

ACERCA DA ESTÉTICA DE ABEL SALAZAR

CARLOS BIZARRO MORAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA DE BRAGA

1- A indagação que Abel Salazar desenvolve ao longo da sua obra intitulada *Que é Arte?* (1940)*, é norteada pela convicção de que as questões relativas ao campo da estética poderão receber um tratamento preciso e claro, se se puder abordar objectivamente o conceito de arte. E o seu esforço, escorado na obra do seu coevo Pius Servien, desenvolver-se-á tentando mostrar uma nova perspectiva destes estudos, arredando-os da nublosa da estética tradicional e das suas empoadas fundamentações metafísicas. Abel Salazar deseja assim introduzir no nosso meio cultural uma actualização dos estudos da arte, a par dos novos ventos que sopravam do neopositivismo e das estéticas de raiz empírica. Em consequência, o seu projecto de uma "estética científica" demarcar-se-á profundamente das anacrónicas estéticas do sentimento e do "Einführung", a fim de dar lugar a uma explicação positiva que, no dizer de Servien, "abra vias físicas". Em concreto e mais profundamente, a confessa aspiração desta estética consiste em alcançar e formular, tanto quanto for possível, leis gerais da correlação do fenómeno artístico, que sejam verificadas pela experiência histórica (cf. QA, pág. 205).

Claro que seria curioso discutir se fosse este o assunto da nossa comunicação – a plausibilidade deste projecto no seu sentido estrito, no quadro duma epistemologia das ciências humanas em geral, e da estética em particular. Apenas uma referência: o próprio Abel Salazar tem plena consciência da dificuldade de estabelecer autênticas leis fora do campo das ciências físicas e matemáticas; mas nem por isso, ou talvez por causa disso, o nosso autor não esmoreceu no seu afã de encontrar princípios que, segundo ele, fossem capazes de enquadrar "o complexo dos fenómenos estéticos num golpe de vista único" (QA, pág. 205).

* A referência a esta obra far-se-á pelas siglas Q.A.

2 – Mas o que interessa agora, é perceber os meandros da constituição da estética científica e o modo como Abel Salazar a atingiu.

O ponto de partida, que é também uma das ideias centrais da sua obra, consiste em tomar o conceito de arte como objecto de um estudo rigoroso, acompanhado por um método também ele orientado por uma atitude de rigor. Quer dizer, o autor procura afastar toda e qualquer definição subjectiva e abstracta de arte e em seu lugar propõe aquilo que ele chama o "estudo tectónico do conceito de arte" (QA, pág. 10).

Por outras palavras, Abel Salazar supõe que todo o conceito está balizado por uma tectónica própria, isto é, por uma construção, uma arquitectura que lhe é inerente, e só pelo estudo dessa arquitectura se poderá atingir a definição do conceito. Isto implica que só pela análise da tectónica própria ao conceito de arte, se poderá atingir objectivamente a *quididade* da arte.

Mas antes de nos debruçarmos sobre o conceito de arte vejamos no essencial em que consiste a tectónica de um conceito. As seguintes palavras do autor introduzem-nos imediatamente no cerne da questão: "A arquitectura de um conceito compõe-se, em geral, de elementos intuitivos e de uma superestrutura lógica. Nas bases do conceito encontramos processos variados de esquematização intuitiva, depois, em andares sucessivamente sobrepostos, a esquematização lógica, a simbolização, a construção axiomática" (QA, pág. 10 - cf. fig. 1, em anexo).

Ora, todo e qualquer conceito em qualquer que seja o campo do saber em que se encontre, registará uma constante articulação entre os elementos da sua base intuitiva e os elementos da superestrutura lógica (cf. QA, pág. 24); articulação complexa e dificilmente cognoscível, mas totalmente necessária pois sem ela o pensamento, ou cairia no formalismo puro ou ficaria numa fase meramente embrionária. Supomos assim, que a análise científica da tectónica de um certo conceito se há-de identificar com o estudo das relações internas aos elementos dessa tectónica, o estudo das relações entre essa tectónica e a realidade e enfim, o estudo das relações entre essa e as outras tectónicas. Daí se conclui que o paradigma de todos os conceitos é o conceito de Relação; pensar é relacionar ou, como diz o autor "Todo o pensamento é, em grande parte, dominado pela Relação" (QA, pág. 11). Por isso, a elucidação da tectónica do conceito de Relação fará luz sobre a tectónica de todo e qualquer conceito, aí incluindo o de Arte, já que tudo o que encontrarmos na Relação reflectir-se-á na globalidade do pensamento.

3 – Uma das particularidades da Relação – senão mesmo a mais importante – é a sua paradoxalidade: ela é simultaneamente independente e dependente dos seus correlatos, é ao mesmo tempo um ser mental – e como mental tem uma existência subjectiva – e é também uma prerrogativa inerente às coisas do mundo, pelo que existe objectivamente.

Que nos querará dizer o autor ao pôr em destaque esta estranha contradição interna ao conceito de Relação? Desde logo, sugere-nos que na própria textura do acto de pensar existem elementos e factores em conciliação paradoxal, contradições que a razão comporta consigo, assumidas numa forma sincrética – tese que é confirmada pelos testemunhos de Russel, Bradley, Meyerson (cf. QA, pág. 26). E mais, Abel Salazar deseja alertar-nos para este facto singular: esta sinuosidade não é impeditiva da realização afectiva do pensamento, mas é seu facto catalizador. Finalmente, estes paradoxos da Relação recortam-se em filigrana na irredutibilidade dos campos em que se manifesta o modo peculiarmente antropológico da nossa própria existência: o campo da consciência e o campo do mundo físico.

Toda a reflexão deve ter em conta estes paradoxos, não os devendo ocultar nem arranjar para eles soluções artificiais; ela deve constatá-los e clarificá-los extraindo as consequências que neles estão implícitas. Assim, se considerarmos que a Relação, tal como refere Abel Salazar, “é a um tempo dependente e independente dos correlatos que a determinam”, depreenderemos poder pensá-la em termos formalistas e idealistas se conferirmos à Relação uma existência incondicionada e liberta dos correlatos; se pelo contrário nos fixarmos na outra polaridade, isto é na dependência da Relação face aos seus correlatos, então veremos o pensamento adentrar-se na realidade concreta. Ora, não há nenhuma conveniência em cindir o complexo da Relação nem em suprimir nenhum dos termos, porque de outro modo o conceito ficará reduzido apenas a uma das suas vertentes (cf. QA, pág. 28, 29).

Estamos agora mais à vontade para compreender o esquema tectónico do conceito de Relação (cf. Fig. 2 em anexo). Ele é constituído por quatro vectores que indicam as formas possíveis pelas quais o pensamento pode percorrer o sistema R,T,T'; o espaço mental ocupado pelo sistema chama-se módulo; e o conceito é, nas palavras de Abel Salazar “a síntese de apreensão mental do sistema completo, isto é, a um tempo, de R, de T, T' e dos quatro vectores, com o mesmo módulo. Os quatro sentidos simbolizados pelos quatro vectores são pois apreendidos num todo sintético no

acto de concepção e de representação do conceito" (QA, pág. 30).

Toda a construção teórica deve evitar polarizar-se exclusivamente em qualquer um dos elementos do sistema, a fim de não o desagregar, de não tomar parte pelo todo, de não cair em posições irreduzíveis, unilaterais e sem saída, tais como as do a priorismo, idealismo, realismo ingénuo, etc. Há que atingir a síntese "realizada consequentemente após a análise" (QA, pág. 33), tal como refere o nosso autor.

Este esboço e estas advertências relativas à tectónica do conceito de Relação valem totalmente para a tectónica do conceito de Arte, como veremos a seguir.

4 – Na tectónica do conceito de Arte entram os seguintes elementos: uma Forma (F), uma Emoção (E), uma Relação indeterminada (R) entre (F) e (E), e os correspondentes vectores (cf. Fig. 3). Por sua vez, este núcleo tectónico está envolvido em conexões múltiplas com uma diversidade de factores tais como: o tempo, o temperamento, o biótipo, a colectividade, a economia, etc. Estes elementos entram por isso no esquema tectónico do conceito de Arte, pelo que a arquitectura deste conceito figurar-se-á agora da maneira como está indicada na Fig. 4. É fácil perceber agora que a arte não é mais que o produto de uma determinada relação entre estes elementos; a própria novidade da obra de arte cinge-se à capacidade de inventar relações novas entre os elementos constituintes da tectónica, ou por outros termos, a obra de arte nasce com a concretização de (R). Sendo assim, vejamos o processo que conduz a essa concretização.

Abel Salazar sublinha que é primeiramente através da *composição* e também do *ritmo* que a relação (R) se realiza, é por eles que a obra de arte aparece. Atentemos nas suas palavras: "é pela composição que o artista determina a relação dos elementos cuja síntese é a obra de arte (...); por outras palavras – diz ele – (R) é o símbolo geral das relações possíveis em qualquer composição" (QA, pág. 39). É a composição que cria a unidade da obra plástica não por intermédio de um qualquer mecanismo aleatório ou artifício mais ou menos voluntarioso mas por intermédio de suportes logísticos bem objectivos, dos quais se destaca "o princípio do equilíbrio estático" que é garantido pelo equilíbrio da mútua determinação entre as partes e o todo, pela justa adequação dos espaços, das dimensões, dos pesos e das massas, pela conveniente distribuição da luz, das cores etc. Em suma, a consecução da composição decorre numa "obediência a uma necessidade lógica" (QA, pág. 43).

Mas não se consegue a expressividade plena do conceito estético na

obra recorrendo apenas à composição. É pelo ritmo que a obra adquire uma singularidade e uma personalidade capaz de a arrancar da generalidade das leis e dos preceitos e de lhe imprimir a marca do seu conceito. A este propósito diz Abel Salazar: "Enquanto a estética da composição tem de existir, idêntica, em toda a obra plástica, o ritmo varia de qualidade conforme a personalidade do conceito que exprime" (QA, pág. 45). É pelo ritmo que o artista se revela e que exprime a qualidade do mundo que o habita. Mas atenção: não se confunda ritmo com estilo maneirístico, com o modo afectado e povoado de arrebiques; isto deitaria a perder a obra de arte num fulgor artificial.

Registe-se que Abel Salazar se colocou então, em sintonia com a modernidade dos estudos sobre o ritmo que eram protagonizados por Servien e Ghyka; esta ciência nova do ritmo tem um grande alcance, porque permite estabelecer com bastante precisão o sistema de correspondência entre os elementos que formam a obra de arte.

Em suma, fica assim claro que é pela construção de relações entre os elementos da tectónica que surge a obra de arte. Por isso mesmo, o nosso autor refere que o processo da criação "consiste em preencher o conceito estético por meio de imagens tendo por fundamental *abstractum* a composição e o ritmo" (QA, pág. 47).

Mas o que é importante de constatar, é que, para Abel Salazar, o campo de possibilidades de gerar novos ritmos de composição não é ilimitado nem indefinido. Existe certamente uma multiplicidade de possibilidades de estabelecer novas relações, mas essa multiplicidade é enquadrada por dois limites: o limite realista e o limite idealista; a obra de arte pode surgir em qualquer ponto deste intervalo, situando-se mais num ou noutro sentido.

No horizonte realista – no qual radica a arte na sua fase nascente – a situação do artista define-se por uma atitude analítica "procurando no estudo da realidade os elementos plásticos da expressão" (QA, pág. 209); daí que haja neste limite uma relação intensamente unitária com o real, pelo que "a composição disporá cada vez menos livremente dos elementos plásticos..." (QA, pág. 50), tal como refere Abel Salazar. No extremo, tornar-se-á puramente impossível incluir qualquer elemento ou factor de ordem pessoal (cf. QA, pág. 58), porque a realidade sensível domina fatalmente o artista e a sua arte cinge-se a um mínimo de expressão.

Já no horizonte idealista, afastados os elementos plásticos da realidade sensível, eles "fornecem (agora) à composição possibilidades cada vez mais amplas"; contudo, também o limite idealista corre um sério perigo:

de nele se trabalhar apenas "com ecos espectrais da realidade sensível" (QA, pág. 50). Assim, se no idealismo se escamotear o contacto com a realidade, então os elementos de expressão perderão a sua significação plástica.

Nesta advertência que o autor nos faz sobre os riscos do idealismo, vemos prefigurar-se a sua recusa de uma arte meramente conceptualista, isto é, uma arte que se esgota numa auto-representação da sua ideia, que se esgota numa obsessão por representar a sua essência abstracta, separando-se da realidade num processo incompreensível de reduplicação de si própria. Em contraposição, o autor previne que "não há arte exclusivamente formal, sem comunicação possível do seu conceito, (e portanto) toda a manifestação artística para além desse limite é impossível como realização" (Qa, pág. 51).

Conclui-se assim que, tanto no limite idealista como no limite realista, a produção estética, sendo ainda teoricamente possível, não é contudo autêntica criação porque a obra não conseguirá comunicar.

É no pressuposto das leis da correlação que o autor pretende fixar uma justa posição média que não cai em nenhum extremo idealista ou realista; até porque se é verdade que a arte é tanto mais expressiva quanto mais os elementos plásticos se afastam da correlação unitária com o real, também não deixa de ser pertinente observar que ela é "limitada por aquela posição em que toda a correlação perceptível entre os elementos plásticos e a realidade sensível cessa" (QA, pág. 51-52). Isto significa que se a arte ultrapassar aquele equilíbrio, ela entrará num domínio patológico.

Enfim, conseguir o equilíbrio destas correlações complexas entre a forma, a luz, a cor, a composição, a emoção, os elementos da ideação e das faculdades criadoras do espírito, eis a chave da autêntica criação artística. Aliás, a própria personalidade de um conceito estético, assim como de uma vocação artística individual ou de escola, só é possível a uma certa equidistância dos extremos realistas e idealistas (cf. QA, pág. 62): quanto mais do lado do idealismo mais os conceitos estéticos se afastam entre si, lançando-se num modo de existência atomista; quanto mais do lado do realismo tanto mais os conceitos estéticos se aproximam entre si, de tal modo que no extremo fundir-se-ão num só.

5 – Mas voltemos novamente à tectónica do conceito de Arte. Já anteriormente acentuámos o dinamismo das relações que existem entre os elementos da tectónica, mas é óbvio que a nossa atenção pode perfeitamente concentrar-se num desses elementos; mas não poderá destruir a

organicidade interna do sistema.

Assim, por mais que nós encerremos o (R) nas fortalezas da abstracção e da construção puramente lógica, ele terá sempre uma articulação com os elementos da Forma e da Emoção; por sua vez, estes elementos sofrem – como diz Abel Salazar – “uma elaboração esquematizante, uma espécie de abstracção intuitiva, que opera uma primeira simplificação pré-axiomática” (QA, pág. 34-35). Sempre que a indagação estética porfia, a todo o custo, pela independência e pela indeterminação de (R) – que é o que acontece quando se postula que (R) é uma essência, é o belo, é o divino, etc. (cf. QA, pág. 112) – então ela cai na metafísica, no delírio formalístico; como tal, constrói-se uma aparente superestrutura lógica que é um amontoado de elementos díspares, sem estrutura nem firmeza, já que a estruturação do conceito se faz agora ao contrário como se fosse possível construir um edifício começando pelo telhado. É este o caso da estética platónica e de todas aquelas de cariz normativo, nas quais (R) é entificado, é transferido “para o ontológico imaginário” (QA, 121), e como tal adquire o poder de produzir a partir de si os seus correlatos; nestas estéticas, diz Abel Salazar “o processo resume-se em conceber uma relação em si, conferir-lhe uma essência, e com este ser determinar os termos, como o continente determina a forma do seu conteúdo” (QA, 115). É num tal equívoco deste tamanho que caíram filósofos de grande nomeada, tais como aqueles que são apontados por Abel Salazar: Platão, Kant, Schopenhauer, e mais recentemente Heidegger.

Quanto à Forma e à Emoção, entre elas existem relações inextricáveis, mas são em si mesmas realidades diferentes com registos singulares. É da experiência comum que mesmo as formas mais elementares, tais como uma simples linha, despertam cargas emotivas; por isso se diz que a linha recta é calma e que a linha em zigue-zague é áspera. Ora, Abel Salazar explica demoradamente que as cargas afectivas aderem às formas mas não fazem parte das suas propriedades intrínsecas; e por isso, objectivamente, não faz sentido atribuir um estado emotivo a uma forma: não se deverá dizer “esta linha é bela” mas sim, “esta linha desperta em nós a sensação de belo” (QA, 66). Analiticamente a Forma nada tem a ver com a Emoção nem vice-versa: as relações entre ambas não se arrimam em nenhum dado objectivo para além da sua mútua fusão numa síntese intuitiva; ora, visto desta maneira, o assunto fica inabordável. Ouçamos a este propósito Abel Salazar: “no próprio momento mental em que a síntese se opera sentimos que estamos no âmago do problema e que, ao mesmo tempo é impossível explicá-lo” (QA, 71); quanto a nós, a dificuldade coloca-se porque esta síntese intuitiva

é e não é um paradoxo: é-o do ponto de vista lógico mas não quando olhado do ponto de vista psicológico. Ora, a síntese psicológica onde vive aquele contacto entre Forma e Emoção não afoga a essência irreductível de cada uma delas (cf. QA, 189).

Esta configuração das relações entre a Forma e a Emoção desdobra-se de modo idêntico relativamente aos temas da Ciência e da Arte, da Razão e do Sentimento, da Linguagem Científica e da Linguagem Lírica.

Esclareçamos.

A relação entre a Razão e a Arte é explicitada através de um preceito geral que Abel Salazar formula do seguinte modo: "todo o acto da razão determina uma carga emotiva mais ou menos sensível, que está com ele conexas e por vezes com ele por tal forma aderente que razão e emoção parecem confundidos" (QA, 125). Sendo a arte paradigmática realização do domínio da Emoção, entre esta e a Razão há certamente uma interacção mas nunca uma identidade. Cada uma tem as suas propriedades intrínsecas, pelo que não se justifica dizer, por exemplo, que a proposição lógica ($P \rightarrow Q$) seja bela ou horrível, a não ser num sentido puramente figurado.

De um certo ponto de vista, Arte e Razão são coisas diferentes e irreductíveis. Cada uma tem a sua própria lógica e os seus próprios processos. Perguntar-se-á então donde nos virá o sentimento tão próximo de existirem qualidades estéticas nas ciências? É ainda sob a legenda de Servien e de Poincaré que Abel Salazar se justifica: "é fácil de compreender – diz o nosso autor – que uma demonstração, que uma teoria, uma doutrina, mesmo nas matemáticas, tem uma *forma* e uma *estrutura*, uma arquitectura, ora onde existe uma *forma*, existe em geral uma carga emotiva que lhe corresponde. Assim a matemática é susceptível de cargas emotivas, e portanto, de determinar sentimentos estéticos variados. Por outras palavras, há uma estética das matemáticas (...)" (QA, 129).

Certamente, esta beleza formal dos produtos e dos processos da ciência confunde-se com a elegância inteligível que eles assumem: a harmonia das suas partes, a simetria, o equilíbrio, e a unidade, aspectos estes que curiosamente lhes conferem mesmo um maior ganho de rentabilidade científica.

Esta coincidência psicológica – e não lógica – entre Razão e Arte, Emoção e Ciência, espírito geométrico e sensibilidade estética tem, no fundo, a sua justificação no referencial antropológico da natureza do homem: "o homem – diz Abel Salazar – não é uma máquina de pensar, mas uma coisa que vive e sente, pensando; e que assim é incapaz de pensar, sem que o acto de pensar seja acompanhado de cargas emotivas" (QA 132). Por

isso, concluímos nós, o acto de pensar é um acto estético, na medida em que pensar significa produzir formas que por sua vez desencadeiam cargas afectivas. Porquê? Porque, responde Abel Salazar, o homem é feito assim (cf. QA, 133).

A Razão e a Ciência são susceptíveis de conexões emotivas, na medida em que todo o acto de pensamento que lhes está subjacente se tipifica em formas. Assim, a matemática, diz Abel Salazar, "sendo entre outras coisas "forma", entra em conexão, só por esse facto, com a estética" (QA, 138).

Todos os conjuntos da Ciência recebem assim uma carga emotiva variável mas bem definida; certamente que alguns serão mais susceptíveis do que outros; também determinados factores e circunstâncias influem, ora favorecendo ora dissuadindo este naipe estético das ciências.

Mas o essencial desta estética da ciência, está no processo em que ela se produz, exactamente na síntese psicológica da Forma e da Emoção.

Finalmente, também a questão das relações entre a linguagem científica e a linguagem lírica se encaixa perfeitamente nesta estratégia de mútua aproximação e independência.

Deste modo, Abel Salazar – recolhendo mais uma vez o contributo de Servien – concebe a linguagem total como composta por dois campos perfeitamente distintos e com propriedades próprias: o campo *S* da linguagem científica, e o campo *L* da linguagem lírica.

Ao campo da linguagem científica correspondem as propriedades da equivalência, do sentido unívoco, da verificabilidade, da tendência para o numérico, para o simbolismo matemático (cf. QA, 75) susceptível de um tratamento lógico e algébrico (cf. QA, 198). Deste modo, qualquer proposição científica pode ser transposta para uma proposição rigorosamente equivalente sem perder nenhuma das suas *nuances*.

Já na linguagem poética não existe nenhuma "possibilidade de se imobilizar uma frase num sentido único" (QA, 76): como ela está ligada ao ritmo, à matéria sonora, às outras palavras, qualquer substituição provoca uma alteração de sentido.

Estes dois campos possuem portanto propriedades distintas; contudo o sentido emotivo da linguagem lírica da arte está absolutamente ligado à presença de uma forma numa síntese fundamental; pelo que, voltamos assim a encontrar a correspondência anterior entre (F) e (E), de tal modo que qualquer delas pode representar a outra, sem que contudo as possamos reduzir uma à outra.

6 – Mesmo deixando de fora outros interessantes temas abordados pelo autor ao longo da obra que vimos citando, pelo que fica dito já é bem visível o alcance notável do pensamento estético de Abel Salazar; sobretudo o esforço que nele existe por encontrar um epicentro que funcione como referencial de soluções, um esquema teórico e conceptual que lhe permita explorar logicamente a especificidade do fenómeno estético e artístico, sem cair naquilo que ele considera ser a futilidade metafísica. Neste aspecto encontramos no seu livro todo um desenvolvimento metódico da sua reflexão, que vai da tese para as consequências, do centro para a periferia numa dialéctica constante entre a análise e a formulação de sínteses.

E perante a riqueza de sugestões que a obra nos oferece, não queremos deixar de comentar alguns dos rasgos mais característicos, na tentativa de contribuirmos modestamente, para uma mais completa aferição do pensamento estético do autor.

Abel Salazar não terá sido profundamente inovador no campo da estética, procurando sobretudo colar-se às doutrinas positivistas do seu tempo, num afã de actualização. Mas este foi um dos desafios em que o nosso autor deliberadamente se empenhou, na medida em que acreditava que o atraso espiritual da mentalidade nacional da sua época, só poderia ser combatido com efectivo êxito, através da adopção do espírito da ciência moderna e das suas mais recente conquistas conseguidas além fronteiras.

22

E em boa verdade, neste aspecto o nosso autor revela uma cultura ampla da estética do seu tempo, que ele conseguiu apreender e transmitir por meio de sínteses brilhantes e de lances de sistematização raramente conseguidos entre nós.

Esta obra possui uma planificação coerente, um ordenamento temático que torna perfeitamente claro o âmbito doutrinário a que o autor se abalançou. Nela vem, de vez em quando, à superfície, um certo tom de campanha em que o autor se empenhou, que transparece facilmente nas diatribes com que o autor invectivava aquilo e aqueles com quem discordava, e no seu próprio estilo, no recurso a uma constante repetição de princípios e a longas citações; é óbvio que estas estratagemas ajudam a tornar mais perceptíveis as grandes ideias do autor, mas por outro, causa a impressão de discurso algo leccionista, de progressão lenta e por vezes frouxo.

O que não há dúvida é que esta estética de horizonte empírico e consequentemente inclinada para a aridez argumentativa, está aqui bem contrabalançada pela clarificação que o autor lhe empresta, através da profusão de exemplos práticos e concretos, de fino recorte poético onde bem

se revela o perfil artístico de Abel Salazar e da sua vibrátil sensibilidade.

Mais ainda, desta estética advem um ímpeto de grande importância para os estudos desta matéria: a oposição ao pensamento abstracto, conduz a estética a despertar do seu sono metafísico, dos jogos de abstracções em que aquela se enredava, a sair da alienação em que o esteticismo caía, esquecendo frequentemente os factos vivos do mundo estético e da arte.

Como já se notou, existe em Abel Salazar um permanente cuidado na argumentação a fim de não se desviar dos nós conceptuais de uma estética de cariz objectivista, de quem admite como única certeza aquela que é dada pelas ciências empírico-matemáticas. Esta busca de cientificidade está bem patente, para além de tudo o que já foi referido, na aproximação que o autor faz entre a criação artística e a invenção científica, na inserção da arte nos mesmos trâmites de desenvolvimento geral dos sistemas históricos, na aplicação dos princípios da tipologia caracterológica de Kretchmer aos artistas e à arte e na própria classificação dos géneros artísticos.

Porém, não se pense que tudo se submete a uma lógica da transparência. Tal como o próprio autor confirma, com elevado sentido crítico das capacidades do nosso conhecimento, a objectividade é um limite impossível (cf. QA, 22); por outro lado, a arte escapa às malhas racionais de uma lógica da verificação: o seu carácter imprevisível, automático, espontâneo, dificulta a racionalização; o autor tem consciência de que a sua análise da arte corresponde apenas à indagação possível, procurando apenas clarificar aqueles elementos que se apresentem como os mais seguros, “pondo de parte – tal como ele diz – o que existe de inacessível na definição essencial dum conceito estético” (QA, 61). Não admira, pois, que no discurso de Abel Salazar encontremos núcleos temáticos inefavelmente poéticos, formando vórtices de indefinição; é o caso de uma certa imaterialidade da arte, a presença mágica do mistério na arte, o peso esfíngico do inconsciente que se recorta no fundo da profundidade da criação artística e que se apresenta quase como um nuomeno psíquico inacessível ao conhecimento científico, enfim, a indeterminação da força expressiva da obra de arte, finalmente, a confessada impossibilidade de alcançar o fenómeno da experiência estética na sua plenitude. Todos estes aspectos estão bem presentes ao longo de toda a obra, como bem se pode constatar por esta citação em que o autor se refere ao carácter indefinível da música:

“Ela (a música) define o indefinível sem o definir; evoca mistérios, intensifica, modela, aguça mistérios, sem jámais os definir: – gira em seu redor, contorna-os, arranca-os do inconsciente, fá-los como fantasmas pairar nos ares (...)” (QA, 186).

E esta outra afirmação também muito elucidativa:

“A obra de Arte começa com frequência por uma tentativa vaga, por vezes consciente, por um ensaio pensado; mas, quase sempre, termina por ser qualquer coisa absolutamente diferente deste ensaio reflectido” (QA, 102).

Verificamos assim que Abel Salazar salvaguarda todos os registos que envolvem a arte e a experiência estética, desde o seu pólo massivamente material e físico, até ao pólo mais invisível do conteúdo mistérico que se adentra no conteúdo da arte. O autor controla assim o seu espírito matemático e geométrico com o poder de se impressionar pela força do indizível e do não-verificável, num testemunho sincero de quem nos diz que também se admira aquilo que por vezes se desdenha.

Contenta-nos, também, verificar que as observações de Abel Salazar sobre as relações entre a forma e a emoção induzem para o difícil problema da estética que é o da correspondência entre as diversidades dos objectos-formas e as reacções subjectivas que surgem no espírito. Neste assunto, também o autor revela uma compreensão muito actual, pois ainda que utilizando uma linguagem menos elaborada tecnicamente, ele centra-se naquilo que na teoria da arte se chama “categoria estética”.

A categoria estética é constituída por um lado, por um sistema de forças estruturadas que definem o modo de ser do objecto, e por outro, por um *ethos* afectivo peculiar, que se identifica com a resposta emocional do sujeito a esse objecto. Existem tantas categorias estéticas quantas forem as classes de forças estruturadas e suas respectivas reacções emocionais; elas são por isso classificáveis, permitem-nos distinguir as realidades tão próximas entre si como são por exemplo o Belo e o Bonito, como também aquelas tão afastadas entre si como sejam o Cómico e o Trágico, o Kitsch e o Sublime. Contudo, elas envolvem algo de comum, e isso viu-o bem Abel Salazar ao explicitar que “nelas encontramos dum lado um elemento perfeitamente definível sob o ponto de vista geométrico, mas do outro um elemento difícil de caracterizar e de reduzir a quantidades” (QA, 55). Este último elemento seria certamente o *ethos* afectivo que adere a toda e qualquer categoria. É pena que, por motivo da dificuldade inerente a esta questão, o autor não tenha proposto uma interpretação decidida, afirmando que ela “sai fora do campo científico preciso” (Qa, 55).

Também não queremos deixar de referir um outro assunto, e que nos causa alguma estranheza. É que não nos parecem perfeitamente ajustados os juízos da crítica de arte sobre a pintura de Abel Salazar, críticas que sintomaticamente titubeiam, ora colocando o pintor no terreno do neo-realis-

mo, ora no campo da arte pela arte!

Se atendermos à posição teórica do autor, rapidamente se verá que nem uma nem a outra posição são sustentáveis. Recordando, o equilíbrio do conceito no complexo da tectónica retira qualquer justificação àquelas posições. Elas não representam nada mais do que a estigmatização de um dos componentes do sistema causando, por isso a sua desarticulação.

Deste modo, a chamada arte social, isola na tectónica do conceito uma determinada parte que é a "colectividade", na sua relação com a Emoção e com a Forma e apresenta essa parte como sendo o todo da tectónica esquecendo os outros correlatos.

Ainda que tenha sido sob os auspícios de um aparente realismo pictórico – ilusão de percepção em que foram quase unânimes os críticos contemporâneos de Abel Salazar – que se conferiu ao pintor a fama de génio, na realidade, a posição teórica de Abel Salazar não se confunde nem se alimenta daquela corrente. A sua interpretação da tectónica da arte não poderia ser favorável ao realismo documental, à cópia mimética e representativa do real, ao figurativismo evocativo ao qual o realismo facilmente acede; veja-se a propósito a subtilidade desta apreciação feita pelo nosso autor: "a tela ou gravura que penduramos na parede porque representa ou nos recorda um espectáculo preferido, que repousa a vista fatigada dos muros citadinos (...) não vai além de um eco mais ou menos fiel, mais ou menos completo, da realidade sensível; a sua emoção se existe, não lhe é própria, não é um elemento humano acrescentado, mas inerente ao espectáculo figurado" (QA, 58). Como se vê, não é por aqui que se atingirá a autêntica expressividade da forma artística que seja capaz de activar a verdadeira experiência do gosto, no interior da subjectividade do espectador.

É que o próprio processo da criação exige um catalisador eidético que projecte a obra para o horizonte do imaginário (cf. Qa, 54), e opere uma transmutação do real no ideal. Portanto, nesta doutrina de Abel Salazar a forma não poderia ficar submergida por um conteúdo que fosse apenas função de um mero registo das condições sociológicas. Recordamos que foi o próprio autor quem sugeriu que a fase do realismo devia ser superada logo que os elementos plásticos adquirissem um grau de maturação suficiente para se adaptarem à expressão do conceito, afastando-se da objectividade da fase anterior e progredindo paulatinamente para novos horizontes. Por nossa parte, atrevemo-nos a dizer que esta metamorfose se reflecte coerentemente na sua pintura.

Certamente que a arte de Abel Salazar não deixa de abrir para uma mensagem social, mas uma mensagem que não se separa do valor da forma,

isto é, da significação indelével que a forma assume na sua técnica pictórica.

Em conclusão, não concordamos que Abel Salazar seja jogado para o domínio do realismo à força de uma hipervalorização de alguns dos temas da sua pintura – mulheres dobradas ao peso de sacos, calceteiros no trabalho, etc. – esquecendo o modo como tais assuntos são assumidos pela força expressiva da forma, e esquecendo também os próprios conceitos estéticos do autor.

Também quanto à arte pela arte, esta reduz-se a isolar o (R) do esquema tectónico e a conferir-lhe uma existência em si, caindo nos vícios do formalismo, provocando também um desagregação do conceito pois anulam-se todos os correlatos (cf. QA, 153).

Supomos que aqueles que colocam o autor do lado da arte pela arte, terão sido induzidos em equívoco pelo facto de Abel Salazar defender ideia de que a finalidade da arte e do artista se esgota no próprio acto de criação. Nas palavras do próprio “cada realização exaure no seu acto a sua própria finalidade” (QA, 87). Poder-se-á eventualmente ver nesta auto-suficiência do acto criador uma legitimação da obra de arte como algo que se coloca acima de todas as preocupações que lhe são exteriores, tais como preocupações sociais, preocupações históricas. Nesta perspectiva, a arte situar-se-ia acima de todo o contexto da sua época e viveria apenas para si própria e para o seu próprio bem.

26

Do nosso ponto de vista, tudo isto é estranho ao pensamento de Abel Salazar. O que ele quer sublinhar é sim, o valor intrínseco da criação estética, a essencialidade da inspiração poética que não pode ser alienada da sua vocação autêntica, nem pressionada por factores extrínsecos que habitualmente condicionam a arte institucionalizada. É nesta perspectiva que só o acto criador é vital, é imperativo para o artista, sem que este só signifique a arte isolada do meio, pois nem o próprio princípio das correções o permitiria.

Registamos com agrado a compreensão penetrante e lucidíssima, a visão integradora que Abel Salazar tem do fenómeno estético e artístico: “toda a arte – diz Abel Salazar – é humana e social, temperamental, temporal, espacial, colectiva, individual, etc, etc, conforme o elemento tectónico do conceito que pomos em foco e evidência e a que queiramos conferir hegemonia (...). Mas essa hegemonia desse elemento não pode realizar-se por decreto imperativo. Tem de ser um resultado natural do movimento próprio da arte que não o resultado de uma pressão exterior” (QA, 154-155). E logo a seguir diz taxativamente: “a essência [da arte] é inerente à síntese tec-

tónica do conceito; não pode localizar-se num elemento dessa tectónica, porque então o conceito não existe" (QA, 155).

O teorizador Abel Salazar, é pois adverso às miopias daqueles que, por se sentirem legitimados a atribuir à arte uma finalidade extra-estética ou mais-que-estética impõem a parte que lhes é conveniente ao todo que anulam (cf. esta questão em QA, 86-87). Em coerência, Abel Salazar não deixou de prevenir contra as ingerências ideológicas veiculadas pelos "doutrinários da arte por decreto à priori": "Não se faz [Arte] por decreto nazi, fascistas ou comunista, como não se conseguiu outrora fazer arte por decreto católico (...) Uma tal arte não seria senão uma série de ilustrações feitas sobre temas decretados" (QA, 155).

Repare-se que, segundo Abel Salazar, o próprio processo da produção da obra de arte é incompatível com a presença de projectos prévios à obra; e esclarece o autor: " se podemos partir de um projecto, logo os processos inconscientes intervêm, e se apossam dele., o elaboram e transformam, fazendo-o seguir um caminho imprevisito, às vezes totalmente oposto ao do ponto de partida" (QA, 107-108).

A arte tem, pois, a sublime tarefa de evocar "o exponencial da vida integral" (QA, 155).

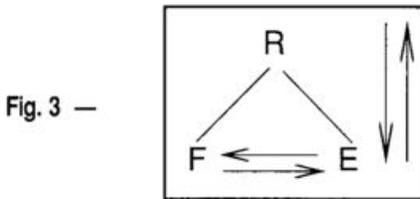
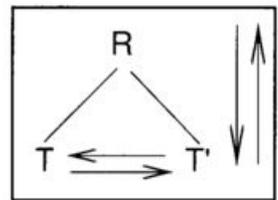
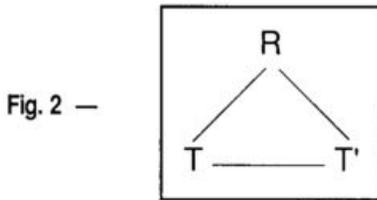
Quão longe está pois o nosso autor das estafadas posições da arte pela arte, arte de vanguarda, arte social, etc, apesar de alguns dos nossos críticos lhe colarem tais rótulos! Já agora, seria bom que os que têm a tarefa de avaliar para o público as obras de arte, pudessem ler as atinentes observações que Abel Salazar nos oferece acerca do que é essencialmente a actividade crítica, entendendo-a como a determinação circunstanciada da tectónica do conceito, ou seja, o contrário do mero registo opinativo e do radicalismo dogmático.

Finalmente parece-nos existir uma certa contradição entre a propensão de Abel Salazar em considerar a estrutura do conceito de arte envolta num inatismo, e a insistência com que defende o valor expressivo da obra de arte em si mesma. Assunto interessante e susceptível de um desenvolvimento futuro.

ANEXO (Figuras)

Fig. 1 —

Axiomatização Simbolização Esquemas lógicos	Superestrutura Lógica
Elementos intuitivos	Base



28

