

ABEL SALAZAR: IMPRESSÕES DE VIAGEM E DE ARTE

ÓSCAR LOPES

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Abel Salazar nunca se apresentou como escritor. Aquilo que no seu largo espólio mais se aproxima das Belas Letras são volumes de impressões de viagem (paisagens, ambientes, tipos), em grande parte também constituídos por impressões de artes plásticas sobretudo de museus e por certo número de reflexões de ordem mais geral, principalmente histórica e filosófica, que surgem a vários pretextos. Nem todas estas obras foram publicadas. Ocasionais referências bibliográficas nomeiam, por exemplo, *Uma Páscoa em França*, volume que teria sido escrito em 1930 mas que não chegou a ser publicado, a não ser que se identifique com o vol. *Paris em 1934*, e ainda outros vols., como o *Jornal de um Neurasténico e Assim o Bobo Dizia*, escritos em 1930 e provavelmente afins de tais livros de impressões. Em todo o caso, os vols. editados como notas de viagem são cinco, num total de cerca de 1.300 páginas.

Salientaremos desde já que o mais interessante é o vol. 1^o (o único publicado) de *Digressões em Portugal*, Porto, 1935. A seguir, valorizaríamos *Uma Primavera em Itália*, Lisboa, também 1935. Tem ainda bastante interesse o já mencionado *Paris em 1934*, Porto, 1938, aparentemente constituído quase todo por breves artigos de cunho jornalístico. Há ainda o vol. *Um Estio na Alemanha*, impresso em Coimbra 1944, mas acerca do qual convém notar, em primeiro lugar, que se refere a notas de viagem feitas ainda no tempo do Kaiser, em vésperas da Primeira Guerra Mundial, e em segundo lugar, que quase metade do seu conteúdo é de impressões de Espanha no tempo da efémera República de 1933-36, contendo ainda cerca de cinquenta páginas sobre a Bélgica e a Holanda. E há o vol. *Recordações do Minho Arcaico*, Porto, 1939, que contém relances curiosos de tipos, vistas e costumes da província natal do autor, num descritivismo minuciosamente lento e cumulativo capaz de derrotar alguns leitores, sobretudo nas suas dezenas iniciais de páginas.

Os livros de viagens de Abel Salazar datam, portanto, dos anos 30, ou pouco depois (1944). Correspondem por outro lado, a uma última fase

daquela grande importância que a literatura de viagens adquiriu entre a abertura das vias férreas e das carreiras do vapor, por meados do século XIX, e o surto do grande jornalismo, do cinema, depois da rádio e da televisão de documentário geográfico. Entre nós, esta vaga de folhetins e livros de viagem pode datar-se de Júlio César Machado, no decénio de 1860, sobre Paris, Londres, Espanha e Itália, não esquecendo, é claro, a importância que o périplo ao Médio Oriente por motivo da inauguração do canal de Suez teve, no fim desse decénio, para a carreira de Eça de Queirós.

A literatura de viagens apresenta no decorrer do século XIX uma feição sobretudo informativa e didáctica (correspondência jornalística de Eça, livros de Ramalho sobre Paris, a Holanda, a Grã-Bretanha, estudo sociológico de *A Inglaterra de Hoje*, 1893, de Oliveira Martins, por exemplo). Mas já pelos últimos anos do século XIX e primeiro terço do século XX, as viagens são motivo de diletantismo, fruição estética, pretexto de impressões subjectivas ou de pitoresco exótico: é a época de Teixeira Gomes, de Antero de Figueiredo, de Júlio Dantas, Justino de Montalvão, Jaime Cortesão, nos quais predomina a atracção pela Itália, Paris ou Espanha; mas, entretanto, o descritivo naturalista ou impressionista descobre os filões regionais portugueses – de que é já um vol. precursor o das *Fototípias do Minho*, José Augusto Vieira, 1878, para não falar em Júlio Dinis nos anos 60, Trindade Coelho nos anos 90. Antero de Figueiredo, por exemplo, faz seguir as suas cosmopolitas *Recordações e Viagens*, 1904, pelas *Jornadas em Portugal*, 1918. Mas as duas mais notáveis realizações do género serão, no segundo quartel do nosso século, ou suas proximidades, o *Guia de Portugal* que Raul Proença foi obrigado a deixar inacabado (e fez seguir das *Estradas de Portugal*) e as duas grandes obras de impressões litorais, *Pescadores*, 1923, *Ilhas Desconhecidas*, 1926, que abrem uma nova fase na obra de Raul Brandão e em cujo estilo se reflecte (como em Abel Salazar) a influência do pigmento e da técnica de um amador da pintura. Antes do grande surto da fotografia, do cinema, mais tarde da TV e do Vídeo, já a gama de curiosidade alastrara, desde o exótico oriental de Wenceslau de Moraes, Camilo Pessanha e Alberto de Castro Osório, mais tarde Rui Cinatti, até ao Magrebe de Urbano Rodrigues, do próprio Teixeira Gomes, à América do Norte (António Ferro, início dos anos 30), até à panorâmica universalista e humanista de Ferreira de Castro (em fascículos: *Pequenos Mundos, Velhas Civilizações*, 1937-38, *A Volta ao Mundo*, 1941-44).

Pelas suas características digressivas, as impressões de paisagem e arte de Abel Salazar conduzem frequentemente o leitor a reflexões de ordem estética geral e de filosofia. Principiaremos no entanto por uma

recolha de textos onde, mais do que isto, são aparentes as raízes ainda naturalistas-regionalistas de uma sensibilidade aliás mais propensa à improvisação reflexiva ou visionária. Trata-se de *Recordações do Minho Arcaico*, editados em 1939 no Porto, constituindo uns sessenta textos onde predominam descrições de exterior rural, com o esboço ocasional e embevecido de um tipo ou situação de mulher aldeã cujo destino é contrapontado pela mutação cíclica das estações, suas fainas, rituais, utensilagem típica, pitoresco natural e humano. O arcaísmo da província natal reflecte-se numa atitude de inventário naturalista mas apresenta motivos ainda românticos (ruínas, paisagens de mistério, sombras e brumas, um cemitério, a predilecção insistente pelo sol-pôr, ou, mais exactamente, pelo contrapoente), um romantismo, quase saudosismo, a preparar o seu futuro gosto *decadente*; ressaltava uma pormenorização insistente, desde os alpendres com portais de vermelhão e dos coletes com silvas bordadas em relevo, até à nota-ção de um processo social que inverte a inicial primazia do camponês sobre os artesãos, a "artistatada", através da industrialização regional ainda então incipiente. Tal descritivismo sugere a provável precocidade destes textos, onde, todavia, além de motivos flagrantes das suas aguarelas e óleos de assunto campestre, se detectam alusões e notações pigmentais mais frequentes noutros livros e que denunciam os seus *hobbies* plásticos (*ocres, cádmium, cobaltos, argênteos, transparências...*).

Embora publicadas anteriormente, no Porto 1935, as *Digressões em Portugal* dão a sensação de muito maior desenvoltura; constituem mesmo o mais típico e qualificado mostruário desta faceta impressionista do autor. O Minho natal ("sou minhoto de gema"; "Os meus olhos de minhoto") comparece também em três textos desta colectânea, mas sob feições antagónicas.

Há um Minho que A.S. aborrece: aquele em que "tudo é miúdo, mesquinho e apertado", com uma "ciumeira" individualista que "leva a coroar os muros de cacos de vidro"; é ainda o Minho da "orgia soalheira" cuja paisagem "limita e encerra a imaginação", sujo, tosco, cheio de pó e moscas, com a miudagem "de grande barriga empinada", bisonho e pasmado, aquele Minho cuja expressão estaria no seu detestado vinho verde, no estandardizado e carnavalesco "trajo à vianesa", que ridiculariza, e num clero católico ainda atrasadamente comparável ao queirosiano Padre Amaro. Mas há um Minho, aliás mais restritamente seu natal, o de certas regiões centrais de Guimarães, Fafe, Vizela e Póvoa do Lanhoso, que lhe evoca estampas japonesas pelo caprichoso dos detalhes a várias escalas, pela fluidez violácea de montes e vales e por um certo boleamento da paisagem. E também o encantam certos recantos do Alto Minho (Friestas,

Pombeiro) pelos motivos com que mais se compraz, seja, em Portugal, nomeadamente a propósito do Caramulo, seja nos panoramas mais brumosos da Itália setentrional e de alguns países mais ao norte: brumas opalescentes ou nacaradas, azuis cendrados, palores hibernais, velaturas, tudo quanto se reduz a "tom sobre tom", ou sugere a dissolução de relevos em fantasmagorias espectrais, sobretudo quando mergulha "no grande mistério da noite". Uma das predileções de A.S. reside na pátina dourada dos rochedos, dos monumentos, como aliás das tapeçarias e obras de arte: "o tempo colabora como o homem no acabamento destas coisas". A propósito do encantamento que encontra nos vitrais do gótico francês, fala dos "velhos rochedos das bouças do nosso Minho, onde nos granitos os musgos bordam os mais singulares desenhos, os mais raros caprichos de ouro e prata, de ouro e sanguínea, que o ar, a chuva, o frio e o sol brunem de inexprimíveis pátinas".

A fantasia visionária está na proximidade imediata desta constante imersão do prosador em devaneios pictóricos de matrizes crepusculares, quando "a alma do homem e a alma da natureza quase se fundem". Já entre os textos predominantemente naturalistas (ou, por vezes, como vimos, românticos) das *Recordações do Minho Arcaico* há, sob o título de *A Bruxa de Sumes*, uma fantasmagoria de bruxas e bruxedos, gnomos, monstros e transfigurações vegetais, a pretexto de um sonho – e, no volume dedicado a Itália, as margens do lago Como servem de estímulo a um devaneio muito semelhante. A talha do convento de Pombreiro sugere-lhe também uma visão feérica.

Pode surpreender que o mais entusiástico apologeta português do neo-positivismo fiscalista e antimetafísico apresente tal afinidade transfiguradora com os saudosistas; dir-se-ia que a sua educação científica lhe permitiu coar as tendências de mais clara continuidade romântica sentimental inerente ao próprio decadentismo português, levando-o a agarrar-se a recursos de índole mais estritamente imaginária e estilística – e sob certos aspectos é nas impressões de viagem de A.S. que terá a sua última e mais acabada expressão um certo decadentismo já bem preludiado por Fialho e Anto, depois mais audacioso na novelística e poesia de Mário Sá-Carneiro, ou no único e multiforme livro constantemente reescrito que é o conjunto da obra de Raúl Brandão, mas em regra reabsorvido por um certo romantismo e por uma certa retórica mais fáceis do primeiro terço deste nosso século.

Evidentemente, romântica é ainda a improvisação constante, cheia de recorrências e desequilíbrios de A.S., em que não é difícil inventariar certas obsessões e até certos traços micro-estilísticos, como o de entrecortar

e o retomar de longas tiradas impressionistas com a copulativa “e” no início de um parágrafo (seguida ou não de travessão, precedida ou não de reticências), como se toda a sua escrita constituísse um único e mesmo monólogo sobre um conjunto restrito de imagens/ideias obsidianas.

Não admira, por isso, que Columbano seja, ao lado do predilecto Pousão, o artista sobre o qual mais, e quase obcecadamente, escreve. Dedicar-lhe dois longos trechos das *Digressões...*, a propósito, primeiro, do Museu Grão Vasco de Viseu, depois do Museu de Arte Moderna de Lisboa. Apesar da severidade de certos juízos, é impressionante notar que muitas das suas caracterizações deste pintor se repetem na sua própria metaforização da paisagem, a principiar pela do Caramulo, que é evocada em páginas próximas das do Museu Grão Vasco. De qualquer maneira, considera Columbano uma das personalidades mais interessantes da nossa arte, e confessa: “desde muito novo, C. me apaixonou, enerva, encanta e desilude”. Contesta que os retratos por Columbano tenham qualquer coisa que ver com um pintor psicólogo: seriam, pelo contrário, retratos *de alma ausente*, como que *naturezas mortas*, em resultado, até, das 20, 30 ou mais poses que o artista exigia dos seus modelos.

Algumas das opiniões são demolidoramente justas, como a crítica a certas cenas teatrais ou empoladas de carácter histórico, nomeadamente a que contracena Camões com umas *Tágides de pasta sem ossos* que *emergem de ondas ensaboadas*. Mas entre as referências à *maneira* de Columbano abundam expressões idênticas ou semelhantes àquelas que ocorrem nas próprias impressões de A.S. acerca das suas predilecções quanto a paisagens ou ambientes: “coloridos sem par, feitos de matéria espiritualizada”, “alimento das estruturas”, “Larvas humanas saídas do mistério”, “penumbras difusamente luminosas, patinadas de poalhas cendradas ou ferruginosas”, “bruma misteriosa /.../ onde paira a indecisão e há como espectrais frémitos de aveludados morcegos”. Abel Salazar não poderia ser insensível a este dom supremo que reconhece em Columbano: “o de fazer arte com nadas, frutos, caçarolas, barros e castanhas” – arte bem patente na obra pictórica do próprio Abel Salazar.

Mas A.S. gosta mesmo de se entregar a devaneios fantasmagóricos que coincidem com o que o atrai-e-repele em Columbano, e aí vamos encontrar outras estranhas afinidades. Assim, ainda em *Digressões...*, cerca da pág. 60, logo a seguir a uma caricatura da “charcosa tristeza” dos ofícios católicos e a uma manifestação de desdém pelas “pretensas maravilhas da nossa joalheria de igreja” – ergue toda uma “rêverie” fantasista a propósito de faianças e esmaltes orientais de bricabraque em que “o Consciente

amortece, como vago calor de candeia em trevas; e do misterioso *bas-fonds* do Inconsciente sobem coisas inquietantes, tais espectros arrancados ao sepulcro /.../ embriões afogados no fundo de um pântano". A curva desta fantasmagoria de gosto decadentista-simbolista (e visivelmente ligado a sugestões de certa peça de Ravel) termina com uma alusão ao "Inconsciente colectivo vindo dos inícios da hominização". Mas, logo a seguir, nega qualquer comunhão real com "esse mundo primevo" e reconhece que todas as referidas imagens se devem ao perfume de um chá antigo numa despensa da sua infância – o que lembra a teoria e o uso literário da *memória involuntária* de Bergson e de Marcel Proust.

É que um dos aspectos mais evidentes da personalidade mental de A.S. consiste, por um lado, na rejeição vigorosa da religiosidade tradicional, nomeadamente católica, no culto da racionalidade de origem helénica, simbolizada pela impressionante estátua mutilada da Vitória de Samotrácia do Louvre (que A.S. tanto exaltou, como aliás Jaime Cortesão e Aquilino Ribeiro), ou pela resistência de Hipácia, a última sacerdotiza pagã e racionalista que na Alexandria helenística fez frente à barbárie do irracionalismo (cristão, ou oriental); e, por outro lado, uma obsessão pelo mistério fundamental da vida e da morte. Por isso rejeita qualquer admiração pelos "primitivos" pintores medievais ou pré-renascentistas, com excepção da Pietà de Avinhão e do túmulo de Filipe de Port, expressões da "ansiedade que petrifica perante o infinito, que é talvez o nada", ou de uma "tragédia sem convulsão nem ênfase" do homem perante o mistério "numa súplica espavorida, da mesma forma que, em outro lugar da terra, se entregava ao Nirvana". Por várias vezes, e nomeadamente em *Orgia Soalheira de Digressões...* e no desfecho de *Paris em 1934*, procura traçar o quadro trágico da agónica marcha histórica da humanidade em direcção ao ... nada. Este pessimismo histórico condiz com as perspectivas angustiosas de muitos democratas portugueses do decénio de 30 (são flagrantes as analogias destes textos de A.S. com os da alegoria histórico-pessimista contida em *Batalha sem Fim*, 1932, de Aquilino).

A sua filosofia da história (exposta em vários passos dispersos e nomeadamente em *A Crise da Europa*, incluída na colecção *Cosmos* dirigida pelo seu amigo Bento de Jesus Caraça) obedece a uma concepção cíclica "biomecânica", que se representaria sob a forma de retornos sinusoidais de estruturas civilizacionais encaixadas entre si. É uma filosofia dominante-mente pessimista que, no entanto, mantém a asserção de uma "ética especial", através da qual desponta por vezes, diluída em mistério, a hipótese de um possível progresso democrático, posterior à degradação de antigos

ideais como o do Belo-e-o-Bem ateniense, a trindade Fé, Caridade e Amor, a trindade Liberdade, Igualdade, Fraternidade.

Mas, de acordo com o neopositivismo, A.S. recusa qualquer religião canónica e qualquer metafísica, para além da disciplina científica de verificação tautológica-matemática e experimental: a fé num significado transcendente não teria outro veículo senão a arte, ou então o recurso ao mero silêncio (solução coincidente com o do desfecho do *Tractatus Logicus-Philosophicus*, 1921, de L. Wittgenstein, uma das obras básicas do Círculo neopositivista de Viena). Daí o entusiasmo com que desde cerca de 1933 se empenhou na divulgação dos textos neo-positivistas, que então tinham a sua principal expressão nossa conhecida nos volumes das *Actualités Scientifiques et Industrielles* do editor Hermann, Paris; daí também as reflexões que desde aproximadamente a mesma altura dedica à crítica e à filosofia da arte, e a sua própria faceta de artista do pincel, de matérias plásticas e do discurso impressionista.

Nos seus textos de teoria da arte e ainda em textos de análises e impressões estéticas, nomeadamente aquele que em 1937 dedicou a Pousão, A.S. separa completamente a racionalização científica da criação estética, que exigiria um trabalho sobretudo inconsciente (também importante, mas não decisivo em matéria científica) e a criação de um *conceito estético* num plano completamente diverso da da razão científica. Acredita num conceito estético originalmente helénico e noutra gótico, mas nega que algum exista originalmente para a arte romana ou renascentista.

A sua sensibilidade como crítico (ou como artista) não avança para além do impressionismo, movimento acerca do qual tem uma opinião mais uma vez coincidente com o seu próprio impressionismo verbal paisagístico: o impressionismo pictórico centrar-se-ia na apreensão das qualidades especificamente pictóricas (e visuais) da luz e da cor, que nada teriam a ver com o volume espacial; nestes valores meramente ter-se-ia distinguido um grande precursor português do impressionismo, H. Pousão.

Esta inespacialidade (no fundo, espiritualidade) dos valores cromáticos acentua a concepção da arte como único sucedâneo modernamente possível para a religião e a metafísica; a teoria da arte de A.S. é mais psicologizante do que historiante, na medida em que a cada artista ou a cada escola atribui o tal *conceito estético* singular e *à priori*, organizado como ritmo ou composição de imagens e indissolúvelmente ligado a uma específica emoção, e insusceptível de racionalização, mas abordável a partir da caracterologia de um dos seus mestres: Kretschmer, o fundador da biotipologia.

Podemos também falar num esteticismo de A.S., que tanto vem da autonomia reivindicada por Kant para o juízo e a criação estética, como, mais imediatamente, encontra afinidades num livro a que deu grande importância: *Le Langage du Silence*, 1938, de Pius Servien (Coculesco), o qual procurou distinguir liminarmente dois *campos* diversos na linguagem humana: o *campo S*, ou científico, onde é possível definir equivalências e encontrar traduções, e o *campo L*, ou lírico, feito de coisas radicalmente intradutíveis e insusceptíveis de equivalências, próprio da poesia, e, degeneradamente, da metafísica ou religião. É também esteticista certa insistência nietzschiana num “estoicismo optimista alimentado pelo pessimismo”, e na convicção de não haver outra finalidade para a vida (nem para arte) que o de inerente acto de *viver*.

Uma das feições deste esteticismo é aquele constante culto da mulher que tanto encontramos na sua obra literária como no espólio artístico. Mas aí surge, também, uma das suas mais curiosas polaridades.

É que a mulher pode, em textos de *Recordações...*, como em tantos seus quadros sobre mulheres rurais, vendedeiras, carrejonas, ser o símbolo de um democratismo que se acentuou nos seus últimos anos de vida (convém lembrar o sincronismo dos seus murais de alegoria revolucionária com o empenho político no seio do qual morreu, como participante do MUD, Movimento de Unidade Democrática, do fim da Guerra) – mas a mulher pode também encarnar nas “Tânagras”, como chamava a figuras femininas da moda parisiense (não necessariamente burguesas – algumas são *midinettes* – mas requintadas pela cultura burguesa), nas quais aliás via a intencional dissolução, em graça fútil e imaginativa, do lugar-comum institucionalizado, ideologicamente esvaziado, em que se degradara a idealismo que, gerações atrás, tinha erguido a burguesia ao culto da Liberdade-Igualdade-Fraternidade.

Deste modo, e note-se que numa altura onde, por vigência mal atenuada do código civil napoleónico, nem em Portugal, nem mesmo em França era reconhecido à mulher burguesa um estatuto de igualdade civil com o homem, Abel Salazar sente a mulher como imagem múltiplice da dignidade, quer feita “tânagra” ateniense-parisiense, quer feita camponesa, feirante, operária braçal portuária ou outra, quer como Hipácia anti-obscurantista, quer como o busto alado da Vitória de Samotácia dominando a escadaria do Museu do alto do flutuante panejamento das suas vestes helénicas. É que, a seu sentir, e conforme diz algures, “feminil vale mais que lindeza ou até do que beleza”.