

Onde mora o Franklim?

um escultor do acaso

Onde mora o Franklim?

um escultor do acaso

Onde mora o Franklim?

um escultor do acaso



MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA

DEZEMBRO 1995

Ministério da Cultura
Instituto Português de Museus

FICHA TÉCNICA

COORDENAÇÃO

Joaquim Pais de Brito

ASSESSORIA

Rita Sá Marques

CONCEPÇÃO DA EXPOSIÇÃO

Benjamim Pereira

Joaquim Pais de Brito

Paulo Ferreira da Costa

Rita Sá Marques

Victor Bandeira

INVESTIGAÇÃO E TEXTOS

Ernesto de Sousa

Isabel Alves

Joaquim Pais de Brito

Luís Almeida Vasconcelos

Paulo Ferreira da Costa

Rita Sá Marques

FOTOGRAFIA DE ESTÚDIO

Arquivo Nacional de Fotografia

FOTOGRAFIA DE CAMPO

António da Silva Gomes

Benjamim Pereira

Ernesto de Sousa

arquivo de Manuel Ferrão Oliveira

Rita Sá Marques

RESTAURO

Instituto José de Figueiredo

Manuela Costa

MONTAGEM

Alexandre Raposo

Catarina Alves Costa

João André

Lurdes Costa

Luís Almeida Vasconcelos

Manuel António Araújo

Paulo Ferreira da Costa

Rita Sá Marques

SERVIÇOS EDUCATIVOS

José Pedro Caiado

Teresa Albino

VISITAS GUIADAS

Alexandra Sofia Angeiras

Ana Cristina Henriques

Patrícia Betti Queiroz

SECRETARIADO

Luísa Barata

Maria do Rosário Tavares Silva

Matilde Domingos

MANUTENÇÃO

Cristina Santos

Luísa André

DESIGN GRÁFICO DO CATÁLOGO TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO Gráfica Maiadouro

IMPRESSÃO Gráfica Maiadouro

LISBOA, DEZEMBRO DE 1995

1ª EDIÇÃO, 1000 EXEMPLARES

© INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS/MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA

ISBN - 972-8137-36-2

DEPÓSITO LEGAL: 93 095/95

A G R A D E C I M E N T O S

Alice Vinhas
Anália Martins Rodrigues
António Cândido de Oliveira
António Rocha Melo
António da Silva Gomes
António Teixeira de Mesquita Guimarães
Eugénio Francisco Ferreira Mesquita Araújo
Fernando Antenor de Mesquita Guimarães
Fernando Fernandes Vilaça
Fernando Melo Frazão
Fernando Morgado Neto
Filomena Pereira
Ilídio Ribeiro
Isabel Alves
Isabel do Carmo
Ivone Baptista Magalhães
João Paulo Martins Ribeiro
João Pérola
Joaquim Braizinha
José Cardoso Pires
José Felgueiras
José Remígio Mesquita Ferreira da Costa
José Rodrigues Ribeiro
Júlia Cota
Júlia Ramalho
Leonor Ferrão
Luís Frazão
Manuel Albino Penteado Neiva
Manuel Carlos Ferrão Oliveira
Manuel José Dias Ferreira
Manuel Sobral Torres
Manuel Torres
Maria Eugénia Barreira
Maria de Lurdes Afonso Augusto
Maria Manuel Salvador Torres
Monsenhor Manuel Baptista de Sousa
Noé Diniz
Paulo de Lucena
Quintino Vilas Boas Neto
Ricardo Costa
Ricardo Miguel Costa
Ricardo Hogan

Apoio da Fundação Calouste Gulbenkian

ÍNDICE

Apresentação	9
<i>No Tempo da Descoberta de um Escultor</i>	11
JOAQUIM PAIS DE BRITO	
<i>Um Escultor Ingénuo</i>	27
ERNESTO DE SOUSA	
<i>Percursos Para Uma Exposição</i>	37
LUIS ALMEIDA VASCONCELOS E RITA SÁ MARQUES	
<i>Inventário das Formas</i>	59
PAULO FERREIRA DA COSTA E RITA SÁ MARQUES	
Catálogo das peças expostas	67

A P R E S E N T A Ç Ã O

Um dia, na Rua de Belém, encontrámo-nos com Isabel Alves para conversar acerca de uma eventual possibilidade de publicação dos textos de Ernesto de Sousa relativos à sua investigação e reflexão sobre arte popular. Foi aí que os trabalhos já publicados e os apontamentos sobre Franklim Martins Ribeiro e ainda outros papéis avulsos com notas das vendas da exposição da Galeria Divulgação, *Barristas e Imaginários* (1964), nos conduziu à hipótese de vir a realizar uma exposição sobre a obra deste escultor de Esposende.

O processo que então se iniciou começou por ser uma simples busca exploratória, conduzida por Isabel Alves, seguindo as pistas encontradas na correspondência de Ernesto de Sousa relativas a compradores e coleccionadores das obras de Franklim. E, em três meses, cerca de cinco dezenas de peças estavam identificadas. Foi a partir delas que construímos o projecto da presente exposição com envolvimento dos técnicos do MNE, alargando este inquérito, entrevistando os proprietários, sondando em Esposende os testemunhos coevos do escultor, procurando documentos que ajudaram a esclarecer passos da sua biografia, ouvindo apreciações ao seu trabalho, questionando também a ausência de conhecimento ou o próprio esquecimento sobre a sua obra ou figura de artista.

Era para nós evidente que o próprio trajecto da investigação se constituía no campo principal de reflexão museológica, o que veio a deslocar a exposição para fora de um âmbito exclusivamente estético, ele próprio alheio à nossa competência.

E assim, foram surgindo perguntas: como começa Franklim a produzir os seus trabalhos, quem se interessa por eles, que memória dele se guarda, que universos de semelhança evocam as peças reunidas, que outras expressividades lhes estão afins, e que afinidades houve com outros percursos de busca e descoberta do País num período da sua história recente.

Com tudo isto, a exposição *Onde Mora o Franklim?* procura, junto com o catálogo que a informa, ajudar a mostrar produções e discursos emergentes em determinado contexto histórico, com personagens que, para além de Franklim como artista e como homem, dão sentido à profusão de formas e sinais que com ela podem ser surpreendidos. É também uma reflexão sobre os limites de uma exposição e pretexto que ajude a pensar no que está para além dos objectos expostos.

JOAQUIM PAIS DE BRITO
Director do Museu Nacional de Etnologia

JOAQUIM PAIS DE BRITO

Em meados do anos cinquenta podem ser surpreendidos, identificados e postos em articulação discursos, percursos, intencionalidades do olhar, circulações de sinais que apontam para o fim de um ciclo e o começo de um outro que ao longo da década seguinte se define. Todo esse movimento acompanha uma busca de sentidos para o descobrimento do País e, em torno deste, a sua construção e restituição mais complexa numa fase da sua história. São anos de desequilíbrios, de basculação, de fins e de começos em que esse mesmo País tanto aparece fantasiado e exposto através dos discursos oficiais de um regime como é objecto de desocultamento e revelação pela atenção e acção do olhar e do texto que desse mesmo regime se distanciava. Estes indícios e oscilações de discurso terão de ser situados no contexto das disciplinas que, como a etnografia, já não ocupavam um território efectivo depois do desaparecimento de Leite de Vasconcelos (1941), o último representante dos etnógrafos vindos do século XIX. De facto, estes, que também a seu tempo procuraram identificar e perceber o País na espessura do gesto, da fala, das tradições repetidas das suas gentes, haviam dado lugar, nos anos trinta e quarenta, aos etnógrafos colaboradores das grandes manifestações de exibição oficial, publicações, cortejos, exposições nacionais ou internacionais, desdobrando-se nos papéis de colectores, divulgadores e, quantas vezes, censores e inventores dessas mesmas tradições. Neste contexto, a diversidade não era apreendida enquanto tal, com todas as eventuais conflituosidades que transporta, mas antes como uma variação cromática dentro do mesmo - o País, Portugal. Esboçava-se mais pelo lado pictórico, folclórico e ilustrativo de curiosidades de diferenciação local, do que enquanto campo de rupturas, oposições, contrastes, anomalias ou instabilidades. Uma qualquer diversidade regional aponta, por exemplo, para diversidades na estrutura da propriedade, diversidades de grupos e actores sociais, diversidades na circulação do dinheiro ou do trabalho, da fartura ou da escassez. E eram estas dimensões que se evitavam por todos os meios que conduziam à efabulação do País. Um sistemático trabalho foi, neste sentido, estrategicamente dirigido pelo Secretariado Nacional da Informação, propondo o conhecimento de um País mais cénico - e também mais inócuo e menos problemático - através de festivais de folclore, concursos, jogos florais voltados para a restituição e embelezamento das linguagens e plásticas populares de um País eminentemente rural, que viria a espelhar-se no Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948, ou na criação do Gabinete de Etnografia da FNAT (1950), ao fim de um longo processo que vira no concurso da «Aldeia mais portuguesa» (1958) a expressão mais utópica do optimismo auto-celebratório que havia culminado com a Exposição do Mundo Português em 1940. Todo este processo de manipulação utilitária das tradições de um País que se promovia turisticamente face ao exterior e se embelezava ordeiramente para si próprio, arrasta-se até uma data que

julgamos poder reter como *terminus*, 1956, o ano em que ainda se fazem publicações com o balanço da Exposição do Mundo Português e em que se realiza o Congresso de Etnografia e Folclore de Braga, patrocinado pelo Ministério das Corporações e que pode ser visto como um programa de tentativa de reforço de uma identidade nacional num populismo-ruralismo envolto na equívoca paz de um isolamento já dificilmente sustentável em relação ao mundo e, desde logo, em relação à Península.

O pós-guerra trazia os primeiros esforços na construção de um conhecimento sobre Portugal em moldes que visavam romper com as distorções, omissões e superficialismos que referimos e que teve em Orlando Ribeiro a proposta mais clara e inovadora de problematização no seu livro *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (1945). Aqui é ensaiada uma aproximação ao território, ao povoamento e à própria história como planos para a interpretação das paisagens, das tecnologias e das técnicas apreendidas extensivamente em toda a área do território nacional e nos traços mais definidores das suas diversidades. O Congresso Internacional de Geografia realizado em Lisboa, em 1949, é corolário da colocação de novas exigências e parâmetros da investigação propostos por aquele autor; exigência e rigor crítico que informam já o *Inquérito à habitação rural*, dirigido por Lima Basto a partir de 1942, e que o autor diz pretender «mostrar não simplesmente a *casa* do trabalhador mas sim o *lar* da família (...) para melhor ser apreciado o nível de vida das famílias que em tais casas habitam» e para que se possa «sentir melhor a vida dos trabalhadores rurais». São também aquelas diversidades que ocupam os levantamentos linguísticos promovidos, em Coimbra, por Manuel Paiva Boléo a partir de 1942 (ainda por correspondência) e, a partir de 1957, projectados, em Lisboa, com Lindley Cintra e o *Atlas Linguístico de Portugal e da Galiza*. É ainda no final da década de quarenta que a equipa de investigadores do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, sob a direcção de Jorge Dias inaugura, com início em 1947, os inquéritos sistemáticos em torno dos instrumentos de trabalho das populações rurais e piscatórias que prosseguem ininterruptamente nas décadas seguintes e que vieram igualmente a revelar, como descobrimentos, os universos sociais mais circunscritos das aldeias de Vilariño da Furna e Rio de Onor.

São estes intelectuais e investigadores de distinta formação que, frequentemente em colaboração ou articulação interdisciplinar, vão ajudar a revelar e a melhor conhecer aspectos decisivos para a compreensão da história social e cultural de um País também feito de diversidades. E é este trabalho pioneiro, relativamente isolado nos seus começos, que só na segunda metade dos anos cinquenta encontra múltiplos ecos de inequívoco movimento de busca e descoberta de um País, ele próprio atravessado pelas crises da sua história política e social. Recordemos alguns momentos desse final da década de cinquenta, no limiar de anos de crise, em que o regime sofre sucessivas contestações e

confrontações de grande visibilidade pública como foram, em 1957, o 1º Congresso Republicano de Aveiro; em 1958, toda a movimentação social e política em torno das eleições para a presidência da República e a seqüela de repressões, reforço de vigilância policial, prisões; ou, em 1960, a violência trazida de Mueda, em Moçambique. E, em 1961, a catadupa vertiginosa de acontecimentos que vão fazer entrar o regime no período definitivo da sua decadência: o desvio do paquete Santa Maria, em Janeiro; a insurreição e os massacres de Luanda, em Fevereiro; a tentativa de golpe de Estado de Botelho Moniz, em Abril; o ataque ao avião da TAP, com os panfletos sobre Lisboa, em Outubro; a invasão de Goa, com a rendição das tropas portuguesas, em Dezembro; a fuga dos presos de Caxias, também em Dezembro. O ano de 1962 abre com o assalto ao quartel de Beja e, junto com o surto grevista do Sul do País, inauguram-se as grandes lutas estudantis, num culminar que se vai repetir em 1964; até que em 1969 explodem no seu fulgor que parece prenunciar um fim.

Ainda próximo do regime, a evidência de grandes mudanças pôs de pé o projecto dirigido por Fernando Pires Lima da *Arte Popular em Portugal*, iniciado em 1959 - com o volume sobre o Ultramar a ser publicado em 1970, quando já havia nove anos de guerra em África. O seu responsável foi, igualmente, o director da *Revista de Etnografia*, que inicia a sua publicação em 1963 como órgão do Museu de Etnografia e História da Junta Distrital do Porto, e que, sendo homem do regime, deixa no entanto abertura a colaborações que garantem à revista um registo de qualidade científica. Numa vontade de balanço e de inventário subjectivo para o conhecimento do País, o início da publicação da série *Antologia da Terra Portuguesa*, em 1957, insere-se nestes cruzamentos de percursos em torno do mesmo questionamento de um território e população mal conhecidos, em busca de uma voz que o narrasse e memorizasse devolvendo-lhe alguma coerência. Diz o autor da série na introdução do 1º volume (Minho), de que também foi o organizador: «A Antologia (...) leva a cabo, suponho que pela primeira vez no nosso País, uma tentativa de reunião em carácter sistemático dos trechos mais significativos da nossa literatura, em ordem a definição de aspectos essenciais do Homen, da paisagem e do meio social portugueses». Os dezanove volumes publicados até 1967 correspondiam às províncias e territórios ultramarinos. Em 1960 iniciava Orlando Ribeiro a série editada pelo Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa *Chorographia: Coleção de Estudos de Geografia Humana e Regional*, onde viria a publicar, um ano depois, o livro que, de novo, reflecte Portugal no seu conjunto, *Geografia e Civilização*. Ao findar a década de cinquenta, Portugal atinge a pletora da sua população, o mundo rural vive em crise e a emigração irrompe explosiva com um enorme movimento de mutação radical em toda a década de sessenta. É este limiar, no suportar da pressão, de um Portugal antigo, rural, depauperado, mas também de um Portugal ocultado pelo discurso do regime que parece fazer sentido associar à busca de um conhecimento crítico, mais

liberto, que o revele através daquilo que poderiam ser as suas manifestações mais arcaicas, de vozes e gestos a descobrir e que, como vimos, se inaugura na crise profunda do findar dos anos cinquenta.

Em 1961 é publicada *A Arquitectura Popular Portuguesa*, resultado de um inquérito conduzido pelo Sindicato dos Arquitectos entre 1955 e 1960 e que, inequivocamente, se situa num esforço de querer ultrapassar a vulgaridade folclórica do discurso sobre a casa portuguesa. Como os seus autores dizem no prefácio: «Não existe, de todo, *uma* “arquitetura portuguesa”, ou *uma* “casa portuguesa”. Entre uma aldeia minhota e um monte alentejano há diferenças muito mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas (...) Não existirá, contudo, nessa diversidade de feições, qualquer coisa comum especificamente portuguesa? Cremos que sim, que há certas constantes, de subtil distinção, por vezes, mas reais. Não dizem respeito a uma unidade de tipos, de feitios ou de elementos arquitectónicos, mas a qualquer coisa do carácter de nossa gente, revelada nos edifícios que constrói - qualquer coisa difícil de definir com rigor, mas que assim mesmo teve poder bastante para “domesticar” os desvarios plásticos do Barroco e torná-los, entre nós, humildes na sua exuberância». E, conscientes das transformações que no País tinham lugar, sobretudo as que dependiam do desenvolvimento dos meios de comunicação, constatavam, reforçando a pertinência daquele inquérito: «O proprietário rural abastado, o presidente da Câmara ou da Junta de Freguesia, o professor, o abade, o agiota e outros elementos preponderantes dos pequenos meios provincianos estão agora mais perto em pensamento e interesses dos grandes centros, do que dos povoados erguidos nas redondezas. Basta atentarmos no seu trajar, nas suas conversas, nas suas telefonias, nas suas leituras, para termos disso fácil e segura noção. E o desenraizamento desses esteios da vida provinciana tem tido consideráveis repercussões na feição dos edifícios». O autor do prefácio à segunda edição desta obra realça, em 1987, a importância do inquérito pois «ocorreu imediatamente antes das grandes mutações que alteraram a face do território português»(...): «Por *dever de ofício*, confrontados por um lado pela estreiteza censória do *portuguesismo estadonovista* e, por outro, pelo radicalismo sem fronteiras do *international style*, sentiram a necessidade de procurar raízes na arquitectura mais vernácula. E fizeram-no empenhadamente, deixando-se deslumbrar pela economia das formas depuradas ao longo de séculos e pela adequação aos diferentes meios naturais, transformados pelo trabalho humano através de sucessivas gerações. Era a consciência de uma classe profissional que estava a emergir através de um assumir das suas responsabilidades cívicas e culturais. É aqui que radica o pionerismo da iniciativa».

Também em 1960 começa a ser editada, com o disco sobre Trás-os-Montes, a *Antologia da Música Regional Portuguesa*, inserida no plano mais amplo dos *Arquivos Sonoros Portugueses*, registo da recolha de campo que Michel Giacometti iniciara em 1959 e

que, acompanhado por Fernando Lopes Graça, organiza nos cinco discos publicados até 1970. Este último compositor e musicólogo havia, ele próprio, publicado em 1954 *A Canção Popular Portuguesa*, ilustração também dessa vontade de descobrimento do País que marcou aqueles anos. O trabalho de Giacometti, de que apenas uma pequena parte foi editada e divulgada, vem a ocupar um lugar de uma extrema importância pelo que tem de revelação de um universo fundamental da identidade mais sensual e física da própria manifestação do canto e da música, como expressão plástica mais corpórea, capaz portanto de restituir ou evocar a presença dos executantes já também enquanto indivíduos. Por outro lado, nessa recolha da música regional portuguesa há uma atenção muito particular a tudo o que são as formas que se situam mais no limiar das classificações musicais; como são, por exemplo, os cantos associados ao trabalho com os animais, ao transporte, à pesca, ao trabalho da pedra e da construção; como é também a sonoridade entoadada de um romance. Igualmente no plano da revelação, Giacometti faz os primeiros registos e traz as primeiras notícias para o grande público de uma forma de teatro de bonecos que observa e grava no Alentejo. Esta extensa recolha, que viria a ser continuada até ao ano da morte do seu responsável, é feita de um percurso pelo território nacional sem enquadramento institucional e com a preocupação de captar nos seus próprios contextos quotidianos ou festivos as manifestações musicais registadas. Por aí também ela se constitui como discurso que rompe com o discurso oficial espartilhado que aponta para qualquer roteiro do País.

Concomitante à recolha anterior, entre 1960 e 1963, Ernesto Veiga de Oliveira (com Benjamim Pereira) dirige uma investigação extensiva com vista ao levantamento dos instrumentos musicais populares num projecto enquadrado e solicitado pela Fundação Gulbenkian. Também aqui o trajecto implica a passagem pelos meandros mais desconhecidos do País, fugindo ao plano das qualificações eruditas, observando e registando os instrumentos nas mãos dos seus executantes, muitas vezes despertando sonoridades entretanto adormecidas, com o encantamento simultâneo de tocadores e investigadores. Ernesto Veiga de Oliveira (1982) viria a destacar mais tarde essa dimensão humana, aleatória e intensa daquela investigação e que, por excesso de pudor, não contemplara no livro que fora publicado em 1966. Neste mesmo ano, fazia-se a edição, depois da morte do autor, de um conjunto de textos de Jaime Cortesão, em volume que também se constituía como exercício para pensar o País em tempos de mudança, *Portugal, a terra e o homem*. O autor da apresentação, Urbano Tavares Rodrigues, fazia essa associação com indisfarçável vontade de denúncia: «Nesta hora trágica da vida portuguesa, em que a própria esperança é desesperada...». E desde 1963 começara a publicação do *Diccionario de História de Portugal*, projecto inovador que temos de inserir no contexto evocado nestas páginas. É também o ano em que surge o 1º número da Revista *Análise Social*.

A profusão de movimentos simultâneos ou de sinais que se cruzam e sobrepõem, e que apontam ou deixam revelar uma mesma intencionalidade, explicitada ou não, é expressa, por exemplo, em iniciativas de menor alcance (sem continuidade), como foi a constituição da Comissão para o Teatro Popular Português no Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra que, no 1º volume do seu *Boletim* (1961), começa a publicar textos inéditos recolhidos. Esta atenção já não apenas ao texto, mas à dimensão mais oral e fluida da palavra que se quer recolher, e que ajudaria a revelar algo de mais profundo do País, sendo objecto perfeitamente definido no âmbito dos inquéritos linguísticos referidos, suscita outras atenções. Recordemos, em 1958, a publicação dos *Contos Tradicionais Portugueses*, antologia organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, dois escritores em postura crítica em relação à história que viviam. Ali foram compilados contos escolhidos das obras de Teófilo Braga, Adolfo Celho, José Leite de Vasconcelos, Tomás Pires, Consiglieri Pedroso, Ataíde de Oliveira e outros etnógrafos colectores novecentistas, abdicando os compiladores de qualquer intervenção «correctora» no texto, ou seja, da sua condição de escritores e artífices da palavra para deixar lugar ao *povo*. É também naquele ano de 1958 que começam a ser publicadas as séries de materiais deixados por Leite de Vasconcelos, começando por *O Romanceiro Português* e o 4º volume da *Etnografia Portuguesa*, que o autor já não havia podido organizar.

Simultâneo a este processo textual de revelação de um País que, entre tentes e programas sistemáticos, se procurava descobrir - no sentido mais exacto de levantar o manto que o cobria - também o cinema registava imagens que procuravam ser, ou se tornavam, desde logo, contributos para essa revelação. Será nesse sentido que se pode interpretar o filme realizado pelo Cineclube do Porto sobre o *Auto de Floripes*, em 1959, o ano em que Manuel de Oliveira faz o seu filme sobre *O pão*, que então foi destacado pelo seu diferente olhar; e é três anos depois que este mesmo autor realiza o *Acto da Primavera*, um exercício de grande contenção plástica na restituição de um texto integral de uma forma de teatro popular rural exibido na aldeia de Curalha, em Chaves. Enfim, também nesse ano de 1962 é realizado *D. Roberto*, um dos filmes entendidos como renovadores do cinema de ficção, feito por Ernesto de Sousa, que neste catálogo nos acompanha e que veio a revelar o artista que a exposição mostra.

Mas é igualmente este o contexto em que, sobretudo pelo Norte, se vão descobrir objectos, gestualidades, práticas e formas que foram trazidas para uma circulação mais difusa na sociedade portuguesa, primeiro por um estrato intelectual e estudantil através de um discurso qualificado e não como simples coisas ilustrativas de um artesanato colorido e curioso. Foi então que também se inventaram, no sentido da sua construção social, alguns artistas na sua individualidade, arrancando-os do anonimato que sempre foi envolvendo os autores das produções plásticas populares. Passou-se tal com Rosa Ramalho, a

primeira a ser «descoberta», ainda no final dos anos cinquenta, por alguns professores e alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto; e com a generalidade dos barristas de Barcelos, de que ela no entanto se destacava, com a singularidade acrescida de se situar, como matriarca, no cume de uma pirâmide de parentesco que a seguia na produção desses objectos e que, sob sua influência e à sua sombra, continuaria a produzi-los. Com ela veio *Mistério*, Rosa Cota, a *Baraça*, etc., artistas do barro frequentados pelas gentes que, membros da camada ilustrada do País, vão comprar objectos para decorar as suas casas, para oferecer, induzindo-lhes uma circulação social que os valora como capital simbólico requerido para além dos círculos mais restritos que, à escala regional, as feiras e mercados onde eram vendidos definiam. O entusiasmo é tanto que se vão fazer exposições em que os próprios artistas têm um lugar tão importante como as figuras de barro que saem das suas mãos e que passam a ter as suas iniciais inscritas - são exposições, logo desde o começo dos anos sessenta, no Porto, em Lisboa, no Palácio Foz, na FIL, nas feiras e mostras de artesanato que anualmente se sucedem. E é um homem como Franklim Martins Ribeiro que também neste contexto surge enquanto caso singular, individual de uma «descoberta» feita por um artista, criador, crítico, intelectual, urbano.

O escultor, analfabeto, que trabalha a madeira, não é mais do que uma situação concreta revelada pela busca de formas e expressividades que, com toda a atenção letrada sobre ele projectada, acaba por induzir o sentido da produção continuada daquele autor. Para Ernesto de Sousa, Franklim situa-se nas fronteiras das múltiplas influências que existem e sempre se terão produzido entre formas eruditas e formas ingénuas de produção local. Nessa busca de articulação foi dada particular importância ao estilo e gramática utilizados com intenção de romper com a tendencial hegemonia dos historiadores de arte. E essa interrogação é em muitos casos semelhante à que pode ser transposta para as representações propostas nos bonecos de barro de Barcelos. A presença de figuras monstruosas, de seres difíceis de qualificar, uns com nomes outros sem eles, a omnipresença do diabo, mas também a presença próxima e cúmplice do santo, uma fauna diversificadíssima e, no caso dos barros, a permanente ilustração dos quotidianos das populações, ao ponto de eles irem captando formas já sem vigência nessa sociedade actual mas que o barro por inércia foi mantendo - o barbeiro vestido com casaca (quando a casaca estava fora de uso) ou a bicicleta de rodas desiguais (que então já se não via), por exemplo -, ou seja, uma incorporação do quotidiano num esboço realista, mais ou menos cómico pela imprecisão e pela imperfeição, e uma inquirição do próprio quotidiano mágico, para além das formas estáveis, conhecidas. E depois há toda a produção em que a figura e a individualidade do artista se manifestam, à mercê do acaso das formas retorcidas que trabalha, da imaginação e do próprio divertimento com que as transfigura. Sem nos situarmos no plano da história da arte ou de uma antropologia da produção artística, importa, no entanto, ponderar um conjunto de questões que se

prendem com as categorias presentes nas obras de um artista popular como Franklim Martins Ribeiro e que terão de ser remetidas para o contexto em que surgem, ou seja as linguagens, o imaginário e as *formulae* culturais de que este autor, como os seus contemporâneos e as populações de então, em meio rural, participa.

Poderíamos destacar dois aspectos de mais incisiva presença nos objectos desta exposição, que acompanham e se apresentam como vectores fundamentais da interpretação do que genericamente podemos designar como cultura popular, nas suas formas e nas suas expressividades. Um deles, a máscara, e outro, o mundo dos animais e seres fantásticos, sem realmente podermos, com qualquer legitimidade classificatória, estabelecer fronteiras entre o que são os animais e os seres fantásticos em termos de uma zoologia popular ou da classificação de um mundo envolvente. A própria máscara surge frequentemente aposta na protuberância de um ramo, transpondo para este a representação de um outro ser. Qualquer deles parece colocar a questão fundamental dos processos de construção da identidade e do modo como se produzem os discursos de alteridade que tendem à permanente fabricação de um *outro* para assim encontrar um lugar para si, seja essa construção colectiva, no plano dos grupos ou sociedades, seja ela individual. Como se as condições de reprodução dos indivíduos ou dos grupos fossem tão precárias, o espaço da sua sobrevivência e permanência fosse tão limitado que permanentemente tivessem de reafirmar a existência do outro, do monstro que já está próximo, para se reencontrarem na sua humanidade mais plena, eliminando exactamente o risco de ser aquele *outro* e se perderem.

Não é de estranhar que da mão de um escultor popular surja um monstro informe ao lado de outro e outro, tão diferentes e tão semelhantes, com a ampla liberdade dos nomes que vão adquirindo para se distinguirem. No contexto do seu quotidiano, no trabalho e no ócio, e ainda na ciclicidade das suas cerimónias, festas e rituais, eles permanentemente se actualizam, em formas que também são trabalhadas como matérias, vividas, fruídas e exorcizadas por processos que são tanto o ritual como a palavra ou a operação prática; além da dimensão lúdica e teatral que os envolve.

A emergência da máscara no ciclo anual e cerimonial das festividades leva-nos para um território de grande indeterminação de formas partilhado pelo diabo, pelos deuses, entidades protectoras, ameaçadoras ou nocivas, monstros, animais. Mas existem também na manifestação destas formas seres muito próximos do homem, na sua configuração e morfologia quase iguais a ele, como acontece com todas as efígies de corpo inteiro que surgem ao longo do calendário, os palhaços, aqueles que, vestidos e cheios de palha, tanto podem ser o *Entrudo* ou o boneco que, com outro nome, permite exercitar a performance da sua despedida, ou o *Judas* expiador de males que se executa, ou também o espantalho que afugenta os pássaros e que a Primavera traz. O maior ou menor realismo destas figuras, com ou sem olhos ou boca, exibindo um sexo, harmó-

nico, vistoso e colorido ou deformado e sujo, com uma gestualidade inscrita na posição do corpo ou rigidamente construído em cruz, convivem com os homens na sua semelhança, sendo já outra coisa. Mas, por outro lado, destacam-se as máscaras em que se buscam formas - para além da estabilidade de algumas gramáticas estilísticas que tendem a manter um certo traço de expressão, uma língua de fora -, fruto igualmente de um acaso que se ressentia da própria matéria trabalhada com um nó que permitiu fazer um corno, uma fenda que sugeriu um olho a chorar, um esgar, etc.. É evidente que nesta fixação de figuras inseridas num complexo de tradições plásticas e de memórias e da própria mestria em dominar e conter os limites formais de um universo físico e mental que nos envolve, claramente se destacam aqueles que, com maior habilidade, conseguem esta intervenção sobre os materiais que afeioam, na afinação de objectos estéticos que tanto retomam modelos que se repetem como se afirmam pela sua singularidade.

Num outro âmbito podemos ainda considerar outros elementos incorporados no exercício discursivo, plástico e físico das culturas populares e que foram equacionados com bastante solidez, como, por exemplo, por Mikhail Bakhtine no trabalho que dedicou à obra de François Rabelais e que reenvia para duas dimensões omnipresentes: o grotesco, transportado pela incompletude, imperfeição e deformidade dos corpos, e o riso, na dimensão excessiva que a ele se liga e comentário corpóreo, distanciado e íntimo, a si próprio e às coisas do mundo. Este autor sugere a existência de um princípio vital, de fecundidade permanente nos corpos imperfeitos, que, acrescido dos jogos de inversão que ciclicamente (mas também difusa e permanentemente) o exibem - o homem transformado em mulher grávida ou disfarçado de criança, o rapaz vestido de velho, a mulher vestida de homem - são a expressão de um corpo inacabado e daí em permanente transmutação e criação. Um corpo que, também ele, se apresenta, então, deformado, de membros estropiados, com cegueira, lepra, etc.. Só com o estabelecimento dos cânones estéticos do Renascimento se definem formas e se destaca o corpo, pela sua perfeição e excelência, do envolvimento imediato, incerto e informe, do mundo em que se produz. E nesta leitura das culturas populares do Ocidente aquele autor lembra que neste modelo instituído do dever ser formal e orgânico da beleza há como que um acabamento que aproxima e traz a morte, já que não há mais possibilidades de evolução e de superação de si próprio. Assim, o grotesco da deformidade, do excesso, da sobreposição de imagens e discursos em manifestações dificilmente controláveis constituiu-se em registo activo e utópico de um princípio vital. Vale a pena chamar a atenção para um aspecto que Ernesto de Sousa refere no seu texto sobre Franklín e que é a ideia de disparate, quando fala das soluções formais e do divertimento e prazer que dariam ao autor a feitura de uma cabeça que se destaca quase sem suporte, uma língua a sair, um ser compósito que por momentos é antropomórfico e num remate é animal, etc.. É,

afinal, um exercício da busca de sentidos na falta de sentido e que participam do gozo profundo de brincar com as formas, sabendo que o mundo não tem formas definidas, pois ao alcançá-las os homens deixam de poder estar em continuado diálogo com aquelas fronteiras do desconhecido, ou seja do conhecimento de si próprios enquanto indivíduos, enquanto sociedade. Estas morfologias exprimem-se em tudo o que são o figurado em barro, na arte escultórica popular - em permanente diálogo com a fixação erudita das formas da longa tradição da arquitectura e decoração religiosas -, nas máscaras, nos bonecos dos teatros ambulantes que se manipulam com as mãos e, do mesmo modo, agora em duas dimensões, nas ilustrações de maus gravadores e más gravuras dos folhetos de cordel dos cegos que a inovação da imprensa veio permitir reproduzir e tornar consistente na sua vulgarização.

Existe ainda uma categoria de entidades que decorrem de outras correntes ou tradições muitas vezes de matriz letrada mas são de execução e performance popular, local, e que se prendem com as formas do teatro, ele próprio povoado de personagens cujo modo de representação ajuda a fixar. Aqui se incluem já não apenas os *juízos*, *testamentos*, *sermões* ou *loas* e *comédias*, mas, do mesmo modo, os autos com base em textos estabilizados que põem em cena figuras também elas cómicas, burlescas, hieráticas ou simplesmente alegóricas, associadas a momentos evocativos dos ciclos da vida de Cristo, das lutas entre cristãos e mouros, das tragédias de amores reais, com os diabos, os santos, os brutamontes, os valdevinos que as povoam e que também saltam do palco e se imobilizam em esculturas ou figuras moldadas com o seu nome.

Estas expressividades populares têm forçosamente que ser pensadas em dois planos: um deles, aquele que nos traz a sua recorrência de modelo, e, então, é dada como uma forma cultural que todos reconhecem e fruem ao mesmo tempo que sujeitam a níveis de interpretação imediatos, que podem variar, por exemplo segundo o grupo etário dos participantes - assim, as crianças têm um pavoroso terror dos *caretos* trasmontanos que percorrem as ruas regougueando, ao mesmo tempo que os idosos respeitam toda a profusão e intensidade dos gestos como um ritual a cumprir e os rapazes solteiros o assumem como actores que se confundem e transformam nos personagens que as máscaras instauram. O modo desta apropriação diversificada de um modelo plástico pode também ser ilustrado com certos percursos processionais em que participam figurações de entidades fantásticas como ocorre com a *Coca* na procissão do Corpo de Deus de Monção, que faz medo a uns, realça a presença e a acção do soldado que a combate, serve e preenche o discurso promocional e emblemático de uma localidade, constitui-se em espaço lúdico para todos. E no entanto existe uma gramática ou código instituído colectivo daquela forma que a referencia, na sua expressão bestial, como familiar e comum.

Mas para além desta dimensão, uma outra resulta da busca esforçada, individual e como exercício de uma posição de relativa marginalidade daquele que alcança esboçar algo que parece não ter directamente a ver com um modelo previamente definido. É neste plano, que frequentemente se combina com o anterior, que se situa a produção de alguns artistas mais destacados que foram, precisamente no fim dos anos cinquenta e começo dos anos sessenta, objecto do processo de busca e de descoberta antes referido. Foi possível identificar Rosa Ramalho como inventora de formas, que depois estabilizou, e no entanto é óbvio que existia a matéria estável dos bonecos enquanto princípio - o boneco de barro -, assim como existia um conjunto de personagens e de figurações que já Rocha Peixoto no início do século havia registado; e ela inventava mais outro, e mais outro, talvez sem estar verdadeiramente a inventar. Já no caso de Franklim Martins Ribeiro não podemos afirmar em que estatuto ele se situa, pois, por um lado, ele partilha do universo das formas estáveis que povoam a sua experiência e a memória difusa, e que estão na linha de articulação com os santeiros que trabalham a pedra - alguns deles seus familiares -, na escultura que povoa os templos, dos seres que saem do universo de fábula dos contos, das ruas em procissão, dos palcos improvisados do teatro, de brinquedos e cabeças de gigantones, das máscaras infindas. Mas, por outro lado, ele exercita uma outra vertente da invenção ou de indução de formas pelo acaso dos contornos dos ramos e raízes que vê e apanha, numa profusão de imaginário que se situa no risco de uma incompreensão. Ora, quando ele está a inventar, está simultaneamente a fazer algo de idêntico ao que faz Rosa Ramalho, a (re)produzir um modelo cultural. E como neste caso trabalha a madeira, ela própria excepção em relação à pedra dos santeiros de onde ele é oriundo, mais esta situação de heterodoxia ou simples diferença o associa ou aproxima à figura do artista; efeito de que não estão ausentes as repercussões do interesse despertado nos apreciadores letrados daqueles objectos que ele faz. Nas esculturas de Franklim vamos encontrar precisamente aquelas duas dimensões de que falávamos. O universo animal e monstruoso, com os animais perfeitamente identificados de um bestiário frequentador da proximidade do homem, e outros absolutamente fantasiosos, ideados, imaginados, nascendo no resultado de cada peça e que vão incorporando o universo de seres que fazem parte dos contornos do mundo que o homem habita e pensa. Mas vamos encontrar também a máscara nas expressões mais intensas que ele conseguiu cristalizar, em algo que anda muito próximo do riso rabelaiseano, frequentemente sem a limpidez do riso, o esgar grotesco dos dentes à mostra de uma boca informe. E nesta pode surpreender-se o grito ou um registo de impotência, de sofrimento, ou então um grande gozo de ruído que Franklim faz através desse suposto berro daquela boca escancarada. Mas é nessa proximidade da máscara, nesse registo que afirma aquilo que eu já não sou, que se descobre o efeito contraditório, paradoxal de tornar perfeitamente familiares, re-conhecidas, as formas imprecisas envoltas no fantástico e grotesco que acom-

panham o expressionismo popular. É aqui que se justifica que o fôssemos buscar pelos processos normais de elaborar uma exposição, ou seja constituir um *corpus* de peças de um autor através das colecções na posse dos seus proprietários particulares, já que em nenhum museu tinham entrado, todas elas produzidas num espaço de tempo muito curto que vai desde a sua «descoberta» até à sua morte acidental, sobrevinda extemporaneamente sem ter dado tempo a uma notícia que o identificasse na sua individualidade de artista. E também por isso não é mais do que uma exposição de sinais que ilustram modos de expressão de categorias das culturas populares, e como se produzem as formas plásticas e como elas se entroncam e nelas se repercutem, elaboram e reelaboram universos mentais, representações e espaços do imaginário que se exprimem em outras múltiplas dimensões que podem ser encontradas em alguns dos sítios que aqui apontamos e em muitos outros não referidos.

Estamos no começo dos anos sessenta, em 1964 é descoberto Franklim, que vem a morrer em 1968, antes do encerramento definitivo de uma década que, de algum modo, define um trajecto de busca numa etapa da história de Portugal. É o ano em que é nomeado Marcelo Caetano, substituindo um chefe de Governo de várias décadas. Em 1969 a maior greve de estudantes na universidade portuguesa antecede o ano da morte de Salazar; sinais que se cruzam associados ao desgaste profundo da guerra colonial, à saída maciça de uma outra camada de emigrantes semelhante à que ocorrera no passado, no século XIX, dos intelectuais que recusam a guerra, e que só os acontecimentos de 25 de Abril de 1974 vão parar, dando lugar a novo ciclo de buscas, descobertas, revelações. Assim Franklim Martins Ribeiro, na sua construção social como artista, autor individual de obras plásticas, é um dos sinais que esse percurso da busca do País foi indiciando e identificando. Independentemente do que o escultor e a sua obra vieram a ser posteriormente, através dos meios que o ajudaram a promover - exposições, individuais ou colectivas, ou modos mais inefáveis e difusos que o *falaram* -, as suas peças podem ser hoje pretexto para ajudar a auscultar as formas, os processos plásticos, as representações, nas influências e memórias que nelas se cruzam. Pretexto ainda para relembrar buscas, descobertas e contextos de uma história que procurámos evocar. Enfim, para dizer que o *popular* não pode ser pensado e existir sem o discurso que o designa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONGRESSO DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, 1º, Braga, 1956 - *Actas*. Lisboa: Junta de Acção Social, 1963, 3 vols.
- AMARAL, Francisco Keill et *Alli* - *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- BAKHTINE, Mikhail - *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BASTO, E. A. Lima e BARROS, Henrique de - *Inquérito à habitação rural*. Lisboa: Universidade Técnica, 1943-47, 2 vols.
- BURKE, Peter - "Popular culture between history and ethnology". *Ethnologia Europaea*. Lyngby, 1984, XIV (1), p.5-13.
- CINTRA, Luis F. Lindley - "Áreas Lexicais no território português". *Boletim de Filologia*. 1962, T. XX, p.273-307.
- CINTRA, Luis F. Lindley - "Prefácio". *Questionário Linguístico*. Lisboa: Instituto de Linguística, 1974.
- COMISSÃO PARA O TEATRO POPULAR PORTUGUÊS - "Teatro Popular Português". *CITAC - Boletim do Teatro*, 1961, vol. 1, p.47-69.
- CORTESÃO, Jaime - *Portugal, a terra e o homem* (Apresentação de Urbano Tavares Rodrigues). Lisboa: Artis, 1966.
- DIAS, Jorge - *Os arados portugueses e as suas prováveis origens*. Coimbra: IAC, 1948.
- DIAS, Jorge - *Vilarinho da Furna: Uma aldeia comunitária*. Porto: IAC, 1948.
- DIAS, Jorge - *Rio de Onor: Comunitarismo agro-pastoril*. Porto: IAC, 1953.
- Dias, Jorge; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando - *Sistemas primitivos de moagem em Portugal. Moinhos, azenhas e atafonas*. Porto: IAC, 1959, 2 vols.
- GIACOMETTI, Michel (Rec.) - *Arquivos Sonoros Portugueses: Antologia da Música Regional Portuguesa*. 1969-70, 5 discos-álbuns.
- GIL, José - *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.
- GRAÇA, Fernando Lopes - *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Pub. Europa-América, 1974 (1954).
- LASCAULT, Gilbert - *Le monstre dans l'art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.
- LAUTENSACH, Hermann - *Bibliografia Geográfica de Portugal*. Lisboa: IAC/Centro de Estudos Geográficos, 1948.

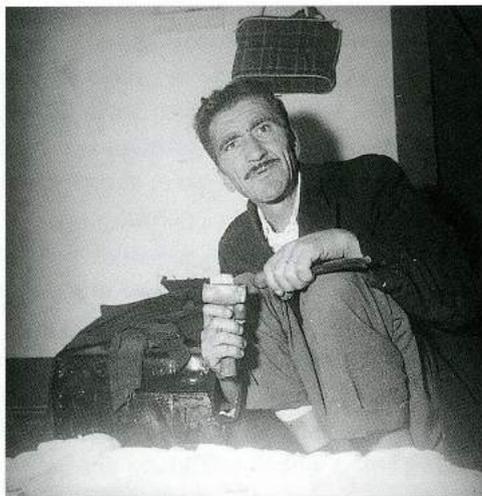
- LIMA, Fernando de Castro Pires (Dir.) - *A arte popular em Portugal*. Lisboa: Ed. Verbo, s/d (1960...), 3 vols.
- MÊNDEZ, Lourdes - *Antropologia de la producción artística*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- NEVES, Leandro Quintas - *Auto da Floripes*. Porto: Comissão das Festas das Neves e Fundação C. Gulbenkian, 1963.
- OLIVEIRA, Carlos de; FERREIRA, José Gomes (Orgs.) - *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957-58, 2 vols.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Vinte anos de investigação etnológica do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular*. Lisboa: IAC, 1968.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - "Em busca de um tempo perdido". *Arte Musical*. 1982, Número especial de Outubro, p. 6-10.
- PEREIRA, Benjamim - *Bibliografia analítica de etnografia portuguesa*. Lisboa: IAC, 1965.
- REVISTA DE ETNOGRAFIA: ORGÃO DO MUSEU DE ETNOGRAFIA E HISTÓRIA. Porto: Junta Distrital do Porto, XVI vols. (32 números), 1963-72.
- RIBEIRO, Orlando - *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra, 1945.
- RIBEIRO, Orlando - *Geografia e civilização: Temas Portugueses*. Lisboa: IAC/CEG, 1961.
- RIBEIRO, Orlando - "A propósito das áreas lexicais no território português". *Boletim de Filologia*. 1965, T. XXI, p.177-206.
- SERRÃO, Joel (Dir.) - *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971 (começa a publicar-se em 1963), 4 vols.
- TRIGUEIROS, Luis Forjaz (Dir.) - *Antologia da Terra Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957-67, 19 vols.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Romanceiro Português*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958-60, 2 vols.

UM ESCULTOR INGÉNUO

(reedição do texto editado pela revista *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 61, Lisboa, FCG, Dez. 1970)

ERNESTO DE SOUSA

«Sou um ingénuo voluntário» - dizia Almada Negreiros, que algures fez o elogio da ingenuidade. O grande escultor a que me vou referir neste breve estudo foi um *ingénuo involuntário*. Franklin Martins Ribeiro (também conhecido por Franklin Vilas Boas Neto), falecido há cerca de dois anos, foi, com rigorosa precisão, um artista popular. Digamos desde já que o rigor destes termos (*artista e popular*) não pode aqui ser estabelecido. Fazemo-lo noutra lugar¹. Aí procuramos responder, também com o rigor possível, à pergunta fundamental sobre o valor que se pode e deve atribuir a uma cultura e arte «populares», conceitos necessariamente destruidores ou destruídos por qualquer cultura no modo literário, ou propriamente dita. *Grosso modo*, dizemos aqui que se defende o «popular» no sentido da ingenuidade - o mesmo *naif* que se pode recuperar em artistas cultos (no modo literário), como um Gaudi ou um Almada Negreiros. Como o dadaísta Hugo Ball, a propósito de «popular», falaremos de Infância. E diremos ainda que defendemos o progresso cultural, sim, mas apenas aquele que é capaz de se assumir catastroficamente: capaz de se renovar em cada meta alcançada, destruindo-se lucidamente, forjando a infância de um novo começo.



O ESCULTOR EM MAIO DE 1964 ENTALHANDO A ESCULTURA INTITULADA «DEUSES DO EGIPTO». AS FOTOGRAFIAS FORAM OBTIDAS NO PRIMEIRO DIA DO «ENCONTRO» DE ERNESTO DE SOUSA COM FRANKLIN. FOTO E.S.

Um artista *ingénuo* como Franklin foi exemplo vivo (pela sua indesmentível realidade existencial) de um perdido paraíso original, ao qual não há que voltar, é certo, mas de que poderemos tirar grande lição. Como lembra um autor que se debruçou sobre a antropologia do imaginário², «a passagem da vida mental da criança e do primitivo ao adultocentrismo (neologismo de Piaget) corresponde a um estreitamento, um recalçamento progressivo do sentido das metáforas», das grandes metáforas de qualquer primevo encontro com o mundo. A transcendência que justifica a obra de arte, para lá das grandes promessas sociais, tecnológicas e científicas do nosso tempo, pode conceber-se como coincidência da Razão e da Esperança, e converter-se assim em realidade - e contraditoriamente destruir a própria necessidade de arte, como queria Hegel. Mas esta evolução já não pode ser concebida nos primários termos oitocentistas de há vinte ou trinta anos. A revalorização da infância como reconhecimento de um Paraíso Perdido faz parte de uma teoria que não vamos abordar agora, mas que poderá explicar também sem surpresas a evolução da arte moderna, do abstraccionismo para a nova figuração e a *pop arte*; os recuos dessa evolução, e a coincidência dos seus diversos caminhos. Limitemo-nos por agora a uma função de *constat*: um caso determinado, num meio determinado.

Um meio determinado

Com cerca de 10% dos seus habitantes aglomerando-se na capital, e um «insuficiente desenvolvimento propriamente *urbano* dos centros provinciais»³, Portugal é ainda um país predominantemente rural. É, também contraditoriamente, o lugar onde uma sociedade de consumo se vai constituindo, com a instauração de poderosas mediatizações, tecnologicamente avançadas e determinantes de um novo tipo de relações humanas, diametralmente oposto às relações pessoa-a-pessoa, características da sociedade rural. Abstractamente poderíamos dizer que há assim duas sociedades num mesmo espaço político e administrativo, por vezes ignorando-se e, mais frequentemente, misturando-se ou reunindo-se numa sociedade paradoxal e contraditória.

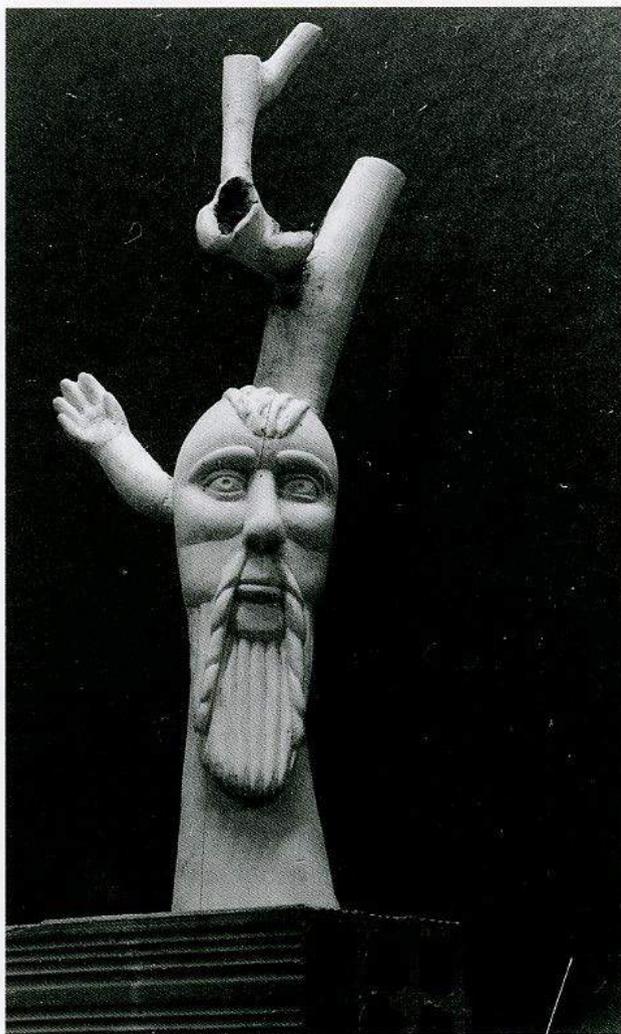
Num domínio particularmente difícil de abordar, o domínio estético, aquele desconhecimento (ou, para o reduzir a um de seus vectores: o nosso desconhecimento) da sociedade rural é tanto mais alarmante quanto o processo de aculturação sofrido por essa sociedade é uma evidência e uma necessidade do próprio desenvolvimento, uma relação unívoca, a que nada podemos nem devemos opor senão - precisamente- um esforço de conhecimento. (Independentemente da discussão inevitável quanto ao modo que reveste ou deveria revestir essa transformação). A quase totalidade dos estudos e prospecções empreendidos sob o rótulo de *arte popular*, para além da sua escassez numérica, ignora o factor estético, e pois toda uma problemática, sem a assunção da qual os *objectos estéticos*

escapam irremediavelmente ao observador. A própria expressão *obra de arte* dá lugar aos maiores equívocos. Noção oitocentista, quanto à sua vulgar conotação actual, torna-se hoje cada vez mais académica, mesmo quando utilizada no território da estética relativa à arte erudita, ou culta no modo literário. Por isso, nos nossos trabalhos acima referidos foi necessário estabelecer um certo número de hipóteses, algumas das quais constituíram apenas instrumento de trabalho para futuras prospecções, tanto quanto possível sistemáticas. Enfrentámos assim o paradoxo da prospecção etnográfica, e alguns dos seus mais frequentes preconceitos. A teoria de uma prospecção sem teoria é, em geral, absurda; e muito particularmente quando se trata de prospectar objectos estéticos. Pelo contrário, como afirma Claude Lévi-Strauss, desde que sejamos teoricamente rigorosos, ainda que as hipóteses iniciais venham a verificar-se total ou parcialmente inaceitáveis, terão suscitado, precisamente pelo seu carácter não satisfatório, uma crítica e uma investigação capazes de as deslocar e ultrapassar⁴. O nosso método, de base comparativista e fenomenológica, assentou, naturalmente, em algumas reduções de campo estético, material, geográfico, etc. E também em alguns compromissos teóricos, impostos pelos limites, em extensão e profundidade da investigação.

O *encontro* com o escultor Franklin foi, ao mesmo tempo, a consequência, e um sinal de acerto, de tais reduções e compromissos. Mas de maneira nenhuma o resultado - apenas aparente - de um ou vários casos. De Esposende, Franklin viveu e morreu num dos redutos geográficos do nosso trabalho. Escultor e escultor da madeira, correspondeu e ampliou com precisão toda uma teoria do imaginário ingénuo e primevo, que nos propunhamos investigar. Artista e não artesão, até certo ponto excluído do seu meio - precisamente por inapetência artesanal e desregramento das normas sociais -, constituiu um caso típico de investigação estética, num meio não culto no modo literário. Com uma cultura, pelo contrário, forçosamente oral e mnemónica, as suas concepções correspondiam a uma informação ingénua - que constitui a base das nossas verificações teóricas. Em constante relação com um mundo do Mesmo, marcado pela unicidade e sempre presente, ao seu-mundo se incorporava inteiramente; quer se tratasse do mundo das coisas, quer, seguindo os caminhos da mesma imediaticidade, do mundo dos valores, mundo dos bens, mundo prático. O encontro com as coisas, com o mundo, era sempre um encontro primeiro, uma origem. Em Franklin realizavam-se assim as condições de um olhar ingénuo; olhar físico ou *olhar mental* (no sentido husserliano): tudo estava de antemão co-presente e num horizonte obscuramente consciente de realidade indeterminada, mas realidade. As suas ideias e conceitos confundiam-se num presente absoluto, no qual se concentravam heranças e habilidades adquiridas e potenciais reflexões projectivas. Como a propósito de todo artista ingénuo, e, aqui incluído, todo o artista *popular*, podemos a seu respeito falar de um *cogito* pré-reflexivo. O seu caso (entre muitos outros diversamente significativos) tornou-se assim paradigmático - dum meio rural determinado.

Moisés pedindo paz

Franklin nasceu em 1919, em Espo-
sende, onde morou, e morreu, num acidente,
em Abril de 1968. Era casado e tinha vários
filhos, vivendo todos em precárias condições
financeiras. Pertencia a uma tradicional
família da canteiros: dois irmãos, e actual-
mente um dos sobrinhos, têm oficina própria.
Quando o conhecemos, em Maio de 1964,
Franklin, praticamente desconhecido para lá
de seu meio, era muito pouco considerado
pelos familiares, por se recusar «a trabalhar a
pedra». Era engraxador (e até isso tem
importância, ao estudarmos o «acabado» das
suas obras em madeira), e justificava a sua
recusa de trabalhar a pedra com doenças e
dores físicas. Verifiquei depois que tinha uma
verdadeira antipatia, inclusive física, pela
pedra; e que, pelo contrário, tratava ou refe-
ria-se à madeira com ternura e inteligência.
As madeiras tinham «cadença» (ritmo, dispo-
sição) e significado. Por outro lado, o traba-
lho do canteiro obriga à instalação ou
manutenção de uma oficina, e a um mínimo
de organização - do que ele era inteiramente
incapaz. Trabalhar a pedra constitui, enfim,
um ofício, e trabalhar a madeira - do ponto
de vista social (sociedade determinada) -
uma extravagância. (Agora, depois de um
certo êxito comercial que tiveram as peças
de Franklin, os Quintinos, santeiros e pedrei-
ros, também procuram a madeira como material possível.) Quando conheci este verda-
deiro *outsider*, ele possuía uma única ferramenta, e utilizava um formão emprestado. Só
trabalhava quando encontrava madeira; as raras encomendas, todas locais, eram, em
geral, pagas com géneros. Pelo estabelecimento de modesta quantia fixa, pudemos
observar estreitamente o seu labor, durante um ano - sem quaisquer outras interferên-
cias; reduzindo as nossas à recepção das peças produzidas, e ao que poderíamos classifi-



«MOISÉS PEDINDO PAZ», ESCULTURA EM TRONCO DE LARANJEIRA, COM APROX.
0,50 M DE ALTURA. (1964). IGNORA-SE O ACTUAL PROPRIETÁRIO. FOTO E.S.

car de estímulo afectivo. Nos três anos seguintes Franklin desfrutou de um certo êxito comercial (há vários colecionadores das suas peças), e pudemos observar os efeitos bem definidos de uma aculturação, que em nada alterou o valor estético da produção, e não diminuiu o respectivo imaginário - apenas introduzindo alguns temas novos, em geral temas religiosos mais canónicos⁵. E também uma certa autoconsciência. Testemunha disso é a peça *Onde Mora o Franklin?*: um Senhor (homem barbudo muito frequente na sua produção anterior, Deus, Santo ou Senhor simplesmente...) com uma pasta, na qual foram gravadas - com a necessária ajuda de um letrado familiar - as letras que compõem aquela frase. Esta comovente peça, uma das últimas que produziu, é um exemplo de extraordinária oralidade, funcionando a legenda, como nos *comics*, à maneira de diálogo. O Senhor (é também a Obra que visita o seu Autor, parábola de toda a tomada de consciência criadora) é a mesma figura que entalhava nas peças de madeira, sempre que tinham «cadença» para isso; e em particular nesse extraordinário *Moisés Pedindo Paz*, produzido no primeiro ano do nosso encontro. Trata-se de um busto de Senhor, de cuja cabeça se ergue um braço com sua mão suplicante. (A este respeito, Franklin transmitiu-me a seguinte informação: «Eu sei muito bem que os braços não nascem das cabeças, mas no *Moisés Pedindo Paz* é assim!»)

Uma investigação do imaginário

Elegemos a matéria das obras de Franklin para fio condutor da nossa análise - de que damos aqui algumas conclusões. Trata-se de um método operativo, e não de uma opção estética em absoluto justificativa. A matéria, ou as matérias, extremamente reduzidas de Franklin permitiram-nos ordenar com algum rigor as imagens e o gesto criador. Exclusivamente escultor da madeira, esta pertencia a duas grandes categorias:

Madeiras da terra. Troncos de árvore em geral. Castanheiro secular, laranjeira, raras vezes pinho. Os «Senhores», por vezes sobrepondo-se em autêntico poste votivo, eram entalhados nesta madeira.

Madeiras «do mar», «do rio»: madeiras da água. Em geral, raízes que Franklin encontrava nos rios ou na borda-d'água. «Vêm na enchente», dizia. Normalmente procurava nestes «encontros» algo de bem preciso: «a cadença daquilo que eu quero».

Observemos, mais uma vez, que só aproximativamente a esta classificação material corresponde uma tematização ou mesmo qualquer morfologia determinada. Apontaremos correspondências e relações válidas para a maioria das peças analisadas; não para todas.

Em geral, à árvore e aos troncos correspondem tipos mais ou menos estáveis, onde é possível surpreender uma *tradição*, desde que desloquemos este conceito de toda a ideia genética consciente: é uma tradição sem modelos, uma tradição estrutural, se se pode dizer. Não que se tenham de pôr inteiramente de parte certas influências, mais ou menos directas. O importante é que há convergências tipológicas que o entalhador não podia ter apreendido por nenhuma via directa ou indirecta plausível - e cujo estudo terá de ser objecto de disciplinas não históricas. Noutros casos há um tipo comum a certas regiões históricas e geográficas: é o caso dos «Senhores», que pertencem à tradição dos canteiros populares, a ceramistas, etc., e que remonta à antiguidade pré-românica.

Por agora limitemo-nos a sublinhar esta recorrência:

árvore, troncos = temas, tipos, formas estáveis

madeira do mar, raízes = temas instáveis, de mais evidente invenção.

Os tipos estáveis têm com frequência carácter antropomórfico. Geralmente relacionam-se com uma iconografia cristã, muito vaga, muitas vezes de ressonância oriental nos respectivos títulos: *Egipto, Moisés...* Ao rigor dos tipos corresponde uma imensa variação plástica, e muito mais íntima que simplesmente decorativa.

As árvores velhas, ou fragmentos de árvores, que perderam a dignidade erecta da árvore, caem, literalmente, num tratamento semelhante aos do segundo tipo. Na verdade, trata-se, aqui também, de um encontro da matéria com o correspondente e prévio imaginário.

Apontemos o valor simbólico destas matérias:

A árvore é o símbolo de uma dialéctica contida no Mesmo: denuncia, no ciclo das estações, um rompimento ascensional. A raiz é sempre descoberta, ou um estímulo à descoberta. É o que tão meticolosamente foi estudado por Bachelard: «La racine est le mort vivant»...«est toujours découverte». «Pour bien des rêveurs, la racine est un axe de la profondeur. Elle nous renvoie à un lointain passé, au passé de notre race». «L'arbre est un objet intégrant. Il est normalement un oeuvre d'art»⁶.

Comparemos as esculturas [com os números de catálogo nº53 e nº54] figurando *lagartos*. Num caso, é quase desenhada a forma natural. Noutro, a forma é mais simples: um tronco-lagarto ou tronco-dragão. No primeiro caso, um lagarto num tronco; no segundo um lagarto-tronco. A imagem dinâmica da árvore é evidente como arquétipo de crescimento e libertação. Mantém-se aquilo a que Bachelard chama a unidade do porte: um ser que o imaginário não mutila. Um movimento lento (que só o poeta percebe) para cima; ao qual se opõe o movimento, todavia mais agitado, das raízes, movimento para



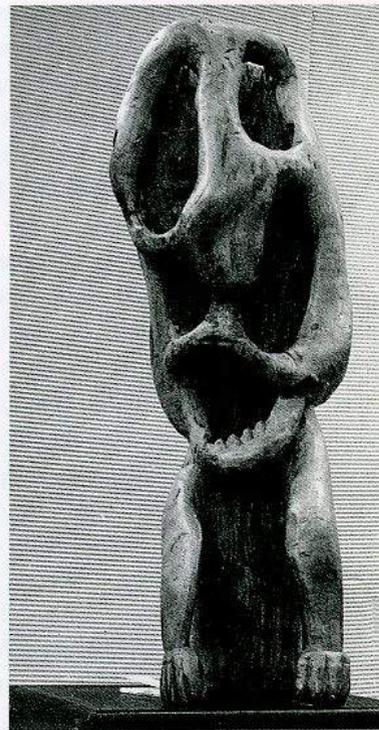
«S. SEBASTIÃO». ESTA PEÇA, QUE FAZ PARTE DA EXPOSIÇÃO AGORA APRESENTADA, SOFREU BASTANTES DANOS. FOTO E.S.

baixo. Os troncos de Franklin (*Um Senhor na Cruz, S. Sebastião, Moisés Pedindo Paz, Deuses do Egípto*) têm um carácter implorativo, ou afirmam a altura pela sua repetição. São imagens humanas de resolução, copa, flor e fruto. É sabido como esta humanização da árvore se pode estudar na iconografia: árvore, coluna, estátua. A árvore, que já no imaginário de um Descartes era associada à totalidade do ser humano, que Bachelard identifica com a imaginação, corresponde convergentemente à ideia de ressurreição e de triunfo, mesmo quando através do martírio ou da súplica.

O imaginário da árvore é complementar do da raiz. Esta corresponde a um movimento «do outro lado do mundo» (Rilke): uma outra eternidade, agónica, a opor à desvairada efemeridade do quotidiano. É aqui mais frequente o teratormorfismo, e a teratologia - que nunca se despegam,

evidentemente, da realidade do artista criador, «olhar primeiro», descoberta ingénua, o contrário do que poderia julgar-se uma imaginação desvairada: «...ainda não encontrei raízes para dar o que eu quero...».

Estes objectos não representam, são... aquilo que representam. A este respeito poderíamos falar em «semelhanças selvagens» no sentido de Foucault⁷. Nessa direcção se podem interpretar o teriomorfismo e as «invenções» mais frenéticas de Franklin - em geral associados a raízes ou troncos caídos. As semelhanças selvagens seriam então entendidas como um jogo *desregrado* do Mesmo e do Outro, jogado pelo louco, «entendido não com doente, mas como desvio constituído e mantido, como



«ANÃO COMIDO PELAS FORMIGAS». TRONCO DE CEREJEIRA QUE, EFECTIVAMENTE, QUANDO ERNESTO DE SOUSA A FOTOGRAFOU, EM MAIO DE 1968, AINDA ERA «HABITADO» POR ALGUMAS FORMIGAS. ESTA PEÇA, QUE FAZ PARTE DA EXPOSIÇÃO AGORA APRESENTADA, SOFREU BASTANTES DANOS, COMO É POSSÍVEL VERIFICAR PELA COMPARAÇÃO DESTA FOTOGRAFIA COM A ACTUAL. FOTO E.S.

função cultural», que Foucault coloca na outra extremidade do espaço cultural do poeta, «mas muito próximo pela simetria».

Mas esta análise pode prestar-se a dúvidas que é urgente esclarecer. Entenda-se o conceito de *desregrado* como cultural não artística. No nosso caso, a metódica perfeição das obras de Franklin prova a sua disciplina criadora. E se o mundo iconológico e ontológico de Franklin parece, de facto, ser um mundo do Mesmo, ou do Mesmo e do Outro, desregradamente, nem sempre as semelhanças selvagens chegam para o compreender. Por vezes, como vimos, reconhece-se uma profunda raiz cultural. Por outro lado, apesar das suas grandes crises de alcoolismo, e da sua candura «visionária», era em sobriedade que Franklin trabalhava. E metodicamente, pensando nos materiais, procurando sempre melhorar as condições do trabalho próprio, com objectividade e extrema finura. A pseudo-«loucura» de Franklin, a imaginação selvagem e fora-da-regra, também nos obriga a pensar, com poderosa evidência, noutra incidência cultural, esta muito mais antiga e, podemos dizer com precisão, não-literária, arcaica, e directamente relacionada com uma psicologia das profundidades. Refiro-me ao mito do pícaro divino (*fripon divin, bouffon divin, trickster*), fantasma errante através das mitologias de todos os tempos e lugares, «psicologema» também, «estrutura arquetípica psíquica proveniente das épocas mais recuadas» (Jung). Relacionada com uma tradição hermética (Hermes é o mediador entre o alto e o baixo, o lícito e o ilícito, o satanismo e a santidade), esta função mítica e psicológica pode estar na origem de uma mentalidade arcaica, ao serviço da totalidade da vida. Nesse sentido, as obras «de arte» herméticas são abertas ao real, ao contrário das obras de arte «normais», nas quais a realidade se encontra sempre, de alguma maneira, hipostasiada. Por vezes a literatura e a arte «cultas» aproximam-se e assumem esta função «desregradadora». Rabelais em luta com as concepções medievais é um exemplo. E, na Península



«CABEÇA DOS BICHOS E O BICHO DE MINI-SAIA». ESCULTURA EM RAIZ DE PINHEIRO, COM AS DIMENSÕES DE 0,90 X 0,48 M E O DIAMETRO MÁXIMO DE 0,44 M. (1968?). IGNORA-SE O ACTUAL PROPRIETÁRIO. FOTO E.S.

Ibérica, «o romance picaresco constituído em género literário ergue-se como a única possibilidade de revolta contra uma ordem tradicional rígida»⁸. Assim dito com precisão, o carácter picaresco das obras de Franklin não oferece dúvidas; porque o picaresco se deve entender muito perto do sagrado, e do ingenuamente sagrado, sem perder nenhuma das suas características faceciosas, burlescas, e «de escarnho e maldizer».

A liberdade criadora (a fantasia) de Franklin surge assim como, apenas, uma certa liberdade. Fora-da-regra, «miserável por amor de Deus»; fora do ofício, monótono e pesado; fora da sociedade razoável e - só aparentemente - racional, Franklin conheceria, sem as reconhecer, as coordenadas de uma outra luta, mais antiga e radical.

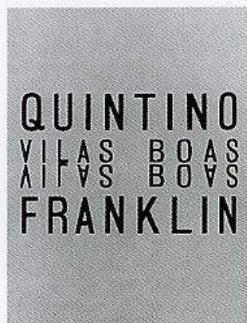
Aí, ao mesmo tempo que se lhe revelava a severidade de toda a situação arcaica, pôde revelar-se também a frescura do seu génio, resultando nestas condições inútil toda a cultura no género literário. É neste aspecto, e na sua possibilidade existencial, hoje e aqui, que é urgente meditar: o seu caso é simultâneamente singular e paradigmático. Muito mais paradigmático e muito menos singular do que se possa pensar. Paradigmático de um certo meio (psicológico e social) bem determinado. E de uma cultura possível - que em qualquer altura pode começar de novo, a partir realmente de um estado zero, e em plena originalidade. Absolutamente.

¹ Ernesto de Sousa, *Arte «Popular» e Arte «Ingénua»*, comunicação ao XXIX Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências, Março/Abril de 1970; *O Ingénua e o Selvagem na Escultura Portuguesa* (a publicar).

² Gilbert Durant, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, 1963, p.22.

³ Vitorino Magalhães Godinho, «Portugal e os Portugueses», in *Diário de Lusboa*, 18/3/68, p.17.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958, cap. XIII.



CAPA DO CATÁLOGO DA
SEGUNDA E ÚLTIMA
EXPOSIÇÃO DE FRANKLIN,
REALIZADA EM 1968, EM VILA
NOVA DE FAMALICÃO.
FOTO E.S.

⁵ A nosso conhecimento houve duas exposições com obras de Franklim. A primeira, intitulada *Barristas e Imaginários*, foi organizada por nós, na Livraria Divulgação, em Lisboa, Maio-Junho de 1964. Fazia parte de um ciclo de Etnologia e Cultura Popular, realização das Associações de Estudantes. A segunda, intitulada *Quintino e Franklim Vilas Boas*, integrava-se num «Ciclo de Arte Popular» promovido pela Secção de Artes Plásticas do extinto Centro Académico de Famalicão (Março/Abril de 1968)

⁶ Bachelard, *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, 1948, pp. 290, 292, 330; v. tb., do mesmo autor, *L'air et les songes*, Paris, 1943, p.231 e sg.; e G. Dupont, *ob. cit.*, p.365.

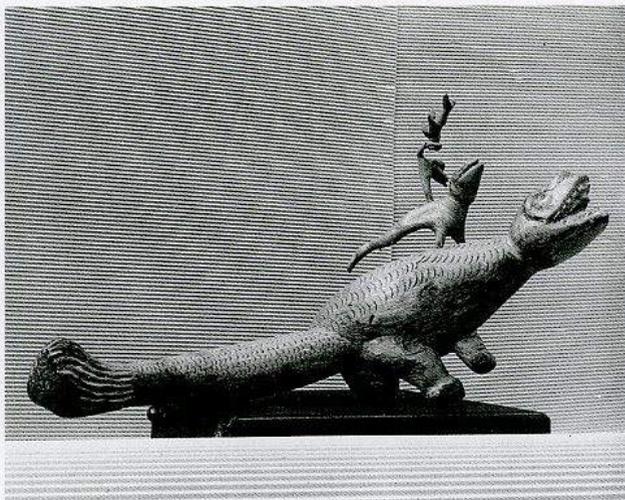
⁷ M Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, 1968, p.13 e seg.; p.73.

⁸ C. G. Jung, Charles Kerényi, Paul Radin, *Le Fripon divin*, Genève, 1958, esp. pp. 165 e 183.

PERCURSOS PARA UMA EXPOSIÇÃO

LUIS ALMEIDA VASCONCELOS E RITA SÁ MARQUES

O conjunto que compreende as obras de Franklim reunidas pelo Museu Nacional de Etnologia é composto por noventa e sete esculturas pertencentes a vinte e seis proprietários. Depois do trabalho de inventariação, classificação e análise morfológica e temática das diferentes peças foi possível transformar esse conjunto *informe* de objectos numa colecção cujos contornos são apresentados no texto *Inventário das Formas*. A obra aqui exposta, que não corresponde ao inventário exaustivo da sua produção, distribui-se por um curto período de quatro anos, entre 1964 e 1968. Das peças sobre as quais se dispõe apenas de registos documentais e fotográficos, pode afirmar-se que não fogem à gramática utilizada nos objectos aqui expostos. De algumas delas apresentamos o registo fotográfico que se constitui como mais um passo no percurso para a sua identificação, processo que, com esta exposição, poderá também desencadear a visibilidade de outras cuja existência desconhecemos.



"LAGARTO COM OS FILHOS ÀS COSTAS"
(Paradeiro Desconhecido). FOTO E.S.



SEM TÍTULO (Paradeiro Desconhecido). FOTO E.S.

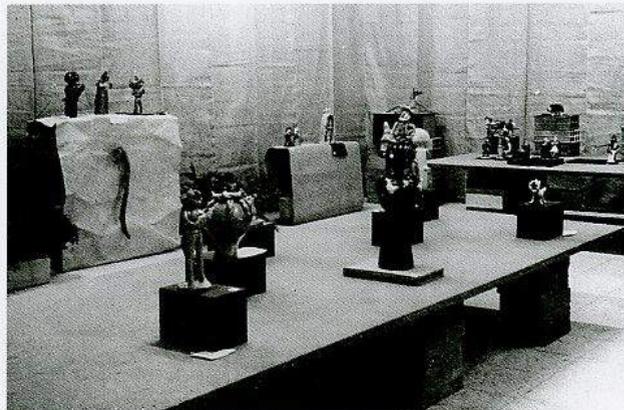


"O PAI DAS CRIANÇAS"
(Paradeiro Desconhecido) FOTO E. S.

Os materiais de partida eram, no entanto, escassos. As dezassete esculturas contadas, junto de algumas fotografias, umas e outras fazendo parte do espólio de Ernesto de Sousa, foram, desde logo, disponibilizadas pela viúva, Isabel Alves. Adicionaram-se algumas referências a outras peças, na altura com paradeiro desconhecido, bem como o conjunto dos dezoito postais e cartas - catorze delas emitidas pelo escultor - que constituem a correspondência trocada entre Ernesto de Sousa e Franklim. Importante, ainda, uma lista manuscrita discriminando compradores e preços das peças do escultor, apresentadas entre Maio e Junho de 1964, em Lisboa, na Livraria Divulgação, no âmbito da exposição *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte*. No texto de Ernesto de Sousa reeditado neste catálogo, seriam encontradas, a par de mais fotografias, as primeiras referências biográficas de Franklim. A completar este material, o acesso a um dossier referente à segunda e última exposição do escultor - *Quintino e Franklim Vilas Boas Neto*, patente ao público entre

trinta de Março e dezassete de Abril de 1968, em Vila Nova de Famalicão -, organizado pelo principal promotor da mostra, que forneceu, também, mais informações sobre o paradeiro de outras obras.

O estudo desta documentação potenciou, desde logo, na perspectiva do trabalho de reconstituição da vida e obra de Franklim, dois patamares, entrecruzados, de investigação. O primeiro, referente ao universo das peças, dispersas por diferentes locais e proprietários, exigia, na revisitação da memória desses colecionadores, tanto a sua inventariação museográfica como a recolha de alguns elementos que marcassem a sua individualidade. O segundo, em Esposende, ligado aos seus conterrâneos, parentes ou não, apontava para a necessidade de dar mais espessura à vida daquele - o homem escul-



EXPOSIÇÃO "BARRISTAS E IMAGINÁRIOS: QUATRO ARTISTAS POPULARES DO NORTE", GALERIA DIVULGAÇÃO, LISBOA, MAIO-JUNHO, 1964. FOTO E.S.

tor - que, desde logo, se quis constituir como o personagem principal.

Em Esposende, reunida a primeira memória escrita, a dos registos civil e paroquial, foi possível pontuar um primeiro perfil biográfico, que viria a ganhar uma maior consistência nas entrevistas realizadas tanto a familiares como a outros esposendenses, que, tal como os dois coleccionadores locais, dele se recordam com maior ou menor intensidade. Faltava, então, o trajecto pelos outros proprietários de peças, aqueles que, há cerca de trinta anos, lhas compraram ou a quem ele, por amizade, ofereceu a única coisa que podia dar: obras da «sua invenção».

Em Lisboa já haviam sido recenseados uma meia dúzia de proprietários, cujo contacto, para além da informação recolhida acerca das peças e de Franklim, assim como da sua disponibilidade para o empréstimo de esculturas para a exposição, possibilitou que o universo de pesquisa se fosse alargando: foram, por esta via, indicados outros coleccionadores. Com dois deles não foi possível estabelecer uma continuidade nos contactos, impossibilidade criada pela doença de um e pela indisponibilidade de outro. De entre os que tinham morrido, em apenas um caso foi possível, através da viúva, e para além das obras propriamente ditas, captar lembranças que, naquelas cristalizadas, fossem úteis ao trabalho de reconstituição de outros afectos e trajectórias. Os restantes herdeiros guardaram, apenas, os objectos.

Dos quinze coleccionadores contactados na capital é possível traçar um primeiro perfil: agora arquitectos, engenheiros ou realizadores de cinema, vêem-se, recuando aos anos sessenta, como jovens estudantes sedentos de novidades. «Tinha aquela curiosidade da altura, dos jovens intelectuais [...] curiosidade muito grande por coisas novas e desconhecidas»; adquiriam as peças não apenas porque gostavam delas mas, também, por claro empenhamento: era «uma atitude simultaneamente intelectual e afectiva [...] o

Sociedade

Capital (entrad. de Américo Ferreira)	4.472,00
Excedente da Exposição 1954/54	497,00
Emtão de dinheiro ao Franklin (6.5.)	600,00
2 rescalços e 24 copias	21,10
37 ampliações B.P.	88,70
Recup. da peça de Frank.	382,00
	745,80
Val. tel. de 1900(s)	242,00
	769,80

MANUSCRITO DE ERNESTO DE SOUSA REFERENTE À SOCIEDADE CRIADA NO ÂMBITO DA EXPOSIÇÃO "BARRISTAS E IMAGINÁRIOS: QUATRO ARTISTAS POPULARES DO NORTE", GALERIA DIVULGAÇÃO, LISBOA, MAIO-JUNHO, 1964.



do Esporão, 22 de Novembro
de 1985. Referência ao meu
bom amigo, lembrança
do meu trabalho lembrança
João de Santa Rita

FOTOGRAFIA ENVIADA POR FRANKLIM AO SEU AMIGO E COLECCIONADOR,
ARQUITECTO EM LISBOA

em que a convivência directa com elas se torna uma realidade diária. Um dos proprietários, na posse de quinze esculturas, tem-nas espalhadas pela casa onde mora; outro, já então arquitecto, que, no decorrer dos contactos com o escultor, se viria a tornar seu amigo, e um dos que mais se interessou pela sua obra - numa perspectiva diferente, a da simples procura de coisas belas, completamente à margem do grupo de Ernesto de Sousa -, guarda mais de três dezenas de peças, grande parte delas espalhadas pelo seu atelier, bem como o banco em que Franklim se sentava para esculpir. A sua relação com elas levou-o a constituir um inventário minucioso onde inscreveu, na perspectiva do recenseamento do percurso dessas mesmas peças, todos os dados que considerou relevantes. Todas as esculturas são denominadas, quer com o nome a elas atribuído por

meu interesse não é localizado, é uma questão de formação, de consciência em relação a este tipo de coisas» ou, noutra voz, dito de outra maneira: «era um interesse induzido». As aquisições podiam, ainda, ser consequência da solidariedade para com os projectos de Ernesto de Sousa, figura em torno da qual se reuniam. Como lembra um dos seus amigos, «as peças foram adquiridas directamente [...] ao Zé Ernesto [...] o Zé Ernesto quando estava à rasca de massa procurava fazer algum dinheiro, vendendo [peças] aos amigos».

Para muitos destes coleccionadores, a memória desses tempos, ainda que ligada à materialidade das esculturas, conduz-nos, tal como o local onde se encontram as peças, para direcções diversas. Aqueles que recordam com mais intensidade o período então vivido, criaram uma situação

Franklin, quer, não havendo indicação por parte do escultor, com uma nomeação meramente descritiva ou interpretativa. Organizada tem também uma profusa troca de correspondência, oitenta e nove cartas, a maior parte com o escultor, mas estendida, igualmente e após a morte deste, à sua mulher. É também a este coleccionador que devemos grande parte da informação relativa aos preços de algumas das peças de Franklin: para as trinta e cinco que possui, compradas entre 1965 e 1968, as quantias variam entre os 100\$00 e os 1.500\$00.

A atribuição de um nome às suas esculturas é outra das dimensões que nos pode indiciar qualidades diferentes na relação dos proprietários com a obra do escultor. A nossa pesquisa recensou uma dezena de peças cujos nomes lhes foram atribuídos pelo próprio Franklin. Desse conjunto, algumas fazem parte das colecções dos proprietários que contactámos e estão presentes nesta exposição, sendo que alguns deles não se lembravam dessa nomeação. Outras peças aparecem-nos com o nome que Ernesto de Sousa nos legou, presumivelmente também aquele que Franklin lhes deu. A outras, ainda, são atribuídos nomes pelos próprios proprietários, como num caso em que uma das peças - *Deuses* - é tratada por *Demónios*!

Ainda que todos vejam as obras como objectos de valor estético considerável, por razões que se prendem com trajectos individuais ou, tão só, a condicionantes de espaço, acontece que algumas das esculturas se encontram hoje em casa dos filhos dos primeiros adquirentes, «penduradas na parede, em cima do móvel...», ou relegadas para o plano da casa de férias: «a peça maior está em Peniche [...] porque ela é grande e precisa de estar no chão, e aqui não dá». Outras, ainda, oferecidas, quando não guardadas, fora da vista: «as minhas estiveram um bocado esquecidas, quer dizer, nunca tiveram um lugar de exposição em casa; digamos, nunca estiveram porque as casas são sempre pequenas [...] e depois há outras coisas, mas fui-as guardando sempre; quando não tinha onde as pôr, guardava-as». Outro proprietário, nos antípodas destes últimos, está de tal forma ligado às peças que, quando do divórcio da sua primeira mulher, como nos disse, «apenas trouxe os “Franklins” e seis cadeiras austríacas», deixando para trás várias centenas de peças que havia coleccionado ao longo da sua vida.

Os onze coleccionadores do Norte do País distribuem-se hoje por Coimbra, Maia, Esposende e Vila Nova de Famalicão. Exceptuando o caso dos seus conterrâneos, um dos quais em que a contiguidade do parentesco entre a mulher e o escultor terá potenciado a compra, os admiradores nortenhos de Franklin adquiriram as peças na exposição de 1968. Para alguns destes indivíduos as esculturas são, sobretudo, «objectos belos», comprados por isso mesmo. Esta valência estética convive, por vezes, com um universo de experiências muito íntimas, nem sempre agradáveis: a mulher de um proprietário pediu ao marido para, na exposição, comprar uma escultura que está ligada à memória da filha que tinha morrido na altura. No local «só viu» aquela peça e disse: «só quero

aquilo». A peça é, também, a memória da filha e houve alturas em que não podia olhar para ela «que lhe fazia impressão». A história é contada, hoje, com muita tranquilidade e a obra em causa está exposta na sala de estar, junto a outros objectos que testemunham outras tantas lembranças familiares.

Outros coleccionadores há que, pelo contrário, apesar de um convívio diário com as peças - *Cristo e Madalena* dorme junto à cama do seu proprietário e o *Burro* está colocado num nicho, a meio das escadas duma casa - parecem olhar as peças sem qualquer emoção aparente. Em outros dois casos, o do *Anão Comido pelas Formigas* e *S. Sebastião*, as esculturas encontravam-se, uma colocada numa varanda outra num jardim, abandonadas às contingências do clima. A referir, por fim, o caso de uma escultura escondida, já que «ninguém a apreciava».

Nunca é fácil perseguir, captar e entender as lembranças, e as práticas, que constroem, que sedimentam as memórias. Tratou-se de uma viagem empreendida para o interior de discursos em que coabitam, quantas vezes de forma contraditória, enunciações, códigos e afectos. Para todos os casos, a atenção aos pormenores, aduzidos ao resultado do trabalho efectuado em Esposende, foi dando consistência à figura de Franklim. Ainda que de formas diferentes, tantas quantas as qualidades da relação com o escultor e com a sua obra, surge-nos uma pessoa cuja memória está, de modo ambivalente, construída a partir de dois planos distintos: o do artista e o do homem. Desenham-se, assim, dois polos, confrontando, por um lado, uma explicitada qualidade de muitos dos seus trabalhos e, por outro, comportamentos excessivos e desregrados, expressos tanto na avaliação do seu consumo de álcool como na crítica à impossibilidade de conseguir um ritmo de trabalho certo e continuado. A este propósito é o próprio escultor que, em artigo publicado no *Diário Popular*, em 1966, é posto a falar: «Se me der a tolerância faço tudo de um instante para o outro, quando não me puxa, arrasto por dias..., cheio de sono, sem vontade, quase com sacrifício».

O trânsito no campo definido por esses polos faz-se através de um operador, passível de atribuir inteligibilidade a tal contradição: a «doideira», característica que o próprio Franklim apontava a um dos seus filhos, que, tendo-a, se perfilava como seu possível seguidor, ou a «pancada», qualidade atribuída, ao escultor, por um esposendense, na altura estendida aos irmãos daquele, ou, ainda, agora nas palavras de um coleccionador de Lisboa, o reconhecimento do escultor como «louco genial».

Franklim Martins Ribeiro nasceu no dia um de Março de 1919¹. Morre na passagem de vinte e dois para vinte e três de Abril de 1968. As peças que fez são um forte testemunho, material, artístico, de uma trajectória de quarenta e nove anos. É da sua vida, e dos seus, talhada numa história que, pertencendo-lhe, não é só sua e que as esculturas simultaneamente revelam e escondem, que importa também falar.

É «filho de namoro». Ou seja, é, tal como os irmãos, considerado ilegítimo: Maria da Soledade Vilas Boas Neto, a mãe, não era casada com Quintino Martins Ribeiro, seu pai. Natural das Marinhas, freguesia que limita, a norte, a sede do concelho, Esposende, o pai do escultor aparece-nos com uma actividade designada de diferentes formas: *pedreiro* no registo de nascimento de Franklim, *artista* no assento de baptismo e, por Ernesto de Sousa, também como *canteiro*. *Lavrista* e *canteiro* são os termos usados pelo seu filho mais velho, Quintino das Vilas Boas Neto. A primeira designação remete, na opinião deste, porque integrando, inclusivamente, o trabalho de escultura funerária, para uma actividade essencialmente artística. Esta capacidade, aliás, rondava já a existência do pai e tem a sua expressão na única memória que Quintino Neto guarda do seu avô paterno, carpinteiro natural de Curvos:

«[...] ele tinha muita habilidade. Montou uma azenha, ele, com a habilidade dele».

Dos três filhos - Quintino, António e Franklim -, só o último foi registado com os apelidos paternos. A relevância dada a este aspecto decorre do facto de o próprio escultor, em postal datado de Abril de 1964, solicitar a Ernesto de Sousa que este se lhe dirija, na correspondência, utilizando os patronímios.

De Quintino Martins Ribeiro chega-nos uma história de emigração. Parte, juntamente com um irmão, Adão, para o Brasil deixando em Esposende os dois filhos mais velhos. Volta após alguns anos - o irmão mais velho de Franklim afirma que começou a trabalhar com o pai aos sete anos de idade, portanto em 1922; numa outra entrevista, efectuada pelo Dr. Penteado Neiva, vereador da Câmara Municipal de Esposende, diz ter começado a trabalhar aos dezasseis anos - para, em 1932, surgir como director de «O Trabalho», jornal da «Associação das Quatro Artes», criada na freguesia das Marinhas e agremiando sindicalmente caiadores, pedreiros, carpinteiros e pintores, da qual se torna, no mesmo ano, o primeiro presidente eleito. A associação, criada no ano anterior e com existência até 1934, reivindica a jornada de trabalho de oito horas e Quintino chega a estar uma semana preso, no Porto. O seu filho Quintino recorda o pai e um dos seus



FOTOGRAFIA DE FRANKLIM OFERECIDA POR ELE AO SEU AMIGO E COLECCIONADOR, ARQUITECTO EM LISBOA

companheiros, o «Manezinho das Marinhas»: «levantaram as oito horas [...] impôs-se lá para as oito horas e conquistaram as oito horas»; mais adiante: «[...] era o tempo do Salazar e foram ali para o Porto e apanharam no pêlo, na polícia; foram presos por querer reclamar as oito horas». Morre, em 1950, vítima de tuberculose pulmonar. Contava cinquenta e cinco anos. A informação sobre este homem foi conseguida através de uma entrevista com o Dr. José Rodrigues Ribeiro, professor da Escola Secundária Henrique Medina, em Esposende, que, no âmbito do trabalho da Área Escola com uma turma do Curso Tecnológico de Construção Civil do ano lectivo de 94/95, conseguiu reunir a informação dispensada.

Maria da Soledade - terceira de um grupo de seis irmãos, cinco raparigas e um rapaz, carpinteiro - andara a servir no Porto, sendo a essa época que o seu filho mais velho faz remontar o nascimento de uma vocação: «A minha mãe foi servir, quando era nova, para o Porto e trabalhava lá perto de uma escola de belas artes. E ela, só de olhar nos trabalhos que lá faziam, a minha mãe sabia fazer tudo». Já com três filhos vêmo-la, no Rol de Desobriga do ano de 1924, a viver, em Esposende, na Rua do Bêco Doce, na casa de seu pai, António Afonso, «mestre de carpinteiro», natural de S. Sebastião Darque, Viana do Castelo. A respeito deste homem diz-nos o neto que «era um carpinteiro que não havia muitos por aí. Um carpinteiro que fazia uma escada de caracol toda suspensa no ar, sem estar segura nem nada, de madeira. Isso é que é a arte do artista».

A secura da expressão «indigência comprovada», utilizada no registo de nascimento de Sebastião de Vilas Boas Neto, hoje a residir e trabalhar em França, irmão mais novo de Franklim e filho de um merceeiro de Esposende, António Loureiro, então viúvo, atesta as grandes dificuldades materiais sempre experimentadas por Maria da Soledade. Para «matar a fome» aos filhos bordava e «fazia xailes», «trabalhava em flores de papel», «fazia chinelos de corda» e, ajudada pelos filhos, «pela Páscoa [...] fazia cestos de flores». Para além disso, a Soledade da Neta, nome pelo qual era conhecida, actuava como intermediária na venda de objectos, tais como pequenos veleiros, feitos à navalha. José Felgueiras, contemporâneo de Franklim, diz-nos que «não havia uma casa em Esposende que não tivesse um barco veleiro, três mastros, feitos à navalha [...] quem comprou muitas coisa dessas foram os primeiros turistas que vieram para aqui. Os primeiros ingleses que vieram para aqui levaram tudo». Para além destas miniaturas é referida a intermediação na venda de peças de ouro, cujos proprietários não queriam ser conhecidos. Morre, em 1967, com setenta e cinco anos, em casa do seu segundo filho, António.

Quintino das Vilas Boas Neto, na forma como constrói a memória do seu progenitor e na análise da maneira como essa lembrança se viria a projectar na sua vida, estabelece uma diferença entre dois planos distintos: o dos afectos e o da habilidade profissional. No primeiro lamenta que «esse pai não tinha o grande amor que devia ter, não vivia junto da

minha mãe» fazendo sobressair a dureza do trabalho e o método pouco suave como aquele dirigiu a sua aprendizagem; no último relevando as suas qualidades estéticas: «O meu pai era um grande artista, lavrista». De facto, foi com o pai que começou a trabalhar, ajudando-o na construção em alvenaria, sendo refe-



QUINTINO VILAS BOAS NETO TRABALHANDO A PEDRA COM UM DOS FILHOS. FOTO: E. S.

rida, também e na sequência de algum erro praticado, a utilização da violência física. Violência física essa, aliás, que, mais tarde e quando julgada necessária, viria a utilizar no processo de ensino dos seus próprios filhos, hoje escultores de pedra, com oficinas montadas junto à estrada Porto-Viana do Castelo. Ensina aos rapazes - «As filhas queriam [aprender], ah queriam» mas «só ensinei os rapazes. As raparigas foram trabalhar» - uma arte que ele próprio iniciara, já casado e com vinte e sete anos, estamos em 1942, ao esculpir, na rua, junto à porta de sua casa, um nicho com a representação das almas. Tê-la-ia vendido a um comendador de Santo Tirso por 100\$00.

Este facto, a venda da primeira peça a alguém de fora, é, apenas, um episódio de um discurso várias vezes repetido. É referida não só a proveniência dos compradores das peças esculpidas - com uma incidência particular ao Porto e a Lisboa e, até, a um convite para se deslocar a Itália -, mas também um trajecto artístico que se teria desenvolvido em oposição à generalidade da gente da sua própria terra, Esposende. Concomitantemente aponta-se a legitimidade de alguns dos seus apreciadores, estudantes e «doutores». É também referenciada, num tempo próximo ao do começo do seu trabalho de escultor, numa altura em que as peças eram exibidas na rua, junto a sua casa, a visita do Padre Américo que, face às queixas sobre as grandes carências de Quintino - que só teria acesso, para comer, a pão e a uma sopa que «era uma hortalicinha [e] uma farinha, milha» -, teria dito: «Ó homem, você não se aflija, há-de ir tudo e nada chegará».

A oposição que o discurso do irmão revela, parece ser retomado pelo próprio Franklim que, em cartas enviadas a um seu amigo e colecionador, o arquitecto de Lisboa, lamenta,



PLANO DO INTERIOR DA CASA DE FRANKLIM NO ANO DE 1964. A CÔMODA DO LADO DIREITO SERVIA-LHE DE MESA DE TRABALHO, QUANDO O FAZIA DE PÉ. FOTO: E. S.

em 1967, a forma pouco solidária como encarariam não só o seu trabalho mas, também, a utilização de roupas, enviadas pelo segundo e integradas num circuito de troca que incluía, pela parte do escultor, também em datas rituais como o Natal, a dádiva, àquele e aos membros da sua família, de algumas esculturas, também, porque as mais pretendidas, as feitas sobre raízes. Esta exterioridade relativa, já observada em Maria da Soledade, a sua mãe, poderia tornar possível a esta a intermediação de objectos que, pertencentes a outras pessoas, não perderiam, por essa via, o seu estatuto. Franklim viria também a servir de intermediário na venda, para fora, de antiguidades. A este respeito é um dos seus filhos, João Paulo, após ter esclarecido que «naquele tempo não havia dinheiro», que afirma: «o meu pai não fazia só escultura como também restaurava coisas antigas, ele restaurava baús, arcas, restaurava pratos antigos, muito antigos [...] e depois as pessoas pediam para ele restaurar aquilo e em

troca disso, às vezes, ofereciam-lhe madeira; mas ele também comprava essas coisas a troco de cinco, dez, quinze tostões e, depois, restaurava aquilo e vendia às pessoas, aos arquitectos, engenheiros que passavam por lá». No caso de uma grafonola, que «comprou numa aldeia», manteve-a em seu poder, ouvindo, enquanto esculpia, música por ela reproduzida. Sabe-se, também, através da correspondência de um dos seus coleccionadores de Lisboa, da transacção de oratórios, de um jugo, objecto com uma muito forte presença na região, e de uma peça alegadamente talhada à navalha por um marinheiro que nela teria investido muito tempo e paciência. Conhece-se ainda um pedido de lanternas e espingardas.

Franklim, portanto, ao contrário dos seus irmãos mais velhos e como a exposição claramente documenta, não trabalhava a pedra. Segundo Quintino devido a uma deficiência causada por uma fractura de um braço, acontecida ainda na juventude. Seu irmão afirma que «tinha um braço que estava preso [...] não fechava nem abria» e é o próprio escultor que, em carta enviada a Ernesto de Sousa, a 10 de Agosto de 1964, dita: «continuo a fazer as minhas obras para o meu amigo com esforço porque eu sou aleijado do braço direito e agora tenho passado noites em claro com dores que peço ao meu amigo se me arranja umas injeções para o reumatismo».

Era, diferentemente do seu irmão mais velho, que concluiu a 5ª classe, analfabeto e, até casar, viveu, com a mãe, irmãos e tios maternos, na casa de seu avô António Afonso, situada na Rua Mouzinho de Albuquerque, em Esposende. Na sequência do seu casamento efectuado em seis de Novembro de 1944 com Maria Aurelina Viana de Lemos, filha de um pescador, muda-se para a Rua Doutor José Maria de Oliveira. Viria a mudar de casa por mais três vezes: para a Rua Manuel Viana, morada referida nos registos dos seus sete primeiros filhos, para a Rua da Ribeira, onde nasce uma das suas filhas, Maria da Soledade, e, finalmente, para a Rua de S. João, para o número 21. Os diferentes endereços mostram-nos Franklim a viver afastado da já referida Estrada Nacional Porto/Viana do Castelo e, assim, arredado, contrariamente ao irmão, da visibilidade que tal localização proporcionava.



MARIA AURELINA VIANA DE LEMOS, MULHER DE FRANKLIM.
FOTO: E. S.

O registo paroquial do matrimónio, primeira referência documental à sua profissão, indica-o como engraxador. Daqui em diante a ambiguidade é a regra. Apresenta-se abaixo um quadro no qual são apontadas as datas de nascimento dos seus nove filhos bem como a profissão de Franklim, fixadas nos registos civil e paroquial.

Nome dos Filhos	Data de Nascimento	Profissão de Franklim	
		Registo de Nascimento	Assento de Baptismo
Maria Fernanda	28.8.45	ajudante motorista	artista
Júlia Augusta	1.11.47	jornaleiro	artista
Maria Teresa	28.2.49	engraxador	artista
Jacinto	2.8.50	engraxador	artista
Franklim	12.9.51	jornaleiro	artista
João Paulo	3.5.53	jornaleiro	artista
António Afonso	29.11.54	-	artista
Maria da Soledade	1.9.57	jornaleiro	engraxador
Rosa Maria	11.3.61	-	artista

João Paulo Ribeiro refere que Franklim, já casado mas ainda antes daquele nascer, «começou como empregado de uma bomba de gasolina» e «[...] fazia umas caixinhas em cartão mas muito decorativas, muito giras e vendia às pessoas que iam lá meter gasolina». Já em 1945, com vinte e seis anos, a par de ajudante de motorista, a sua actividade era passível de ser também registada como a de artista. Pelo menos até finais dos anos cinquenta, trabalhador/artista.

Esta ambiguidade parece patente na avaliação que um dos seus coleccionadores faz do período correspondente ao tempo, posterior, já em plenos anos sessenta, em que conheceu e visitou Franklim: entremendo períodos de grande concentração no trabalho de escultura, apareciam outros, caracterizados alguns, até, pelo completo abandono daquela ou de qualquer outra actividade. A sobrevivência, aqui, poderia estar dependente de alguns expedientes. Os contornos desta situação, que, segundo o mesmo coleccionador, não terá ajudado ao delineamento de uma estratégia de maior visibilidade da obra do escultor, encontrariam, no entanto, uma justificação: «é a dificuldade em lidar com o artista, não é?».

Tratar-se-ia de uma dificuldade patente, também, num outro tipo de relações: «era um homem muito conflituoso, não era fácil lidar com ele. Conosco lidava bem porque, claro, eram os senhores doutores; eram pessoas cultas, eram as pessoas que o apreciavam».

A primeira referência documental em que é expressa, pelo próprio Franklim, a adopção do estatuto de artista reporta-se ao artigo do *Diário Popular* de 1966: «comecei a trabalhar nestas coisas vai para três anos. Sabe: foi de repente. Foi como se alguém me

Expositivo 11 de Dezembro de 1966
 Ex.^o Senhor Ernesto em primeiro de tudo desejo saber que é o fimado e comporá-lo todos deus que eu não tem graças a Deus do seu Senhor e toda a família desejando saber que é isto de todos não falar a Deus que os abençoar a mim que também fo Senhor Ernesto que fofar em um bom homem para amar os Senhor lembra-se que eu fofar os meus aias deus que agrada deus a Deus do seu Senhor que é que me está ensinar fo isto destino dar vontade a quem nos senha. Eu ainda não lhe mando o que quero que ainda não veio para a fraia nem para o rio o que eu quero tem conta de fraia para ver se encontro alguns frais para fazer o seu gesto. Ainda não chegou a altura. Bracaria o que taia e vim encontro o que não queria encontro uma peça pequeninha onde eu foi a fraia eu e Deus encontro uma peça a onde eu vi aquele brocadinho e di-lhe um puntado que era pequeno de repente esse foi o objeto estava muito não lhe pôs coisa alguma dentro da minha caixa. Vi com meus olhos essa bonita e lembro-me assim de era do tempo dos deuses. Chegou a casa limpi essa e labete a e com a minha coragem foi onde nas colas se via alguma coisa a onde eu vi num canto na peça X é isto não sei o que é este fundamento porque tanto a carta que não sabe dar explicações

eu já que isto deve ser uma peça de grande importância. É pequena muito bonita ali dentro o mar. Este amigo os senos são peças muito bonitas como uma é um capôto com a cara de deus com a sua natureza com a corola do seu deus e levando desagrada si o seu pensamento e a sua coisa e indo para mais encima deus deus de seu desagrado de tanto que abraço pedindo ao meu bom amigo que não se ta esqueça de mim como estava a esquecer. Lá está a quarta e o seu livro é uma simon. O Senhor lembra-se bem o período que eu fego ao Senhor. Também comentei com homem que não sempre a minha vida calma o que não quer. Bem? Fedia ao meu bom amigo um pouco de tempo se conseguia a mandar o resto, porque eu também queria fazer um bocaco de bronze para te mandar mais alguma coisa que já estou a fazer para você ficar contente não ade ter queixas.



CARTA DE FRANKLIM A ERNESTO DE SOUSA DATADA DE 21 DE DEZEMBRO DE 1964



FRANKLIM OBSERVANDO DESENHOS E GRAVURAS QUE LHE SERVIAM, POR VEZES, DE MODELO PARA A EXECUÇÃO DOS SEUS TRABALHOS. FOTO: E. S.

tivesse tocado no coração e na cabeça; foi de um dia para o outro, da noite para o dia. Eu julgo que foi a inteligência que começou a subir para o cérebro». Esta inspiração repentina - que se refere à inauguração do período que, iniciado em 1964, ano da sua “descoberta”, configura, como diz o filho, «quatro ou cinco anos de carreira de escultura» - é matizada pela referência a uma época, anterior, em que «começou a trabalhar em chumbo [e] fez a estátua do António Correia de Oliveira [existente] na praça da Câmara; e ele pegou num bocadinho de chumbo e fez a estátua em miniatura; primeiro começou com o chumbo, depois começou com marfim e depois é que se virou para a madeira». No início do espaço de tempo correspondente à sua assunção como artista, numa carta dirigida, em Dezembro de 1964, a Ernesto de Sousa, Franklim afirma: «eu não sei desinar». Na opinião do filho era esta a razão pela qual, e para servir de modelo aos trabalhos do escultor, que «um rapaz, o Fernando, que andava a estudar em Braga [...] fazia [a lápis] alguns desenhos para ele». O acabamento de algumas peças, por sua vez, que exigia o trabalho com lixa, era feito por Maria Aurelina; a respeito do *Bacalhau com Cabeça de Tartaruga* João Paulo diz-nos que a mãe «perdeu aqui muita hora».

Um seu conterrâneo referencia, no período correspondente à primeira metade da década de sessenta, a existência de, como ele, mais quatro ou cinco engraxadores. A sua personagem é bem conhecida na vila. Do seu lugar na eira - nome dado ao largo principal, fronteiro ao edifício da Câmara Municipal - junto a uma pastelaria, a Primorosa, é apontado pela sua postura: «era uma pessoa que, realmente, era um revoltado da própria vida [...] não nos podemos esquecer que aqui há trinta anos,



CABEÇA DE UM GUARDA REPUBLICANO
(PARADEIRO DESCONHECIDO)

isto era muito pobre, era uma vila muito pobre». Se bem que as suas dificuldades não o distinguissem de muitos dos habitantes de Esposende, o escultor é apontado como um homem que manifestava essa revolta, expressa nas discussões da «Câmara Baixa»: trata-se da designação dada, por oposição à «Câmara Alta» - a Municipal -, a um grupo que, na eira ou numa das pastelarias a ela adjacente, participava em discussões nas quais a política local era também assunto. O filho afirma que «quando estava assim um bocadinho tocado com o vinho andava a mandar a política abaixo» e que o pai «era da oposição e então, de vez em quando, a guarda caçava-o e metia-o lá dentro». É aqui que surge a ideia para uma peça «que era a cabeça de um guarda republicano [...] acho que era o chefe lá do posto, tinha barbas e tudo».

Engraxava, actividade mais compensatória aos domingos, e, nos intervalos, com uma navalha na mão, ia esculpindo as «canhotas», raízes secas que eram trazidas pelas cheias do rio Cávado. Ernesto de Sousa refere, em *Um Escultor Ingénuo*, que Franklim percorria a praia à procura delas. Percorria-a, muitas vezes acompanhado pelos filhos, para «colher as melhores raízes», sendo que o escultor, como nos conta João Paulo, «dizia-nos para a gente dizer da nossa cabeça o que é que ia sair daquela raiz e a gente dizia e ele fazia». Esta proximidade com a obra do pai, que se

construía na obrigatoriedade de, após a escola, ter de o ajudar no trabalho - João Paulo informa que várias das cabeças de *O Homem Entre os Monstros* foram esculpidas por si e pelos irmãos, conseguindo aquele, através do formato dos narizes e olhos, indicar a autoria da parte atribuída a cada um destes -, permitia, até, tornar situações que, em circunstâncias normais, eram passíveis de produzir castigos. A este respeito diz: «também tínhamos o vício da fisga, aos pássaros; eu e mais uns colegas, em vez de irmos para casa íamos aos pássaros e passávamos a tarde toda assim, nos pássaros [que, juntamente com batatas «tiradas» dos campos, eram comidos, assados, «mesmo sem sal»] Eu sabia que quando chegasse a casa ia levar nas orelhas porque não aparecia a horas. E quando havia alturas, assim tempos de Inverno, eu, duas horas antes de ir para casa, ia para a praia para trazer raízes.»

A correspondência do escultor com o arquitecto lisboeta, outro dos admiradores

Lisboa, 14 de Agosto de 1964

Meu caro amigo Franklin,

Recebi a sua última encomenda e a carta de 10 de Agosto. Foi bom em pagar af e despacho, porque, como diz, no poucar é que está o ganho. No próximo envio de dinheiro receberá a quantia correspondente a essa despesa.

Pago agora a sua melhor atenção, para o que vou dizer em seguida, com o que pretendo descrever a maneira de nos entendermos bem os dois, o que é muito importante para o que pretendemos fazer e que - se tivermos sorte - terá como resultado melhorar as suas condições de vida e de trabalho. Como sabe, pretendo fazer uma grande exposição de coisas suas, lá para Outubro, e tenho que nos preparar muito, para que tudo corra bem.

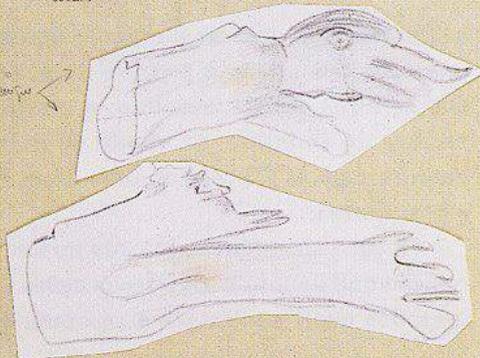
No primeiro lugar, quero dizer-lhe que é bom, sem senhor, acabar aquele senhor a que tirei o retrato, e mandar: segundo me parece é uma obra que vai ficar muito bonita.

Vou agora dizer-lhe algumas coisas sobre as obras que mandou. Em geral, gostei muito delas. Há porém, umas duas outras, que me parecem um pouco imperfeitas: talvez a causa disso, é ou ter pedido ao Amigo Franklin que mandasse trabalho de raiz, e as dificuldades que já me explicou ao se encontrar nesta época do ano. Ora, o meu Amigo, só deve fazer trabalho de raiz, quando realmente encontrar as que tenham uma boa cadência ~~xxxxxxxx~~ para um trabalho bonito. Cê ficamos à espera de coisas desse género, mas enquanto não encontrar, há muitas coisas mais para fazer. O que nós queremos, afinal, é que trabalhe à vontade e com gosto. Há uma coisa que pode mandar sempre, e de que nós precisamos várias: são cabeças simples de Senhores. Convinha-nos mesmo que mandasse mais algumas. Com efeito, para a Exposição que vamos organizar, temos de procurar um certo equilíbrio, e haver tanto peças de um género como de outro.

Para me poder explicar melhor, vou fazer alguns esboços, porque ainda não tenho fotografias de todas as obras. Vamos lá a vêr se os desenhos ficam bem feitos...

EM PRIMEIRO LUGAR; VOU FALAR DE DUAS PEÇAS; UMA VEIU NESTA ÚLTIMA ENCOMENDA, E O FRANKLIN NÃO LHE DEU NOME; A OUTRA VEIU NA ENCOMENDA ANTERIOR. PARA O FRANKLIN SABER BEM DE QUE PEÇAS SE TRATA, FAO EM SEGUIDA OS DESENHOS DE UMA E DE OUTRA:

Estas
coisas
são
falsas



ESTAS DUAS PEÇAS, QUE VEM CABEÇAS BONITAS, PARECE-ME QUE FORAM CORTADAS UM POUCO AO ACASO, DOS TRONCOS A QUE PERTENCERIAM, O QUE LHE DÁ UM ASPECTO DEMASIADO BRUSCO.

MAS A QUE ME PARECE AINDA PEOR É AQUELA A QUE CHAMO O MARTELO: TEM MUITOS NÓS, QUE FICAM SEM FIOS, E POUCO TRABALHO DA SUA LAVRA.

DE TODAS AS OUTRAS GOSTEI MUITO, E VOU DIZER-LHE DE QUAIS GOSTEI MUITÍSSIMO.

MUITAS DAS SUAS ENCOMENDAS, AS PEÇAS DE QUE GOSTEI MAIS, FORAM:

O NOBRE COM CARA DE FOME E DE BURRO, EM LARANJEIRA, tanto a grande como a pequena.

O QUEM A MACHA O GALO

AQUELA A QUE JULGO CHAMAR A MULHER-BURRO

(COMO NÃO TENHO BEM A CÉPTEZA DO NOBRE,

AI VAI O DESENHO, PARA O MEU AMIGO SABER BEM, DE QUAL SE TRATA



E TAMBÉM:

O REI DOS FALCÃO

O ESCULPTURO DE MATARICÓ REAL

FAO AQUI TAMBÉM UM DESENHO DE U DE UM DOS SENHORES QUE MANDOU JÁ HÁ ALGUM TEMPO, E DE QUE GOSTAMOS MUITO. CERTAINA QUE MANDASSE MUITO ALGUNS, DIFERENTES CLARO, MAS DEVEE RENEGR.



Estas observações que eu lhe faço, são para nós melhorarmos o trabalho, e também as bases no que eu penso que vai ser a opinião das pessoas quando fizermos a sua exposição. Mas o mais importante, como sempre tenho dito, é que o Franklin esteja de acordo, e trabalhe segundo o seu gosto.

Junto segue uma carta da minha mulher, que, como médica, precisa de saber algumas particularidades da sua doença.

Responda logo que possa.

Entretanto, receba um grande abraço, e cumprimentos para sua mulher e restante família.

dantes», e intitulada *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte* (Rosa Ramalha, *Mistério*, Quintino e o seu irmão, Franklim). Ernesto de Sousa participa na inauguração, proferindo uma conferência sobre «Arte Popular Portuguesa», sendo que o catálogo reproduz várias das teses ali enunciadas. O *Diário de Notícias* de vinte e quatro de Maio, o *Jornal de Artes e Letras* do dia vinte sete e o *Jornal de Notícias* de seis de Junho publicam artigos assinalando o evento.

O ano de 1965 dá conta da viagem, via caminho de ferro, «a pequena velocidade», de Esposende para Lisboa, de um conjunto de esculturas de Franklim endereçadas ao seu amigo arquitecto. É, aliás, este quem paga as despesas de envio, tendo tido, em Abril e Agosto, oportunidade para, em Lisboa e no Estoril, nos mercados de artesanato com os nomes dos meses respectivos, encontrar pessoalmente o escultor. Igualmente admirador do talento de Franklim, testemunha as suas dificuldades. É grande o espaço que, nas cartas enviadas pelo escultor, é atribuído à ajuda que a venda destas peças significa, bem como da importância central que este dinheiro teve para o seu sustento e o da sua famí-



FRANKLIM TRABALHANDO NA RUA, JUNTO COM ALGUNS DOS SEUS FILHOS

lia. Franklim dá-nos notícia da maneira como trabalha - chega a fazê-lo doente, na cama -; da forma como uma das esculturas de maior dimensão é realizada na rua, com a ajuda dos filhos, para admiração dos transeuntes; do facto de ter esculpido madeira enviada pelo amigo; da circunstância de atrasar o envio de peças por falta de raízes. Esta preocupação é expressa, sendo dado a entender que o Verão - «não há cheias para trazer aquelas raízes da garvalha», chegando a nomear o factor sorte ao ter achado uma madeira que lhe teria permitido a realização de uma «santinha» - é a pior época para encontrar essas madeiras, que chega a comprar. Informa também sobre uma deslocação a uma freguesia próxima, a dez quilómetros, para vêr «um pau», descoberto por um amigo. O filho dá-nos também conta do processo de aquisição de uma raiz, considerada de grande dimensão e peso, destinada a uma escultura: «foram precisos eu, o meu pai, o meu irmão e mais dois ou três homens para meter dentro do carrinho [de mão] [...] aquilo foi em Góis, uma aldeia perto de Esposende, fica aí a uns cinco quilómetros, fomos buscá-la, trouxémo-la; as pessoas passavam lá [por casa] para vêr e perdiam muitas horas a vê-lo trabalhar». Ainda a respeito de outra peça, o *Lagarto com os Filhos às Costas*, informamos que «é duma raiz duma árvore qualquer que a gente fomos buscar a uma aldeia próxima, Apúlia ou uma coisa assim».

Franklim pede informações sobre a Feira da Ladra e refere a existência de encomendas de peças, nomeadamente de uma «firma». Em finais de 1967, o arquitecto oferece-se para proceder à venda de esculturas junto de amigos e colegas de trabalho e tenta, sem sucesso, ainda nesse ano, colocar trabalhos do escultor à venda, numa casa «onde vendem muitos trabalhos de artistas populares». Em 1968 avisa de que já não tem «mais pessoas amigas que queiram comprar coisas».

A trinta de Março de 1968, e até dezassete de Abril, com organização do Centro Académico de Famalicão, é inaugurada nessa cidade a exposição *Quintino e Franklim Vilas Boas*. É concebida primeiro para apenas expôr peças de Quintino mas é este quem sugere a participação do irmão. Ernesto de Sousa, no catálogo desta mostra, chama a atenção para as responsabilidades futuras para com os dois artistas em presença. Franklim informa, para Lisboa, que tem vendido a bom ritmo algumas das peças expostas; de facto chegam a ser integradas, extra catálogo, algumas esculturas acabadas no período em que a exposição decorreu, e através do dossier que constitui o relatório da exposição sabemos que as vendas aí efectuadas proporcionaram ao escultor um total de 5.180\$00. Em dezassete de Abril *A Capital* noticia a exposição.

«FRANKLIM MORREU DESASTRE». É este o conteúdo exacto do telegrama, enviado pela família do escultor ao seu amigo arquitecto, quando da sua morte, ocorrida cinco dias após o termo da última exposição. É enterrado em Esposende numa campa que, junto com a do lado, já havia sido comprada pelo seu irmão Quintino². A morte, que seria

Indicacões

507A BRAGA P

61

TELEGRAM

CTI

PRIORIDADE

63 15/14 23 /1116

PRELÂMBULO: Citação de origem - número de origem - quantidade de palavras - data - hora de expedição

ENDEREÇO

TF533848 = MANUEL FERRÃO DE OLIVEIRA ARQUITECTO RUA PASSOS MANUEL 59/2/0/ESQ LISBOA =

TEXTO E ASSINATURA

FRANCKLIM MORREU DESASTRE +

Ind

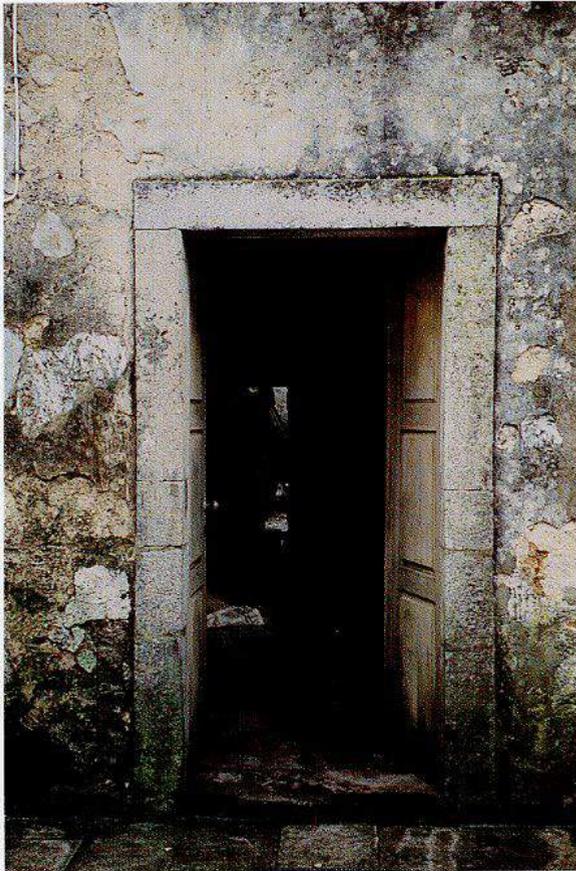
COL TF533848 = 59/2/0/ESQ +

23 ABR 68

Handwritten notes: "pe 12/1", "Tf 1/2/1", "23/2/15"

TELEGRAMA ENVIADO PELA FAMÍLIA DE FRANKLIM AO SEU AMIGO E COLECCIONADOR, ARQUITECTO EM LISBOA, QUANDO DA SUA MORTE

noticiada no *Comércio do Porto*, em 23 de Abril, numa notícia de obituário que informa de forma lacónica o atropelamento do artista por um comerciante da zona, identificando-o, despoletou um processo que levaria à realização de um pequeno documentário, filmado no atelier do arquitecto - que escrevera, no envelope da última carta enviada por Franklim, a seguinte frase: «a última carta enviada pelo meu amigo» - e posteriormente transmitido pela televisão, no espaço do programa *Notícias das Artes Plásticas*, emitido no dia três de Junho de 1968, pelas 21 horas. No mesmo mês, Maria Aurelina, agora viúva, enviava ao arquitecto, numa carta, a seguinte mensagem: «Os meus dois meninos mais novos vão seguir a arte do pai já estão convidados para a feira de Agosto já têm alguma obra para levarem». Referia-se à Feira do Artesanato, realizada em Cascais em Agosto de 1968, para onde foi levado um conjunto de peças de Franklim, cuja existência se devia ao facto de não terem sido vendidas na última exposição em que participou, a realizada em Vila Nova de Famalicão.



ENTRADA DA CASA ONDE FRANKLIM VIVEU ATÉ CASAR E ONDE SUA MÃE VIRIA A MORRER. FOTO: R. S. M.

Vinte e seis anos depois, *O Farol de Esposende*, na sua edição de vinte e quatro de Novembro de 1994, publica um artigo referindo-se à iniciativa que o Museu Nacional de Etnologia agora apresenta. Resultado, já, do levantamento de peças feito *in loco* pelo museu, contava, em título: «Exposição Nacional das Obras do Esposendense Franklim Vilas Boas Ribeiro». Trata-se de *Onde Mora o Franklim?, Um Escultor do Acaso*.

¹ É esta a grafia, com um «c» antes do «k», que consta no Registo de Nascimento do escultor. Praticamente em todos os documentos posteriores aparece a grafia «Franklim». É essa a que temos adoptado.

² A pedra tumular e a lápide, feitas em mármore, abrangendo o conjunto das duas campas, foram mandadas fazer por Quintino, com a ajuda monetária de uma filha sua, a residir na Suíça.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE FRANKLIM

- ANÓNIMO - "Actividade artística da Galeria Divulgação", *Jornal de Artes e Letras*, 27/5/64, 39.
- ANÓNIMO - "Exposições de Arte, Quatro artistas populares (barristas, canteiros e entalhadores) na Galeria Divulgação, pela mão das Associações de Estudantes", *Diário de Notícias*, 24/5/64.
- ANÓNIMO - "Exposição de Artistas Populares em Famalicão: Quintino e Franklin Vilas Boas". *A Capital*, 17/4/68.
- ANÓNIMO - "Dois jovens (13 e 14 anos) cultivam velha arte seguindo uma tradição familiar". *Diário Popular*, 29/8/68.
- ANÓNIMO - "Exposição de Arte Popular em Vila Nova de Famalicão". *O Comércio do Porto*, 30/3/68.
- ANÓNIMO - "Exposição Nacional das obras do Esposendense Franklin Vilas Boas Ribeiro". *O Farol de Esposende*, 24/11/94.
- ANÓNIMO - "Os nossos artistas, Franklim Martins Ribeiro (Franklim da Neta)". *O Farol de Esposende*, 7/12/94.
- FORSECA, Lília da - "Quatro Grandes da Arte Popular". *Jornal de Notícias*, 6/6/64.
- GONÇALVES, Eurico - "Arte Ingénua de Expressão Popular". *República, suplemento Artes e Letras*, 28/9/72.
- NEIVA, Manuel Albino Penteado - *Esposende, Breve roteiro histórico*. Esposende: edição do Autor, 1987.
- NEIVA, Manuel Albino Penteado - *Esposende, Páginas de Memórias*. Esposende, 1991.
- PIRES, José Cardoso - "Artes do Olhar". *Público*, 25/7/93.
- SOUSA, Monsenhor Manuel Baptista de - *História Religiosa da Paróquia de Santa Maria dos Anjos: Cidade de Esposende: Vida Paroquial e Igreja Matriz*. Esposende: Fábrica da Igreja Paroquial, 1993, II volume.
- SOUSA, Ernesto de - "Conhecimento da Arte Moderna e Arte Popular". *Arquitectura: revista de arte e construção*. 1964, Setembro, 83.
- SOUSA, Ernesto de - "Conhecimento da Escultura Portuguesa: uma Descoberta por Fazer". *Arquitectura: revista de arte e construção*. 1965, Maio/Junho, 88.
- SOUSA, Ernesto de - "Arte Popular e Arte Ingénua". *Separata do Congresso Luso-Espanhol* (31 Março a 4 Abril 1970). Lisboa: Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1970.
- SOUSA, Ernesto de - "Para uma Introdução ao conhecimento da Arte Popular". *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa, 1963.
- SOUSA, Ernesto de - "Um escultor Ingénuo". *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, Dezembro, 61.
- SOUSA, Ernesto de - catálogo da exposição *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte*. Lisboa: Livraria Divulgação, Maio-Junho, 1964.
- SOUSA, Ernesto de - catálogo da exposição *Quintino e Franklim Vilas Boas*. Vila Nova de Famalicão, Abril, 1968.
- Itinerários*, catálogo fotobiográfico sobre Ernesto de Sousa. SEC, 1987.

FONTES ESCRITAS NÃO PUBLICADAS

Dossier constituído por Fernando Antenor de Mesquita Guimarães sobre a exposição *Franklin e Quintino Vilas Boas* em Vila Nova de Famalicão em 1968.

Apontamentos inéditos de Ernesto de Sousa sobre: arte erudita/arte popular; popular; ingénuo; naif; selvagem; primitivo; artesanato; artesão/artista; aculturação; canteiros; talha; "Franklim e cant. de Esposende, canteiros de Ponte de Lima, Pires Trigo, o «boches», barristas"; "documentação sobre Franklim Vilas Boas Neto colhida na exposição organizada pela secção de artes plásticas do Centro Académico de V. Nova de Famalicão em 14 Abril de 1968"; "escultura portuguesa de expressão popular".

Listagem de preços de peças da exposição *Barristas e Imaginários* redigida por Ernesto de Sousa.

"conta consignação", da Livraria Divulgação, de peças da exposição *Barristas e Imaginários* (?)

Preçário de peças de Quintino e Franklim da exposição *Barristas e Imaginários* (?)

Fichas de inventário da colecção de peças de Franklim, pertença do Arq. Manuel Ferrão Oliveira.

CORRESPONDÊNCIA:

CORRESPONDÊNCIA DE ERNESTO DE SOUSA PARA FERNANDO ANTENOR MESQUITA GUIMARÃES: 24/11/70.

CORRESPONDÊNCIA DE FERNANDO ANTENOR MESQUITA GUIMARÃES PARA ERNESTO DE SOUSA: 26/4/68; 19/11/70; 28/11/70.

CORRESPONDÊNCIA DE ERNESTO DE SOUSA PARA FRANKLIM: 30/5/64; 5/6/64; 14/8/64; 12/9/64.

CORRESPONDÊNCIA DE FRANKLIM PARA ERNESTO DE SOUSA: 14/7/64; 5/3/64; 25/5/64; 3/6/64; 8/6/64; 30/6/64; 10/7/64; 10/8/64; 28/8/64; 18/9/64; 6/10/64; 27/10/64; 6/11/64; 7/12/64; 21/12/64.

OUTRA CORRESPONDÊNCIA ENVIADA A ERNESTO DE SOUSA:

Carta de Ernesto Veiga de Oliveira a Ernesto de Sousa (11/3/67).

Carta de Reynaldo dos Santos a Ernesto de Sousa (Agosto 67).

CORRESPONDÊNCIA DE MANUEL FERRÃO OLIVEIRA PARA FRANKLIM:

13/1/65; 2/12/65; 17/12/65; 21/12/65; 17/1/66; 21/1/66; 7/2/66; 9/3/66; 15/3/66; 29/3/66; 19/12/6; 18/2/67; 20/3/67; 25/9/67; 2/10/67; 6/10/67; 21/10/67; 23/10/67; 30/10/67; 2/11/67; 6/11/67; 13/11/67; 16/11/67; 18/11/67; 30/11/67; 9/12/67; 18/12/67; 22/12/67; 30/12/67; 12/1/68; 17/1/68; 15/2/68; 28/2/68; 7/3/68; 30/3/68; 5/4/68; 15/4/68; 19/4/68.

CORRESPONDÊNCIA DE FRANKLIM PARA MANUEL FERRÃO OLIVEIRA:

22/1/65; 15/12/65; 29/12/65; 12/1/66; 18/1/66; 8/2/66; 12/3/66; 19/3/66; 2/4/66; 21/12/66; 30/9/67; 6/10/67; 12/10/67; 21/10/67; 28/10/67; 4/11/67; 10/11/67; 14/11/67; 27/11/67; 7/12/67; 14/12/67; 20/12/67; 25/12/67; 28/1/67; 3/1/68; 10/1/68; 15/1/68; 22/1/68; 6/3/68; 11/3/68; 29/3/68; 2/4/68; 10/4/68; 22/4/68.

CORRESPONDÊNCIA DE MANUEL FERRÃO OLIVEIRA PARA A VIÚVA DE FRANKLIM:

24/4/68; 29/4/68; 17/5/68; 29/5/68; 6/6/68; 23/9/68; 18/12/68; 29/12/68.

CORRESPONDÊNCIA DA VIÚVA DE FRANKLIM PARA MANUEL FERRÃO OLIVEIRA:

28/4/68; 1/5/68; 3/6/68; 7/6/68; 1/10/68; 23/12/68; 26/12/68; 23/12/69; 13/1/70; 11/3/70.

REGISTOS CIVIS E PAROQUIAIS:

Certidões e registos de nascimento, baptismo, casamento e óbito de Franklim e familiares.

Rol de Desobriga dos anos de 1916, 1924, 1929 e 1934.

Fichas dos agregados familiares da mãe, irmão (Quintino) e sobrinho mais velho (Pompeu) de Franklim em 1969 (?) compilados pelo pároco de Esposende, Monsenhor Baptista de Sousa.

PAULO FERREIRA DA COSTA

RITA SÁ MARQUES

a matéria-prima das esculturas de Franklim é, quase em exclusivo, a madeira, de troncos e ramos, de raízes ou «canhotas» que procura e recolhe na praia ou na foz do rio Cávado ou, ainda, que compra, proveniente de árvores ou mobiliário velho, como o próprio refere na sua correspondência com Ernesto de Sousa (carta de 3/6/1964) e outro coleccionador de Lisboa (cartas de 12/1/1966 e 14/11/1967). Da natureza das madeiras que trabalha temos apenas notícias escassas, chegando-nos a maior parte delas por intermédio desses mesmos coleccionadores. Para além das «raízes», sem especificação das espécies vegetais a que correspondem, Franklim esculpe a cerejeira, a laranjeira, a nespereira, a pereira, o castanheiro, o cedro, o choupo, o sobreiro e a cortiça, a oliveira e, possivelmente, a videira. No texto aqui reeditado, Ernesto de Sousa refere ainda que «raras vezes [trabalha o] pinho». Além da madeira, trabalha também o marfim - tal como o revelam duas pequenas imagens de Nossa Senhora, quase idênticas, e a «Ave pousada no mar» -, que, segundo João Paulo Ribeiro, filho de Franklim, recebe como oferta de um amigo que estava em África.

Para trabalhar esses materiais, Franklim utiliza como instrumentos o canivete, a goiva, o maço e o formão, e é com eles que esculpe peças com algumas dezenas de gramas, frágeis e que por vezes mal se sustentam, apenas ligeiramente afeiçoadas em muitos casos, mas também troncos e raízes de árvores com várias dezenas de quilogramas, nas quais transparece o investimento de muitos dias de trabalho.

Quanto à técnica, para além do talhe, umas vezes delicado e outras menos minucioso, descobre-se em várias peças o recurso à utilização de cola para madeira e/ou pregos, para acrescentar às figuras determinados elementos ausentes da massa original da matéria ou que, eventualmente, dela se separaram no decurso da sua escultura. Refira-se assim, a título de exemplo, a figura da peça nº 31, cuja cauda se encontra pregada e colada ao tronco do pequeno monstro, sucedendo o mesmo com o braço direito de uma das figuras da peça nº 59; na peça nº 46 («Patos»), as figuras das aves encontram-se fixas com cola e um prego sobre o emaranhado de figuras zoomórficas que constituem a base do conjunto; e também no caso da «Máscara» (nº 81) Franklim utilizou cola para manter fixa a cortiça sobre a madeira de sobreiro. Mas Franklim utiliza por vezes cera assim como uma massa de serradura e cola para disfarçar pequenas imperfeições da madeira ou para acrescentar elementos à figura não existentes no bloco originário: são os casos do «Burro» (nº 12), no qual utiliza pregos e cera virgem, respectivamente para fixar e para disfarçar a superfície de contacto da orelha esquerda com a cabeça do animal, e do «Anão comido pelas formigas» (nº 95), cujos maxilares parecem ter sido parcialmente acrescentados com essa mistura de serradura e cola para madeira.

E quando a madeira que trabalha não permite, pela sua configuração original, fazer representar a figura que concebe, Franklim não hesita em se servir de outros pedaços de madeira, mesmo de espécie diferente, para acrescentar uma orelha, uma cauda ou uma pata. No caso da figura nº 21, o membro superior esquerdo encontra-se pregado e colado ao corpo, aparentando ter sido talhado aparte. Na peça nº 20 um dos membros é de madeira diferente do resto da figura e encontra-se colada ao pescoço desta. Também no «Bicho-cão» (nº 15), uma das patas, de madeira diferente, parece ter sido encaستada sob o ventre do animal, e a junção com este coberta com massa de serradura e cola para madeira. Noutros casos, contudo, Franklim não consegue fazer representar de todo a figura ideada na madeira escolhida para esse fim, como refere em carta de 12/10/1967 a um colecionador de Lisboa: «com respeito à raiz de “sete bichos” transformou-se em “4” porque recabei de mais e não aguentava com o peso».

Em muitas das esculturas, a madeira é apresentada na sua cor natural; noutras, ligeiramente escurecida com *Vieux-Chêne*, e apenas em seis casos pintada de preto, possivelmente com graxa para sapatos, matéria utilizada na sua actividade profissional. Não podemos, contudo, afirmar se este enegrecimento da madeira é, em todos os casos, da autoria de Franklim ou se se trata já de uma intervenção dos seus colecionadores, que chegam também a envernizar ou encerar as suas peças e a colocá-las sobre bases de madeira ou pedra. Num caso, o do «Esqueleto de maçarico real» (nº 45), um diapositivo efectuado por Ernesto de Sousa na década de sessenta apresenta-o na cor original, esbranquiçada, da madeira. Também o proprietário da peça nº 2 indica que a pintou de preto porque «era mais clara, [e] eu não gostava. [...] foi um acto criativo meu». No acabamento das suas esculturas, fase em que contava por vezes com o auxílio da sua mulher, especialmente para a lixagem e o polimento das madeiras, Franklim utiliza por vezes verniz ou cera amarela. Segundo João Paulo Ribeiro, quando trabalhava madeira com caruncho submetia-a, antes de a pintar com *Vieux-Chêne*, a um banho de água com soda cáustica.

Ao invés dos barristas do Noroeste, como Rosa Ramalho e *Mistério*, que moldam numa matéria informe o imaginário que (re)produzem, Franklim materializa as personagens do seu universo fantástico numa matéria que, em certas esculturas, parece ser ela própria a sugerir e a configurar os contornos daquele. É o que Franklim designa como a cadência natural de certas madeiras, como refere em carta, datada de 30/06/1964, a Ernesto de Sousa: «como o senhor Ernesto save só eu vendo o que me serve / e chegando o Inverno é que eu posso arranjar algumas raízes que vem na enchente e também na praia / estou a ver se arranjo algum pau com a cadença para três posições ou quatro / como save nem toda a madeira serve».

Essa quase imposição das formas originais da madeira sobre os conteúdos e os temas representados verifica-se sobretudo no que respeita à maior parte das entidades

fantásticas, esculturas nas quais, porém, segundo a apreciação de Ernesto de Sousa e outros colecionadores, Franklim revelava o seu génio e o seu verdadeiro espírito criador. Noutras figuras, nomeadamente as de carácter religioso e os «Senhores», cuja matéria-prima - troncos ou ramos - possui em norma maior volumetria e carácter informe, quase de *tabula rasa*, e na qual vai delimitando a lápis, passo a passo, cada elemento da figura, descobre-se, pelo contrário, o maior número de variações sobre o mesmo modelo formal do corpo e do rosto humanos.

E, para além da verificação desta recorrência de temas e figuras, podemos também afirmar que Franklim chega mesmo a produzir em série, como o atestam vários conjuntos de esculturas nesta exposição: os bustos de «Senhores» n.ºs 77, 78 e 79; os fustes com três rostos de Senhores n.ºs 49 («Os três deuses do Egipto»), 51 («Deuses do Egipto») e 70 («Coluna»); as duas imagens de Nossa Senhora em marfim (n.ºs 73 e 74); o «Homem-burro» (n.º 65) e o seu tripé congénere mais pequeno (n.º 65); a «Bengala» (n.º 17) e os seus semelhantes n.ºs 16 e 18; a maior parte dos vários lagartos; as cobras n.ºs 7 e 8; as raízes n.ºs 23, 29 e 31, entre outras. A documentação fotográfica do espólio de Ernesto de Sousa permite-nos verificar igualmente que, para além de muitos outros bustos de «Senhores», Franklim produziu esculturas muito idênticas, como por exemplo duas cenas da paixão de Cristo, uma das quais, com a designação de «Cristo e Madalena», hoje em posse de um colecionador de Vila Nova de Famalicão.

Partindo de uma classificação temática e morfológica do conjunto de peças reunidas para a exposição, a presente proposta de leitura desta colecção revela-nos a quase obsessão pela repetição de determinadas formas, e, como tal, a escassez dos temas em que Franklim exprime o seu imaginário, e que podem ser agrupados em três grandes categorias: o humano, o animal e o monstruoso ou fantástico.

A categoria do humano corresponde, na maior parte dos casos, à representação naturalista do masculino adulto, em figuras de corpo inteiro, de tema religioso (Cristo, S. Pedro, Santo António, S. Sebastião, S. Francisco Xavier), mas, mais frequentemente, em bustos (n.ºs 77, 78 e 79) ou em conjuntos de rostos (dois ou, mais comumente, três) de «Senhores» (assim os designa o seu autor), talhados uns sobre os outros [n.ºs 50 e 51 («Deuses do Egipto»)] ou sobressaindo de um fuste ou coluna (n.ºs 49 e 70). Este mesmo rosto dos «Senhores», de aspecto grave na maior parte dos casos, descobre-se igualmente no personagem de cartola da escultura n.º 40, numa figura de S. Pedro (n.º 69), no homem choroso que procura Franklim (n.º 96), mas também nos pequenos personagens masculinos, sumariamente talhados, das peças n.ºs 38 («Ave pousada no mar») e 42 («Velho»). Aos cânones plásticos da representação do masculino em Franklim escapam, porém, algumas esculturas como a n.º 41, provavelmente inspirada numa fotografia de alguma revista a que acedeu, e a n.º 88.

Menos frequente, a representação do feminino ocorre, quase invariavelmente, em esculturas de tema religioso - «Nossa Senhora» (nº 75), «Nossa Senhora e o menino» (nº 76), «Rainha Santa » (nº 66) e outras santas -, exceptuando-se o caso da peça nº 43 («Mulheres sentadas»), talhada, tal como as duas primeiras, de modo muito sumário num pequeno pedaço de madeira. Noutras esculturas, também de tema religioso, patentes na exposição a personagem feminina convive com a personagem de Cristo: é o caso dos nºs 82 («Calvário»), 86 («Piedade») e 87.

Contudo, para além de representar o humano de forma naturalista, Franklim fá-lo também na sua dimensão mais grotesca, de que é exemplo mais marcante o «Anão comido pelas formigas», figura que lembra um crâneo humano deformado, e no qual se adivinha a expressão de terror de ser devorado vivo pelas formigas que efectivamente, segundo o próprio Ernesto de Sousa, habitavam a escultura. Neste tema do humano disforme ou grotesco podem integrar-se ainda as figuras de aparência antropomórfica nºs 61, 62 («Figura com cachimbo»¹), 80 («Narigudo») e 81 («Máscara»). Representando também o humano de forma grotesca é a escultura nº 37 («O Homem de gravata»), na qual, sobre a cabeça de um homem que deita a língua de fora, se eleva outro, nu, com uma grande cabeça de animal - a exhibir os dentes e a língua - entre as mãos. Este convívio do humano com o animal é igualmente patente - para além, como veremos, das peças nºs 1, 52 e 88 - na escultura nº 38 («Ave pousada no mar»), na qual a ave de marfim convive com um rosto masculino e um animal, talvez uma lontra ou foca, sumariamente talhados na base de madeira.

Tal como os seus personagens humanos, o universo animal na obra de Franklim é restrito e são raras as vezes em que esses personagens são representados de modo mais ou menos naturalista. Entre os escassos exemplos contam-se uma cabeça de cavalo na peça nº 52, uma cabeça de forma asinina na peça nº 59, a cabeça de «Burro» (nº 12) e o «Bicho-cão» (nº 13), para além de diversos lagartos - nºs 52, 53 («Lagarto num tronco»), 55 («Lagarto-tronco»), 56, 57, e 60 («Réptil») - e algumas figuras de aves - nºs 38 («Ave pousada no mar»), 46 («Patos») e 88 («Raiz esculpida»). A correspondência entre Franklim e Ernesto de Sousa dá-nos conta de outras esculturas com designações de animais: «espécie de leão», «girafa», «viado»², «raposa», «massaricos em cima do cão» e «cão marítimo». Além destas, o espólio fotográfico deste referencia-nos ainda dois lagartos: um com o nome de «Lagarto com filhos às costas» e outro, sem título, semelhante a um lagarto alado.

Em duas esculturas, Franklim representa também serpentes de modo naturalista, todavia não como personagens principais ou autónomas mas como adereços das figuras principais: assim, a figura da escultura nº 31 apresenta uma pequena cobra junto ao membro direito; na nº 88 uma das personagens humanas tem uma cobra enroscada sobre a cabeça e outras duas parecem morder-lhe o pescoço; na nº 54 uma serpente está

representada sobre o ventre do réptil de corpo humano, e na nº 1 é visível uma cobra junto à base do conjunto de dez figuras.

A outras peças também de aparência ofidiana - esculturas nºs 7, 8, 28, 32 e 35, para além das nºs 11 («Serpente») e 15 («Cobra») -, afeiçoadas em pequenos ramos ou raízes, coloca-as porém a nossa classificação já no domínio do monstruoso, quer porque o seu autor não as representa de modo naturalista, exagerando-lhe determinados traços, quer porque se tratam por vezes de seres híbridos, bicéfalos ou, o que sucede apenas num caso (nº 32), tricéfalos.

Franklin serve-se igualmente de pequenos pedaços de madeira muito leves, que designa como «raízes», e aos quais respeita, tal como naqueles de aparência de serpente, a ondulação natural resultante do seu processo de crescimento, para talhar outros pequenos monstros de aparência reptiliana, com membros e cauda longos, por vezes com chifres e, como se verifica nas nºs 23, 29 e 31, a exibir a língua pontiaguda.

É neste universo das figuras que escapam às formas do bestiário conhecido, ainda que ideadas e fabricadas em certos casos a partir de elementos deste, que se enquadra, para além dos pequenos monstros ofidianos e reptilianos que o próprio autor e os seus coleccionadores raramente nomeiam, um conjunto de peças de tamanho diminuto e aparência diversa, talhadas na maior parte dos casos, de modo muito sumário, em «raízes», e que nos revelam seres ou amálgamas de seres quase informes ou disformes, que, em duas peças, parecem devorar outros ou mesmo devorar-se uns aos outros. De entre as onze peças que constituem este conjunto, e que a apenas quatro das quais - nºs 4 («Raiz»), 6 («Bichos»), 10 («Cabra») e 47 («Cão deitado») - o coleccionador atribuiu designação, uma, a nº 48, parece mesmo não haver sofrido qualquer género de intervenção por parte de Franklin, ainda que este a tivesse elegido como (sua) obra. Neste mesmo núcleo de figuras zoomórficas quase informes se incluíam diversas peças do conjunto das «Aves», não fosse o facto de Franklin atribuir a uma o nome de «Esqueleto de maçarico real» (nº 45) e da designação de «Ave» que o coleccionador atribui à peça nº 44.

Um quinto grupo de figuras fantásticas, de maiores dimensões do que as já referidas, é constituído pelas peças nºs 90 (uma «Cabeça de porco com língua de fora», na memória de João Paulo Ribeiro), 92 («Cabeça-cinzeiro») e 94, que representam apenas cabeças, e pelas peças nºs 2, 9 («Bicho submarino») e 93 («Bicho submarino» / «Deuses» / «Demónios»), que figuram apenas as cabeças e as partes posteriores do corpo de estranhas personagens animais. A peça nº 92 corresponde à única escultura de que temos conhecimento a que Franklin atribuiu uma função utilitária, precisamente a de cinzeiro, ainda que aparentemente o seu coleccionador não se tenha servido dela como tal.

Se o grotesco está presente, de modo mais ou menos notório, nas diferentes categorias de peças acima referidas, com excepção para as peças de tema religioso, ele evidencia-se mais marcadamente em três outros grupos. Em primeiro lugar, o conjunto

formado por três figuras antrozo-zoomórficas: o «Rei dos Patos» (nº 64), figura constituída por uma grande cabeça, com focinho alongado, vestida com gravata e calções, e dois «Homens-burro» (nºs 63 e 65)³, figuras, com grandes orelhas e a mostrar os dentes cerrados, constituídas por uma grande cabeça assente sobre três pernas cujas extremidades, tal como as das duas pernas do «Rei dos Patos», sugerem cascos. De rosto idêntico a estes homens-burro, com orelhas longas, com a língua de fora e a extremidade inferior da perna afeiçoada em jeito de casco, traços que lhe conferem uma aparência quase demoníaca, é a peça nº 17 («Bengala»), que forma conjunto com as «Raízes» nºs 16 e 18, todas com hastes partindo da cabeça como se de uma armação de veado se tratasse. Uma carta dirigida por Ernesto de Sousa a Franklim em 14/8/1964 dá-nos conta de duas outras peças, de paradeiro desconhecido, intituladas «Homem com cara de homem e de burro» e «Mulher-burro». Esta, documentada fotograficamente por Ernesto de Sousa, revela-nos uma figura com cabeça zoomórfica e longos cabelos, pequenos seios e uma espécie de avental a sugerirem uma figura feminina. Noutra carta, de 21/12/1964, a Ernesto de Sousa, Franklim refere também, entre as oito peças que lhe envia, uma escultura que nomeia e descreve como «um caçador com a cara de burro com a sua vistimenta, com a cavalo do seu bicho / e elevando abraçada si o seu passarinho e a sua cobra / e indo para mais encima dum bicho se viu desesperado de tanto peso que levava».

Mas de entre as esculturas reunidas na presente exposição é em especial num grupo de sete peças que se descobre o tema do fantástico e do monstruoso na sua expressão mais plena na obra de Franklim. Dessas peças, três, as nºs 14, 54 e 58, revelam-nos seres verdadeiramente híbridos. A última, um «Bacalhau com cabeça de tartaruga», tem, como o indica a própria designação que o autor lhe atribuiu, aparência simultaneamente pisciforme, pelo corpo espalmado e com incisões semi-circulares semelhantes a escamas, como o de um bacalhau seco, e reptiliana, pela cabeça. Todavia, a condição de monstro desta figura revela-se não apenas nessa característica híbrida, mas pelo facto de ela ser também bicéfala, apresentando uma pequena cabeça sobre a barbatana caudal. O carácter híbrido do «Lagarto vestido» (nº 54), revela-se-nos na sua aparência antrozo-zoomórfica: corpo humano, erecto e vestido, e cabeça de réptil. Mas esta personagem insólita convive com duas outras figuras: uma cobra, esculpida sobre o seu corpo, e um verme ou larva numa mão. O «Cão» (nº 14) é ainda outra entidade monstruosa, com três cabeças a emergir do seu tronco, como se fosse ele próprio habitado por outros seres.

Ao invés destas três esculturas, nas restantes quatro não se descobrem personagens principais. Trata-se de figuras compósitas, formadas por conjuntos de entidades fantásticas, animais e, com excepção de uma peça (nº 59), humanas, sendo precisamente esta convivência, por vezes quase amálgama, que evidencia o seu grotesco⁴. Na escultura nº 52 («Raiz esculpida»), um rosto de «Senhor» forma conjunto com uma cabeça de cavalo,

uma ave e outras duas personagens zoomórficas, uma das quais híbrida, com corpo de réptil e focinho de mamífero. Em «O Homem entre os monstros» (nº 1), um rosto de «Senhor» assoma de um conjunto de nove figuras, de entre as quais apenas se podem identificar uma cobra e um animal com forma de canídeo ou felídeo. Finalmente, também as duas figuras humanas de outra «Raiz esculpida» (nº 88) convivem com outras entidades: da grande cabeça humana que constitui a base da escultura emergem três pequenas cabeças e um lagarto, e a outra figura humana, mordida no pescoço por duas serpentes, tem uma cobra enroscada sobre a cabeça e toca uma ave com a mão direita.

Para além do hibridismo de muitas entidades e da dimensão fantasmática que evoca grande parte do obra de Franklim aqui reunida, a categoria do grotesco, ou do picaresco, como se lhe refere Ernesto de Sousa em *Um escultor ingénuo*, revela-se-nos, enfim, numa leitura transversal dos diferentes núcleos temáticos acima propostos, através das expressões dos rostos de determinadas personagens, remetendo a mais recorrente dessas expressões para o domínio do riso, pelas bocas abertas, os sorrisos, a exibição dos grandes dentes e o deitar a língua de fora.

¹ Designação do colecionador. A pequena figura que o personagem principal segura na boca aparenta ser, de facto, uma cabeça.

² Segundo João Paulo Ribeiro, a peça nº 16 representa uma «Cabeça de veado», a qual poderá corresponder a esta referência.

³ Apenas uma das peças, a nº 65, recebe, de facto esta designação, atribuída por Ernesto de Sousa.

⁴ Uma peça, de que temos conhecimento através de registo fotográfico de Ernesto de Sousa, insere-se igualmente neste grupo: trata-se da «Cabeça dos bichos e o bicho da mini-saia».

C a t á l o g o

NOTA:

Todas as peças aqui descritas são pertença de particulares. A sequência das medidas das peças correspondem ao comp. x larg. x alt. A data corresponde ao ano de execução da peça. Os títulos das peças que temos conhecimento que foram atribuídos pelo próprio Franklim são indicados com a sigla DF; aqueles que nos chegaram via Ernesto de Sousa ou Fernando Antenor Mesquita Guimarães (organizador da exposição de 1968) são indicados, respectivamente, com as siglas DES e DFMG. Quando os nomes das peças lhes foram atribuídos pelos próprios proprietários utilizamos a sigla DP.

As citações que acompanham algumas legendas de peças são comentários e evocações feitas por João Paulo Ribeiro, um dos filhos de Franklim, quando nos acompanhou numa visita ao espaço da exposição, na altura em que já todas as peças aí se encontravam.



1.
O Homem entre os monstros (DP)

1966(?)

Madeira (raiz).

Figura compósita.

dim 57,5 x 74 x 90

«esta aqui seria o Bicho das Sete Cabeças, a lenda do Bicho das Sete Cabeças; isto eu lembro-me tinha eu cerca de nove, dez anos»; «quando se tratava de uma peça destas assim (...) ele demorava quinze dias, possivelmente quinze dias, porque ele trabalhava muito rápido e era muito perfeito»



2.

S/título

S/data

Madeira. Figura zoomórfica com corpo truncado e cabeça que termina num longo bico. dim 91 x 46 x 31

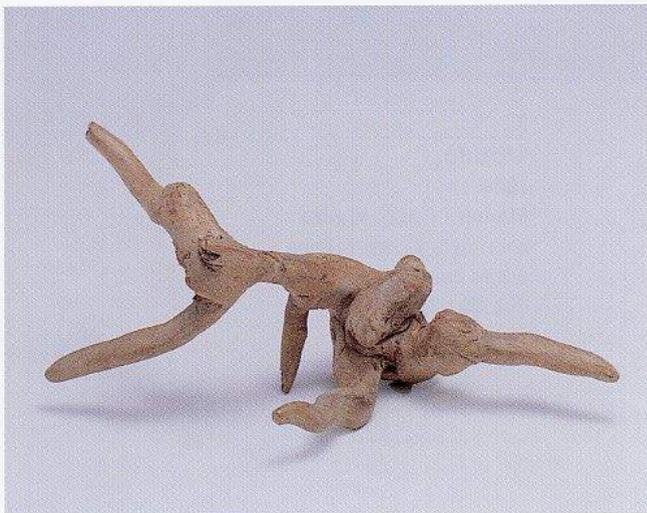


3.

S/título

1964(?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica com cabeça que termina num longo bico. dim 20 x 10 x 15,5



4.

Raiz (FMG)

1968

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica.

dim 13,6 x 6,7 x 6

5.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura
compósita.

dim 21 x 10,5 x 8,3



6.

Bichos (DP)

1966/7 (?)

Madeira (raiz). Figura
compósita.

dim 18,5 x 10 x 14





8.

S/título

1964

Madeira (raiz). Figura zoomórfica com cabeça e corpo curvilíneo.

dim 20 x 6,3 x 5

7.

S/título

1964(?)

Madeira. Figura zoomórfica longilínea.

dim 48 x 10 x 6



9.

Bicho Submarino (DES)

1964

Madeira. Figura zoomórfica truncada, montada sobre uma base quadrangular pelo colecionador.

dim 17 x 15 x 28,5



10.

Cabra (DP)

1968 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica.

dim 11,2 x 17,9 x 30,5



11.

Serpente (DP)

S/data

Madeira. Cabeça zoomórfica
com corpo longilíneo.

dim 30,7 x 12,5 x 5,2



12.

Burro (DFMG)

1968

Madeira. Cabeça zoomórfica.

dim 21,5 x 9,7 x 23,5

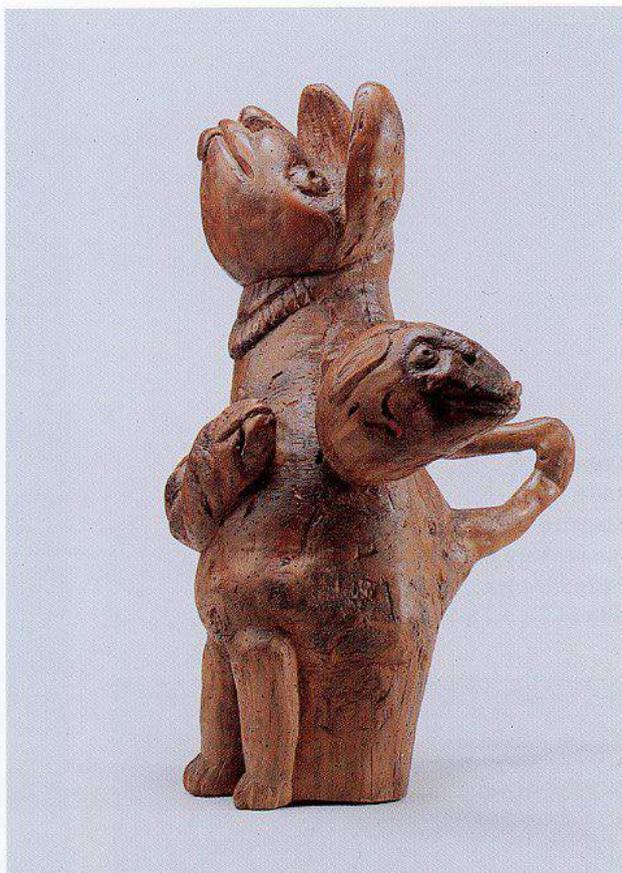
14.

Cão (DP)

1967 (?)

Madeira. Figura zoomórfica
com três cabeças a emergir
do corpo.

dim 58 x 55 x 55,5



15.

Bicho cão (DP)

S/data

Madeira. Figura zoomórfica
com corpo estriado.

dim 40 x 24,5 x 25



15.

Cobra (DES)

1964(?)

Madeira. Figura bicéfala com
uma cabeça em cada uma das
extremidades.

dim 14,7 x 4,7 x 55,5



16.

Raiz (DES)

1964

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica encimada por
quatro hastes.

dim 51,5 x 24 x 10

«isto é a cabeça de um veado»

17.

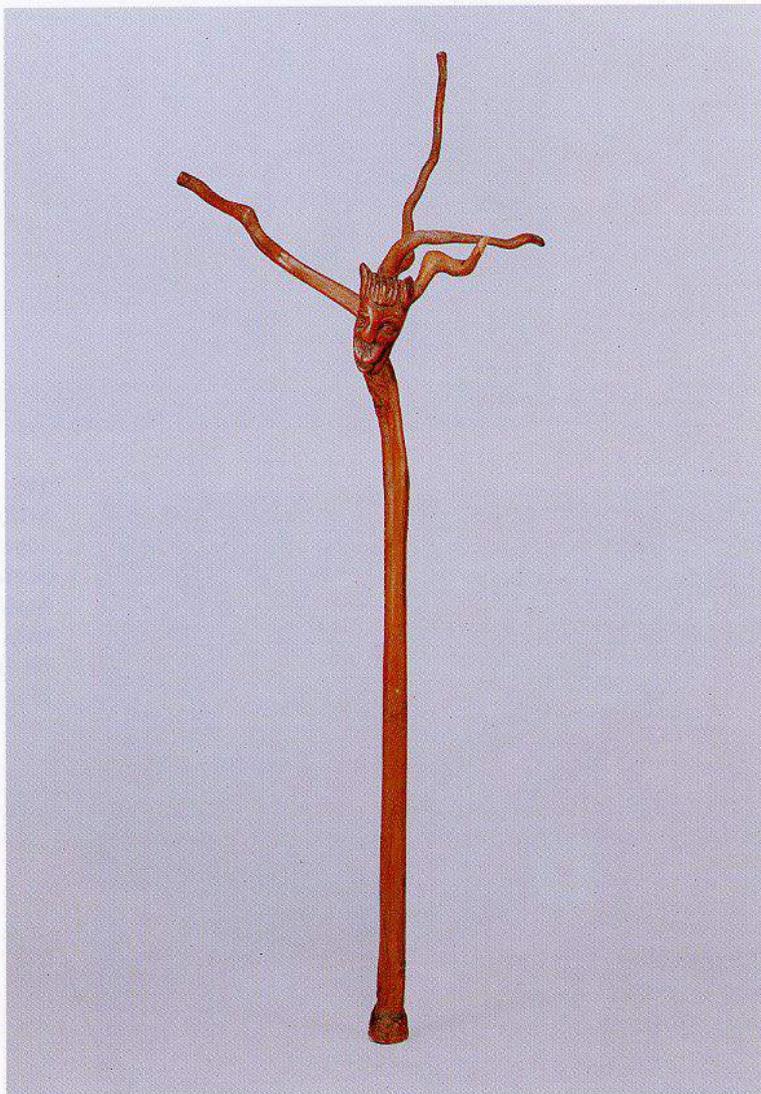
Bengala (DES)

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura antrozoomórfica constituída por um longo tronco que termina numa cabeça da qual partem quatro hastes.

dim 101,5 x 59 x 22

«isso foi uma raiz que a gente encontrou na praia e trouxemos e ele disse que ia fazer uma bengala; ele disse "aqui vai nascer uma cabeça, mas eu vou cortar estes galhos todos", e depois acabou por não cortar porque achava que ficava bem todos estes galhos e deixou ficar, era uma bengala»





19.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura bicéfala com uma cabeça em cada uma das extremidades do corpo.

dim 41 x 21,5 x 14,5



18.

Raiz (DP)

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica constituída por um tronco retorcido que termina numa cabeça da qual partem quatro hastes.

dim 23 x 20,5 x 32,5



20.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura bicéfala com uma cabeça em cada uma das extremidades do corpo.

dim 46,5 x 22,5 x 23,5



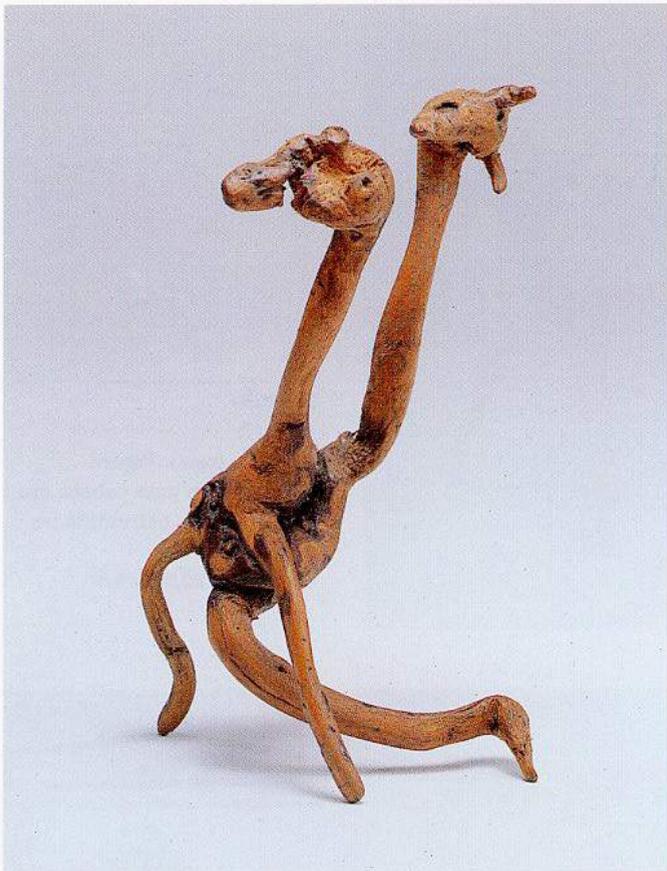
21.

S/título

1964 (?)

Madeira. Figura zoomórfica de aparência reptiliana.

dim 27 x 2,5 x 10



22.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura bicéfala, com as cabeças a emergirem no alto dos longos pescoços, a partir de um tronco comum.

dim 9 x 7,5 x 25



23.

S/título

S/ data

Madeira (raiz). Figura zoomórfica longilínea e cabeça com língua saliente.

dim 45,5 x 28 x 15,5



25.

Raiz (DP)

S/data

Madeira (raiz). Figura zoomórfica na qual se distingue apenas a cabeça.
dim 59 x 55 x 30



24.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica.
dim 17,5 x 15,5 x 20,7

27.

Raizes (DP)

1967/8 (?)

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica bicéfala.

dim 14 x14 x 22



26.

Raizes (DP)

1967/8 (?)

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica.

dim 30 x 30 x 27,7





28.

S/título

1964

Madeira (raiz). Figura bicéfala, com uma cabeça em cada uma das extremidades.
dim 17,2 x 5 x 37,5

29.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica, cabeça com língua saliente.
dim 47,3 x 36,5 x 25,5



30.

Maçarico (DP)

1966 (?)

Madeira (raiz). Figura
compósita.

dim 27 x10 x 27,5



31.

S/título

S/data

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica de corpo
curvilíneo com cabeça com
língua saliente.

dim 27,7 x18 x 15,5





32.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura tricéfala, com duas das cabeças em cada uma das extremidades do corpo e a terceira talhada no nó central. dim 46 x 28 x 32



33.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica compósita. dim 17,5 x 7,5 x 22

35.

S/título

1964

Madeira (raiz). Figura zoomórfica com corpo longiforme.

dim 20,5 x 7,3 x 10



34.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura bicéfala com uma cabeça em cada uma das extremidades do corpo.

dim 28,5 x 5,7 x 16,5



36.

S/título

1964

Madeira. Figura zoomórfica.

dim 38 x 13 x 14

57.

O Homem de Gravata (DP)
1966/7(?)
Madeira. Escultura compósita
com figuração humana e
animal.
dim 62,2 x 25 x 59,5



58.

Ave pousada no mar (DP)
1968 (?)
Madeira (raiz). Figura
zoomórfica em marfim. Base
em madeira na qual se
destaca uma cabeça
antropomórfica
aparentemente masculina.
dim 24,7 x 15,2 x 16,3

«(...) é possível que tenha colado essa
aí só para dar uma ideia que é um
pássaro qualquer que está numa rocha
e aquilo será o mar»



40.

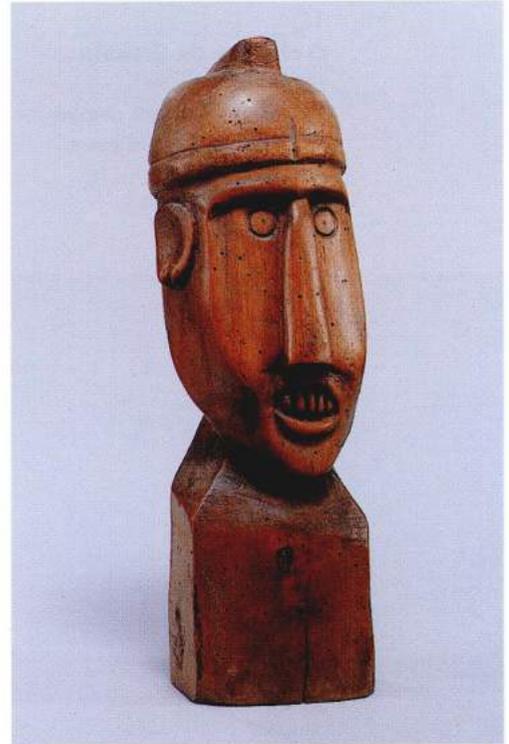
S/título

S/data

Madeira. Figura masculina vestida com capa, gravata e cartola.

dim 14,7 x 12,3 x 52,5

«esse é um janota. Um janota que havia naquela altura, que havia daquelas capas. Ele entendia que havia de fazer uma figura daquelas, pronto e fazia. Um fidalgo qualquer do tempo dele»



41.

S/título

1964

Madeira. Busto humano.

dim 11,8 x 11,2 x 36,5



39.

Raiz (DP)

S/data

Madeira (raiz). Figura zoomórfica bicéfala com uma das cabeças de aparência passeriforme.

dim 41 x 15,5 x 37



42.

Velho (DP)

1968 (?)

Madeira (raiz). Figura masculina, estilizada.

dim 13 x 9 x 15,5



44.

Ave (DP)

1967 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica.

dim 52 x 14 x 28,4



45.

Mulheres sentadas (DP)

1966/7 (?)

Madeira (raiz). Duas figuras humanas, estilizadas, com base comum.

dim 12,6 x 10,7 x 9,7



5.
Esqueleto de maçarico real (DF)
1964 (?)
Madeira (raiz). Figura zoomórfica constituída por um longo tronco encimado por uma cabeça.
dim 13,5 x 11,5 x 55

46.

Patos (DP)

1967/8 (?)

Madeira (raiz). Figura compósita da qual se destacam duas aves.

dim 24 x 12 x 15,5





47.

Cão deitado (DP)

1965 (?)

Madeira (raiz). Figura zoomórfica.

dim 14,9 x 7 x 7,9



49.

Os Três Deuses do Egito (DP)

1965(?)

Madeira. Tronco com três cabeças masculinas sobrepostas, rematado no topo por uma esfera com elementos fitomórficos.

dim 30 x 24,7 x 148

48.

S/ título

1964

Madeira (raiz). Fragmento de madeira não talhada, montada sobre uma base quadrangular pelo colecionador.

dim 12,5 x 10,6 x 16,4

50.

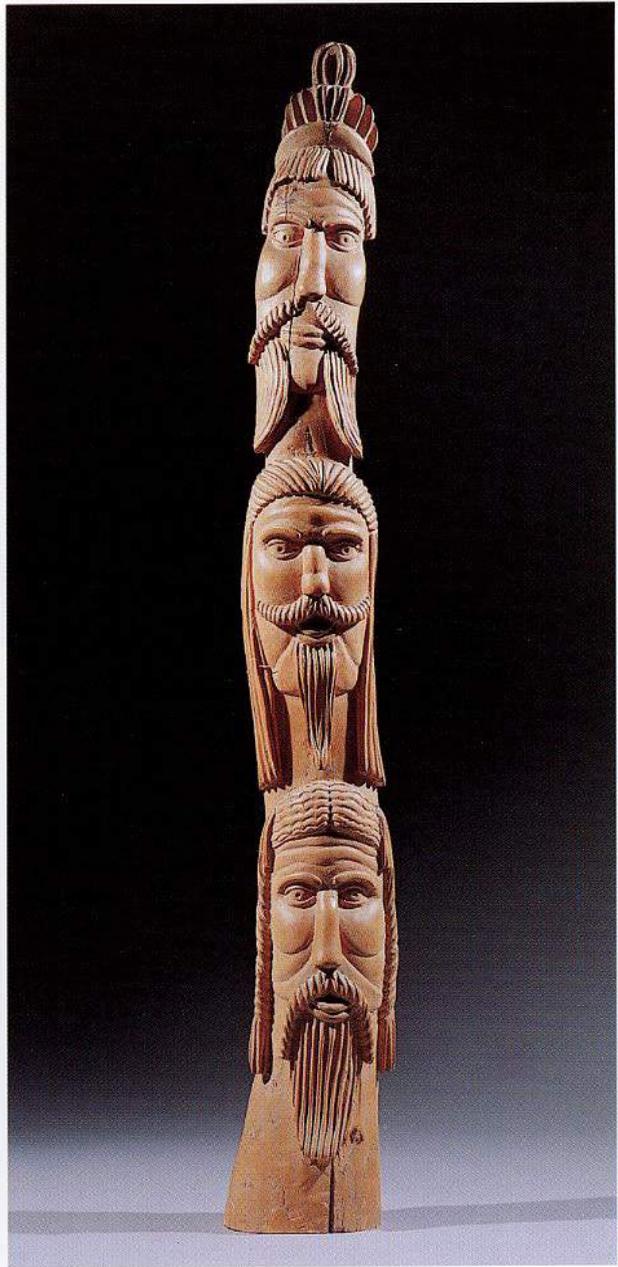
S/ título

S/data

Madeira. Tronco com dois bustos masculinos sobrepostos.

dim 17,1 x 15,9 x 91,5

«isto aqui acontece o que eu estava a dizer há bocadinho, que é as madeiras verdes que eram fáceis de trabalhar, pronto isto aqui é quando o meu pai está em iniciação, com pouca experiência ainda, este é o trabalho mais tosco dele, porque ele está a iniciar, ele não conhece bem a madeira nessa altura e ele então trabalha com qualquer madeira»



51.

Deuses do Egito (DES)

1965/6 (?)

Madeira. Escultura formada por três cabeças masculinas sobrepostas.

dim 15,6 x 12,1 x 112



52.

Raiz esculpida (DP)

S/data

Madeira (raiz). Figura
compósita.

dim 67,5 x 95 x 42



53.

Lagarto num tronco (DES)

1964

Madeira. Figura zoomórfica
assente num tronco.

dim 64,7 x 23,5 x 22,5

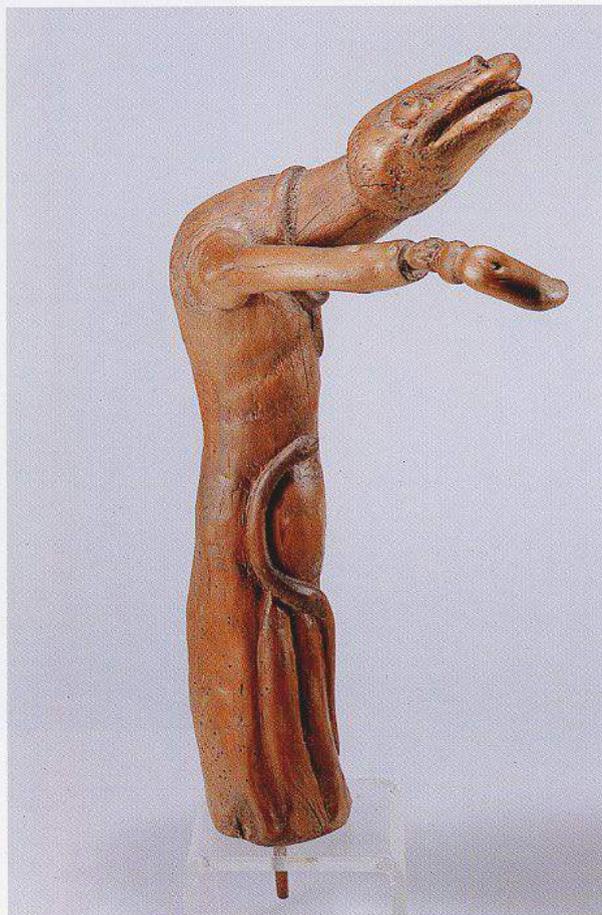
54.

Lagarto vestido (DP)

S/data

Madeira. Figura antro-
-poo-
-zoomórfica de corpo
truncado.

dim 32 x 30 x 59





55.
Lagarto-tronco (DES)
1964
Madeira. Figura zoomórfica
de corpo truncado.
dim 52,3 x 13,5 x 19

56.
S/título
1964
Madeira. Figura zoomórfica.
dim 59,7 x 18,5 x 27





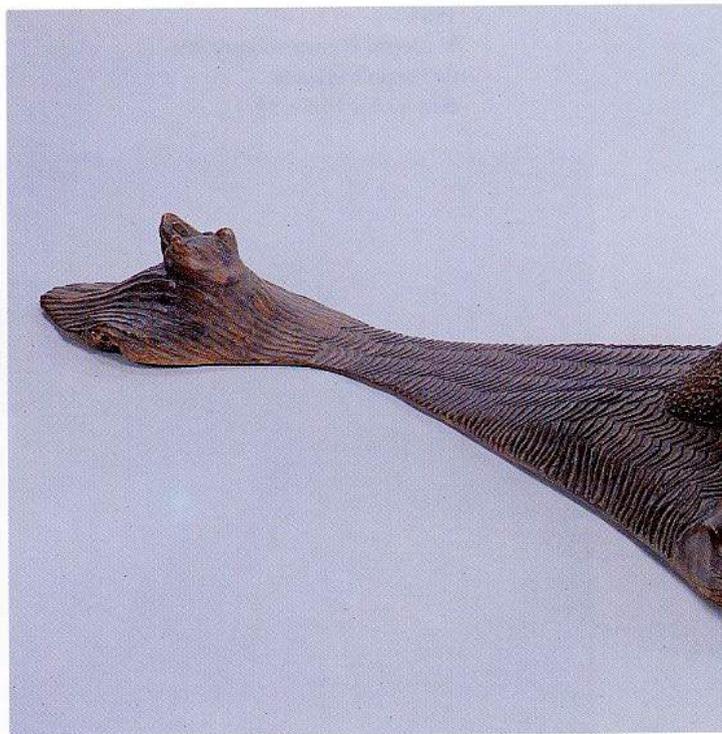
57.

S/título

1964

Madeira. Figura zoomórfica.

dim 74 x 21,5 x 8,5



58.

Bacalhau com cabeça de tartaruga (DF)

1964

Madeira. Figura zoomórfica com corpo escamado de aparência pisciforme e cabeça reptiliana.

dim 102,5 x 42,3 x 22,5

«ele ia buscar muitas coisas às profundezas do mar; ele falava muito no fundo do mar»



59.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Escultura
compósita, constituída por
quatro figuras zoomórficas.
dim 73,5 x 64 x 66,4



60.

Réptil (DP)

S/data

Madeira (raiz). Figura zoomórfica com corpo de aparência reptiliana.

dim 48 x 9,5 x 8,3

61.

S/título

S/data

Madeira (raiz). Figura antrozo-zoomórfica.

dim 6,8 x 6,1 x 28





62.

Figura com cachimbo (DP)

1968 (?)

Madeira (raiz). Figura antropomórfica. Da boca emerge uma pequena cabeça zoomórfica.

dim 11,3 x 6,3 x 21,2

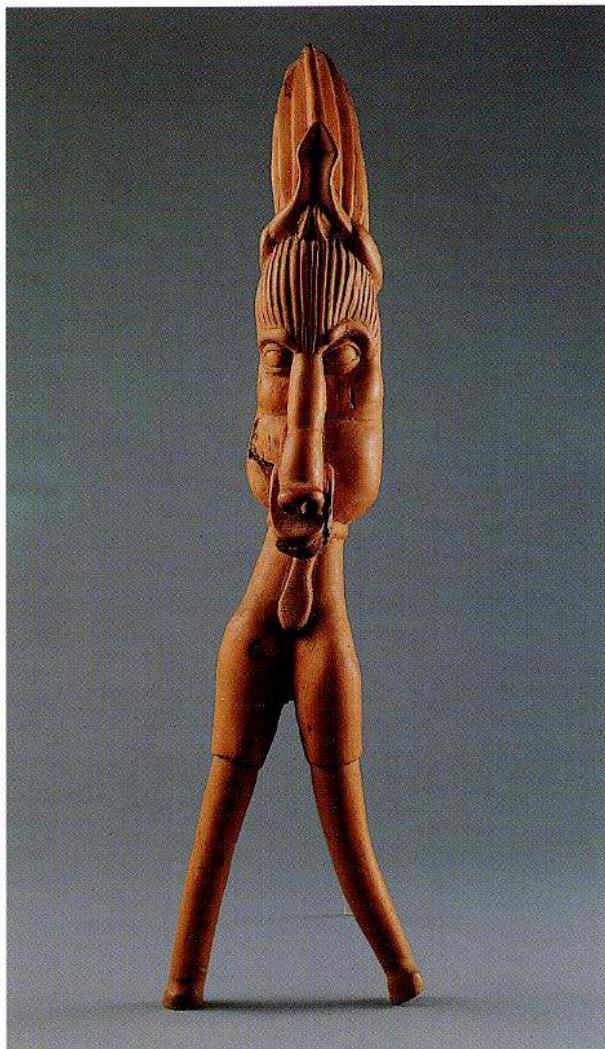
63.

S/título

1964

Madeira. Cabeça antro-
zoomórfica assente em três
pernas.

dim 45 x 22,3 x 43,4



64.

Rei dos Patos (DES)

1964 (?)

Madeira, Figura antro-
-zoomórfica.

dim 75,4 x 11,6 x 77,5

65.

Homem burro (DES)

1966 (?)

Madeira. Cabeça antro-
-zomórfica assente em três
longas pernas.

dim 106 x 50,5 x 103,5





66.

Rainha Santa (DP)

S/data

Madeira. Representação da Rainha Santa Isabel.

dim 10,5 x 9,6 x 39,4

68.

Baixo relevo (DP)

1966/7 (?)

Madeira. Figura masculina estilizada.

dim 20,4 x 6,5 x 75,5



67.

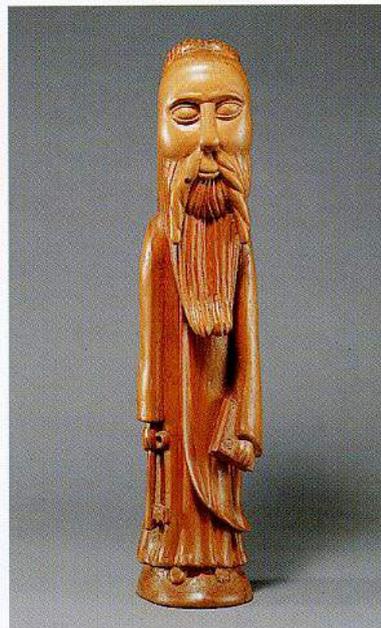
S/ título

S/data

Madeira. Figura masculina assente sobre uma cabeça.

dim 14,8 x 13,5 x 79

«Aqui era (...) suponho que S. Francisco de Assis, uma coisa assim parecida. Com o cálice e a hóstia, S. Francisco de Assis. E ele, depois, fez uma cabeça, aqui por baixo. Cabeça talvez de um anjo. Mas é S. Francisco de Assis»



69.

S. Pedro (DP)

1965

Madeira. Representação de S. Pedro.

dim 17 x 16,8 x 62,5

«ele entendeu que havia de fazer um S. Pedro diferente, de como o S. Pedro era. O S. Pedro geralmente tem o livro assim e a chave assim. Pronto, ele entendeu que havia de fazer um S. Pedro com uma chave assim e o livro assim. Devia estar com a coisa, que dizia assim: "vou fazer um S. Pedro diferente"»



70.

Coluna (DP)

1965/6 (?)

Madeira. Tronco com três
cabeças masculinas
sobrepostas encimadas por
uma ave com as asas abertas.
dim 8,4 x 7,4 x 71,8

«isto é o totem (...) acho que foi uma
revista qualquer viu um totem dos
índios ou um filme que passou na
televisão e ele cismou que havia de
fazer uma coisa igual ou parecida»





71.
Santo António e o Menino (DP)
 1966/7 (?)
 Madeira (raiz). Estilização da figura de S. António com o menino ao colo.
 dim 8,8 x 6,9 x 13,4



72.
Santa (DFMG)
 1968
 Madeira. Figura feminina.
 dim 8,3 x 7,9 x 28

73.
Imagem em marfim (DP)
 S/data
 Marfim. Figuração de Nossa Senhora.
 Dim 9,1 x 4,9 x 8,6



74.
Imagem em marfim (DP)
 S/data
 Marfim. Figuração de Nossa Senhora.
 dim 9,5 x 4,7 x 8,9

75.

Nossa Senhora (DP)

1967/8 (?)

Madeira (raiz). Estilização da
figura de Nossa Senhora,
assente numa base de granito
verde pelo colecionador.

dim 8,1 x 5,9 x 20,8



76.

**Imagem de Nossa Senhora
com o Menino (DP)**

1965 (?)

Madeira (raiz). Estilização da
figura de Nossa Senhora,
segurando o menino, assente
numa base de granito verde
pelo colecionador.

dim 9 x 6,2 x 25,7



77.

S/título

S/data

Madeira. Busto masculino.

dim 14,2 x 13,5 x 50



78.
Senhor (DP)
1968 (?)
Madeira. Busto masculino.
dim 13,7 x 12,5 x 29,5



79.
Senhor (DES)
1964
Madeira. Busto masculino.
dim 16,7 x 14,2 x 32,2



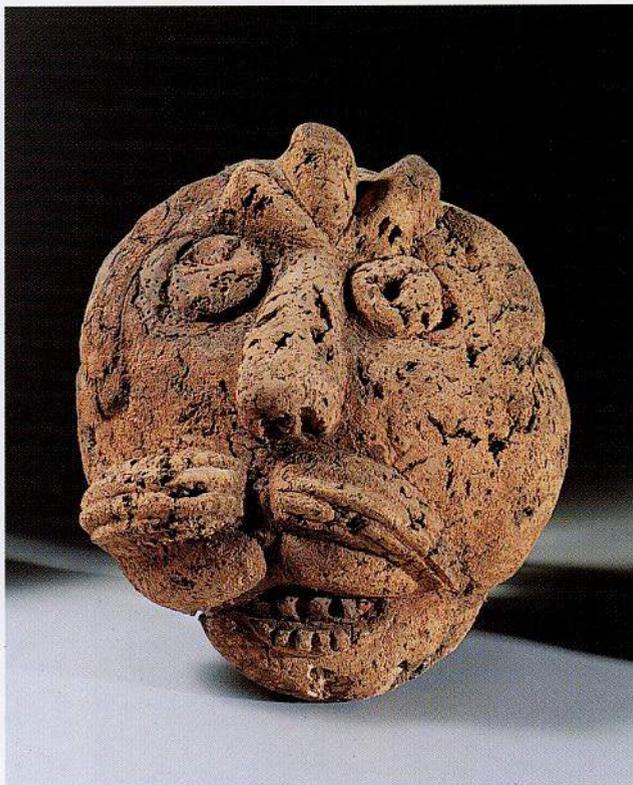
80.

Narigudo (DP)

S/data

Madeira. Busto masculino,
com boné sobre a cabeça.

dim 15,4 x 9,5 x 30



81.

Máscara (DP)

1965 (?)

Madeira e cortiça. Rosto
antropomórfico.

dim 55,5 x 30,5 x 15,5

82.

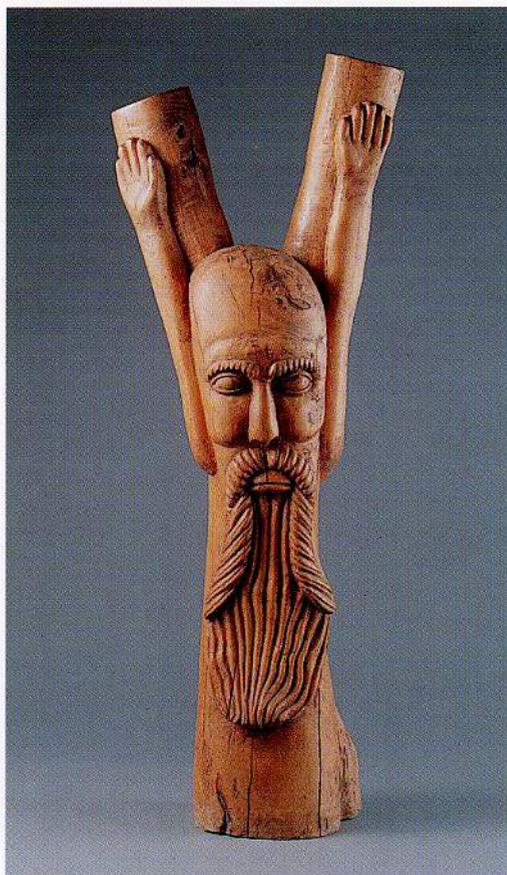
Calvário (DP)

1967(?)

Madeira. Representação estilizada da crucificação. A escultura é composta por dois elementos que encaixam um no outro. dim 16,5 x 12 x 47,5

«isto é o monte das oliveiras.

As Nossas Senhoras ao lado de, prontos, ele não fez o Cristo com cruz, quis fazer o Cristo assim. É a ideia, não é? É o monte das oliveiras. Ele falava muito no monte das oliveiras»



83.

S/título

1964

Madeira. Tronco de Cristo crucificado.

dim 31,5 x 15,5 x 78,5



84.

Cristo (DP)

1967 (?)

Madeira. Representação de
Cristo crucificado.

dim 29,5 x 11,2 x 61,5

85.

S. Sebastião (DES)

1964 (?)

Madeira. Busto masculino.

dim. 20 x 9 x 24

(ver foto da pág. 33)

86.

Piedade (DP)

1967/8 (?)

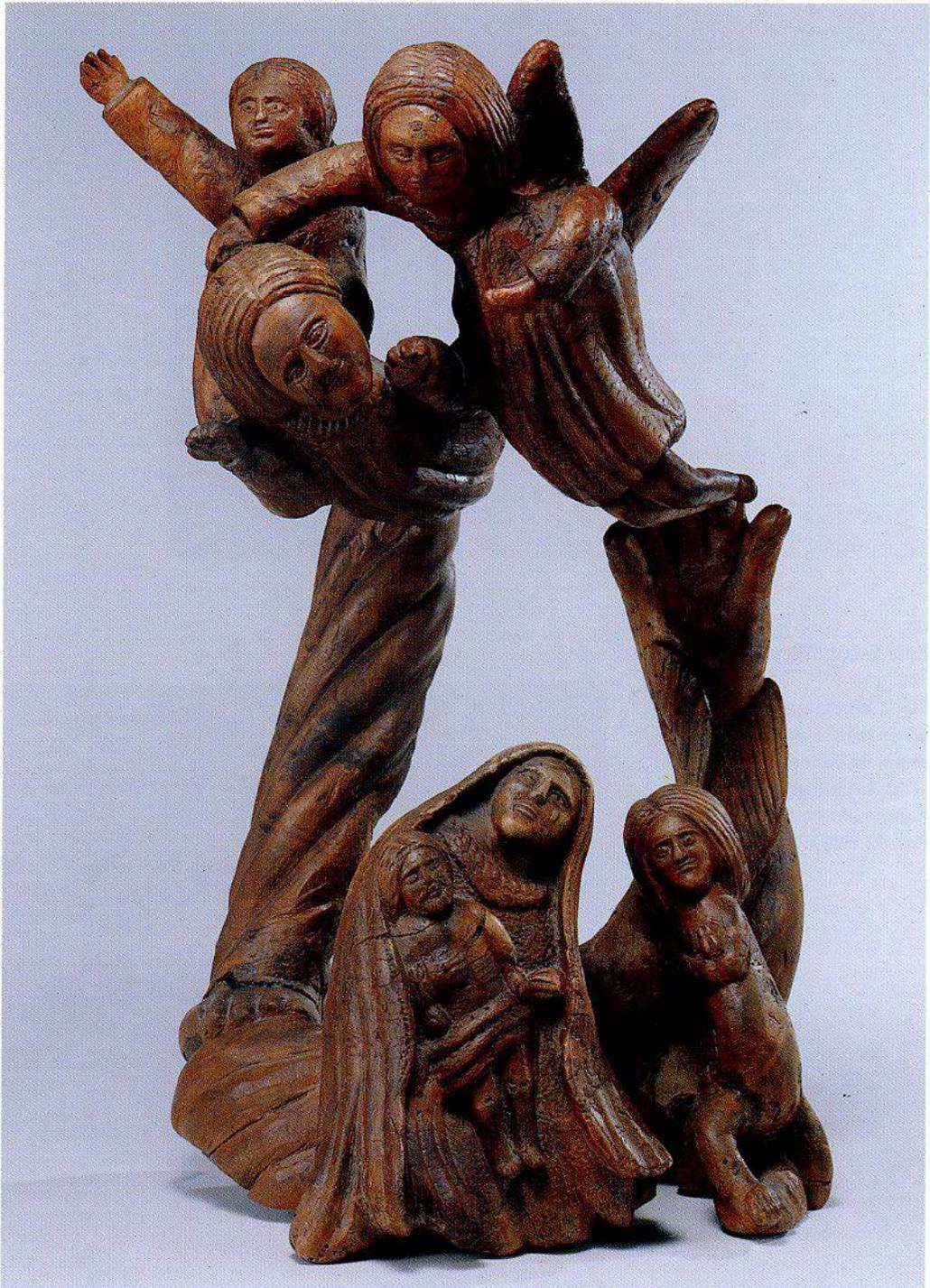
Madeira (raiz). Representação
da cena da crucificação e
descimento da cruz.

dim 28 x 15,2 x 27

«isto é o monte das oliveiras »;

«Faz Cristo quando foi pregado na
cruz, depois de Cristo morto, desce da
cruz e a mãe está com Cristo»





87.

S/ título

Madeira (raiz). Representação
de Nossa Senhora com Cristo ao
colo, encimados por anjos.

dim 26,5 x 29 x 51



88.

Raiz Esculpida (DP)

1967 (?)

Madeira (raiz). Figura
compósita. A escultura está
assinada com as iniciais
«F.M.R.» gravadas em
pontilhado.

dim 52 x 29 x 114



89.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica.

dim 24 x 19,5 x 10,7

90.

S/título

1964 (?)

Madeira. Cabeça zoomórfica.

dim 33,5 x 18 x 19,5

«ele dizia que era a cabeça de um
porco com a língua de fora»



91.

S/título

1964 (?)

Madeira (raiz). Figura
zoomórfica.

dim 18,5 x 10 x 24



93.

Bicho-submarino (DES);

Deuses (DFMG);

Demónios (DP)

1968 (?)

Madeira. Figura bicéfala com
uma das cabeças mais
elevada que a outra.

dim 16 x 15 x 30



94.

S/título

1964

Madeira (raiz). Cabeça
zoomórfica.

dim 5,2 x 10,6 x 11,7



92.

Cabeça Cinzeiro (DFMG)

1968 (?)

Madeira. Cabeça zoomórfica
com um boné.

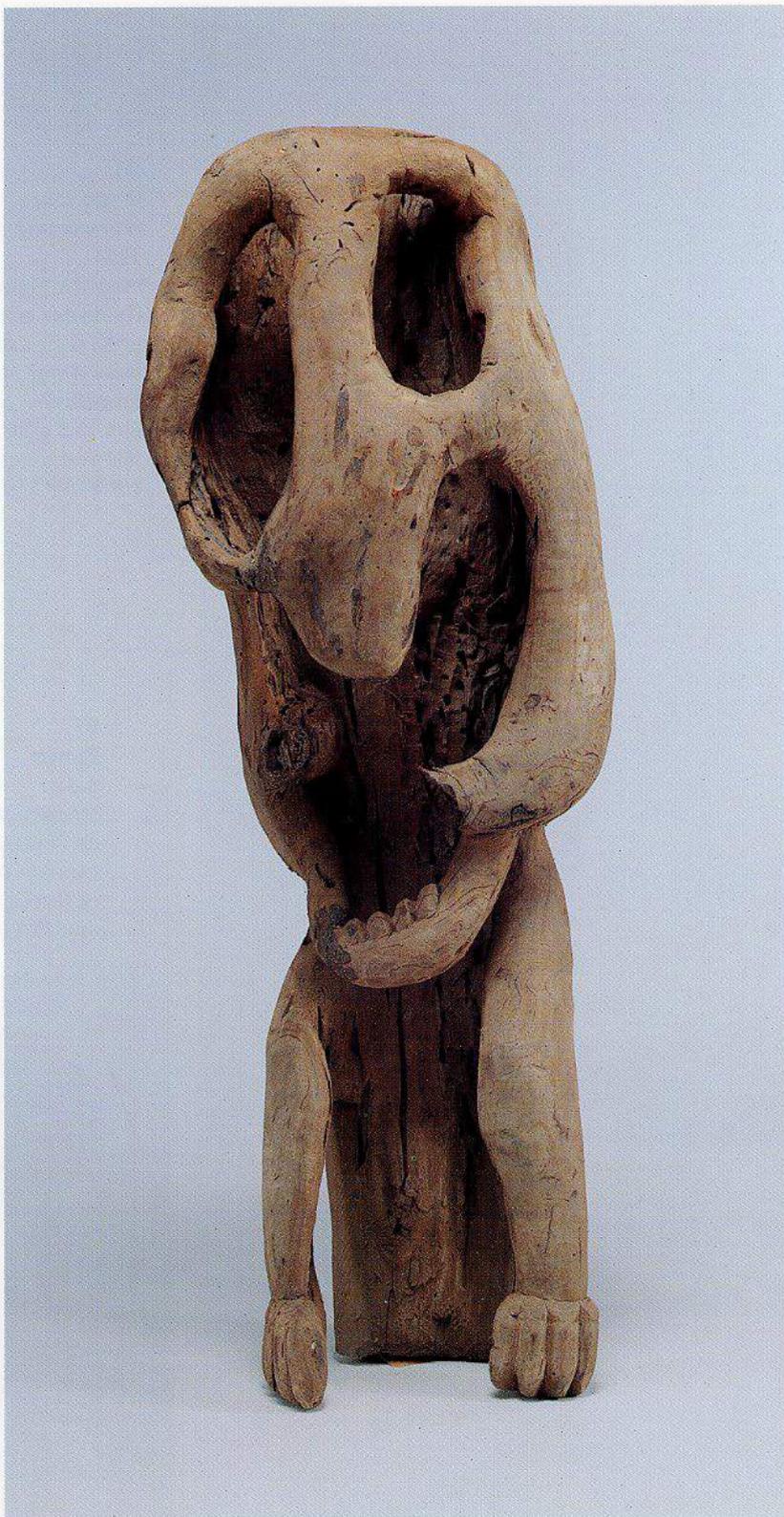
dim 27,5 x 14 x 13,9

95.

**Anão comido pelas
formigas (FMG)**

1968

Madeira. Figura
antropomórfica.
dim 64,5 x 20,5 x 61





96.

**Onde Mora
o Franklim?** (DFMG)

1968

Madeira. Figura masculina.
Numa das mãos segura uma
pasta onde está inscrita a
frase «Onde Mora o
Franklim?».

dim 13,5 x 5,8 x 62

«Isto é um pobre (...) todo remendado
e de bengala e com uma malinha»

97.

Banco

S/data

Madeira. Banco de trabalho
de Franklim, de assento
circular, côncavo, com sete
orifícios e três pés.

dim 25,5 x 35,5 x 25,6



COMENTÁRIOS:

1.

Reque-Reque

Madeira. Figuração de uma cabeça humana prolongada por uma haste encurvada e denteada. Instrumento musical usado pelos grupos de rapazes na altura da ida às «sortes».

Galegos. Barcelos.

dim 0,915 (comp.)

MNE D 5.284

2.

Figurado de barro (Bicho

Feroz)

Barro. Figura antropomórfica.

Rosa Ramalho.

Galegos. Barcelos.

dim 0,270 (alt.)

MNE AT 680

3.

Máscara

Madeira.

Usada pelo diabo ou velho, no dia 25 de Dezembro, 1 e 6 de Janeiro em peditórios para a Igreja. É pertença da comunidade.

Mogadouro. Vale de Porco.

dim 0,520 (alt.)

MNE AO-861

4.

Cabeça e mãos de S. Cristóvão

Madeira. Figura armada sobre uma estrutura gigantesca, recoberta de roupagens, era colocada nos rios em dias de festa, em certas aldeias do concelho de Chaves.

dim 0,560 (alt.)

MNE AQ-913

