimento desse mesmo destino de artista.

Em todo o seu percurso Diogo origina alguma controvérsia entre o círculo de amigos. Logo nos anos 30, quando ele intensifica a sua produção escrita numa cruzada de apoio a diversos artistas modernistas e se pressente a subalternização em que se coloca face à constante produção estética, as críticas começam a surgir, principalmente, vindas do círculo de amigos e antigos colegas portuenses, que não aceitam pacificamente estas suas opiniões (2).

Já na década de 50, um outro amigo do convívio lisboeta dirige-lhe um outro tipo de crítica relacionada com a inflexão do seu percurso a partir de finais dos anos 30 e mais concretamente com a sua entrada para director do Museu de Arte Contemporânea, a aceitação de uma cargo oficial por alguém que nunca tinha recebido, por convicção, qualquer prémio. Esse amigo é o pintor Mário Eloy cuja repreensão feita a Diogo encontra-se, pictoricamente expressa num desenho arquivado no espólio do escultor Diogo de Macedo ( s.d., desenho, Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian) e num óleo de 1951 intitulado Camarote (1951, óleo, 810x650mm). No primeiro Diogo é representado em dois momentos distintos, aos quinze anos, um jovem escultor cheio no auge da sua criatividade e aos 60 anos, um "académico", como é referenciado, com atributos da consagração oficial perfeitamente integrado no sistema vigente; no segundo, Mário Eloy integra Diogo num grupo com Almada Negreiros, Beatriz Costa, Francisco Mendes do Amaral, João Gaspar Simões e António Ferro. Diogo é o único representado sob a forma de uma caricatura sugerindo, ofensivamente, a sua condição de lealdade para com António Ferro, tendo subjacente a mesma crítica à sua integração no sistema (3). Mário Eloy não compreende uma versatilidade sincera (4) que o caracteriza, justificada no seu próprio percurso logo na década de 20 quando Diogo concilia a sua vida de atelier característica dos primeiros anos parisienses bem ilustrada no óleo da autoria de Armando de Basto, Diogo de Macedo ( s.d., óleo sobre tela, 490x590mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) com uma outra postura mais burguesa representada num desenho de José Tagarro, Diogo de Macedo ( 1929, desenho a lápis, 800x590mm, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes) mais de acordo com

as exigências sociais do convívio no Palácio Sotto-Mayor na Figueira da Foz.

Em 1959, Manuel Mendes (5) caracteriza-o como um Apóstolo da Arte movido pelo "Culto da Arte em Portugal", citando a expressão de Ramalho Ortigão, pelo eu gosto em motivar, aliciar e converter qualquer interlocutor para o gosto pela compreensão da criação artística. Este culto que se relaciona com o seu verdadeiro sentimento de "paixão pela arte", conduz-nos igualmente para uma outra questão relacionada com o sua inata capacidade de ensinar, de transmitir facilmente o seu testemunho captando a atenção do seu interlocutor. Diogo é um verdadeiro pedagogo nas histórias que conta à mesa da Brasileira do Chiado, nas conversas fortuitas no museu, nas conferências que profere ou mesmo nos livros que escreve. E esta sua capacidade revela-se principalmente no gratificante prazer que encontra no convívio, mesmo com as gerações mais novas (6), numa perspectiva de ensinamento que se vai acentuando ao longo da sua vida.

Diogo vem a morrer em 1959, com o legado de uma interessante dádiva concedida a todos aqueles que por ele se interessaram; a sua vida foi lembrada com a homenagem realizada pela revista que foi fiel colaborador durante vinte anos (7) e com a exposição organizada pelo Secretariado Nacional de Informação em 1960 com a retrospectiva da sua obra escultórica. Diogo não pretenderia certamente a homenagem póstuma tradicionalmente realizada e tão criticada, por si, a propósito de outras individualidades (8), no entanto, os anos que se seguiram levaram com eles o seu ingrato esquecimento oficial (9).

## NOTAS

- (1) cf. Diogo de Macedo, "Sobre arte moderna", in Seara Nova. Revista de doutrina e crítica, nº206, ano IX, Lisboa, 27 Março 1930, pp. 211-212. Neste artigo Diogo escreve acerca da criação escultórica: "O escultor é um mixto de canteiro e de poeta: tem de ser bom operário no ofício, para que as suas canções transpereçam sem pecado. Cinzeis e pinceis são as suas ferramentas. A matéria, razão de maior ou menor plasticidade, nobilita a forma, mas só a alma nobilita aquela. A sensibilidade é o veio transmissor".
- (2) Das críticas a si dirigidas, existentes na correspondência arquivada no espólio seleccionámos a de António de Azevedo, datada de 1934, pela forma como ele justifica a sua indignação: "E agora deixa-me fazer-te uma acusação: tu és bastante culpado por andares constantemente a incensar essas nulidades da "Brazileira", que agora merecem mais uma página de gravuras em L'Art Vivant. É o resultado da tua obra; mas ainda não fica por aí, ainda terás mais. Se não fosse a tua palavra e a tua pena, não haveria tantos génios e talentos em Lisboa. Lembra-te que quando saíste da Escola do Porto, tinhas mais dedos que eles e que podias fazer mais e melhor que eles. Eles não compreendem a tua admiração senão como uma confissão da tua inferioridade artística. E não é assim, tu não és nada inferior a eles. Eu só gostaria que tu me disseses onde está esse extraordinário talento de Franco, ainda há pouco apregoado a propósito da rainha D.Leonor, considerando-o o maior estatuário português. O Teixeira Lopes ainda é vivo e parece-me bem que enquanto o Franco não fizer obra superior ao Sto. Izidoro, não será o maior estatuário. O busto de Salazar, que só conheço pela gravura, parece-me uma coisa inferior e não à altura dos rapa-pés que lhe fazem, bem como uma República que ele fez para o Parlamento, creio eu, dum tal mau gosto que até tem no fundo o sol nascendo para todos. Desculpa estes desabafos e não vejas a mais pequena sombra de despeito...", in Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 11 Dezembro 1934. Na realidade, o que António de Azevedo demonstra é uma outra concepção da expressividade escultórica mais arreigada a cânones do naturalismo português.
- (3) Diogo na sua interessante obra Mário Eloy. 1900-1951, Lisboa, Artis, "Coleção de Arte Contemporânea, nº1", 1958, pag.12, refere o conhecimento deste quadro que caracteriza como "o seu último quadro, esboçado sobre outro, fora uma troça amarga, de despedida. Cerca de seis estivera fora do mundo, abandonado, olvidado. Um morto vivo no segredo do seu fim."
- (4) Acerca da sua sinceridade o testemunho proferido em 1959 "...porque muita gente (e da minha geração, ainda felizmente em idade de reacção necessária contra o passado próximo) tinha por Diogo de Macedo, pela sua independência, pela sua lealdade, pela sua humildade e corajosa aceitação daquilo mesmo que ultrapassava a sua ideia estética - uma grande consideração e uma grande estima." in José-Augusto França, "O seu mais belo título", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.295, (Número Comemorativo).
- (5) in Manuel Mendes, Diogo de Macedo, 1959, pag.7.

(6) É disso exemplo o seguinte testemunho: "Acreditava na irreverência dos novos e tinha grande prazer no seu convívio e, assim, mesmo doente, os acompanhou a Bruxelas, em visita aos "50 Anos de Arte Moderna", in Carlos Botelho, Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.283, (Número Comemorativo).

(7) "Pequena mas sincera homenagem, será algo de muito sentido para todos e cada um dos que nela participam." in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, (Número Comemorativo).

Nesta mesma homenagem existia um poema dedicado a Diogo que revela, sentimentalmente, a saudade da sua presença:

"O dia continuava a ter vinte e quatro horas  
as pessoas continuam a amar e a odiar.  
De Cape Canaveral onde ninguém ouviu falar de ti  
e onde nunca viram o teu sorriso largo e branco  
continuam a ser lançados com exactidão matemática  
importantíssimos projecteis balísticos.  
O Chiado que tu conhecestes tão bem  
continua a ser passeado  
indiferentemente à tua morte  
pelas elegantes das cinco  
pelos limpa-paredes das benards  
indiferentes à tua morte  
pelos pintores medíocres que atiraram pedradas  
à tua coerência  
talvez mesmo esses indiferentes à tua morte.

Os jornais comunicaram o facto  
trouxeram notas simpáticas  
nas páginas interiores  
que as primeiras são reservadas às "pin-up"  
aos concursos de beleza  
do teu coração Diogo  
do teu enorme coração humano  
sempre tão cheio de amor.  
Ao funeral compareceram gravatas pretas  
algumas lágrimas por dentro.  
Depois o roçar das cordas no caixão  
e as flores que te deram Diogo.  
Um corpo vazio à espera dos vermes.

E aquele jeito de olhar as pessoas de frente ?  
E o teu sorriso à mesa do café  
onde o teu lugar está sempre vazio Diogo ?  
E o amor que tinhas para dar às braçadas ?  
Nunca mais me falarás da Cecília  
nem nunca mais falarás de nada Diogo.  
(Será que os outros vão falar de ti ?)  
Onde está tudo Diogo?

Um corpo vazio à espera dos vermes  
e lá ficaste Diogo "sem cotação na bolsa"  
independente  
espantado  
e cheio de paz."

in Mendes de Carvalho, "Poema para Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.301-302 (Número Comemorativo).

(8) Este é um dos exemplos dessa mesma crítica tantas vezes por si pronunciada acerca do "sentimento mórbido" do povo português de glorificar os seus mortos, esquecendo-se do devido apoio enquanto vivos. Transcrevemo-lo por o considerarmos igualmente paradigmático da escrita directa, sarcástica, e independente de Diogo: "Morreu D.José Pessanha, académico, historiador de arte, professor, coleccionador e homem sério e generoso em todos os actos da sua vida. Enterrou-se quasi à mesma hora em que recolheu ao mesmo cemitério o cadáver de Ricardo Jorge. Foi pouco concorrido esse enterro, porque as centenas dos seus admiradores e as centenas dos seus amigos, tinham-se esquecido um pouco do bem que ele espalhava, quando rico, e agora que morreu pobre tiveram vergonha de lhe ir levar, como preito de gratidão final, uma mão cheia de flores. O telégrafo foi uma grande invenção para os comodistas que não gostam de perturbar a sua sensibilidade em face do luto e das lágrimas. Se fosse para um banquete teriam aparecido todos...

A obra de D.José Pessanha, feita de delicadezas e investigações, com consciência, bem documentada e útil, honesta como ele próprio, não morreu.(...) Irá agora ser consultado (...), porque em Portugal sempre o vício de ferir os vivos fez a ressurreição dos mortos com alguns ganhos para aqueles que lhes tratem da glória. Aguardemos essa hora de discursos, que apesar de tudo é de justiça." in Diogo de Macedo, "Notas de Arte", in Ocidente, volume VII, 1939, pag.135.

(9) A Câmara Municipal de Lisboa, com o apoio de alguns artistas e de João Couto, então director do Museu de Arte Antiga, pensou comprar a colecção de Diogo de Macedo e instalá-la no edifício do Palácio dos Coruchéus, onde funcionariam igualmente alguns *ateliers*, num complemento harmonioso com a Casa-Museu dedicada ao escultor. No entanto, o projecto não se concretizou por não ter sido possível adquirir o espólio de Diogo.

Diogo contou igualmente, mesmo após a sua morte, com o trabalho incansável de sua mulher, Eva Arruda de Macedo, na catalogação e sistematização do seu espólio escultórico e escrito com vista a organizar-se, em sua homenagem, uma casa-museu onde a obra de Diogo ficasse registada. Eva ainda teve esta colecção exposta em vitrines na sua casa no Estoril, no entanto, nunca conseguiu realizar este seu projecto.

O espólio está, actualmente, disperso pela Casa-Museu Teixeira Lopes, pelo Museu do Chiado e pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

AFFONSO, Sarah - 85, 120, 158, 174.

AGUIAR, João José de - 142.

ALMEIDA, António José de - 11, 107, 108, 115, 169.

\_\_\_\_\_, Fialho de - 46, 55, 111.

\_\_\_\_\_, Leopoldo de - 158.

\_\_\_\_\_, Simões de (Sob<sup>o</sup>) - 58, 59, 158, 169.

ALVES, Maximiano - 34, 59, 116.

AMARAL, Francisco Mendes do - 195.

AMEAL, João - 146.

ANDRADE, Rebelo de - 116.

ANTÓNIO, Lino - 158.

ARAÚJO, Norberto de - 79.

AZEVEDO, António de - 8, 13, 29, 43, 44, 46, 58, 147, 197.

\_\_\_\_\_, Carlos - 177, 178.

\_\_\_\_\_, Fernando de - 170, 175, 176.

\_\_\_\_\_, Narciso de - 44.

### B

BARBOSA, Albino - 4, 42.

BARRADAS, Jorge - 116, 158, 160.

BARREIRA, João - 58, 148.

BARRETO, Costa - 124.

BARTHOLOMÉ - 60.

BARTLETT, Paul-Wayland - 15.

BASTO, Armando de - 6, 13, 29, 41, 43, 46, 58, 176.

BASTOS, Teixeira de - 39.

BENTES, Manuel - 13, 45, 46, 114, 156, 158.

BERNARD, Joseph - 14, 71, 72, 73, 85, 97, 176, 193.

BONVALOT, Carlos - 67, 68.

BOURDELLE, Émile-Antoine - 16, 22, 33, 53, 71, 72, 107, 116, 176, 193.

BOTELHO, Carlos - 158, 160.

BOTTO, António - 85.

BRAGANÇA, José - 13, 44.

BRANDÃO, Júlio - 44.

BRÉE, Álvaro de - 158, 160.

BRUNO, Sampaio - 32, 38, 60, 85, 110, 111.

### C

CABRAL, F. Álvares - 46.

CAETANO, Marcelo - 146.

CALDAS, José Fernandes - 4, 5.

\_\_\_\_\_, Sousa - 28, 58.

CÂMARA, Leal da - 29, 35, 58, 59.  
CAMARINHA - 158.  
CAMÕES, Luis Vaz de - 19, 28, 37, 38.  
CAMPAS, J. - 46.  
CAMPOS, Álvaro de - 120.  
CANIÇO, Manuel - 41.  
CARDOSO, Alberto - 46.  
\_\_\_\_\_, Alves - 46.  
\_\_\_\_\_, Amadeo Sousa - 46, 50, 114, 156, 159, 174, 175, 177, 178, 181.  
\_\_\_\_\_, Manuel - 156.  
CARMONA (General) - 83, 121.  
CARNEIRO, António - 9, 38.  
CARRIÈRE, Eugène - 18, 20, 92.  
CARVALHAIS, Stuart - 156.  
CASTELO-BRANCO, Camilo - 21, 22, 24, 38, 85, 95.  
CASTRO, Baltazar de - 167.  
\_\_\_\_\_, Ferreira de Castro - 94.  
\_\_\_\_\_, Machado de - .  
\_\_\_\_\_, Rodrigo Faria de - 53.  
\_\_\_\_\_, Simões de - 5, 6, 14, 44, 55, 56, 85.  
CÉSAR, Oldemiro - 5, 6, 14, 44, 50, 85.  
CHAVANNES, Puvis de - 18, 92.  
CLAUDEL, Camille - 25.  
COELHO, Ruy - 80.  
COIMBRA, Leonardo - 44.  
COLAÇO, Alice Rey - 156.

COLUMBANO (Bordalo Pinheiro) - 25, 38, 59, 164, 165, 174, 182, 183.  
COSTA, Correia da - 94.  
CORREIA, João António - 45.  
\_\_\_\_\_, Martins - 158.  
\_\_\_\_\_, Pádua - 54.  
CORTEZÃO, Jaime - 44.  
COSTA, Beatriz - 110, 111, 193.  
\_\_\_\_\_, Ferreira da - 46.  
\_\_\_\_\_, Xavier da - 42.  
COUTO, João - 199.  
CRAMEZ, Heitor - 74, 90, 110.  
CUNHA, Amadeu - 146.

## D

DACOSTA, António - 141, 158.  
DESPIAU, Charles - 86, 193.  
DEUS, João de - 108.  
DIAS, Bartolomeu - 106.  
\_\_\_\_\_, Correia - 156.  
DOMINGUES, Mário - 84.  
DUARTE, António - 164, 158.  
\_\_\_\_\_, Manuel - 44.

## E

ELOY, Mário - 110, 111, 113, 115, 120, 157, 158, 160, 174, 175, 181, 195.  
ESPANCA, Florbela - 110, 111.

## F

FALCÃO, Victor - 88, 117, 123.  
FALGUIÈRE, Jean-Alexandre - 8, 14, 51.  
FARIA, Estrela - 158.

\_\_\_\_\_, J. Gomes Correia de - 53.

FERNANDES, Luis - 158.

FERREIRA, Carlos - 160.

\_\_\_\_\_, Paulo - 158.

\_\_\_\_\_, Virgílio - 45.

FERRO, António - 74, 120, 159, 162, 163, 179, 180, 182, 193.

FEYO, S. Barata - 97, 158.

FIGUEIREDO, José de - 58, 176.

FILIPE, Rui - 175.

FOUJITA - 14, 46.

FRAGOSO, João - 158.

FRANCE, Anatole - 22, 55.

FRANCO, Carlos - 46, 156.

\_\_\_\_\_, Francisco - 33, 34, 46, 61, 65, 66, 68, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 96, 105, 106, 142, 143, 147, 156, 159, 160, 164, 174, 197.

\_\_\_\_\_, Henrique - 46, 77, 92, 156.

FREMIET - 15.

## G

Gameiro, Ruy - 158.

GARCIA, Ressano - 79.

GOMES, Dórdio - 46, 59, 61, 63, 67, 68, 77, 83, 92, 114, 156, 158, 174, 177.

\_\_\_\_\_, Manuel Teixeira - 92.

GONÇALVES, Nuno - 139.

\_\_\_\_\_, João - 44.

## H

HENRIQUES, Paulo - 34.

HERCULANO, Alexandre - 94.

HOGAN, João - 44.

## I

INJALBERT, Jean-Antoine - 15, 50.

## J

JARDIM, Manuel - 13, 46, 77, 80, 92, 110, 156.

JORGE, Ângelo - 44.

\_\_\_\_\_, Frederico - 158.

JÚLIO - 113, 157, 158, 175, 181.

## K

KEIL, Maria - 158.

KRADOLFER - 158.

## L

LACERDA, Aarão - 62, 146.

LAPA, Manuel - 158.

\_\_\_\_\_, Querubim - 175.

LARANJEIRA, Manuel - 44, 45.

LEAL, Raúl - 120.

LEITÃO, Acácio - 80.

LIMA, Álvaro de -

\_\_\_\_\_, João Lebre e - 29, 44, 45, 88.

LINO, Raúl - 105, 122.

LOPES, Adriano Sousa - 45, 166, 167, 179, 183.

\_\_\_\_\_, Francisco F. - 146.

\_\_\_\_\_, Joaquim - 20, 29, 54, 63, 117, 123.

\_\_\_\_\_, Moreira - 44.

\_\_\_\_\_, Soares - 44.

LOUREIRO, Artur - 44, 114.

## M

MACEDO, Diogo Cândido de - 3.  
\_\_\_\_\_, Diogo José de - 3, 41.  
\_\_\_\_\_, Eva Arruda de - 199.  
\_\_\_\_\_, Tomás de -3.  
MADUREIRA, Joaquim - 62.  
MAGALHÃES, Fernão de - 106.  
MALHOA - 59.  
MALTA, Eduardo - 160, 177.  
MAILLOL, Aristide - 76, 176, 193.  
MANTA, Abel - 68, 97, 114, 158.  
MARIA CLARA - 29, 59.  
MARQUES, Bernardo - 115, 158, 160, 178.  
\_\_\_\_\_, Ofélia - 114.  
\_\_\_\_\_, Tertuliano - 58.  
MARTIN, Henri - 18.  
MARTINS, Manuel - 44.  
\_\_\_\_\_, Oliveira - 32, 42, 62.  
\_\_\_\_\_, Raúl - 44.  
MAYA, Delfim - 158.  
\_\_\_\_\_, Ernesto do Canto da - 33, 34, 46, 59, 65, 66, 90, 147.  
MEDINA, Henrique - 160.  
MELO, Tomás de - 158.  
MENANO, António - 110, 111, 122.  
MENDES, Manuel - 120.  
MENDONÇA, Higinio - 45.  
MERCIER, Antonin - 34.  
MEUNIER, Constantin - 60.  
MIGUEIS, Alfredo - 46, 77, 92.  
MILLET, François - 44.

MODIGLIANI, Amadeo - 14, 46, 50.

MONTALVOR, Luis de - 135.

MONTEIRO, José Luis - 165.

MOREIRA, Araújo - 57.

MONSARAZ, Alberto - 179, 180.

MOTA, Costa - 59, 158.

MOURA, Manuel - 44.

## N

NAUDIN, Bernard - 15.

NAVARRO, António - 120.

NEGREIROS, Almada - 77, 91, 113, 120, 156, 158, 174, 175, 181, 195.

NUMÍDICO - 158.

NUNES, Emmérico - 46, 156, 158.

## O

OLIVEIRA, Correia de - 110.

\_\_\_\_\_, José Osório de - 146.

\_\_\_\_\_, Marques de - 43, 114.

## P

PACHECO, José - 13, 46, 79, 80, 156.

PATRÍCIO, António - 36.

PASCOAES, Teixeira de - 44, 96.

PASSOS, Vaz - 6, 17, 19, 44.

PEDRO, António - 98, 113, 120, 141, 181.

PERALTA, J. - 46.

PEREIRA, José - 59.

PERES, Damião - 146.

- PESSOA, Fernando - 181.  
 PICASSO, Pablo - 13, 46.  
 PINA, Luis de - 146.  
 PINTO, Cândido Costa- 175.  
 POMAR, Júlio - 175, 176.  
 POSSOZ, Milly - 46, 59, 77, 91, 92, 114, 156, 158.  
 POUSÃO, Henrique - 114.
- Q**
- QUEIRÓS, Carlos - 120.
- R**
- RAMOS, Carlos - 120.  
 RATO, Moreira - 10, 26.  
 REBELO, Domingos - 46, 156.  
 RÉGIO, José - 100, 120.  
 REIS, Carlos - 59, 164, 182.  
 REZENDE, Francisco - 41.  
 \_\_\_\_\_, Júlio - 175, 176.  
 RIBEIRO, Aquilino - 30, 50, 62, 79, 119.  
 \_\_\_\_\_, João A. - 44.  
 \_\_\_\_\_, Orlando - 146.  
 ROCHA, José - 158.  
 RODIN, Auguste - 16, 18, 22, 25, 37, 47, 50, 52, 53, 60, 62, 64, 65, 66, 71, 73, 76, 176, 193.  
 ROSA, Jacobetty - 160.  
 RUDE, François - 11, 47.
- S**
- SÁ, Fernandes de - 8.  
 SAA, Mário - 120.  
 SÁ-CARNEIRO, Mário de - 181.  
 SACRAMENTO, Maria Rosa do - 3.  
 SALAZAR, Abel - 158.  
 \_\_\_\_\_, A. Oliveira - 123.  
 SALGADO, Veloso - 59.  
 SAMPAIO, Forjaz - 62.  
 SANTA-RITA - 46, 50, 61, 114, 156, 159, 181.  
 SANTOS, Delfim - 146.  
 \_\_\_\_\_, Francisco - 93, 158.  
 \_\_\_\_\_, Júlio - 158.  
 \_\_\_\_\_, Luciano - 158.  
 \_\_\_\_\_, Reynaldo dos - 146, 148.  
 SEGURADO, Jorge - 112, 113, 120.  
 SÉRGIO, António -  
 SILVEIRA, Luis - 146.  
 SIMÕES, João Gaspar - 120, 193.  
 SIMON, Lucien - 18.  
 SILVA, Ariosto - 6, 23, 55.  
 \_\_\_\_\_, Cristino da - 174.  
 \_\_\_\_\_, João da - 68, 158.  
 \_\_\_\_\_, Joaquim Gonçalves da - 58.  
 \_\_\_\_\_, Maria Helena Vieira da - 114, 181.  
 \_\_\_\_\_, Marques da - 28, 58.  
 SILVA PORTO - 182.  
 SMITH, F. - 46, 156, 158, 160.  
 SOARES DOS REIS, António - 4, 9, 15, 24, 34, 36, 27, 41, 44, 142, 169.  
 SOARES, Celestino - 79.  
 SOLANO, Duarte - 6, 44.  
 \_\_\_\_\_, Rodrigo - 44.  
 SOTTO-MAYOR, Joaquim - 39, 63.  
 \_\_\_\_\_(Macedo), Ana - 36, 39, 67, 70, 123, 176.

SOUSA, António Alves de - 53,  
158.

\_\_\_\_\_, Carlos de - 44.

## T

TAGARRO, José - 176, 158.

TEIXEIRA, Anjos - 58, 59, 158.

\_\_\_\_\_, Luís - 120, 146.

TEIXEIRA LOPES, António - 4,  
8, 9, 10, 11, 14, 15, 25, 43, 45,  
47, 50, 61, 94, 197.

TERRA, Ventura - 58.

TRIGOSO, João - 59.

## V

VARELA, António - 107.

VAZ, Gil - 120.

\_\_\_\_, Júlio - 158.

\_\_\_\_, Mário - 120.

VEIGA, João - 158.

VELASQUEZ - 24.

VESPEIRA - 170, 175, 176,  
181.

VIANA, Eduardo - 46, 77, 80,  
91, 156, 158, 160, 174, 177.

VILA-MOURA (visconde) - 39.

VILHENA, Henrique -

VINCI, Leonardo da - 49, 119.

## BIBLIOGRAFIA

### I. FONTES

. Espólio Diogo de Macedo (F. C. G.- Dept. Documentação e Pesquisa. C.A.M.)

Carta de Lambertini Pinto a Diogo de Macedo, Lisboa, 11 Fevereiro 1915.

Carta de João Lebre e Lima a Diogo de Macedo, Lisboa, 27 de Maio de 1920.

Carta de Diogo de Macedo a Alberto Monsaraz, Bayonne, 5 de Outubro de 1920.

Carta de Victor Falcão a Diogo de Macedo, Lisboa, 1921.

Postal de António Botto a Diogo de Macedo, Espinho(?), Novembro 1928.

Carta de António Botto a Diogo de Macedo, Novembro 1928.

Carta de Justo Gomez Sevilla a Diogo de Macedo, Badajoz, 27 Dezembro 1928.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 20 Abril 1929.

Carta de António Botto a Diogo de Macedo, Maio 1929.

Carta de António Botto a Diogo de Macedo, Guarda(?), Janeiro 1931.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 4 Janeiro 1931.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 21 Março 1931.

Postal de António Menano a Diogo de Macedo, 3 Setembro 1931.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 20 Outubro 1931.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 27 Outubro 1931.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Vila Nova de Gaia, 7 Novembro 1931.

Postal de António Menano a Diogo de Macedo, 29 Março 1932.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 19 Maio 1934.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 11 Dezembro 1934.

Ofício do Presidente da Comissão Executiva para Diogo de Macedo, Lisboa, 13 Setembro 1935.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Foz, 15 de Setembro de 1935.

Postal de Beatriz Costa a Diogo de Macedo, Rio de Janeiro, Setembro 1937.

Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Foz, 1 Novembro 1937.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 2 Outubro 1938.

Carta de Fiel Viterbo a Diogo de Macedo, Quinta da Fonte, Julho 1938.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 26 Junho 1939.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 28 Julho 1939.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, Guimarães, 21 Novembro 1939.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, 2 Janeiro 1940.

Carta de Director do Instituto de Cultura Italiana em Portugal a Diogo de Macedo, Lisboa, 13 Novembro 1940.

Carta do Instituto Francês em Portugal a Diogo de Macedo, Lisboa, 24 Julho 1942.

Carta do Instituto Francês em Portugal a Diogo de Macedo, Lisboa, 8 Setembro 1942.

Postal de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Foz, 16 Janeiro 1944.

Postal de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Foz, 29 Abril 1944.

Carta de António de Azevedo a Diogo de Macedo, s.d.[1944(?)].

Postal de Beatriz Costa a Diogo de Macedo, Atenas, 1947.

Carta de António Botto a Diogo de Macedo, Lisboa, 9 Maio 1947.

Postal de Beatriz Costa a Diogo de Macedo, Genebra, 1948.

Carta de Costa Barreto a Diogo, Valbom-Gondomar, 6 Março 1952.

Carta de Diogo de Macedo a Costa Barreto, Lisboa, 14 Março 1952.

Postal de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Foz, 10 Janeiro 1954.

Carta de Correia de Oliveira a Diogo de Macedo, Esposende, 16 Setembro 1956.

Carta da Editorial Estúdios Cor, Lda. a Diogo de Macedo, Lisboa, 16 Janeiro 1958.

Contrato de colaboração da Editorial Estúdios Cor, Lda., com Diogo de Macedo, 1958.

Carta de Jaime Brazil a Diogo de Macedo, Porto, 16 Outubro 1958.

Carta de Martinho Nobre de Mello a Diogo de Macedo, Lisboa, 23 Outubro 1958.

Carta de Abílio Faria a Diogo de Macedo, Porto, 27 Novembro 1958.

Contrato de colaboração de Diogo de Macedo na Eiclopédia Italiana, s. d.

Cartão de Luís Amaro a Eva Arruda de Macedo, Queluz, 1 Novembro 1967.

Carta de Eva Arruda de Macedo a Luís Amaro, Estoril, 5 Novembro 1967.

Carta de Eva Arruda de Macedo a Luís Amaro, Estoril, 30 Novembro 1967.

Cartão de Luís Amaro a Eva Arruda de Macedo, s.d.[1967].

Carta de Martinho Nobre de Mello a Diogo de Macedo, s. d.

Carta de Martinho Nobre de Mello a Diogo de Macedo, s. d.

Carta de João de Barros a Diogo de Macedo, s. d.

## II. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

### a) bibliografia activa

#### VOLUMES

##### . Monografias

14, Cité Falguière, Lisboa, Editorial Ática, 1930.

Arte Indígena Portuguesa, nº1, Lisboa, Editorial Ática, 1934.

Iconografia tumular portuguesa. Subsídios para a formação de um museu de arte comparada, Lisboa, Editorial Ática, 1934.

Rodin, Lisboa, Instituto Francês em Portugal, 1935.

Espanha de Ontem, Lisboa, Editorial Ática, 1937.

Gaia, a de nome e renome. Monografia evocativa, Lisboa, Editorial Ática, 1938.

Os túmulos de Alcobaça, Lisboa, Edições Império, s.d.[1939].

Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, 1940.

- Em redor dos presépios portugueses, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1940.
- Algumas obras de arte portuguesa. Apresentadas por Diogo de Macedo, Album nº1, Lisboa, Edições Panorama, 1940.
- Soares dos Reis. Sua vida dolorosa, , Lisboa, Edição da revista Ocidente, "Cultura Artística. Estudos Diversos", 1943.
- O desenhador Cristiano de Carvalho, Lisboa, Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1943.
- Os estudos para uma estátua de D.Afonso Henriques, Lisboa, Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1943.
- Um problema nacional na arte do Benim, Lisboa, Edição Mundo Português, 1944.
- João José de Aguiar. Vida dum malogrado escultor, Lisboa, Edição revista Ocidente, "Cultura Artística. Estudos Diversos", 1944.
- A escultura portuguesa nos séculos XVIII XVIII, Edição da revista Ocidente, Lisboa, 1945.
- Columbano. "Concerto de Amadores", Lisboa, Bertrand (Irmãos), Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº1 - 1ªsérie", 1945.
- Soares dos Reis. Estudo documentado, Porto, Edições Lopes da Silva, 1945.
- A exposição de Miguel Ângelo Lupi, Lisboa, Bertrand(Irmãos)Lda., 1945.
- Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal, Porto, Livraria Tavares Martins, "Colecção para o Povo e para as Escolas, nº12", 1946.
- Visconde de Meneses.1820-1878, Lisboa, Editorial Litoral, Lda., "Colecção Hífen, nº2", 1946.
- Grupo do Leão. 1885-1905,Lisboa, Editorial Litoral Lda., "Colecção Hífen, nº6" 1946.
- A arte moderna, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação, 1946.
- O Aleijadinho, Lisboa, Edição Mundo Português, s.d.[1946].
- Miguel Lupi. Síntese de uma obra, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº2 - 1ªsérie", 1947.
- Carlos Reis. Um paisagista, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº3 - 1ªsérie", 1947.

- Soares dos Reis. O seu centenário, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº4 - 1ªsérie", 1947.
- Malhoa. O seu portuguesismo, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº5 - 1ªsérie", 1948.
- Por terras de Portugal. Desenhos de Thomas de Mello, Lisboa, Editorial Ática, 1948.
- Meneses. Metrass. Patrício. Rodrigues. Quatro pintores românticos, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº6 - 1ªsérie", 1949.
- Quatro quadros del-rei D.Carlos; dois retratos por Malhoa e Columbano, Fundação Casa de Bragança, Lisboa, Bertrand (Irmãos), Lda., 1949.
- Académicos e românticos, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº7 - 1ªsérie", 1950.
- Alfredo Keil. Um independente, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº8 -1ªsérie", 1950.
- Silva Porto. Um fundador, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº9 - 1ªsérie", 1950.
- Sousa Pinto. Saber e sensibilidade, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº10 - 1ªsérie", 1950.
- Sintra na pintura do século XIX, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, com colaboração do Instituto Cultural de Sintra, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Junho 1950.
- Visconde de Meneses, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºI", 1951.
- Tomás José da Anunciação, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºII", 1951.
- Os presépios portugueses, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºIII", 1951.
- Marciano Henriques da Silva, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºIV", 1951.
- O Aleijadinho de Minas Gerais, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1951.
- João Cristino da Silva e Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºV", 1952.

- Augusto Santo, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºVI", 1952.
- Francisco Metrass e António José Patrício, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºVII", 1952.
- Miguel Lupi, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºVIII", 1952.
- Armando de Basto, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºIX", 1953.
- Alcobaça, Lisboa, Edições Excelsior, "Cadernos de Arte, nºX", 1953.
- Marques de Oliveira. Artur Loureiro. Dois naturalistas, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº1 - 2ªsérie", 1953.
- Sousa Lopes. Luz e cor, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº2 - 2ªsérie", 1953.
- Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1953.
- Presépios portugueses, Lisboa, Edições Artis, s.d. [1953].
- António Ramalho e João Vaz, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº3 - 2ªsérie", 1954.
- Veloso Salgado. Luciano Freire, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº4 - 2ªsérie", 1954.
- A propósito do Museu Malhoa. Homenagem a António Montês no XX aniversário do museu provincial de José Malhoa nas Caldas da Rainha no dia 28 Abril 1954, Lisboa, Livraria Portugália, 1954.
- Tomás da Anunciação. Chefe do romantismo, Lisboa, Bertrand (Irmãos) Lda., Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, "Colecção Museum. Monografias, nº5 - 2ªsérie", 1955.
- Notas biográficas de dois académicos, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1955.
- Domingos Sequeira, Lisboa, Edições Artis, 1955.
- Notas sobre o imaginário Manuel Pereira, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1956.
- Phelippe Hodart, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1956.
- Francisco Franco, Lisboa, Artis, "Nova Colecção de Arte Portuguesa, nº7", 1956.
- Uma pequena galeria de retratos, Lisboa, Tipografia Nacional de Publicidade, 1956.

Columbano e o seu museu, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1957.

Mário Eloy. 1900-1951, Lisboa, Artis, "Colecção de Arte Contemporânea, nº1", 1958.

Machado de Castro, Lisboa, Edições Artis, 1958.

Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, Edições Panorama, 1959.

No centenário de Pousão, vol.LVI, Lisboa, Editorial Império, Lda., 1959.

Os românticos portugueses, Lisboa, Realizações Artis, 1961.

O escultor Manuel Pereira, Porto, Empresa Industrial Gráfica do Porto, Lda., 1963.

## . Catálogos

Iª Exposição Diogo de Macedo, Porto, Galeria da Misericórdia, Dezembro 1913.

IIIª Exposição do esculptor Diogo de Macedo, Lisboa, Salão da Ilustração Portuguesa, Dezembro 1916.

Exposição Diogo de Macedo, Porto, Galeria da Misericórdia, Março 1918.

5 Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura, desenho, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1923.

Vª Exposição Diogo de Macedo, Lisboa, Salão Bobone, Março 1928.

Exposição de Arte Gentílica, Lisboa, Sociedade de Geografia, 1936.

Exposição Simões de Almeida e Veloso Salgado, Lisboa, 1939.

Exposição de moldagens de escultura medieval portuguesa, Comemorações Nacionais de 1940, Lisboa, Museu das Janelas Verdes, Tipografia Industrial de Tipografia, Lda., 1940.

Exposição Obra de Soares dos Reis, Porto, 1940.

Exposição Carlos Botelho, Porto, 1943.

Exposição Ezequiel Pereira, Porto, 1944.

Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira. Discípulo do grande Mestre Silva Porto, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Bertrand (Irmãos), Lda, Julho 1944.

Exposição Barata Feyo, Lisboa, 1944,

- Exposição de pintura portuguesa (séculos XIX-XX), Porto, Imprensa Portuguesa, Maio 1945.
- Catálogo-Guia do Museu de Arte Contemporânea, Lisboa, 1945.
- Exposição Calendas. Exposição de pintura, escultura, desenhos, gravuras objectos de colecção e antiguidades, Lisboa, Galeia Calendas, Janeiro 1945.
- Exposição Estrela Faria, Lisboa, 1945.
- II Catálogo-Guia do Museu de Arte Contemporânea, Lisboa, 1945/1946.
- Exposição Póstuma de Homenagem ao pintor Sousa Lopes. Óleos-Gravuras-Desenhos, Porto, Salão Silva Porto, Dezembro 1946.
- Exposição de pintura a óleo, desenhos e esculturas de João Augusto Ribeiro e sua filha Maria Ribeiro, Porto, Salão Silva Porto, Tipografia Empresa Guedes,Lda, 1946.
- Exposição de pintores alentejanos, Vila Viçosa, Paço Ducal. Fundação Casa de Bragança, Junho 1946.
- Exposição de Dordio Gomes, Porto, 1946.
- Exposição Artur da Fonseca, Lisboa, 1946.
- Exposição Abel Salazar, Porto, 1947.
- Exposição Arte Metropolitana Portuguesa, Luanda/Lourenço Marques, 1948.
- Exposição do barrista José da Silva Pedro, Lisboa, 1948.
- IV Catálogo-Guia Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 1948.
- Exposição Celestino Alves, Lisboa, 1949.
- Exposição Quatro quadros de El-Rei D.Carlos, Lisboa, 1949.
- Exposição de Escultura Medieval, Coimbra, 1949.
- Exposição Artistas premiados pelo S.N.I., Lisboa, 1949.
- Exposição Arte Negra, Lisboa, 1949.
- Exposição Sintra na Pintura Portuguesa do século XIX, Lisboa, 1950.
- Representação Portuguesa na Bienal de Veneza, Veneza, 1951.
- Exposição de Arte Sacra Missionária, Madrid/Lisboa, 1951.
- Exposição Fernando Abranches, Lisboa, 1951.

Exposição Retrospectiva Cinquentenário da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1951.

Exposição de óleos e coiro repuxado de Fernando Martins Rúbio, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Oficina Gráfica, Lda., 1953.

Exposizione de disegnatori fiorentini, Lisboa, Tipografia Progresso Industrial, 1954.

XXXIII Exposição de Thomaz de Mello Tom, Lisboa, Palácio Foz, Edições do Secretariado Nacional de Informação, Maio 1955

Exposição de Maria Manuela de Meneses, Lisboa, Palácio Foz, Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1955.

Exposição de painéis de cerâmica policromada, Lisboa, Palácio Foz, Edições do Secretariado Nacional de Informação, Maio 1955.

Exposição de Waldemar da Costa, Lisboa, Palácio Foz, Edições do Secretariado Nacional de Informação, Dezembro 1956.

Breve história da Litografia. Sua introdução e primeiros passos em Portugal. Com uma carta-prefácio de Diogo de Macedo[1943], Lisboa, Litografia Portugal, 1968.

## PERIÓDICOS

### . Artigos

[Editorial], Apollon. Mensário d'Arte, nº1 e nº2, Diogo de Macedo(dir.), Porto, Tipografia Universal, Janeiro e Fevereiro 1910.

"Escola de Belas-Artes do Porto. Uma carta do escultor Diogo de Macedo", in A Tarde, nº43, ano I, Porto, 3 Novembro 1913, pag.2.

"Bolsa de arte. Exposição de Soares Lopes e Joaquim Lopes", in A Tarde, ano II, Porto, 16 Novembro 1914. (assina Stélio).

"O jazz-band, dança de loucura e morte", in Diabo, Porto, 1914.

"A donzela de Orleans", in Pátria, Porto, 16 Maio 1920. (assina G. de Mafamude).

"Bilhete de Viagem - O Boulevard", in Pátria, Porto, 28 Junho 1920. (assina G. de Mafamude).

"Os falsos "Renoirs"", in Pátria, Porto, 10 Julho 1920. (assina G. de Mafamude).

"Personalidades discutidas e modos de discutir", in Pátria, Porto, 19 Julho 1920. (assina G. de Mafamude).

"Um artista português no "Salon d'Automne", in Ilustração Portuguesa, nº824, II série, Lisboa, 3 Dezembro 1921, pp.434-435.

A Voz, Lisboa, 28 Fevereiro 1930.

- "Os presépios na "Exposição dos Barristas Portugueses", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, tomo V, Lisboa, 1939, pp. 5-11.
- "As imagens de Manuel Pereira", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, tomo IX, Lisboa, 1941, pp. 37-42.
- "António Teixeira Lopes", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, tomo X, Lisboa, 1942, pp.7-13.
- "Santa - Rita Pintor", in Aventura, nº2, Lisboa, Agosto 1942, pag.84 (assina Ruy de Aragão).
- "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", in Aventura, nº1 a 4, Lisboa, Maio 1942 a Agosto 1943.
- " O sorriso de Acácio Lino" in Livro de ouro. Homenagem ao pintor Acácio Lino, Porto-Lisboa, Imprensa Portuguesa, 1942-1943, pp-42-43.
- "A Poesia e a Educação", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº59, vol.XIX, Lisboa, Março 1943.
- "O Museu Grão-Vasco de Viseu", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº22, volume 4, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, Natal 1944.
- "Vila Nova de Foz-Coa", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº22, volume 4, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, Natal 1944.
- "Concurso do cartaz de Turismo", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº23, volume 4, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, 1945.
- "Estampas sobre Portugal", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº23, volume 4, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, 1945.
- "Desenho", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº23, volume 4, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, 1945.
- "Arte Moderna", in Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes, António Ferro (pref.), Lisboa, Edições Secretariado Nacional de Informação, 1946, pp.387-393.
- "Comentários a propósito dum inquerito", in Inquerito ao livro em Portugal.II.A arte do livro, Irene Lisboa (dir), Lisboa, Seara Nova, 1946, pp.95-104.
- "Em redor de Soares dos Reis", in Arte de Ontem e de Hoje, Lisboa, Edições R.E.S., 1948.
- "Depoimento do escultor sr.Diogo de Macedo", in A cor de Lisboa. Depoimentos dos Amigos de Lisboa, Lisboa, Editorial Império,Lda, 1949, pp.28-31.

"A Arte nos séculos XIX e XX", in Arte Portuguesa.Pintura, João Barreira (dir.lit.), Lisboa, Edições Excelsior, s.d.[1951], pp.357-452.

"O século XIX", in História da Arte em Portugal, volume III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto, Portucalense Editora, 1953, pp.457-555.

"Letras e Artes Contemporâneas", in Portugal, Lisboa, 1958, pp.184 -198.

"A voz do passado", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.238-240.

"Boudin, Eugène", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.99.

"Carrière, Eugène", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.132.

"Corot, Camille", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp.169-170.

"Daubigny, Charles-François", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.195.

"Degas, Edgard", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp.200-201.

"Doré, Gustave", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.219.

"Fantin-Latour, Henry", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.253.

"Friesz, Othon", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.279.

"Guys, Constantin", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pag.344.

"Jongkind, Johann Barthold", in Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavres Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa, Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp.387-388.

"Diogo evoca a sua vocação de escultor", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº301, vol.LXIV, Lisboa, Maio 1963, pp.260-264.

"Mérida", in Espanha vista pelos portugueses, José Osório de Oliveira (dir), Madrid, Publicaciones Españolas, "Temas de Espanha no Mundo, nº19", 1964, pp.32-33.

"Segóvia", in Espanha vista pelos portugueses, José Osório de Oliveira (dir), Madrid, Publicaciones Españolas, "Temas de Espanha no Mundo, nº19", 1964, pp.33-37.

"Notas autobiográficas", in Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, Junho 1989.

#### . Séries

"Notas de Arte", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº1 a 249, Lisboa, Maio 1938 a Janeiro 1959.

"Pim-Pam-Pum", in O Diabo, Lisboa, 1934-1938.

#### b) bibliografia passiva

#### VOLUMES

#### . Monografias

Álbum do nome e do renome de Diogo de Macedo: Livro do Centenário1889-1989, Gonçalves de Guimarães (org.), Vila Nova de Gaia, Rocha/Artes Gráficas, "Escola de Gaia, nº2", 1989.

Dicionário da Pintura Universal, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre Gusmão, José-Augusto França (dir.), Lisboa, Editorial Estúdios Côr, 1962 (3 volumes).

FRANÇA, José-Augusto, História da Arte Ocidental.1780-1980, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

- A Arte em Portugal no século XX.(1911-1961), 3ªedição, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

- Os anos vinte em Portugal. Estudos de factos sócio-culturais, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

MENDES, Manuel, Diogo de Macedo, Lisboa, Artis, "Nova Colecção de Arte Portuguesa, nº 14", 1959.

OLIVEIRA, Maria Gabriela Gomes de, Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica, Vila Nova de Gaia, Publicações da Biblioteca Pública Municipal, "Estudos Concelhios de Gaya", 1974.

PAMPLONA, Fernando, Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930), 2ªedição, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943.

- Dicionário de pintores e escultores portugueses, 2ª edição, s.l., Livraria Civilização Editora, 1987 (5 volumes).

#### . Catálogos

ALMEIDA, Fernando, Síntese biográfica de Diogo de Macedo. Exposição de homenagem, Porto, Galeria Arte Nova, 1971.

Diogo de Macedo (1889-1959), Lisboa, Secretariado Nacional de Informação. Palácio Foz, 1960.

Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes. Galerias Diogo de Macedo, Junho 1989 (textos de José-Augusto França e Diogo de Macedo).

Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994 (textos de Pedro Lapa, Raquel Henriques da Silva e Maria de Aires Silveira).

#### PERIÓDICOS

"A exposição dos "Cinco Independentes". Uma ligeira análise sobre os trabalhos apresentados", in A Tarde, nº72, ano I, Lisboa, 1 Novembro 1923.

"A exposição dos "Cinco Independentes", in A Ilustração Portuguesa, J.J da Silva Graça (dir.), nº925, II série, Lisboa, 10 Novembro 1923, pag. 601.

A Ilustração Portuguesa, nº846, II série, Lisboa, 29 Abril 1922.

A Montanha. Diário do Partido Republicano Português, Adriano Gomes Pimenta, António Joaquim de Sousa Jr., Bartolomeu Severino (comissão directiva), 27 Novembro 1911.

"Actualidades", in ABC. Revista Portuguesa, Rocha Martins (dir.), nº173, ano IV, Lisboa, 8 Novembro 1923, pag.21.

AGOSTINHO, José, "O busto de Antero de Quental", in Ilustração Moderna, Lisboa, Maio 1929.

"Antero de Quental. Um monumento em Lisboa à memória gloriosa do genial poeta", in Alma Nova. Revista de Ressurgimento Nacional, nº32-34, IIIªsérie, Lisboa, Novembro 1925.

"Antero de Quental. A inauguração do monumento", in Diário de Notícias, Lisboa, 18 Abril 1929.

ANTÓNIO, Lino, "Recordando Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.265-266 (Número Comemorativo).

AZEVEDO, António de, "Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.241-243 (Número Comemorativo).

- AZEVEDO, Carlos de, "In memoriam de Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.272-273 (Número Comemorativo).
- AZEVEDO, Fernando, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pag.297 (Número Comemorativo).
- BARATA-FEYO, Salvador, "Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.259-262 (Número Comemorativo).
- BOTELHO, Carlos, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.281-282 (Número Comemorativo).
- CARDOSO PINTO, Augusto, "Aquela porta...", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.276-278 (Número Comemorativo).
- CARVALHO, Mendes de, "Poema para Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.301-302 (Número Comemorativo).
- CASTELO-BRANCO, Emílio, "Gente de Mafamude. Os Macedos.", in O Tripeiro. Do Porto. Pelo Porto, nº10, ano IV, V série, Porto, Fevereiro 1949, pp. 235 - 236.
- CASTRO, Simões de(S.C.), "Arte. A exposição de Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in A Tarde. Diário filiado no Partido Republicano Português, nº90, ano I, Porto, 29 Dezembro 1913, pag.1.
- COUTO, João, "Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.267-268 (Número Comemorativo).
- CRAMEZ, Heitor, "Meu caro Diogo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp. 256-258 (Número Comemorativo).
- "Diogo de Macedo", in A Tarde, Porto, nº42, ano I, 1 Novembro 1913.
- DOMINGUES, Mário, "Diogo de Macedo e as suas vinte e cinco esculturas", in Ilustração. Publicação Quinzenal, João da Cunha de Eça(dir.delegado) e João de Sousa Fonseca(dir.), nº56, ano 3º, Lisboa, 16 Abril 1928.
- DUARTE, António, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pag.262 (Número Comemorativo).
- "Esculpturas de Diogo de Macedo", in Primeiro de Janeiro, Gaspar Baltar e Joaquim Pacheco(dir.), nº259, 48ºano, Porto, 31 Outubro 1916.
- "Exposição de arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes", in Diário do Norte. Folha Republicana, F. Xavier Esteves(dir.), nº284, ano I, Porto, 31 Dezembro 1913.
- FERRÃO, Jullieta, "Evocando Diogo de Macedo. Apóstolo da Arte", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.274-275 (Número Comemorativo).

- FIGUEIREDO, Manuel, "Diogo de Macedo-Escultor", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.270-271 (Número Comemorativo).
- FRANÇA, José-Augusto, "O seu mais belo título", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº 253, vol.LVI, Lisboa, Maio 1959, pp.295-297 (Número Comemorativo).
- GOMES, Dórdio, "Evocando dois anos de Paris", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.244-252 (Número Comemorativo).
- LINO, Raúl, "Dois minutos de silêncio", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.263-264 (Número Comemorativo).
- M., R., "Museu Nacional de Arte Contemporânea. Antes e após a sua recente remodelação integral", in Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo, nº24, Edição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, vol.4º, ano 1945.
- MACIEL, Artur, "Diogo de Macedo. Exposição no S.N.I.", in Colóquio, nº8, Abril 1960, pp.33-38.
- MANTA, Abel, "Ao amigo desaparecido", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.253-255 (Número Comemorativo).
- MARQUES, Bernardo, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.273 (Número Comemorativo).
- MEIRELES, Cecília, "Meu amigo Diogo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.283-289 (Número Comemorativo).
- MENDES, Manuel [M.M.], "Inauguração do monumento a Antero de Quental", in Seara Nova. Semanário de Doutrina e Crítica, António Sérgio, Câmara Reys, Jaime Cortesão, Mário de Azevedo Gomes, Raúl Proença, Sarmento Beires e Sarmento Pimentel, nº158, anoVII, Lisboa, 25 Abril 1929, pag.216.
- "Museu de Arte Contemporânea. O escultor Diogo de Macedo tomou ontem posse do cargo de director", in O Primeiro de Janeiro, M.Pinto de Azevedo Jr.(dir.), Porto, 2 Julho 1944.
- NEGREIROS, José de Almada, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pag.255 (Número Comemorativo).
- PASSOS, Vaz, "Assuntos de Arte", in A Montanha, Porto, 13 Julho 1913.
- PATRÍCIO, António, "Crónica Artística. O escultor Diogo de Macedo", in Atlântida. Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brazil, João do Rio (dir.Brasil), João de Barros(dir.Portugal), nº35, ano III, Lisboa, Maio 1918, pp. 707-708.
- QUINTINHA, Julião, "O monumento a Antero de Quental", in Actualidades, Lisboa, 14 Abril 1929.
- RIBEIRO, Aquilino, "O Mês Artístico. Exposição de Diogo de Macedo", in Atlântida, nº15, ano II, Lisboa, 15 Janeiro 1917, pp. 217-218.

RIBEIRO, Aquilino, "Vida Artística. Os cinco Independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam", in Diário de Lisboa, nº797, 3ºano, 10 Novembro 1923.

SYLVAN, Fernando, "A última voz de Diogo de Macedo", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.303-307 (Número Comemorativo).

"Um artista. O escultor Diogo de Macedo", in A Montanha, nº695, ano 3º, Porto, 29 Maio 1913.

VESPEIRA, António, "Não parem nunca. A Arte exige", in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.279-280 (Número Comemorativo).

VILHENA, Henrique, "5 Independentes", in Alma Nova. Revista de ressurgimento nacional, Mateus Moreno(dir.lit.), J Saavedra Machado(dir.art.), nº10-12, Lisboa, Dezembro 1923, pp. 133-136.

VILLAS-BOAS, Joaquim Selles Paes de, in Ocidente. Revista Portuguesa Mensal, nº253, vol.LVI, Lisboa, Maio, 1959, pp.290-294 (Número Comemorativo).

### III . BIBLIOGRAFIA GERAL

#### VOLUMES (selecção)

ACCIAIUOLI, Margarida, "Malhoa e Columbano ou la fin du siècle au Portugal", in Le XIX Siècle au Portugal. Histoire - Société - Culture - Art. Actes du Colloque. Paris, 6-7-8 Novembre 1987, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1988.

- Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes: "restauração" e "celebração", Lisboa, faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1991. Tese de doutoramento, 2 vol.

ARROYO, António, Soares dos Reis e Teixeira Lopes. Páginas de crítica de arte, Porto, Typographia a vapor de José da Silva Mendonça, 1899.

COSTA, Xavier da, A escultura portuguesa em madeira no século XVIII, Guimarães, Tipografia Minerva Vimarense, 1940.

FERRO, António, A Política do Espírito e os prémios literários do S.P.N. Discurso de António Ferro em 21 de Fevereiro de 1935, Lisboa, Edições S.P.N., s.d.[1935].

- Catorze anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição apresentados no S.N.I. (Palácio Foz) em Janeiro de 1948, Lisboa, Edições S.N.I., 1948.

- Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição. Discurso do secretário Nacional da Informação, no acto inaugural da Exposição "14 Anos de política do Espírito", no Palácio Foz, aos 29 de Janeiro de 1948, Lisboa, Edições S.N.I., 1948.

- Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949, Lisboa, Edições S.N.I., 1949.

FRANÇA, José-Augusto, Oito ensaios de arte contemporânea, "Estudos e Documentos, nº41", Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.

- A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX, 2ª edição actualizada, Lisboa, Livros Horizonte, "Horizonte, nº14", 1980.

- O retrato na arte portuguesa, Lisboa, Livros Horizonte, "Colecção Estudos de arte, nº4", 1981.

- Cem exposições, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, "Colecção Arte e Artistas", 1982.

- Maihoa, o Português dos Portugueses & Columbano, o Português sem Portugueses. Precedido de Nota sobre outras maneiras de ser Português, todas referidas a artistas plásticos, Lisboa, Bertrand Editora, Lda, "Colecção Arte Contemporânea", 1987.

- "Estratégias de 1939. No limiar da Exposição do Mundo Português", in Colóquio. Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado, nº87, 32ºano, 2ª série, Lisboa, Dezembro 1990, pp.5-11.

- O romantismo em Portugal. Estudo de Factos socio-culturais, 2ªedição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

FURTADO, Thadeu, Apontamentos para a história da Academia Portuense de Bellas-Artes, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1896.

LOPES, António Teixeira, Ao correr da pena. Memórias de uma vida, Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Gaia, 1968.

MARQUES, A.H.de Oliveira, História de Portugal, 3vol., Lisboa, Palas Editores, 1981.

-(coord.), Nova História de Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

MENDES, Manuel, Rodin, Ars-Editorial,Lda., 1947.

- Dórdio Gomes, Lisboa, Editorial Sul, 1958.

PAES, Sellés, Da arte moderna em Portugal. Elementos para a sua história, Lisboa, Edições Panorama, 1962.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme, Portugal. Dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico, Lisboa, João Romano Torres- Editor, 1904.

QUENTAL, Antero de, Os Sonetos Completos, Lisboa, Ulmeiro, "Clássicos da Literatura Portuguesa, nº1", 1980.

RÉGIO, José, Páginas de doutrina e crítica da "presença".Ensaio, João Gaspar Simões(prefácio e notas), Porto, Brasília Editora, "José Régio. Obras Completas", 1977.

RÉGIO, José, "Estudo Crítico" (1950), Florbela Espanca.Sonetos, 26ªedição, Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

SAIAL, Joaquim, Estatuária portuguesa dos anos 30: 1926-1940, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

SANTOS, Reinaldo dos, A escultura em Portugal, 2ºvol., Séculos XVI a XVIII, Lisboa, Bertrand Editora, 1950.

SEGURADO, Jorge, Mário Eloy. Pinturas e desenhos, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, "Colecção arte e artistas", 1982.

SERRÃO, Joel, (dir.), Dicionário de História de Portugal, 6 vol., Porto, Livraria Figueirinhas, 1979.

SOUSA, Ernesto de, Para o estudo da Escultura Portuguesa, 2ªedição, Lisboa, Livros Horizonte,"Colecção Estudos de Arte, nº3", 1973.

SOUZA-HOLSTEIN, Marquês de, Obsevações sobre o actual estado das Artes em Portugal, a organização dos museus e o serviço dso monumentos históricos e da archeologia oferecidas à comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma comissão, Lisboa, Imprensa Nacional 1875.

VILLA MOURA, Visconde de, Teixeira Lopes, Porto, 1926.

#### **. Catálogos (selecção)**

Canto da Maya. Escultor, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1990 (textos de José-Augusto França, de Raquel Henriques da Silva, de Violante Canto da Maia e de Paulo Henriques).

FRANÇA, José-Augusto, António Carneiro (1872-1930).Exposição retrospectiva do I Centenário, Direcção Geral dos Assuntos Culturais, Câmara Municipal do Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Junho-Julho 1973.

Joseph Bernard.1866/1931, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Museu, Maio/Julho 1992 (textos de Pascale Grémont Gervaise, Antoinette Le Normand-Romain, Maria Rosa Figueiredo e de Diogo de Macedo).

Levantamento da arte do século XX no Porto, Museu Soares dos Reis, Porto, Julho 1975.

Os Anos 40 na Arte Portuguesa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, (6 volumes).

## PERIÓDICOS (selecção)

ARAÚJO, Norberto de [N.de A.], in "Fazendo o balanço. O que foi o ano de arte de 1922. - ausência de revelações e exposições isoladas sem grande relevo", in Diário de Lisboa, nº535, ano 2º, Lisboa, 3 Janeiro 1923.

BENTES, Manuel, A Capital, Lisboa, 7 de Abril de 1911.

CASTRO, Ferreira de, "O "salon" de Outono que hoje foi inaugurado constitui um belo acontecimento artístico", in A Tarde, Jorge de Abreu e Carlos Faro(dir.)ano II, nº448, Lisboa, 24 Janeiro 1925.

CASTRO, Ferreira de, " O escultor Teixeira Lopes. O monumento a Antero de Quental", in ABC. Revista Portuguesa, nº210, ano V, Lisboa, 24 Julho 1924.

Correio dos Açores, Ponta Delgada, 1 Abril, 1941/ 16 Abril 1941/ 4 Julho 1941.

COSTA, Correia da, "Antero de Quental. Da ideia à execução do monumento", in, Diário de Notícias, Lisboa, 18 Abril 1929.

COSTA, Xavier da, "Quadro histórico das instituições académicas portuguesas", in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1932, pag.59.

FERREIRA, Jaime, "Teixeira Lopes. Escultor e mestre", in O Tripeiro, nº5, I, Porto, Abril 1982.

FRANÇA, José-Augusto, "Há cinquenta anos os Independentes de 1930", in Colóquio/Artes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº46, 1980, pp.24-35.

FRANCO, Francisco, "As Belas-Artes. Esculptura e pintura de 5 independentes", in Diário de Lisboa, 3ºano, nº764, 2 Outubro 1923.

LOURENÇO, Eduardo, "Sentido e não sentido do moderno", in Pentacórnio. Antologia de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos, José-Augusto França(org), Lisboa, 31 Dezembro 1956.

NEGREIROS, Almada, "Um artista. A morte do pintor Manuel Jardim", in Diário de Lisboa, Lisboa, 8 Junho 1923.

RÉGIO, José, "Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes", in Presença. Folha de Arte e Crítica, nº27, Coimbra, Junho-Julho 1930.

SÉRGIO, António [A.S.], "Monumento a Antero de Quental", in Seara Nova, nº59, Lisboa, 7 Novembro 1925.

SIMÕES, Veiga, "O Salão dos Humoristas", in A Águia. Órgão da Renascença Portuguesa, Teixeira de Pascoaes(dir.lit.), António Carneiro(dir.art.), José de Magalhães(dir.cient.), nº7, 2ªsérie, Porto, Julho 1912.

VILHENA, Henrique, "Sociedade Nacional de Belas-Artes. XXª Exposição", in Alma Nova. Revista de Ressurgimento Nacional, nº4-6, III série, Dezembro-Março 1923.

Foi ainda consultada bibliografia estrangeira da qual seleccionamos as seguintes obras:

ALBRECHT, Hans Joachim, Escultura en el siglo XX. Consciencia del espacio y configuración artística, Barcelona, Editorial Blume, 1981.

BERNIER, Raymond, "Henry Moore parle de Rodin", in L'oeil, nº155, Novembro 1967, pp.26-33.

CABANNE, Pierre, L'epopée du Cubisme, Paris, La Table Ronde, 1963.

- Le siècle de Picasso, Paris, Editions Denoel, 1975.

CHASSÉ, Charles, The Nabis and their period, Londres, Lund Humphries, 1969.

Encyclopédie du symbolisme, Jean Cassou(dir.), Paris, Éditions Aimery Somogy, 1979.

ELSEN, Albert, Origins of modern sculpture:pioneers and premises, Londres, Phaidon Press Limited, 1974.

FRANCASTEL, Pierre, Histoire de la peinture française, vol.II, Du classicisme au cubisme, Paris, Editions Gonthier, 1967.

GOLDWATER, Robert, Le primitivisme dans l'art moderne, Paris, P.U.F., "Sociologie d'aujourd'hui", 1988.

GRAPPE, Georges, Catalogue du Musée Rodin I. Hôtel Biron, 2ªedição, Paris, Publications Artistiques Lapina, 1929.

HOFMANN,Werner, Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas, Barcelona, Ediciones Península, 1992.

LE TARGAT, François, "Sculpture XX siècle: le temps des ruptures", in, Connaissance des Arts, Paris (354), Agosto 1981, pp.48-55.

RHEIMS, Maurice, La sculpture au XIX siècle, Paris, Arts et métiers graphiques, 1972.

RODIN, Auguste, L'Art, Paris, Gallimard, "idées/arts, nº12", 1967.

VILLEFOSSE, René Héron de, Histoire de Paris, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971.

