



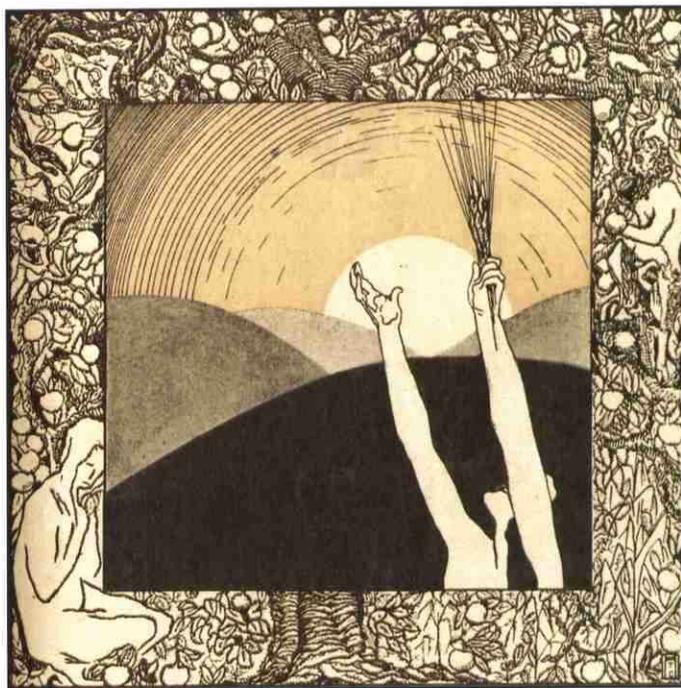
FEARA



NOVA

Textos e contextos
Razão • Democracia • Europa

SEARA NOVA – TEXTOS E CONTEXTOS – RAZÃO • DEMOCRACIA • EUROPA



Seara Nova

Textos e contextos

RAZÃO-DEMOCRACIA-EUROPA

Casa Museu Abel Salazar

Shi

Título Seara Nova: Textos e contextos – Razão • Democracia • Europa
Organização Casa Museu Abel Salazar e Câmara Municipal de Matosinhos
Coordenação Maria Luísa Garcia Fernandes
Comissário da Exposição António Ventura (Prof. da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
Design Edições Afrontamento/Departamento Gráfico
Impressão e acabamento Rainho & Neves Lda – Santa Maria da Feira
Depósito Legal 120735/98

 Co-financiado pelo
**FEDER - Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional**
PRONORTE
Programa Operacional do Norte

Abel Salazar e o pensamento Seareiro

As contradições do regime republicano português que antecederam o estabelecimento da ditadura, justificaram o aparecimento de diversos movimentos culturais com finalidades doutrinárias.

A experiência Sidonista alertou os democratas de todos os quadrantes e tornou evidente a necessidade de um debate de ideias susceptível de aglutinar personalidades e grupos que permitissem o desenvolvimento do País de forma progressista e moderna.

E neste contexto que aparece a SEARA NOVA, expressão de um grupo de cidadãos que procura «Criar uma falange intelectual que ponha com clareza os grandes problemas a resolver, preconize as soluções mais racionais e práticas, e se oponha ao espírito do egoísmo, do interesse social e de rapina que caracteriza as oligarquias dominantes; criar uma opinião pública nacional que obrigue todos os políticos e não políticos, a ter como norma o bem público, em vez de interesses de pessoas, grupos ou partidos; contribuir para a formação, acima das nacionalidades eternas, duma consciência internacional, capaz de dar existência uma realização cada vez mais perfeita do conceito de humanidade como pode ler-se no manifesto que enuncia os objectivos respectivos.

Afirmam-se em convergência com o movimento operário, opondo-se às manifestações militaristas já então evidentes por toda a Europa, acreditando na capacidade de transformação da pedagogia cívica do que Jaime Cortesão chamou a revolução pacífica.

Procurando aglutinar todas as iniciativas que permitissem desenvolver uma consciência cívica nacional, desenvolveram acções e contactos aparentemente contraditórios, mas que abriram perspectivas de modernidade que chegaram até nós.

Por isso, a Associação Divulgadora da Casa Museu Abel Salazar promove, com o apoio da Vereação da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos, esta iniciativa de forma a caracterizar o pensamento seareiro, no momento em que o País redefine os parâmetros da respectiva identidade.

E que, embora Abel Salazar não tenha sido um activo membro do movimento seareiro, identificava-se com alguns dos objectivos a que este se propunha, conforme se pode concluir do que escreveu, das conferências que proferiu e das atitudes de intervenção social que assumiu.

Considerava-se um anarquista científico e defendia a massificação da instrução e a divulgação do saber elaborado como meios para ajudar a formar uma consciência colectiva interveniente e lúcida.

A profunda coerência da personalidade do Mestre, justifica que tenha mantido esta postura, mesmo quando dela foi vítima ou quando não foi compreendido pelos que, como António Sérgio, se orientavam por idênticos valores.

Nuno Grande
(Presidente A.D.M.A.S.)

Os ilustradores da Seara Nova

A *Seara Nova* ocupa um lugar privilegiado no panorama da cultura portuguesa deste século. Entre 1921 e 1979 teve uma intervenção constante nos mais diversos planos, acompanhou os últimos anos da I República, que tentou em vão reformar, resistiu à Ditadura e ao Estado Novo, para vir a desaparecer ingloriamente após o 25 de Abril de 1974 como se tivesse cumprido a sua missão.

Pela sua longevidade, pela diversidade das temáticas nela abordadas, pela qualidade dos seus colaboradores e pela forma polémica, viva e interveniente que sempre a caracterizou, a revista deixou marcas profundas em sucessivas gerações. Longe de ser o mero porta-voz de um grupo ou de uma facção, ela assumiu-se, essencialmente, como ponto de encontro, uma espécie de tertúlia informal e polifacetada reunida num café imaginário, onde pontificavam alguns intelectuais que marcaram este nosso século XX. Naturalmente que, no início, as figuras de António Sérgio, Raúl Proença e Jaime Cortesão – em especial aquele primeiro – foram determinantes, mas Câmara Reis, um dos fundadores, teve um papel fundamental na continuidade do projecto, necessariamente actualizado. Dissidências, exílios e incompatibilidades pessoais ditaram demissões e afastamentos voluntários ou forçados, mas Luís da Câmara Reis – pese embora todas as críticas que Sérgio lhe dirigiu e que motivaram o afastamento deste último em 1940 – foi a *Seara Nova* até 1961. Ainda teve oportunidade de, no final de uns anos cinquenta particularmente difíceis, renovar a revista, apoiado nas novas gerações que se foram substituindo aos velhos «sages».

Não se tratando de uma revista literária, e assumindo-se

como doutrinária, nem por isso ela deixou de contemplar as artes plásticas nas suas páginas, tanto sob a forma de ilustrações, como sob a forma de crítica e de teorização. Mas as diferentes fases da sua história, as prioridades e também as modas ditaram a maior ou menor frequência de ilustrações nas suas capas e páginas. Do mesmo modo, os textos sobre artes plásticas são numerosos em determinados momentos, alternando com períodos de uma ausência absoluta. Uma meia dúzia de críticos assegurou tal actividade: Manuel Mendes, Carlos Parreira, Adriano de Gusmão, Guilherme Filipe, Ernesto de Sousa, Júlio Pomar, José Augusto-França, Lima de Freitas, Víctor Belém e Rocha de Sousa.

Não esqueçamos que a fundação da revista esteve fisicamente associada ao atelier de um artista plástico, o pintor Conceição Silva, cunhado do Professor Ferreira de Macedo. Ali decorreram as reuniões onde se estruturou o grupo e o projecto. No manifesto inicial da *Seara* surge o nome do pintor portuense Cristiano de Carvalho. Mas nem um nem outro colaboraram na *Seara Nova* embora tivessem comungado, pelo menos no início, dos ideais seareiros.

A idade de ouro da *Seara Nova*, em termos de ilustrações, corresponde, sem dúvida, aos anos vinte, embora nunca rivalizasse com a *Ilustração Portuguesa* ou o *ABC*, para apenas referirmos duas das mais notáveis revistas que davam uma atenção muito especial às respectivas capas. Na *Seara*, de início, destacam-se as presenças de Leal da Câmara – autor da capa do número inaugural – e de Humberto Pelágio, ambos seus efémeros directores artísticos, que também assinaram algumas críticas de arte.

Pelágio tem colaboração até 1924 e Leal até 1926. Outro nome relevante nesses primeiros anos foi o de José Rodrigues Miguéis, que desenvolveu então uma intensa actividade como ilustrador – que nunca abandonará durante toda a sua vida, mas que se converteu em secundária – sendo mesmo um dos mais assíduos. Embora venha a colaborar esporadicamente na revista durante décadas, os seus desenhos nunca mais voltam a povoar suas páginas depois de 1928. José Tagarro foi outro dos mais insistentes colaboradores artísticos da revista, entre 1923 e 1929, com numerosos desenhos e gravuras. A sua morte prematura, ocorrida em 1931, veio cortar cerce uma carreira promissora.

Para além das capas, decoradas com motivos e cromatismos vários, a revista apresentava cabeçalhos de secções, vinhetas, caricaturas, ilustrações de poemas e de outros textos. Mas também se publicaram obras de artistas consagrados que eram assim chamados a prestigiar, com reproduções de obras suas, a revista. Tais foram os casos de Martins Barata, Columbano, Ricardo Bensaúde, Martinho da Fonseca, Ferreira da Costa, Sousa Lopes, Carlos Reis, Alves de Sousa e António da Costa. Não eram, na verdade, colaboradores da *Seara Nova*, mas sim presenças de prestígio justificadas, por vezes, pelas relações de amizade pessoal com algum director da publicação. Um caso exemplar é o de João da Silva. Escultor e medalhista consagrado, João da Silva era cunhado de António Sérgio, e, como tal, surjem na *Seara* reproduções de três obras suas, duas em 1922 e outra em 1925. Aparentemente, tratava-se de mais uma colaboração indirecta e accidental. Mas, em 1935, João da Silva é chamado a conceber um novo tipo de capa da revista, que prevalecerá até 2 de Julho de 1936. Trata-se de uma alegoria, em que Pallas-Atena, a deusa industriosa e da cidadania surge erecta num pódio, dela irradiando raios de luz que são, na verdade, espigas.

Outras presenças fortuitas foram as de Jorge Barradas, com uma capa, Mário Elóy, com alguns desenhos publicados entre 1924 e 1925, Arlindo Vicente, com duas capas em 1929 e 1930. Olavo d'Eça Leal e Roberto Nobre são dois casos diferentes mas com pontos de contacto. Para além de colaborarem com desenhos, ambos escreveram textos para a revista. O mais assíduo foi Roberto Nobre, que também nela publicou numerosos artigos sobre cinema.

A partir de 1931, o principal ilustrador da *Seara Nova* foi Jorge Pinto. Mas os seus trabalhos, bem como os de outros

artistas anteriores – Miguéis, Tagarro, Pelágio... – continuaram a ser utilizados repetidamente. Os anos trinta marcam um empobrecimento das capas, quase sempre brancas, com a indicação do número, data e sumário. Recuperou-se por pouco tempo a alegoria de Humberto Pelágio publicada no n.º 7 (1-2-1922) e utilizou-se um pequeno elemento vegetalista, com espigas, da autoria de Jorge Pinto. As ilustrações rareiam. A experiência estética e gráfica de João da Silva foi de pouca duração – apenas 9 meses. Em 1936, Diogo de Macedo inicia uma colaboração regular, quer com artigos sobre história de Arte quer com ilustrações, quase sempre para esses mesmos artigos. Somente em 1941 aparece uma nova tentativa de concepção de capa, uniforme, apenas com uma mudança da cor base, e que apresenta um logotipo com uma espiga sobre um livro aberto, que será utilizado, no futuro, com ligeiras variações.

Os anos quarenta revelaram-se tristonhos em termos de ilustrações na *Seara Nova*, em que os raríssimos desenhos do brasileiro Cícero Dias e de Carlos Botelho são excepção. Mas, a 5 de Maio de 1945, a revista apresenta um novo modelo de capa, com um cabeçalho que ostenta o logotipo anterior a 1941. Outra novidade é a frequência de críticas a exposições, muitas das quais são acompanhadas de reproduções de obras. Dessa forma a revista publicou trabalhos de Moniz Pereira, Pomar, Fernando de Azevedo, Abel Salazar, João Abel Manta, Joaquim Correia, António Domingues, António Pedro e Vespeira.

A década seguinte ainda é mais parca em ilustrações, limitadas quase sempre às críticas de exposições. Dessa forma, Vespeira, Fernando de Azevedo, Manuel Ribeiro de Pavia, Abel Manta e Fernando Lemos amenizam a monotonia das páginas preenchidas exclusivamente com textos. Em 1959, acompanhando a renovação da revista, também se notam claras alterações ao nível da paginação e dos arranjos gráficos. Durante o ano de 1959 e início de 1960, a *Seara* reafirmou o seu crescente interesse pelas artes plásticas, apresentando, com alguma frequência, na contracapa, a obra de um artista acompanhada por uma pequena nota biográfica. Nessa «mostra» estiveram representados Alice Jorge, Jorge Vieira, Bartolomeu Cid, José Júlio, António Santiago Areal, Rogério Ribeiro, Júlio Pomar, Querubim Lapa, Jorge Almeida Monteiro, Cipriano Dourado, Nikias Skapinakís, João Abel Manta, António Charrua, Maria Keil e Fernando Conduto. O número comemorativo do 50.º anivers-

sário da revista – Agosto/Outubro de 1960 – tem colaboração artística de Lima de Freitas, António Domingues e Francisco Relógio.

Nos anos sessenta, a imagem invade a *Seara Nova*, essencialmente através da fotografia. A forte componente de política internacional impôs, naturalmente, ilustrações correspondentes, muitas vezes provenientes de agências noticiosas. São materiais utilizados que não merecem grandes referências, salvo uma fotografia de Eduardo Gajeiro, publicada no número de Julho de 1965. Quanto a artistas plásticos, registamos as presenças de Pomar, Henrique Ruivo – que será, no período final, um dos mais assíduos colaboradores da revista – e José Dias Coelho. Este último, morto a 19 de Dezembro de 1961, foi homenageado com a publicação de um desenho seu no número de Janeiro do ano seguinte.

Em 1965 a *Seara* experimentou nova metamorfose gráfica. Desaparece o logotipo com a espiga e o livro e continua a utilização frequente de fotografias. Em 1969 ocorre uma nova e mais profunda remodelação, com a utilização de cores nas capas cuja autoria não é reivindicada. Em 1970 regressa o logotipo eliminado cinco anos antes. Carlos Rafael é então o responsável pela capa e pela orientação gráfica.

Uma experiência curiosa ocorreu em 1971 e no início do ano seguinte, com a participação de diversos artistas na elaboração de capas. Segundo a ficha técnica, publicaram-se capas de Fausto Boavida, Charrua, Rogério Ribeiro, João Abel Manta, Aurélia Rosa da Silva, Carlos Rafael, Lima de Freitas, Nuno Amorim e Jorge Vieira.

Até 1974, a concepção da revista não sofreu alterações; as capas, na sua quase totalidade, não indicam o seu autor. Como novidades assinala-se a utilização de «cartoons» estrangeiros e também nacionais, sendo estes últimos da autoria de Sam – um dos quais na capa do número de Julho de 1973 – bem como um desenho de António Manuel Vieira na capa do número de Outubro de 1973. Por ocasião das eleições legislativas de 1973, no número de Novembro, aparecem ilustrações de Pomar, Rogério Ribeiro e Sam.

Após Abril de 1974, a nova conjuntura política e social reflectiu-se, necessariamente, na revista. Só em 1977 voltam a surgir capas assinadas por um artista, mais concretamente de Henrique Ruivo. A quase totalidade dos números da revista até ao último, de Dezembro de 1978/ Janeiro de 1979, têm capas de sua autoria, bem como contracapas, sempre com «cartoons» de forte sentido político.

Parecia que, nos meses derradeiros, a *Seara Nova* reconhecia a importância da imagem como veículo de comunicação.

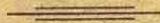
Não abordámos nesta brevíssima retrospectiva outras actividades desenvolvidas pela Empresa de Publicidade *Seara Nova* onde também colaboraram artistas plásticos, como foi a edição de livros, catálogos e gravuras. No primeiro caso, vale a pena estudar em pormenor os diversos capistas e ilustradores, em que somente alguns foram simultaneamente colaboradores da revista.

António Ventura

Professor da Faculdade de Letras de Lisboa

EMPRESA DE PUBLICIDADE

SEARA NOVA



26, RUA ANTÓNIO MARIA CARDOSO, 26
LISBOA

SEARA NOVA

Revista quinzenal, 32 páginas de texto

CORPO DIRECTIVO:

Aquilino Ribeiro
Augusto Casimiro
Faria de Vasconcelos
Ferreira de Macedo
Francisco António Correia
Francisco Peres Trancoso
Jaime Cortesão
José de Azevedo Perdigão
Luis da Camara Reys
Raúl Brandão
Raúl Proença.

COLABORADORES:

A. Sousa Lopes, A. Coelho de Magalhães, António Sérgio, Augusto Gil, Augusto Martins, Carlos Selvagem, Conceição Silva, Cristiano de Carvalho, Emilio Costa, Ezequiel de Campos, F. Fernandes Lopes, João Maria Sant'Iago Prezado, General Gomes da Costa, Hernani Cidade, João de Barros, João Camoesas, J. A. Ferreira da Silva, José de Magalhães, Leal da Câmara, Leonardo Coimbra, Manoel Ribeiro, Pina de Morais, Reis Santos, Sebastião da Costa, etc., etc.

SEARA NOVA

SUAS SECÇÕES:

- Literatura (Novela, prosa, versos inéditos)
- Educação (Problemas, métodos e organização)
- Política interna (Exposição e crítica)
- Crónica Internacional
- Questões históricas e sociais (Documentos, doutrinas, tendências)
- Estudos económicos (Problemas e soluções da vida económica, nacional e internacional)
- Vida colonial
- Crítica literária (Livros, revistas, teatros, concertos)
- Movimento social e literário nos países ibero-americanos
- Revista das revistas nacionais e estrangeiras (Ideas, factos e documentos)
- Ecos
- Homens de pensamento e de acção desconhecidos
- No Pelourinho.

A SAIR EM 15 DE OUTUBRO

O 1.º NUMERO DA

SEARA NOVA

REVISTA QUINZENAL DE DOCTRINA E CRÍTICA

Pedidos de assinatura à administração da

EMPRESA DE PUBLICIDADE "SEARA NOVA"

Rua Antonio Maria Cardoso, 26--LISBOA

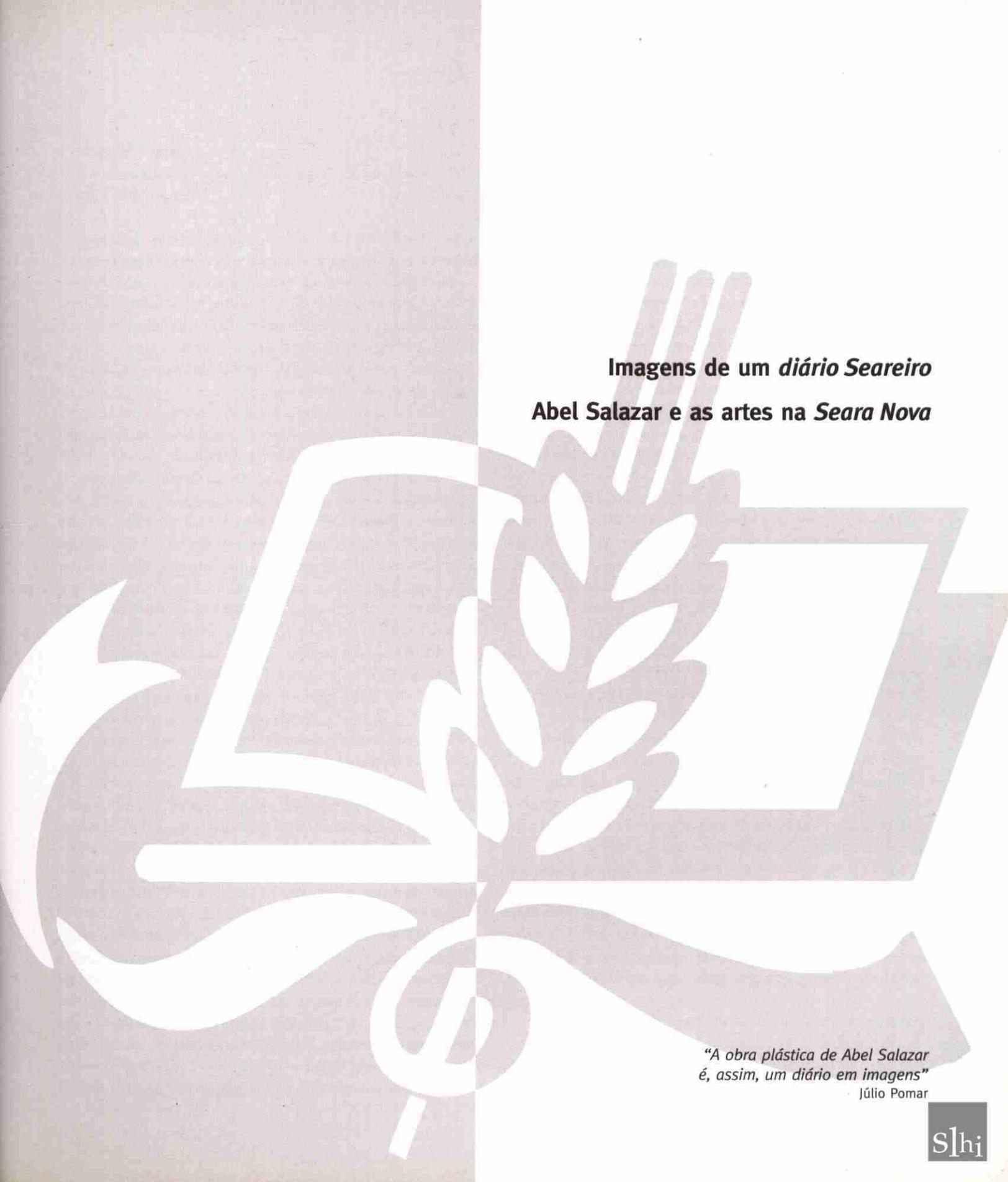
<i>Número avulso</i>	₣50
<i>12 números</i>	5₣50
<i>6 »</i>	2₣80

SEARA NOVA

REVISTA QUINZENAL DE DOCTRINA E CRÍTICA

A SAÍR EM OUTUBRO

Pretende:—renovar a mentalidade da elite portuguesa, pondo-a em contacto com as realidades do presente e dando-lhe a consciência nítida das necessidades nacionais; criar uma falange intelectual que ponha com clareza os verdadeiros problemas a resolver, preconize as soluções mais racionais e mais práticas, e se oponha ao espírito do egoísmo, do desinterêsse social e de rapina que caracteriza as oligarquias dominantes; criar uma opinião pública nacional que obrigue todos, políticos e não políticos, a ter como norma o bem público, em vez dos interesses de pessoas, grupos ou partidos; contribuir para a formação, acima das nacionalidades eternas, duma consciência internacional, capaz de dar existência a uma reali-



Imagens de um *diário Seareiro*
Abel Salazar e as artes na *Seara Nova*

*“A obra plástica de Abel Salazar
é, assim, um diário em imagens”*

Júlio Pomar

O que é a Arte?

Por Abel Salazar, Coleção Studium, Arménio Amado - Editor, Coimbra, 1940

A envergadura do assunto e a do autor não dão direito a qualquer um – bem o sei – a referir -se a êste livro com ar de quem faz crítica. Eis, de resto, um dos casos em que a crítica literária é insuficiente para ajuizar do valor da obra. O que é a Arte? não é um livro de literatura. Transcende, por um lado, o simples ensaio de explicação literária de um tema. Mas chegará, por outro lado, a constituir obra de conteúdo filosófico de todo inacessível ao literato que com fumaças de crítico sôbre o livro se debruce, disposto a discriminar as certezas que dêle resultam e as dúvidas que êle sugere? Que a consciência dêste problema me sirva de salvo-conduto para fixar algumas simples impressões de leitura, que mais não pretendem ser.

Começa o Dr. Abel Salazar por nos dizer do fracasso de tôdas as definições de Arte; melhor, de tôdas as definições. Esta opinião põe-nos de sobreaviso ante a intenção de livro, expressa no título. Não procura o autor dar-nos da Arte uma definição, pois que para êle todas as definições são falíveis. É, pois, pela análise do conceito de Arte que êle pretende dizer-nos o que é a Arte. Todo o conceito, porém, implica uma relação. O conceito de Arte tem como correlatos dessa relação a Forma e a Emoção. Estes correlatos têm, por sua vez, conexões múltiplas. É ao estudo dessa relação e suas conexões que o autor vai proceder nos diversos capítulos que seguem.

É-nos primeiramente determinada a relação a que anteriormente se alude. Segundo um processo dialéctico muito do seu gôsto, o autor principia por nos dizer que "(R) é uma relação indeterminada" para de seguida no-la determinar em páginas por vezes brilhantes. De resto o capítulo intitula-se "Determinação de (R)" e apesar da secura do título é nêle que se encontram as melhores páginas do livro. Segundo o Dr. Abel Salazar "criar em arte, é estabelecer relações novas entre os sempre mesmos elementos". É a seguir: "A determinação concreta de (R) é realizada pela composição. É pela composição que o artista determina a relação dos elementos cuja síntese é a obra de arte". Seguem vários exemplos colhidos principalmente em obras picturais. Mas a composição, regida por leis fundamentais e gerais, só através do ritmo de cada artista ganha personalidade. Por outro lado, duas tendências, duas leis limites, caracterizam e graduam a composição: o limite idealista e o limite realista. Ao movimento para atingir cada um dos limites chama

o autor respectivamente paraidealismo e pararealismo. A Arte em qualquer dos limites é anulada, mas em cada um dos casos por causas diferentes: no limite realista, a fusão da Arte com a Natureza impediria todo o elemento pessoal, e perderia por isso tôda a característica de criação; no limite idealista, todo o contacto com a realidade sensível deixaria de existir, e assim os elementos de expressão não teriam qualquer significado. "Isto significa que a realidade imaginária tem um limite, e êste limite é dado pelas leis de correlação".

Estudam-se a seguir os papéis que a Forma e a Emoção representam dentro do conceito de Arte. A Forma não tem propriamente, propriedades emotivas; mas a cada forma corresponde uma carga emotiva. A arte não pode pois ser considerada um atributo da forma nem uma propriedade desta; "... não há relações possíveis entre a Forma abstracta e a Emoção; para que tais relações existam é preciso que a Forma se realize na intuição". Com tudo isto, a Arte continua por definir, e o autor chega a dizer-nos que a relação que procuramos "é precisamente aquilo que todos entendemos quando pronunciamos a palavra Arte", o que dá ao conceito características de precisão, "pois todos sabemos dizer: isto é arte, aquilo não é". A síntese da Forma e da Emoção é encontrada, mas não explicada. O recente trabalho de Pius Servien *Le langage des sciences* vem ao encontro de parecer do autor, e de certo modo do de todos os críticos literários esteticistas ou estetizantes (note-se que digo críticos literários e não críticos de arte). Pius Servien, como se sabe através da divulgação que da sua obra o Dr. Salazar tem feito entre nós, divide a linguagem humana em dois campos: o científico e o lírico (S e L). No campo lírico, isto é, no campo da linguagem que não é estritamente científica, as formas são intimamente conexas com os ritmos, o que aplicado às artes dá a fusão absoluta do conteúdo com a forma.. Pondo de parte o que haja de discutível na concepção de Servien (afigura-se-me existir entre o campo S e o campo L uma vasta zona de linguagem objectiva sem ser científica, não podendo tão pouco considerar-se lírica, mesmo dando a esta palavra o mais vasto sentido), parece-me que a sua contribuição só parcialmente pode aplicar-se no campo das artes, e isto mesmo desde que queiramos considerar a poesia e a literatura como artes.

Depois do capítulo Emoção definida e indefinida, em que a Arte é comparada à Moral à Religião na sua ânsia de renovação constante, o autor fala-nos da Finalidade da Arte. Sob êste prometedo título dá-nos um conceito já banalizado pelas

correntes esteticistas, tal o de que “o artista, ao criar uma obra de arte, não tem outra finalidade que não seja o próprio acto de criação”. O assunto é focado unilateralmente, não tendo em conta os objectivos que determinam o artista a criar, fazendo que, ao mesmo tempo que se realiza, êle pretenda dar corpo aos sonhos, ideais ou simplesmente idéias que fazem parte da sua condição de homem. Partindo do princípio já conhecido no autor de que “a vida não tem outra finalidade que não seja o próprio acto de viver”, nega êle qualquer importância ao facto de, a par da verdade do sociólogo ou do biologista desinteressado, que estuda o homem como se fôsse uma cobaia, existir a verdade interior do indivíduo, que o impulsiona aos mais diferentes actos. O resto do capítulo, que só por incidente se ocupa de Arte, é formado por periodos de retórica torrencial, que constitue o estilo do autor nos seus momentos menos reflectidos, todo em proposições pseudo-lógicas, conforme o grupo da classificações que com tanto êxito o Dr. Abel Salazar tem divulgado entre nós. São, ao que me parece, as menos felizes páginas de todo o livro.

Não assim as que seguem, que tratam de A Criação Estética, e em que esta é comparada, através de longas transcrições do matemático Poincaré, à criação científica. São páginas sérias e pensadas onde, embora se não digam novidades de vulto, o processo de criação estética é estudado com segurança.

Faz o autor em seguida uma revista das Super-estruturas tectónicas do conceito de Arte, com grande paragem nas teorias de Platão, para chegar à conclusão de que tôdas as filosofias e metafísicas que se ocupam da estética são de fazer encolher os ombros e sorrir... (As reticências são do autor).

As relações da Arte com a Razão, a História, a Caracterologia (Biotipos), o Indivíduo e a Colectividade, a Crítica, o Mistério, a Ciência e a Metafísica, são estudadas nos restantes capítulos, que são outras tantas ilustrações de conceitos no autor. Aí se renova a sua interpretação bio-mecânica da História, o seu apêgo à Escola de Kretschmer (biotipologia) por êle divulgada, e os seus ataques à Metafísica, a sua distinção entre Mistério e Desconhecido, naquele seu estilo sacudido, cheio de altos e baixos, ora repousado ora polemístico, e tantas vezes incompatível com a disciplina que deve caracterizar trabalhos sérios. Informações preciosas, sínteses luminosas e lapidares aí alternam com remoques dirigidos aos filósofos com quem o autor antipatiza. No capítulo X, O problema da “Arte pela Arte”, etc. encontram-se conceitos que desagradarão por igual às correntes esteticistas e às socializantes. Nêle se diz, por

exemplo: “A arte tem de ser o exponencial da vida integral das épocas históricas e, como tal, é humana e social, porque o é então consequência da própria natureza dos factos”; “Tôda a arte é pela arte, e tôda a arte é humana; depende disso do sentimento que se queira ligar a tais frases, as quais, só por si, nada significam”.

No Apêndice tenta-se uma classificação das artes onde entra em muito o capricho do autor, e que me parece tão falível e tão afastada de leis rigorosas, como a daqueles autores fartamente criticados e troçados no seu livro. Segundo Taine, as artes dividem-se em duas categorias; as de imitação: a poesia, a escultura e a pintura; e as independentes da realidade sensível: a música e a arquitectura. Nega o Dr. Abel Salazar o seu aplauso a essa classificação, baseado no seu conceito de que tôdas as artes são independentes da realidade sensível, não havendo por isso artes de imitação nem que o não sejam. Esta independência, afirmada páginas atrás, é sempre imperfeitamente demonstrada, porquanto o autor usa, para a afirmar, daqueles paradoxos que esmaltam as suas considerações, e de que são môdelos períodos como êstes: “A composição integra os elementos orquestrais numa síntese plástica: completamente independente da natureza que lhe não fornece o menor elemento ou sugestão, contém em si o que há de essencial no conceito estético.” “A composição integra os materiais extraídos da natureza numa síntese que é determinada pelo jôgo de forças existentes à priori e cuja modalidade é a própria essência do conceito plástico: cria, assim, a unidade da obra plástica” (Os sublinhados são meus).

A classificação de Gauckler parece preferível ao autor. Numa página notável que vem transcrita defende o citado Gauckler a sua divisão das artes em artes do espaço e artes do tempo; as primeiras, que se podem também chamar artes do desenho ou artes objectivas, são a escultura, a pintura e a arquitectura; as outras, artes de movimento ou subjectivas, são a música, a dança, a arte da palavra e a poesia (sic).

Apesar de preferir esta, opõe o Dr. Abel Salazar às duas classificações a sua própria, que é assim: “... podemos considerar a arquitectura, a música e a prosa como artes principais, a escultura, a pintura e a poesia, como artes secundárias. A escultura e a pintura são, em realidade, artes complementares da arquitectura; a poesia é uma forma inferior de expressão emotiva”. Seja-me lícito pôr depois deste parecer, dois períodos que no livro os antecedem: “Esta classificação é, por se turno, discutível. De resto, qualquer classificação das artes é arbitrária; todas são justas e todas são discutíveis”.

Não sei se Gauckler entenderá por arte da palavra o mesmo que Abel Salazar entende por prosa. Mas parece-me que nunca a prosa, no seu sentido corrente, poderá constituir uma arte, e muito menos uma das artes principais. A prosa artística é um refinamento de estetas e de forma alguma pode ser considerada como elemento imprescindível no quadro geral das artes. Se há escritores que toda a vida foram da prosa, como Flaubert ou Antole France, outros considerados grandes, guardaram para algumas obras especiais os seus cuidados de embelezamento, e outros ainda foram sempre considerados medíocres lavrantes da linguagem. Pode, com justiça, chamar-se artista a Zola, mas porventura essa designação nos revela com propriedade a fisionomia do escritor? E não será ilícito perguntar o mesmo a respeito de Balzac? e de Stendhal? Que sabemos nós da arte dum Dostoiowski? e dum Tolstoi? (Falo, bem entendido, da sua arte de prosadores cultos na forma). Referindo-me a alguns contemporâneos, onde está a arte dum Jonh dos Passos? E dum Upton Sinclair? E dum Sinclair Lewis? Em compensação, todos nos curvamos ante a arte dum Gide. E será Gide, por esse motivo, maior escritor que os anteriores? A tudo isto poderá argumentar com as maravilhas de arte que representam, nesses escritores, a sua noção das proporções, o seu equilíbrio, a sua arquitectura. Mas isso é coisa diferente da prosa como arte, além de que tal equilíbrio é bastante discutível num Dostoiowski, e tal arquitectura num Jonh dos Passos para mencionar os outros. Se há arte num romance, o romance pode não ser, sob o ponto de vista da prosa, uma obra, e ser um modelo no género. Fialho foi grande artista da prosa e nunca teve equilíbrio, nem a noção das proporções. E as páginas mais notáveis do Eça como prosador, estão nos seus contos, nas crónicas, na sua correspondência, ou quando muito, nos seus romances menos bons, como a Cidade e as Serras. A arte tem necessariamente, de informar a factura do romance, mas – e é o próprio Abel Salazar quem no-lo demonstra através das suas transcrições de matemáticos e cientistas – ela está também nas memórias científicas. H. Poincaré afirma: “Os matemáticos ligam uma grande importância à elegância de seus métodos e de resultados... O que nos dá, com efeito, numa solução, numa demonstração, o sentimento de elegância? É a harmonia das diversas partes, e sua simetria, o seu feliz equilíbrio”. E o Dr. Abel Salazar corrobora: “Porque há em matemática verdadeiros Flaubert”. Creio bem que não se irá por este motivo catalogar a matemática como um arte.

Quanto à classificação da poesia como “uma forma inferior

de expressão emotiva”, permito-me igualmente manifestar a minha discordância e mesmo a minha estranheza. Há uma tendência contemporânea para considerar a poesia como coisa completamente diferente do verso. Não nego certa justeza a essa observação, mas há que não exagerar o seu alcance. O que é certo é que a noção de poesia nos foi transmitida pelo verso, e é no verso que a poesia se encontra no seu verdadeiro campo. A emoção poética que à vezes dizemos desprender-se duma tela, duma estátua ou duma sinfonia, se não é pura expressão retórica, revela-se na universalidade da poesia, que em todos os campos emocionais se afirma e manifesta. Pode, contudo, revelar-se também uma unidade inicial das artes, ou antes uma correspondência das outras artes com a poesia, pois não é raro esta sugerir-nos emoções plásticas ou musicais. De qualquer modo me parece afirmação gratuita o dizer-se que “a verdadeira poesia está contida na prosa e na música”. Igualmente se me afigura arriscado o afirmar-se que a poesia “declina a ponto de se encontrar hoje, sob o ponto de vista formal e emocional, num verdadeiro, beco sem saída”, num momento em que ela, procurando novas formas de expressão, ilustra o conceito do autor referente às épocas de crise das civilizações e ao movimento de renovação que nessas épocas se opera na Arte, na Moral e na Religião.

O livro do ilustre professor, revelador sob muitos aspectos, portador de sugestões amplas e de contribuições notáveis para o conhecimento do fenómeno estético, prece-me contraditório desde o título, em que se formula uma pergunta a que logo de início, e muitas vezes depois, se diz ser impossível responder. É além disso, escrito nos seus capítulos mais serenos, em termos de demonstração científica, a que não faltam abundantes fórmulas e esquemas, ao mesmo tempo que várias vezes nele se afirma a irredutibilidade dos fenómenos estéticos e emocionais aos métodos científicos: (“toda a correlação entre a emoção e a sua causalidade externa é pois indecisa, e sai fora do campo científico preciso”).

Estes esquemas e fórmulas seriam com vantagem substituídos por prosa corrente que embora, discursiva, seria mais compatível com a matéria indemonstrável de que se trata, mesmo que o livro passasse a ter quatrocentas páginas em vez de duzentas. Além disso, se em lugar de ter sido escrito em poucas semanas lhe fosse dedicado o tempo que ele merecia, podia o autor de algumas belas páginas de Digressões em Portugal e de Recordações do Minho Arcaico escrever mais algumas páginas belas, o que não seria de desprezar em livro que pertence a uma

colecção de Temas filosóficos, jurídicos e sociais, pois como ele próprio nos elucidava, através dos seus autores preferidos, a beleza é a higiene do pensamento.

João Pedro de Andrade

Revista Seara Nova, nº 708 de 8 de Março de 1941

Paris em 1934

por Abel Salazar - 2ª edição - Editorial Nobel

Certos livros parecem estar destinados a tornar-se oportunos só muito depois da sua estreia. Dessa oportunidade tardia, é que surgem muitas vezes as segundas e mais edições, rodeadas do exagerado e tantas vezes inexplicável interesse do público.

Esta guerra, por exemplo, trouxe à ordem do dia das preocupações literárias do grande público um certo número de obras, algumas das quais, embora de bom nível, eram já de escasso sucesso editorial, outras lançadas de há muito e com razão ao pé das bibliotecas de segunda ordem. Entre obras de bom nível, as Cartas de Inglaterra, de Eça, e a Inglaterra de hoje, de Oliveira Martins, voltaram, por exemplo, a lêr-se com redobrado interesse nos primeiros anos desta guerra. A Guerra e Paz, de Tolstoi, teve, na América, o seu maior sucesso editorial durante esta guerra.

Paris em 1934, de Abel Salazar, é dos livros que parecem ter redobrado de oportunidade nos tempos que correm. Isto, pela simples razão de que algumas das impressões, observações e previsões feitas pelo autor sobre o Paris de 1934 adquirem agora, decorridos os acontecimentos que sabemos, um significado inteiramente novo: o significado que os factos vem dar às hipóteses, comprovando-as ou desmentindo-as.

Paris em 1934, é um apanhado múltiplo sobre a vida e a sociedade parisienses. Abel Salazar ausculta com a vasta instrumentagem da sua cultura artística e histórico-filosófica, desde os movimentos mais superficiais aos mais subterrâneos, a vida dos seis milhões de habitantes de Paris. Em capítulos sugestivos, cheios de estilo visualista e da adjectivação repetida que denota a presença do pintor habituado a insistir em determinadas tintas, conduz-nos das salas de exposição aos Cafés, às avenidas onde se exhibe o mundo elegante de Paris, ao Bas-fond, etc. Mas Abel Salazar não observa nem interpreta como o turista habituado a uma visão superficial e deturpadora da realidade. Mostra-nos, ao contrário, as contradições que roem a alma parisiense e a põem à beira de um abismo. E, entretanto, o

pessimismo e apreensão doentias que arripam as páginas deste livro – que muitos poderiam tomar por exageradas e apocalípticas – acabaram por encontrar na derrocada da França a comprovação mais eloquente.

Quais as causas, porém, deste colapso? De onde vinha aquela letargia, aquela atmosfera de indiferença, de inconsciência e tédio da alma parisiense? Abel Salazar torna-se aqui demasiadamente vago e abstrato. As diferenciações sociais de que nos fala em termos demasiadamente filosóficos, é ainda um efeito e não uma causa de todos os males.

A partir dos elementos que abundantemente nos oferece o seu livro, poderíamos construir um esquema da sociedade decadente de Paris: uma pirâmide, na qual o vértice fôsse constituído por aqueles produtos “raffiné”, por aquela elite de tanagra, de madames atreladas ou rebocadas a graciosos cãozinhos, seres inteiramente desligados de qualquer espécie de actividade produtora a que todo o ser humano deve estar ligado, sob pena de constituir um pêso morto dentro da sociedade. Essa pirâmide teria na sua base ou, porventura, debaixo dela aquelas estranhas sombras dos violinistas e cantores das ruas e das figuras esfumadas do bas-fond, seres igualmente desligados das actividades produtoras, mas constituindo, ao contrário, a lama social ou seja o polo oposto da elite. Constituindo o corpo da pirâmide, um conjunto social que luta egoísticamente por subir, dentro de um equilíbrio mantido mercê de uma moral convencional e de aparências. Produto desse sistema de concorrência pacífica, surge a fumisterie dos modernos artistas parisienses, exemplificada por Abel Salazar com os casos de Fujita e Kiki, que procuram o triunfo à custa de um máximo de publicidade e de um mínimo (que chega por vezes a ser ausência) de talento. É claro que todos os aspectos oferecidos por esta sociedade assentam sobre um sistema económico de que constituem a manifestação super-estrutural. Esse sistema é o velho liberalismo económico do “laissez faire” em crise de decadência.

A república clássica francesa revela-se incapaz de compreender o mecanismo de “laissez faire”, e os antagonismos vão-se esboçando e agravando cada vez mais. O sistema acaba por entrar no seu período de contradição máxima. Sente-se por todos os lados o mal estar provocado por uma crise que continuamente se agrava. A república clássica francesa não vê, porém, o problema.

Comparando a situação da França, nessa altura, com a situação do vizinho germânico, Abel Salazar é levado a supor que o organismo social francês, por diminuição do coeficiente de

natalidade, etc., entrou em decadência, e o organismo social germânico, pelo aumento de natalidade e aparecimento de novas formas arquitectónicas, atingiu seu período de vitalidade máxima.

Lembramos a Abel Salazar que o problema da natalidade e de novas formas arquitectónicas são sempre o reflexo do nível económico da sociedade a que dizem respeito. Efeitos, portanto, e não causas. O segredo da vitalidade germânica estava no seu novo sistema económico, no controle superior de toda a economia aplicada a fins sociais e de estado. Ora o “laissez-faire” preconizava justamente o contrário: uma lei natural, uma livre concorrência justificável nos períodos de alargamento em grande escala das actividades económicas (descoberta e exploração de matérias primas, alargamento de mercados, etc.), mas contraproducente em períodos de má distribuição de matérias primas, de congestionamento dos mercados, etc. Enquanto estes últimos fenómenos não se fazem sentir, o agravamento das diferenciações sociais não se manifesta com tanta agudeza. A abundância das matérias primas e a existência de mercados de escoamento garantidos, são o elemento próprio do regime do “laissez faire”. Desde que esse elemento falte, o regime dificilmente resiste à prova. O processo das diferenciações é tal, que sobreveem como consequência o mal-estar, o ambiente de tragédia a que se refere Abel Salazar.

Quando falamos em falta de matérias primas e de mercados de escoamento, falamos de uma maneira ampla. Só comparando, por exemplo, as fases recentes da economia americana e europeia, é que poderemos fazer uma ideia do que isso significa: enquanto a primeira se encontrava numa fase evolutiva de ascensão (esboço de um imperialismo económico americano), a segunda entrava já numa fase de regressão. E embora na América tenha persistido de uma maneira geral o “laissez-faire”, as consequências sociais divergiam ali sensivelmente das que o mesmo regime estava provocando em França. É natural que os fenómenos verificados em França se venham a verificar um dia na América, se aí se mantiver o mesmo regime económico em condições de evoluir naturalmente. O perigo resultante do escasseamento de matéria primas, falta de mercados, a par de outros fenómenos de regressão económica tornou necessária uma revisão da concepção do “laissez-faire” a partir de um conhecimento científico da mecânica das crises económicas. Onde a regressão económica se fazia sentir com certa intensidade, começou a surgir a tendência cada vez mais crescente dos governos para a intervenção na economia pública.

Essa intervenção tinha por fim sobrepor a uma economia de cunho individualista, uma economia que vizava o benefício da colectividade.

Toda a vitalidade germânica resultou dessa sobreposição de interesses no campo económico-social. O regime ideológico não contribuiu de maneira alguma para essa vitalidade. Aquêles que supõem o contrário, caem no erro de atribuir às correntes do pensamento o bem ou o mal estar social, ou seja o de atribuir às super-estruturas o papel das infra-estruturas.

Esse erro tinha levado em certos sectores à convicção de que as correntes de pensamento saídas da Revolução Francesa tinham sido a origem de todos os males de que enfermava a sociedade moderna. Ora a verdade é que esses males tinham surgido das novas condições materiais que a evolução económico-social determinou. Essa evolução trouxera a certo ponto, como consequência, o desajustamento entre infra e super-estruturas. Chegara, deste modo, a não haver correspondência entre as concepções e a realidade. A doutrina económica do “laissez-faire” sofrera o desmentido mais categórico desde que a técnica começou a revolucionar a produção. Por outro lado, a concepção do homem rousseauiano e dos seus direitos parecia uma verdadeira ironia perante a verdadeira escravatura da grande massa. Esta falência levou certos sectores a atribuir às ideias da Revolução Francesa todas as responsabilidades pelo mau caminho das coisas sociais. Essa atitude só foi possível, evidentemente, pelo desconhecimento do processo de desajustamento permanente das infra e super-estruturas. Por vezes, porém, essa atitude explicava-se melhor pelo interesse de certos sectores em atacar o Racionalismo e a Ciência. De facto, sucessivas vagas de mistificadores procuraram desviar o pensamento europeu dos rumos que a Ciência positiva lhe tinha imprimido. Sorel, Nietzsche, Bergson, ao mesmo tempo que lançavam os seus ataques contra a Razão teórica, iam procurar as soluções na exaltação da violência, do voluntarismo e da intuição. A negação da Razão teórica exprimia um desejo de acção directa. A salvação do mundo parecia agora depender de um imenso acto de vontade, mas de vontade primitiva, anímica. O novo homem seria caracterizado por uma permanente tensão de vontade. O querer seria para ele a chave de todas as conquistas.

Esta concepção explica-se facilmente à face da crise que ameaçava a sociedade europeia. A salvação nunca poderia ser encontrada, porém, numa pura reacção psicológica. E por isso mesmo é que os sucessos conseguidos pelos regimes baseados nesta concepção devem ser atribuídos a medidas económicas

acertadas e não às ideologias respectivas. Estas continuam já em si o germen da sua própria decadência, que estava precisamente no desprezo a que entregaram certas conquistas do espírito humano e certas tendências que lhe eram latentes. O aparato exterior de que se revestiram essas ideologias conseguiu suggestionar muitos espíritos fracos (é o caso da Action Française, que, de resto, pouca repercussão teve na vida política francesa). Esse aparato ocultava, porém, valores demasiadamente efémeros e de certo modo retrógrados, cuja derrocada se anuncia hoje como um passo lógico e necessário da evolução histórica. Essa derrocada ajuda, assim, a revigorar a atitude daqueles que defendiam a idéia do “progresso indefinido” na história. É de crer que essa idéia, de fundo racionalista, e que o triunfo das concepções anti-racionalistas abalara bastante (êsse abalo nota-se neste livro de Abel Salazar), volte a ocupar um lugar de proeminência no pensamento dos nossos tempos.

Raúl Gomes

Revista Seara Nova. nº 892 de 16 de Setembro de 1944

Camarada

Não escrevo esta carta a V. para fins polémicos, nem para que seja publicada: -mas apenas obedecendo à tendência natural que todos temos em explicar-nos. Isto, é claro, a propósito de Goya.

Tudo depende do critério a que obedece o termo “pintura” e “pintor”. Ora, para mim, não há “pintura” onde não há musicalidade da côr. A essência da pintura reside nesta musicalidade; o resto pode ser excelente desenho, excelente claro-escuro, excelente modelado: porém, tudo isto, sem música de côr, não é pintura. Ao contrário, nada daquilo pode existir que, se houver música de côr, há pintura (melhor ou peor): Monticelli por exemplo.

Por outras palavras: na orquestração complexa de elementos que constitue uma pintura, a musicalidade da côr é uma qualidade sine qua non.

Entendamo-nos porém sobre o termo musicalidade da côr. Não quero dizer com isto que a côr seja uma imitação analógica de música, nem um paralelo, nem uma transposição: mas sim que a pintura, pela musicalidade da côr, realiza qualquer coisa que lembra a música, ou se aproxima dela neste sentido a saber, que define paradoxalmente o indefinido da emoção. Se chamamos “musicalidade”, à falta de melhor termo, a esta pro-

priedade, podemos então analisar a pintura em termos de música e vice-versa. É curioso notar que qualquer coisa existe no mecanismo psicológico em relação com este facto. António Joyce tem-me dito que vê – automaticamente – certos quadros em formas musicais; e eu transponho automaticamente certas músicas (Ravel, Debussy, Beethoven, etc.) em pinturas.

Sendo assim, um artista pode ser grande como desenhador, como compositor, etc. e nulo como pintor: os exemplos abundam, inútil citá-los. E grande pintor, sendo medíocre no resto.

É evidente que a grande musicalidade, o grande poder sinfónico da côr pode ser estruturado com óptimas ou medíocres qualidades complementares; mas isso não impede que a essência do facto resida onde disse.

Melodia, harmonia, andamentos, etc. tudo isso se encontra na pintura com seus análogos; mas não interessa este paralelismo de detalhe, ante a evidência do facto essencial.

Poder-se-á fazer, como tentei já, classificar convencionalmente os pintores em harmónicamente superiores e inferiores. Esta classificação tem a vantagem de classificar certas valorizações confusas e definir, por exemplo, Greco ou Columbano, ao lado e em contraste dos “harmónicamente inferiores” (um Bonguereau, por exemplo).

Mas isto mesmo é inútil para o nosso caso. E isto porque, se admitirmos esta definição de pintura, então Goya não é nem será jámais um pintor. É um grande artista – que sempre admirei – mas, como panfletário, dos quais foi o primeiro em data e ainda hoje é o primeiro em valor. Porém não um grande pintor, nem mesmo um pintor, porque, nas suas melhores obras, ele não vai além da mediocridade, sob o ponto de vista sinfónico da côr. Atinge o bonito, jamais o ultrapassa. Bastará compará-lo não digo aos supremos harmonistas, como Velasquez, Rembrandt ou Rafael, mas até a Courbet, ou mais baixo ainda, a qualquer harmonista de nível mediano.

Tem momentos fugidios de inspiração musical, que, porém, logo caem. Basta examinar os seus negros lamacentos, os seus cinzentos plúmbeos, os seus róseos ácidos, a sua moleza, o seu lambido, o seu escorrido, etc.

O que há de grande em Goya é uma contra-reflexão sobre a sua própria obra, do seu poder “Goyesco”. E que é a característica do Goyesco? Tudo, mas não a “musicalidade”. Goyesco é a síntese planfetária dessa mistura de demoníaco e fantasmagórico, que é de tipo mais literário ou ilustrativo do que pictórico. É como tal que Goya é grande; e que “como tal” exprime-o a palavra “Goyesco” no que ele tem de indefinível. Essa é, de

resto, a sua originalidade e a sua grande criação: foi ele o criador do género. Mas o “Goyesco” não é pictórico, é, no fundo, caricatural. Uma caricatura do macabro e do lúgubre, uma forma do belo horrível, na sua expressão planfetária, que não na sua expressão dantesca.

Depois de escrito o livro sobre a Alemanha, há 30 anos, tenho examinado Goya por toda a parte onde pude; e a minha opinião fortaleceu-se. A meu ver, o melhor dele como pintura, é o retrato de Isabel Corbo de Porcel, da National Gallery, que é uma pintura magnífica - mas que não vai além do banalmente magnífico. Bastará comparar com qualquer Velázquez ou mesmo com um Greco. Magnífico! mas... falta-lhe esse mistério indefinível das grandes pinturas...

Ora, se compararmos o “carácter” desta obra com o carácter “específico” do Goyesco, vemos outra vez que, fora deste “goyesco”, Goya não passa da banalidade. Tenhamos coragem de dizer: mesmo no retrato de Porcel, Goya não foi mais longe do que um bom Lazlo (por exemplo, o retrato da rainha de Espanha, de mantilha igualmente). Ora, ninguém considera nem pode considerar Lazlo como um Grande Pintor. Seja pois que Goya é, às vezes, pintor: mas nunca um grande pintor, muito menos um pintor de génio!

Estou convencido que o nó da questão provém, como disse, de uma projecção do goyesco - em que Goya é grande - sobre a obra pictórica do artista.

Alguém ousará dizer que Greuze ou Vigée-Lebrun são “pintores”? Creio bem que não. Ora Goya não vai mais longe, como tal.

Quanto a Murillo, êsse está abaixo de toda a discussão; êsse é uma espécie de “ché-ché” Toledo (Antero de Figueiredo) da pintura: religiosidade não em harmonias de Bach, mas com música de peregrinação! Uff!

Desculpe que reafirme assim o meu ponto de vista. Porém não há nunca injustiça num sentir sincero. E em crítica não há outra coisa, por mais que se disfarce; nenhuma objectividade valorativa existe: pois onde está o estalão de medida? Creio já ter demonstrado esta impossibilidade no livro “O que é a Arte” e por isso não tenho mais necessidade de acentuar que um sentir sincero não pode ser injusto.

Com os cumprimentos do seu habitual leitor
Abel Salazar

P.S.-Desculpe voltar ainda a êste assunto. Não emprego o termo “musicalidade” no mesmo sentido em que se usa quando

se fala, por exemplo, de “musica de versos”, que é uma paródia embrionária e inferior da música. O que eu quis dizer é que pelo que há nela de essencial, a côr, a pintura se aproxima da música (sem a atingir, nem de longe), pois essa essencialidade é o mistério da definição do indefinido. Neste sentido poder-se-ia dizer que o Budismo, na sua forma primitiva e mais pura, é uma filosofia e uma religião “musical”. Se quisesse fazer paradoxos poder-se- a dizer que o “truc” da pintura é análogo ao do Budismo. O Nirvana é um “truc” deste género, como “truc”, embora num campo totalmente diferente: justamente por isso é que a comparação me parece elucidativa.

Ainda outra coisa: É claro que com tudo isto não quero dizer que a “composição”, sobre a qual A. Gusmão justamente tanto tem insistido - não seja outra condição sine qua non - mas como esta é comum a todas as obras de arte, não pode, por si só, caracterizar a pintura. De resto, a própria “musicalidade” implica evidentemente a “composição”. A êste respeito (composição) a sua insistência tem carradas de razão.

Revista Seara Nova, nº929, 2 de Junho 1945

Exmº Sr. Dr. Abel Salazar

Igualmente, como V. Exa., considero a “musicalidade” da côr a condição suprema da pintura. Todavia não adopto êsse princípio como estalão rígido na apreciação dos artistas. Se êles têm esta qualidade, tanto melhor; êsses serão os que mais sentem a essência da sua arte. Parece-me, porém, que outras qualidades podem concorrer num grande pintor, sem que a ausência dêsse encanto “musical” lhes retire a alta posição que ocupam dentro da arte e no aprêço de numerosos amadores de arte. Zurbaran - um exemplo espanhol - é um desses profundos artistas, a cuja obra não podemos dar uma categoria musical. No entanto, dentro do sentido de “musicalidade” expresso por V. Exa., e que periflo, parece-me que se deve incluir a noção do claro-escuro. Para mim - que também muitas vezes transponho involuntariamente em termos musicais certas obras de pintura contempladas - o claro-escuro, no seu sútil jôgo de valores, é como certa música de câmara, recolhida e sombria mas expressiva. Mas isto nada tem a ver com Goya, que não foi um pintor do claro-escuro, como um Leonardo ou um Rembrandt.

Afirmando V. Exa. que o nosso Goya “não vai além da mediocridade, sob o ponto de vista sinfónico da côr”, concede, um passo mais adiante, que o mesmo artista “tem momentos fugidios de inspiração musical, que, porém, logo caiem”.

Concordarei com V. Exa. que em Goya não há continuidade das suas preclaras virtudes pictóricas; mas êsses “momentos fugidios de inspiração musical” não são assim tão isolados nem tão breves que não possam caracterizá-lo como Pintor, no sentido em que acordamos.

A obra máxima de Goya, como sinfonia única e admirável – direi mesmo arrebatadora – da côr é, quanto a mim, a já anteriormente citada pintura a fresco da capela de Santo Antonio de Florida, em Madrid. Recordo as belas palavras de Jamot a propósito desta decoração: “Jamais on n’avait fait encore vu rien de pareil à ces gris, à ces noirs qui jouent le rôle d’une basse “sotto voce” dans une harmonie claire et aérienne”. Dentro dêste ciclo “musical” incluo o célebre retrato da actriz “La Tirana”, hoje na Academia de S. Fernando; o grupo central do retrato da família de Carlos IV – a raíña é pintada com o mesmo espírito musical da “Tirana”; e, finalmente, certos cartões para as Tapeçarias, como o “Cacharrero” ou o “Jogo da cabra-cega” – uma verdadeira “fête-galante”. Creio bem que a “Aguadeira”, no Museu de Budapeste, tem nítidas qualidades “musicais”. Parece – também não a conheço de visu – que a “Junta das Filipinas”, do final da vida do artista, é excepcional como “música” descrita pela luz que invade o grande salão onde se passa a histórica cena figurada.

Tem V. Exa. uma excelente e penetrante observação no que respeita à projecção do “goyesco” na obra do Pintor. É isso mesmo, em grande parte, que faz a sua popularidade, não só cá fora, como em Espanha. No País vizinho, geralmente, embriagam-se com êsse aspecto caracterizador e panfletário do Pintor, velando-se assim o espírito crítico perante a obra puramente pintada.

Prefiro, contudo, adoptar uma posição desapaixionada ao rever valorativamente a obra de Goya – a fim de não cair no excesso oposto ao daqueles que só nela vêem excelências.

Com a mais alta consideração, creia-me

De V. Exa. grande admirador

Adriano Gusmão

P. S. - Agradeço que V. Exa. tenha sublinhado com o seu valioso aplauso a minha modesta “campanha” a favor da “composição” – um elemento esrutural tão comprometido na arte contemporânea...

Revista Seara Nova, nº 931 de 16 de Junho de 1945

Pousão e o Impressionismo

Por Abel Salazar

É ou não Pousão um impressionista?

Esta questão foi de novo levantada por um artigo do ilustre escultor Diogo de Macedo, o mais penetrante dos nossos críticos de arte.

Uma carta enviada por mim ao Janeiro, procurando esclarecer o assunto, parece não ter sido bem explícita, o que foi devido à natural condensação do assunto: por essa razão me parece necessário tratá-lo com um pouco mais de amplitude.

A questão resume-se nisto: há um impressionismo *sensu strictu* – o impressionismo é então limitado ao divisionismo; e um impressionismo *sensu largo* cuja significação é muito mais ampla.

Para aqueles que fazem de impressionismo sinónimo de um divisionismo sistemático e rígido, Pousão não é um impressionista; para aqueles que consideram o impressionismo no seu sentido largo, Pousão é não sómente impressionista, mas ainda um dos mais típicos representantes do impressionismo.

Examinemos pois a questão.

Divisionismo: impressionismo “sensu strictu”

Ao contrário de que muitos autores afirmam, o divisionismo não é uma aplicação a pigmentos coloridos de leis relativas aos raios solares: “la science elle-même a démontré l’absurdité de cette convention” (Ch. Bernard). O “pontilismo”, que é o divisionismo sistemático e levado aos seus extremos, teve esta pretensão, tentando impor-se como uma técnica científica, que além de falsamente fundada, logo se tornou estéril e infecunda.

O verdadeiro divisionismo, pelo contrário, foi encontrado por intuição. É uma linguagem nova, destinada a exprimir uma visão nova.

Mas este divisionismo não é rígido nem sistemático. Nenhum dos fundadores do impressionismo o emprega desta forma. Conforme os casos, assim eles acentuam ou pelo contrário atenuam a linguagem divisionista. No mesmo quadro, com frequência, o divisionismo é utilizado em certas partes enquanto que noutras se encontra a mancha unida. Tal é, por exemplo, o caso do quadro “Le Pont d’Argenteuil”, de Monet, em que o céu é executado em mancha unida. Tal é, igualmente, o caso do quadro “La route de Louvenciennes”, de Pissarro, em que não somente o céu, mas também as duas figuras

de mulher e mesmo as casas, são executadas em mancha unida.

Sisley emprega com muita frequência, nas suas telas mais características, a mancha unida. Tal é o caso do quadro “La Seine à Argenteuil”.

Estes exemplos – que poderíamos multiplicar – mostram com toda a clareza que o divisionismo não reina despoticamente nestes artistas, justamente considerados como os seus promotores. Mesmo em Monet, que parece ter sido quem encontrou a fórmula, o divisionismo não é sistemático.

Um dos quadros mais característicos de Pissarro é a tela intitulada “Le Pont-Neuf à Paris”. Neste quadro, acentuadamente divisionista na representação do cais, das árvores, do rio, do Louvre, o céu, pelo contrário, é executado em mancha unida.

É em Seurat, como é sabido, que se encontra o divisionismo sistemático, sob a forma de pontilismo. Por forma que, se quisermos fazer do impressionismo sinónimo de divisionismo, é a este e aos seus seguidores que temos de o limitar. O absurdo é então evidente.

Mas a linguagem impressionista não se limita, como é sabido, ao divisionismo. Não falemos já, pois são coisas bem conhecidas, da eliminação perpendicular, da supressão de relevo, da eliminação do negro, pelo menos para o ar livre: outros factos existem, nessa linguagem, que são habitualmente ignorados ou esquecidos.

Assim os impressionistas utilizam um fenómeno de difracção da luz passando em arestas. Isto imprime um cunho particular às pinturas impressionistas, e mesmo aos desenhos. Alguns artistas há, como Aman-Jean, que utilizam largamente este processo.

As linhas e contornos tomam assim um aspecto especial, e de linhas rígidas passam a apresentar-se com trémulos luminosos.

Outro elemento frequente na linguagem impressionista é a engrenagem das manchas coloridas justapostas. Cada mancha, em vez de contactar com a outra por uma linha seguida, articula-se com ela como uma roda dentada com outra roda dentada. O contorno das figuras ou dos objectos toma assim um aspecto que lembra exactamente o de certos bordados, cujo aspecto (impressionista) é bem conhecido.

Em outros casos o impressionista em vez de dividir o tom divide a pincelada. Faz vibrar o tom sobre a tela à custa de uma vibração do pincel, que pode ser simples e directa, ou, pelo contrário, realizada sobre o tom unido servindo de fundo. É difícil de explicar como se consegue este efeito, mas ele é bem

conhecido e dispensa por isso mais longo desenvolvimento.

Todos estes processos são pelos impressionistas empregados ora conjuntamente, em livre ecletismo, ora acentuando qualquer deles. Quer dizer, todos estes processos ora se conjugam, misturando-se, ora um deles toma hegemonia sobre os outros, o que imprime esta ou aquela modalidade impressionista à obra. Seria fácil, mas excessivamente longo, exemplificar estes casos; por esta razão limitamo-nos a apontá-los.

Ora, não há razão alguma legítima que dê o exclusivo da linguagem impressionista à divisão do tom, com exclusão dos outros processos. A divisão do tom não tem nenhum direito ao monopólio, com exclusão, por exemplo, da difracção da luz.

Toda esta discussão tem por base o princípio de que o impressionismo pode ser definido pela sua linguagem técnica.

Pergunta-se: é esse princípio legítimo?

De nenhuma maneira, como vamos ver.

Impressionismo, sensu largo

O termo “impressão” deve-se a Claude Monet que o colocou, como subtítulo, no quadro *Soleil Levant*, na famosa exposição inicial de 1874. Consciente ou inconscientemente, Monet encontrou o termo justo.

Mas – que significa “impressão”? Qualquer dicionário nos diz: “efeito produzido sobre os órgãos pela acção de objectos exteriores”. Este é o sentido comum da palavra, o sentido fisiológico. Mas o termo tem ainda um sentido psicológico que convém esclarecer.

Todos conhecem o efeito produzido sobre a retina por uma paisagem que foge na janela de um expresso ou de um automóvel. As coisas perdem o seu aspecto estático, e adquirem um aspecto fluido. Quanto maior a velocidade tanto mais este aspecto fluido se acentua. Se a velocidade aumentasse ainda, que sucederia? Bastará para o compreendermos olhar os raios de uma roda que aumenta constantemente de velocidade. Todos sabem o que sucede; a partir de certo momento, em vez de raios de roda, vê-se apenas um fluxo espelhado e brilhante.

Assim, por esta forma, os objectos estáticos se transformam num fluxo. Então, qualquer análise, qualquer descrição analítica do objecto é impossível; deles não temos mais do que a impressão fluida. Se o objecto é uma paisagem iluminada pelo sol, dir-se-ia que esta paisagem se dissolve no fluxo da luz fugindo.

Há pois uma visão estática, descritiva, analítica, e uma visão fluida, sintética. Tudo depende do estado de movimento do

objecto, ou então da cabeça do observador. Porque obtemos um efeito análogo movendo rapidamente a cabeça nos dois sentidos.

Por outro lado, se olharmos rapidamente um objecto ficamos com uma imagem dele que não é analítica, mas uma impressão rápida. E por outro lado ainda, se o olharmos com os olhos semi-cerrados, a luz, difratando-se através dos cílios, dá-nos igualmente desse objecto uma impressão especial que não é estática nem analítica.

A visão de um objecto depende, pois, de múltiplas condições, e, conforme essas condições, pode ser estática, analítica, ou fluida, fugidia e este fluido correr do objecto, pode ir até à sua completa dissolução na síntese do fluxo.

Teoricamente, a visão pictórica pode ir de um polo a outro, isto é, do polo estático e analítico até ao polo fluido.

Vejamos agora o que nos diz a evolução da pintura.

Bastará olhar um primitivo para se constatar que a sua visão pictórica é estática e analítica. O primitivo descreve analiticamente o seu objecto. A vista pode passear no quadro sem encontrar uma falta de apoio. A maneira descritiva de apresentar os detalhes, jóias, rendas, bordados, brocados, etc., etc., é bem conhecida. A linha é pura, cortante, sem apresentar difracção luminosa. O descritivo, por vezes, chega à minúcia, ao quase microscópico.

Vamos dar agora um salto: passemos a Velázquez, o Velázquez da terceira maneira. A visão é ainda estática; mas o descritivo atenua-se, ou antes, dissolve-se em parte graças à atmosfera, à camada de ar interposta entre ele e o observador. Nem sempre é já possível seguir analiticamente toda a tela. Há sob este ponto de vista lacunas. Quais são? Aquelas em que o objecto se esvai por detrás duma camada de ar. Ao mesmo tempo os detalhes não são já analiticamente descritos. São impressivamente apresentados. As jóias, os bordados, as rendas, são apenas sugeridos. Como? Por uma linguagem técnica que é já, de facto, impressionista. Tal linguagem dá-nos apenas uma impressão sintética e rápida do objecto, mas não permite já uma descrição analítica. Não é ainda o fluxo; não intervém ainda a velocidade; intervém antes a visão rápida, distraída, a visão secundária, pois a visão primária, fundamental, é focada pelo pintor em “outra coisa, “a síntese de efeito da tela, a qual em Velázquez é extraordinariamente complexa.

Temos portanto, duas particularidades da visão velazqueana que se opõe directamente à visão dos primitivos; a visão atmosfera, no conjunto, e a visão impressiva, nos detalhes. Assim, dos

primitivos a Velázquez, a visão pictórica evoluiu do analítico para o sintético, e, no que diz respeito aos detalhes, do descritivo exaustivo para a sugestão impressiva.

Vamos dar outro salto, e examinar Carrière. Que sucedeu? Isto, simplesmente: o objecto começa a dissolver-se numa atmosfera ultra-densa; aparece, por vezes, como um fantasma através de névoas ou de sombras. É antes um espectro de objecto.

Ou então examinemos Besnard. Por vezes, quase a mesma coisa; simplesmente, o objecto em vez de se dissolver em penumbras, dissolve-se em luz.

Mas tudo isto é ainda estático; o objecto, mais ou menos dissolvido, está lá, parado. No fundo, é o Ser dos metafísicos, com a sua imutabilidade à Parménides...

Isto representa pois uma corrente da visão pictórica, a que, se quiséssemos empregar o calão filosófico, poderíamos chamar a Visão do Ser, a Visão Ontológica.

Tudo isto é visto com a cabeça parada, ante o objecto focado.

Introduza-se agora o movimento, a velocidade. Joguemos com a velocidade: eis o Impressionismo!

Este esboça-se assim nas “sugestões impressivas” de Velázquez – e de outros, de que não falamos para não alongar a exposição – acentua-se em Turner, aparece em Delacroix e cristaliza, por fim, nos impressionistas.

É nova a visão? Tão velha como o Homem! O que é novo, é o facto de ela servir agora de tema pictórico, mais nada.

Ora isto, como se vê representa uma evolução histórica da pintura. O impressionismo está na parte oposta da visão pictórica dos primitivos. À pintura eminentemente estática, exaustivamente analítica, ele opõe a visão em fluxo, exaustivamente sintética. Heráclito opõe-se a Parménides!... O Fluxo opõe-se ao Ser!...

Aumentemos agora a velocidade: tudo então se dissolve num fluxo amorfo. O objecto passa a fantasma fluído, depois é apenas fluído luminoso que passa. Tal seria o impressionismo passando ao limite, para empregar uma expressão matemática sugestiva.

Qual seria o limite no polo oposto, isto é, o polo analítico e descritivo, no sentido dos primitivos? Seria fatalmente, a visão microscópica, depois a visão atómica, depois... Neste sentido, o limite, é o Ser metafísico, e portanto não tem sentido pictórico!

Mas o Impressionismo não é isto somente. O que acabámos de ver é apenas o Impressionismo como visão pictórica, com

base na fisiologia e na psicologia. Ora o Impressionismo é um conceito pictórico: e como tal, contém ainda outros elementos. Por exemplo, ele é uma concepção nova do sinfonismo cromático; é uma nova música da cor. Esta música nas suas características gerais, é bem conhecida já do público. Ela é exactamente aquilo que, na música propriamente dita, nos deram Debussy, Ravel e outros.

E não há somente um impressionismo musical. Há igualmente um impressionismo escultórico e um impressionismo literário. O conceito pluralizou-se, universalizou-se. Isto significa que ele é mais geral do que a pintura, e corresponde a uma evolução conceptual de ordem histórica.

Como diz Bernard “l’impressionisme a mis en mouvement toutes les forces obscures, toutes les germinations pathétiques auxquelles le classicisme olympien et l’idéal religieux avaient opposé leur barrière. En même temps qu’elles élevaient la peinture au delà des possibilités qu’on lui avait assignés jusqu’ici, et haussaient au surnaturel un art réaliste par excellence”.

Como diz igualmente o mesmo autor, “l’esthétique, considérée comme une branche de la philosophie, péniblement et à coups de sophismes échafaudée par les moralistes depuis Platon jusqu’à Cousin et Jouffroy, croulait en une avalanche d’inquartados dans la poussière des lettres mortes”. E por esta derrocada da Estética, (ou antes de uma pseudo-Estética), o movimento impressionista teve a sua repercussão na filosofia.

De facto, o Impressionismo – por estranha que a afirmação pareça – é uma nova Metafísica.

Com efeito, de acordo com a filosofia científica actual, devemos considerar a arte – e não a lógica – como a linguagem metafísica do homem (R. Carnap e outros). Os estados metafísicos do homem são de raiz emotiva e encontram a sua forma de expressão adequada na arte: – pintura, música, poesia. Um dos erros históricos do pensamento tem sido o de procurar para esses estados uma sistematização lógica e a sua tradução em doutrinas.

De facto, cada modalidade artística representa uma metafísica, melhor dizendo, exprime um estado metafísico. Rembrandt, Vélasquez, Rubens, Miguel Angelo, etc., são exponentes metafísicos, como igualmente Bach, Beethoven ou Wagner.

Hourticq faz notar que o idealismo platónico se encontra já expresso em Fídias e por forma bem mais poderosa no escultor do que no filósofo – o qual, de resto, recorre com frequência ao processo artístico para se exprimir.

É que a essência do fenómeno metafísico, que é a perplexi-

dade emotiva do homem ante o Mistério – o qual, como já fizemos ver, é diferente do desconhecido – só encontra a sua forma de expressão própria na arte, e, em particular, na música. Ao passar a conceitos e a sistemas lógicos perde a sua substância essencial e assim a metafísica sistemática fica sem conteúdo nem sentido. É um mero jogo verbal de pseudo-conceitos articulados em pseudo-proposições, cujo conjunto forma um pseudo-sistema. “Todos os metafísicos são músicos sem dons musicais...” diz Carnap.

Quental, depois de ter conseguido exprimir o seu estado de emoção metafísica pelos processos da arte, tentou codificar essa metafísica em sistema, e jamais o conseguiu. Caíu então em absurdos que concorreram não pouco para o seu drama.

Sem conhecer estas conclusões do pensamento actual, Maurice Boucher tinha já chegado às quase mesmas conclusões. No seu livro sobre Debussy, escreve: “chez Beethoven et Berlioz... la musique se mêlait au rêve et à la pensée; elle côtoyait la philosophie, la religion ou le mystère; elle était aussi méditation, prière ou révolte. Mais elle gardait encore le contrôle d’elle même, et l’angoisse métaphysique n’était accueillie par elle que comme visiteuse passagère dont on garde l’obsession sans en subir la tyrannie. Wagner voulut suivre jusqu’au bout son désir d’unité. La philosophie et l’esthétique de Schopenhauer l’autorisaient et le justifiaient à ses yeux. D’ailleurs le mot d’ordre d’art synthétique prenait tout sa force impérative. Dans la synthèse, tout devait être réuni, non seulement les charmes issus des jeux magiques par lesquels nos sens éprouvent la teneur divine des couleurs et des sons, mais aussi les correspondances secrètes qui unissent en nous la divination et le souvenir, le bonheur et l’inquiétude, l’éternel et le passager. Les puissances dont la domination tour à tour se partage nos âmes devaient être conciliées, mises en faisceau, tenues entrelacées par le Mythe et cette incantation sonore qui émeut en nous notre essence, hors de l’espace et du temps. Tout devait être unit et le fut en effet. Wagner se disait poète et philosophe: la musique n’était qu’un moyen d’expression parmi d’autres, tous les truchements du penseur et de l’artiste devaient converger vers le centre de notre être, ne point se prévaloir d’une beauté particulière, s’effacer devant la lumière intérieure dont ils auraient seulement contribué à dégager les rayons”. Mais adiante o mesmo autor escreve:... “Beethoven avait fait des sonorités expressives de langage, de nos détresses et de nos colères. Schumann les avait grevées des métaphysiques d’un Goethe ou d’un Byron et Richard Wagner ne fit que suivre

l'exemple des meilleurs d'entrecres devanciers, quand il suppose à la musique, selon les enseignements de Schopenhauer, la puissance d'agiter, par delà le rideau de choses illusoire, l'essence mystique de l'univers". E ainda: "La musique devient alors une confession que l'épopée ou le lurisme déguise plus on moins, mais qui reste le dialogue intérieur de l'homme avec la destinée. Wagner écrit la légende de la mort et de l'amour, de la douleur et de la rédemption, Franck évoque les Béatitudes promises et Beethoven demande "Muss es sein?" Boucher poderia acrescentar que Schumann pergunta ansiosamente: "Porquê?" (Warum?) e Bach contempla com perturbação serena o mistério do infinito.

Devemos de resto distinguir a arte com uma carga metafísica, sob a influência desta ou daquela filosofia sistemática, da arte que contém em si, implícita, a própria metafísica. Boucher tendé a considerar a coisa sob o primeiro prisma. "Certains musiciens deviennent "ennuyeux", "froids". On leur consent encore du génie, mais avec l'arrière-pensée que le génie est chose grossière et qu'un homme de goût ne saurait s'en contenter. Ce qui passait pour sublime devient creux on démesurément lourd, de que l'on disait profond apparaît vide ou opaque. Il est aisé de comprendre pourquoi. Une oeuvre symphonique qui mêle aux sons un contenu spirituel dont la présence les rehausse et quelquefois même les organise, perd beaucoup de sa richesse et l'unité même de son architecture, si l'on n'accept plus d'elle que les sons. Ceux-ci paraissent trop légers ou, au contraire, noyés dans une masse épaisse, parce que l'autre substance s'est évaporée ou transformée en fumée".

Boucher faz oscilar a arte entre dois polos, o que ele chama simbolicamente "La Danse et la Prière". Não insisteremos sobre este facto, porque esta oscilação é evidente. É o polo físico e o polo metafísico; a extroversão e a introversão; de um lado o ritmo e o sensualismo da cor e do som, do outro o homem ante o Mistério. "A vrai dire, une oeuvre vraiment belle ne peut être caractérisée d'un seul mot. L'homme ne se laisse ainsi diviser et quiconque veut être pris tout entier, cherche toujours les contraires, l'un derrière l'autre, et le désire leur conciliation. L'oeuvre devient sacrée et l'angoisse exprime sa fièvre en jouant avec les formes. Il est des oeuvres, les plus grandes, qui présentent à l'actualité spirituelle l'une de leurs faces, quelles que soient les ombres et les lumières du présent: elles sont, à la fois, danse et prière, jeux des sons, méditation de l'âme. Si l'on peut trouver tour à tour en elles l'ivresse du mouvement, la santé du rythme, la richesse des dessins et d'autre

part l'intensité de l'expression et la nostalgie de l'éternel, elles seront de tous les âges et propices à toutes nos joies. Ce sont les chefs-d'oeuvre qui ne se ternissent jamais: on en trouve dans Bach à foison et parmi les quatuors de Beethoven".

O Impressionismo é uma antítese do Romantismo; sob certos pontos de vista, aproxima-se do Classicismo. Tal é a opinião de Boucher. E, se insistimos na citação deste autor, é porque nos parece extremamente significativo o facto de ser possível transpor imediatamente para a pintura o que certos autores têm escrito sobre o impressionismo musical. Não somente as ideias gerais destes autores se podem aplicar indiferentemente ao impressionismo musical ou pictórico, mas até a caracterização particular de certas obras musicais pode aplicar-se imediatamente a obras correspondentes do impressionismo pictórico.

Nada mais flagrante para acentuar a extensão do conceito de impressionismo do que, por exemplo, a caracterização da obra de Debussy tal como é feita por Maurice Boucher: "Une vue sur une nature enveloppée et sans contrastes brusques, où'il y a des scintillements et des brumes, mais dont l'atmosphère concilie les oppositions en une harmonie de demi-teinte. Aux uns il paraît flou et fluide, les autres, après y avoir habitué leurs regards, y décrouvent au contraire une abondance de détails subtils et précis. Mais aucun de ceux qui s'y complaisent n'y cherche la beauté des orages. Il est - si l'on peut avoir recours au schéma habituel de nos classifications - antiromantique par excellence. Point d'antithèses, point d'exaltation, aucune obsession du tragique... et encore l'effacement e la pensée, le refoulement de l'abstrait."

"Si l'on cherche le sens... on n'est guidé aux croisements de route par aucune de ces indications qui trahissent des organisateurs prévoyants: il faut le déceler, comme par intuition immédiate, sans s'aider d'aucun procédé, d'aucun cheminement habituel. Et ce sens est la vie même de l'oeuvre, il ne peut s'ajouter à elle: il ne l'alourdit pas".

Significa tudo isto que o impressionismo é coisa ligeira, de superfície, como tantas vezes se tem afirmado?

Por forma alguma; e as afirmações feitas neste sentido fundam-se numa famosa concepção que apenas confere "nobreza", "elevação", e "profundidade" a certas formas do pensamento, as quais, no fundo, não são muitas vezes mais do que ênfase e vacuidade. Contra estas "nobres" pretensões de certo filosofismo se tem erguido o pensamento actual, nada disposto a con-

ceder a esta espécie de acacismo intelectual direito a tais pretensões.

O mesmo sucede em arte. A tempestade teatral não conduz a nada de mais profundo do que a simples teias de aranha orvalhada, por uma manhã de Junho, solitária no bosque, sob a beatitude do sol; o mistério do universo existe por detrás de uma como de outra, e não é a ênfase da tempestade, ou da serra grandiosa, em frente deste mistério, qualquer coisa mais do que a humilde teia de aranha. Não confundamos a ênfase da forma com a essência do facto; e a essência do facto, nos dois casos, é a mesma. Por isso, quando o artista, para entrar em contacto com esse mistério, recorre à teia de aranha em vez de recorrer à grandiloquência da serra, ou à ênfase da tempestade, não faz senão mudar de intermediário, ao sabor do seu gosto, que neste caso pode ser justamente a antipatia pelo enfático e pela grandiloquência.

Boucher faz justamente notar, a propósito do impressionismo de Debussy, que a sua ternura pelo detalhe pitoresco não é senão uma forma da sua repugnância por qualquer ideologia abstracta e estranha à própria música.

Certos homens, diz o autor, “têm necessidade de uma metafísica para sentir a magnificência do universo; é-lhes preciso pensar nas leis eternas, no curso dos astros, e nas imensidades. Outros contentam-se com olhar uma erva que se dobra, colher no côncavo das mãos a água das fontes, e com isso sentem-se visitados pelo inefável”.

O Impressionismo é, em resumo, uma espécie de reacção estética em face de certos excessos metafísicos da arte; e, ao mesmo tempo, é qualquer coisa de análogo, como diz Hourticq, ao chamado “fenomenismo” dos filósofos.

Revista Seara Nova, nº997 e 998, Setembro de 1946

Outro ponto de vista

Mas o Impressionismo tem de ser ainda visto sob outro prisma. Na história da arte europeia, o Impressionismo é mais um término de evolução do que uma revolução. Com ele finda, de facto, a lenta translação da pintura que a conduz da hegemonia escultórica à hegemonia pictórica. Os fluxos e refluxos da pintura europeia, a partir da Renascença, têm em grande parte como causa este conflito de hegemonias. Em França, por exemplo, é fácil de ver nas reacções de David, de Ingres, por um lado, de Watteau, Delacroix, por outro, este conflito em

acção. A libertação da paisagem concorre de resto para a solução deste conflito que, por bem conhecido, não necessita de ser aqui desenvolvido.

Mas até ao Impressionismo a influência escultórica, embora progressivamente atenuada, persiste na pintura. Mesmo no plenarismo, mantém-se: pois o pintor, muita vez, esculpe então com a própria luz. Sorolla, Zora, Besnard, são ainda em grande parte escultores.

Com o Impressionismo, pelo contrário, as influências residuais da escultura desaparecem; o sinfonismo cromático toma conta, livremente, do campo da pintura. Como dissemos já, se passarmos ao limite com o Impressionismo, nada mais teremos do que um sinfonismo puro de tons; o objecto desaparece. Ora o objecto é a experiência e a intuição espacial que está por seu turno conexas com a maneira de ser escultórica. E por esta forma, no limite, o Impressionismo ter-se-ia desligado não somente da escultura por completo, mas também do objecto e portanto da base linguística de toda a arte europeia e mesmo mundial.

É isto que provoca a reacção do cezanismo, do cubismo, do verismo, e de todas as fórmulas que pretendem restaurar os direitos do objecto e do espaço; reacção que por seu turno determina as contra-reacções expressionista, simbolista, supra-realista, cujo conjunto forma o chamado «futurismo». Reacções e contra-reacções, sucedem-se rapidamente, após o Impressionismo, quase como vibrações, o que é, – segundo o ponto de vista exposto no «Sol» recentemente – um dos sintomas típicos da decomposição e desagregação histórica da arte europeia.

O Impressionismo, como vemos, ocupa historicamente uma posição em extremo característica, e, assim integrado no conjunto evolutivo, adquire uma significação nova. É ao mesmo tempo o término de um período evolutivo da arte europeia e o início de outro período – o período de decadência correspondente à decadência geral do sistema histórico de que faz parte.

Por outro lado, como sabemos já (vidé «Sol»), este grande movimento corresponde a uma passagem histórica da extroversão de Jung para a introversão e, ainda, como fizemos já ver nos artigos em questão, ao abandono integral da linguagem pictórica com base no objecto que caracteriza toda a arte histórica.

O Impressionismo ocupa assim a tangente entre os círculos de extroversão e de introversão de Jung, e isto confere-lhe características especialíssimas sob o ponto de vista da sua significa-

ção histórica: está no limite interno da extroversão e no limite externo da introversão. Ora a passagem da arte – considerada como função complexa, ao mesmo tempo função biotipológica e função histórica – do campo da extroversão para o campo da introversão, é um dos factos mais complexos da evolução da pintura – quer sob o ponto de vista histórico, quer psicológico. A sua importância filosófica é pois capital. Uma análise especial do Impressionismo sob este prisma especial é um estudo que se impõe; não é aqui local para o desenvolver, e por essa razão nos limitamos a chamar para ele a atenção do leitor: a significação geral do facto já foi, de resto, esboçada no «Sol». Faremos apenas notar que em face dessas conclusões gerais, de ordem histórica, o Impressionismo nos aparece ligado ao que há de mais profundo na evolução histórica do Sistema Europeu; tem as suas raízes no mais profundo e no mais complexo desta movimentação. Está ligado a fenómenos essenciais da evolução mental e emocional da Europa e por tal forma que, sob o ponto de vista «função histórica», nos aparece como um exponencial. O movimento que lhe é posterior, pelas suas características formais, reaccionais e evolutivas, isto é, o conjunto a que se dá habitualmente o nome de «futurismo», vem ainda pôr em mais forte evidência esta significação profunda do Impressionismo. O facto de este se encontrar na tangente dos círculos extroversão e introversão tem um significado complexo e profundo, sobre o qual não é demais insistir, pois, que sabemos, não tem sido suficientemente focado pelos autores, mesmo os actuais.

Esperemos pois que, num futuro breve, o estudo do Impressionismo desenvolvido no sentido que acabamos de focar, venha anular uma carência manifesta da história moderna da arte. Tanto mais que, como fizemos notar nos artigos do «Sol», o movimento que se segue ao Impressionismo está directamente ligado com o grande fenómeno histórico da transformação do Sistema Greco-Europeu em Euro-Americano, dando a estas expressões o sentido que temos empregado na teoria da Crise Europeia.

Revista Seara Nova nº 1007, 21 de Setembro de 1946

Pousão e o Impressionismo

A Obra de Pousão

Posto isto, examinemos a obra de Pousão. Há a este respeito um certo número de factos cujo desconhecimento tem causado uma certa confusão.

Começemos pois por estabelecer nessa obra uma divisão fundamental: a obra académica ou escolar e a obra pessoal, impressionista.

Obra académica ou escolar

A obra académica ou escolar de Pousão é constituída por todos os trabalhos que foram concebidos e realizados intencionalmente para satisfazer as exigências académicas de Escola.

Estas obras foram executadas no Porto, em Paris e em Roma, as primeiras como aluno da Escola, as últimas como bolsheiro ou pensionista.

Pousão era um tímido, um submisso. Não gostava de conflitos, nem de provocar reacção de choque e desagrado. O seu revolucionarismo não era combativo nem exhibia estandarte de batalha.

Neste ponto, como em muitos outros, parecia-se com Debussy, que possui, de resto, o mesmo biotipo e, mesmo, uma acentuada semelhança física já posta em relevo num artigo do Primeiro de Janeiro.

A respeito de Debussy escreve, com efeito, Maurice Boucher «on peut dire dès lors que sa carrière fut toute tracée. Il suivit les voies établies par les administrations providences qui se sont donnée pour tâche de former des musiciens et des leur conférer en même temps la considération imposante et authentique que l'opinion racquiert. Debussy eut un deuxième prix de piano, puis un premier prix d'accompagnement en 1880. Il avait alors dix-huit ans. Gravissant les degrés prévus et disposés avec méthode le long des difficultés techniques dont l'amas grandiose est couronné par la récompense du Prix de Rome, le jeune élève du Conservatoire passa dans la classe de Guiraud pour la composition et dans celle de Franck pour l'improvisation.

A vingt ans il méritait un deuxième prix de Rome et à vingt-deux ans le premier pour sa cantate l'Enfant Prodigue. Ces succès d'études ne sont point chose indifférente... en remportant les récompenses désirées par les meilleurs des «bons élèves», il a laissé la trace de son immuable tempérament.»

E quando este temperamento se tornava em demasia saliente, «Debussy, se faisant sage, car il voulait réussir», aceitou a disciplina escolar e «guardou o resto para mais tarde» (M. Boucher).

O caso de Pousão é exactamente o mesmo; como Debussy, escamoteou ante a Escola o seu temperamento e a sua concepção própria, espontânea da pintura, e fabricou dócilmente obras académicas no quadro do receituário habitual.

As obras mais representativas deste tipo escolar, são os quadros *Esperando o sucesso* e *Cecília*, o primeiro executado cumprido o seu dever escolar, no Porto, como em Paris ou em Roma, partia para o campo, para um parque, percorria as ruas, e entregava-se então por completo, livre de imitações, à sua própria e pessoal maneira de pintar.

As obras capitais deste tipo são a *Mulher da água* e *Rapari-gas estendida sob uma árvore*.

Fazem-lhes cortejo uma série de paisagens, notas, apontamentos admiráveis, mas que, sob o nosso ponto de vista, são dispensáveis. Para não alongar esta análise, vou limitar-me ao quadro *Mulher da água*.

Qualquer pessoa, mesmo leiga na matéria, e até em face de uma reprodução fotográfica, vê logo que se trata de uma tela tipicamente impressionista: – mesmo uma das mais típicas de toda a história do Impressionismo.

Não há propriamente divisão do tom; mas toda a tela é caracterizada por uma franca divisão da pincelada. Estas pinceladas, divididas, são colocadas em toques vibratórios sobre a tela virgem de qualquer preparação cromática de fundo: em muitos pontos mesmo, a tela ficou à vista. A tela dá a impressão de uma tapeçaria. Não tem profundidade espacial, e a luz bate perpendicularmente sobre os objectos, desta forma suprimindo o relevo. Nenhuma descrição, «mesmo de tipo plenarista»: tudo impressão, vibração. Há mesmo nos primeiros planos da tela coisas que não se sabe ao certo o que são.

Port toda a parte, vigorosos acordes cromáticos, complexos, de tons altos, fazem vibrar a tela em superfície, como um esmalte. A figura é apenas um esquisso, cujos traços a carvão são visíveis, realizada com acordes cromáticos. Por toda a parte uma polifonia cromática vibra e interfere, realça e enriquece o sinfonismo da cor, que, nesta tela, é absolutamente característico.

Para caracterizar esta música da cor, vou transcrever frases de Boucher, referentes a Debussy; porque a integrar justaposição saltará imediatamente aos olhos do leitor e este facto é altamente significativo.

«Quels sont donc les caractères de cette musique?...

«... Cette musique frappe d'abord par sa grâce ondoyante. Elle s'ébat dans les demis-teintes, brode des guirlandes de notes aériennes suspendues sur un fond de sonorités moelleuses. Jamais l'auteur ne vise à la puissance, mais il a atteint quelquefois, comme par nécessité et sans l'avoir voulu. Elle s'infléchit sur le ton d'un récitatif simple et pur, comme une voix d'enfant, elle répète les mêmes notes répétées en rythmes impairs,

plus s'élargit en le lointains écarts, expressifs et doux: elle se balance sur de larges accords complexes et profonds. Parfois elle s'évapore, subtile, et se dissipe dans un «clapotis ensoleillé». Les harmonies s'échelonnent et s'entassent comme, dans une masse d'eau, une nervure de courants noués, sur lesquelles des sonorités fluides font glisser leurs nappes transparentes...

«... Cette fluidité est le caractère qui nous frappe tout d'abord: la fluidité et la grâce... On sent plus de règles que celles du goût, mais ici le goût est exquis, il ne laisse rien entendre qui ne soit noble et rare. La qualité rare de l'harmonie, voilà un des traits essentiels de cette musique».

A música do século XIX, diz ainda o mesmo comentador, explica almas, a do século XX, descreve coisas, coisas sonoras em arabescos sem título, coisas vividas, visuais; expõe sem comentar, relata sem meditação. «Lorsque la méditation oratoire a perdu tout potentiel, par le jeu de l'habitude et de l'usage, lorsque nous ne saisissons plus en elle aucune magie, aucune présence, la sobriété et la réserve impartiale nous semblent plus évocatrices et nous rendent à leur tour ce qui voulait nous donner la méditation oratoire, mais ce qu'elle ne nous donnait plus».

E da mesma forma que a música, com Debussy, «revient à sa vocation primitive, qui est de plaire avec des sons», assim a pintura com Henrique Pousão, pretende apenas plaire avec des couleurs.

Boucher chama a isto um renascimento do classicismo. Com efeito, segundo Boucher, «le classique ne s'exprime pas, il décrit sans passion. Certaines œuvres sont lourdes de sous-entendus où l'on devine les expériences et les peines d'un individu. D'autres sont plus sereines, grandes aussi mais sans tourmentes, sombres, mais sans désespoir, elles mettent devant nous des aspects de nature ou d'humanité. Si l'on veut transposer les termes, les classiques sont en ce sens des créateurs tandis que les romantiques sont des biographes: ils offrent à nos yeux des tableaux qu'ils firent de toutes pièces mais qui n'illustrent pas leur propre histoire. Ils sont les poètes des choses, les romantiques, sont les orateurs des individus».

Se tal é a definição do classicismo – que não discutiremos aqui – Pousão é, de facto, um clássico: conclusão esta que não deixa de ser interessante, qualquer que seja a opinião que o leitor possa ter do conceito de Boucher.

Tem-se chamado a Debussy um músico que pinta; com a mesma propriedade se poderia chamar a Pousão um pintor que faz música. De facto a alta qualidade musical da obra de

Pousão é uma das principais características da sua arte. Ora esta música, em Pousão, é essencialmente impressionista como a «cor» musical de Debussy.

Este facto é confirmado, por uma forma quase experimental, pela transposição automática e inconsciente que certas pessoas fazem da música para a pintura, e da pintura impressionista para a música: o que explica a frase de Boucher: «Le sentiment populaires, qui s'exprime dans de pareilles formules, toujours discutables, est exact en somme. Debussy assemble des couleurs por plaire en suggérant».

Por forma idêntica, aplicam-se igualmente a Pousão as frases seguintes; «Claude Debussy n'est pas le poète des génialités exclusives: il a le sens des justes équilibres, ses chatoiements ont des nervures et des arêtes, il y a du rythme dans ses fluidités. Mais dans cette ordonnance, aucune convention; point de traditions, de la fantaisie. C'est précisément cette union du caprice et de la clarté, cet indéterminé fantasque tempéré par la grâce, qui son le style et le goût.

... Cette œuvre est noble, elle a des raffinements, mais aussi das naivetés. Elle tens même à la naiveté par horreur des exgération pompeuses, elle choisit par dégoût des banalités des parvenus. Elle est neuve aussi, mais point étrange en verité, car elle a des qualités qui sont parmi les plus essentielles à notre esprit. Ne dissons pas qu'elle manque de grandeur, car la grandeur n'est très souvent qu'une disporportion. Or elle est admirablement proportionée. Elle a de la force aussi, quand il le faut, mais sans être guindée. Sa légèreté souriante, malicieuse on désinvolte, cette mélancolie faite moins de nostalgie rêveuse que de tendresse et d'abandon, sa distinction inée qui s'affirme mais ne s'affiche pas, cette grâce non point exemple de préciosité mais jamais ridicule, ne sont les qualité mineurs d'un arte que l'on voudrait plus généreux, Elles sont un des aspect de la perfection.

... Pour qui sait l'entendre (cet art) est chargé de beautés profondes, mais il esta merveilleusement uni, rien n'y est provocant, il n'a pas de brutalités qui sont la marque des impuissances rétives, point de splendeurs insolentes dont on est dupe. Il faut encore y revenir: il est classique, et dans le grand sens du mot, c'est à dire qu'il esta harmonique, mûri, réservé, achevé. Mais il n'est jamais abstrait. Il a au contros de la couleur, du rythme, et de l'imprévu, tout ce qui plaît aux sensibilités modernes. Il est sensuel avec délicatesses et voluptueux sans ivresse.»

E se quizermos apenas substituiu os termos «carícias sono-

ras» por «carícias cromáticas», poderemos ainda acrescentar: «Quant à toutes les nouveautés techniques où les mauvais juges n'ont voulu voir que des astuces ou des procédés, elles n'ont eu d'autre but que de sortir des chemins frayés depuis des siècles par l'intelligence afin de restaurer dans sa pureté primitive le plaisir indefinissable mais charmant des caresses sonores»

Todas estas frases e conceitos pode o leitor aplicá-los, sem o menor choque de discordância, aos dois quadros capitais do Pousão: A Mulher da água e Raparica estendida sob as árvores. O mesmo sucede com muitas das pequenas tábuas de Paris, Roma e Capri, como ainda de Vila Viçosa. Notemos a respeito destas últimas, que uma delas tem uma concepção e realização acentuadamente «japónica» ou «chinesa». Ora, estou convencido que este «japonesismo» foi em Pousão espontâneo, que não um rebusque devido à conhecida influência da arte japónica sobre o impressionismo. Este mesmo sentimento «japónico» se nota, de resto, em alguns dos seus pequenos apontamentos a aguarela.

Na série das pequenas tábuas de Paris, Roma, Capri e Vila Viçosa, Pousão oscila entre a realização plenarista e a visão definidamente impressionista. Esta oscilação é perfeitamente compreensível, num espírito equilibrado como o de Pousão, por forma alguma sistemático e sectário. O que no interessa, para a sua caracterização, é a sua concepção básica, central, que não as flutuações ou oscilações que este ou aquele facto determina nesta concepção. Ora esta, a sua concepção básica, toma vulto e forte definição justamente nos dois quadros principais a que nos temos referido. Nas pequenas tábuas Pousão preocupase sobretudo com a nota pictórica; nestas duas grandes telas (relativamente) o artista preocupou-se sobretudo com uma realização simbólica da pintura; elas são por assim dizer um extracto musical da sua própria concepção pictórica. Tudo aí é puro «Debussy» pictórico: para verificar o que o leitor não terá mais do que reler, em face delas, os trechos de Boucher acima citados.

Este facto, de resto, tem a sua explicação nas raízes profundas que o impressionismo tem na história da arte europeia, pois representa, como dissemos já, como função histórica, uma etapa capital na evolução geral da arte no sistema europeu. Como veremos adiante, o «fenómeno Pousão» não é isolado, antes corresponde a um processo de que a análise moderna começa a revelar a significação.

E dessa significação que vamos ocupar-nos no capítulo seguinte.

O Caso de Pousão, e Análogos, na História Geral da Pintura

Nos primeiros artigos publicados sobre Pousão, no Primeiro de Janeiro, púnhamos o seguinte problema: como se compreende o aparecimento brusco de Pousão, assim isolado na história da pintura?

Se, de facto, admitirmos a teoria corrente de que o Impressionismo, cujos germens de vício locais, se condensou e cristalizou em Paris, e que daí irradiou para a Europa, o caso Pousão aparece como um paradoxo. É este paradoxo que nos artigos em questão puzemos em relevo.

Depois disso, no entanto, verificamos que um caso análogo se tinha dado em Itália com Segantini; e, muito recentemente, a revista *Afinidades* publicou um artigo de Joseph Natanson, intitulado «*Considérations sur l'art moderne*», onde é revelada a existência de uma caso análogo na Polónia. Trata-se de Miximiliano Giezymsky. «Pouco tempo antes da sua morte, em 1874, o mais velho dos dois irmãos, Maximiliano, parece ter encontrado a fórmula impressionista. Nunca tinha visto um quadro de Monet, Lislely ou de Pissarro. Este caso não é tão estranho como parece; note-se que, na mesma época, em países diferentes, alguns pintores acusavam uma tendência análoga. O Impressionismo não foi somente o resultado de uma descoberta física sobre a decomposição prismática da luz, é acima de tudo a reacção espontânea de artistas de grande talento contra a falta de imaginação dos académicos».

O caso de Pousão perde assim o seu aspecto paradoxal é isolado. E, ao mesmo tempo, contribui com os seus análogos para mostrar que a teoria acima referida é inexacta.

A pintura parece seguir nos diferentes países linhas históricas paralelas, embora interferindo e, por esta interferência, integrando-se num todo histórico.

O Impressionismo, como função histórica, compreende-se muito melhor, do que no quadro da teoria da irradiação, acima referida. De resto, mesmo que nesta teoria houvesse qualquer coisa de verdadeiro, seria impossível compreendê-la, se a incidência dessa irradiação não convergisse com uma evolução própria, local, que pelo menos preparasse o terreno para a eficiência da sua acção.

Mas, por outro lado, sendo assim, isto é, havendo em cada local uma evolução própria, paralela da dos outros locais, quais são, na pintura portuguesa, e nos outros locais onde o Impressionismo se revela assim bruscamente, os elos desta evolução?

Por outro lado ainda, se o Impressionismo é, como dissemos

um expoente histórico, esta evolução tem de estar integrada em outra, mais geral, que a contém. Ora, qual é esta evolução, em Portugal?

Como se vê, o caso Pousão põe problemas referentes à nossa história da pintura e mesmo à nossa história em geral, que são de um grandes interesse não somente no que diz respeito à história geral da Pintura. O caso de Pousão é tanto mais interessante quanto parece averiguado, como mostraremos num livro que deve ser em breve publicado, que Pousão não teve em Paris qualquer contacto com o nascente Impressionismo, nem mesmo conhecimento dele.

Seara Nova, Nº 1012, 21 de Dezembro de 1946

A Exposição de pintores alentejanos em Vila Viçosa

A Fundação da Casa de Bragança, a quem se deve já a publicação de um livro interessante sobre os azulejos do Paço de Vila Viçosa, teve a feliz ideia de promover uma exposição de Pintores Alentejanos no Solar daquela Vila.

Desta forma, por um curioso retorno do destino, Pousão aparece de novo em sua terra natal. E este facto põe ainda em mais forte contraste as características universais do artista, com o regionalismo específico da região. Porque a obra de Pousão é tão alentejana como seria a de Sisley ou Monet e um quadro destes não existiria na região tão completamente desintegrado dela como um quadro do artista português.

O contraste tem o valor de colocar ainda em mais forte evidência – pela lei dos opostos – essa universalidade. Algém quis ver não sei se na luz, se nos brancos de Pousão uma revivência alentejana. Mas a luz e os brancos do artista são de Caprí ou antes, não são de parte alguma, porque é essencial ver na sua arte não a luz a ou a cor b, mas o carácter universal da sua música de côr. Para este artista, o motivo local não existe como tal; é tema apenas para a tessitura de certos acordes cromáticos, para o seu desenvolvimento sinfónico da côr. Ora este sinfonismo é essencialmente europeu, sem qualquer eco, mesmo longínquo de regionalismo.

Como se deu este fenómeno – o universalismo impressionista de Pousão, é o que discutiremos noutra local: aqui apenas queremos focar o completo antagonismo existente entre esse universalismo e o alentejano. Pousão, como Artista, não é alentejano.

Não o é igualmente Martins Barata, o nosso maior decorador. Barata, como conceito d'arte e como expressão pictórica

dele, é uma interferência de Nuno Gonçalves e Frank Brangwin – portanto, igualmente universal e europeu.

Portela Júnior, esse é alentejano, nos seus temas e figuras. A maneira columbanesca, porém, não se adapta à expressão do que há de típico e de grande, como linha, côr e alma, ou como tipos, no Alentejo.

Quanto ao resto que se exibiu na exposição de Vila Viçosa, não é nem europeu nem alentejano, como não é igualmente chinês, ou mesmo bundo: e isto pela razão simples de que não é coisa nenhuma. Corresponde ao que se chama em lógica conceitos ou proposições sem conteúdo, isto é, que não são verdadeiros nem falsos, mas em absoluto vazios de sentido.

Esse “resto”, com efeito, não tem qualquer conteúdo ou sentido estético. É uma salada onde Cézanne, Picasso, Matisse, o “ingenuismo”, o “infantilismo”, o “dadaísmo”, e vários outros “ismos”, se misturam, em tradução provinciana: como quem diz, uma menina de Paio Pies em delírio cinéfilo de toilette, ou de meneios...

Porque, de facto, naquele pseudo-modernismo da exposição de Vila Viçosa, há de tudo, um pouco; misturas de Malhoa, de Matisse, do “fauvismo” e do “infantilismo” parisiense ... de Extremoz. O que não há, é qualquer coisa que seja, ou europeia, ou alentejana.

O Alentejo, em suma, está em absoluto ausente nesta Exposição alentejana. Quadros alentejanos, de resto – apenas conheço as “Glaneuses” de Millet, e os “Arredores de Paris”, de Silva Porto...

... O primeiro, porque tendo atingido uma certa grandeza patética e clássica, vai, por via indirecta exprimir o que de patético e clássico, existe na grande paisagem alentejana, cuja arquitetónica sinfonia de linhas lembra, por vezes, o próprio Bach...

... O segundo, porque, por um simples paradoxo do destino, ou por qualquer, erro desconhecido de título, representa de facto, na linha, na cor, e na alma, certos aspectos do grande Alentejo.

Este facto – a ausência de uma pintura alentejana – não é isolado. É o “pendant” da ausência de uma pintura minhota, beiroa etc.: somando tudo, de ausência de uma pintura portuguesa – fenómeno que faz contraste com a “presença” de uma literatura portuguesa, regional ou não.

A pintura entre nós, com efeito, oscila constantemente, titubeando, entre o europeísmo – que não atinge – e o portuguesismo – que não consegue. Malhoa é talvez o artista que

mais se aproxima de uma fórmula europeia de portuguesismo. Columbano é europeu, Salgado um académico insípido de qualquer insípida academia, Carlos Reis uma paródia reiseira de sorolhismo com sabão, e Sousa Pinto, é francês... O portuguesismo europeu gagueja em Silva Porto e Malhoa, procura levantar vôo, mas logo desiste: não conseguiu erguer-se.

No entanto, o que faria um Brangwin com cenografia esplêndida de Extremoz; um Ménard, com o mistério das lagunas entre pinheiros. O que não faria qualquer paisagista com largas planícies onduladas, em que a tapeçaria de oiro das searas é ornada em relevo pelo verde bronze dos sobreiros, enquanto, no primeiro plano, o selvático restolho está semeado de papoilas, ou de estevas, e, ao longe, misteriosas colinas são do mais puro violáceo! O que não faria um grande poeta pintor, ou um grande músico pintor, desta paisagem de largos ritmos, e de tão profundo e esfíngico mistério...

... Silêncio e solidão, na grande luz tranquila da atmosfera pura. Um cromatismo harmonioso, de colorido surdo e potente, enriquece os largos andamentos desta paisagem, na grandeza da sua solidão e silêncio.

... E a espaços, qualquer coisa se ergue, no horizonte, que pouco a pouco se aproxima, numa lentidão solene: e é então o perfil de um burgo em cascata, coroado por um castelo medieval, hierático no grande silêncio sonoro da luz em sonho e da planura que ondula, esmaltada de caprichos...

... Depois, raramente, com por milagre, o homem aparece, tisonado, talhado em bronze, grave e de olhar distante, cujo traçar se funde harmoniosamente na grande cenografia calma e solene ...

Depois, ainda, e sobretudo, esta solidão, este mistério, esta alma esfíngica e profunda de uma paisagem hierática e senhorial, que transcende o homem, e que, não sendo helénica, tem qualquer coisa de grego: e onde não ficaríamos surpreendidos de ver um dia surgir o Filósofo...

Abel Salazar, Revista Seara Nova, nº 988, 20 de Julho de 1946

Abel Salazar

Com a morte do Dr. Abel Salazar, desaparece um ilustre homem de ciência, um admirável artista, um escritor notabilíssimo, professor, filósofo e um dos mais valiosos guias espirituais das últimas gerações portuguesas – complexo extraordinário de talentos e aptidões – e, mais ainda, perdemos um Homem, um Carácter, um servidor da Democracia, em que o

desinteresse e a bondade se sublimavam num coração e numa alma de santo. Possivelmente, tentaremos, em breve, nas páginas da Seara Nova, realizar uma respeitosa homenagem, que procure evocar, sentida e lucidamente, o vulto do Dr. Abel Salazar, em toda a sua comovente e austera grandeza.

Revista Seara Nova nº 1014,4 de Janeiro de 1947

Abel Salazar

Luís Ernani Dias-Amado

El Laboratorio del sabio es un sanatorio incomparable para los extravíos de la atención y los desmayos de la voluntad.

Ramon y Cajal

Abel Salazar, escritor, filósofo, pintor, escultor, gravador, foi também e sobretudo um Homem de ciência, um investigador, um professor. Mas, mais ainda: Abel Salazar foi um símbolo.

Homem de ciência não é aquele que se limita à leitura dos tratados científicos, à sua síntese e divulgação. Homem de ciência é o que observa, o que vê, o que experimenta. Não se limita ao que outros antes dele disseram, desconfia de todos e de si próprio e vai investigar, vai controlar. O Homem de ciência actual é um investigador.

Para investigar não basta ter bons laboratórios; quantas belíssimas instalações laboratoriais existem que nada produzem porque lhes falta o factor essencial: o Homem.

Este homem especial, que é o investigador, terá que possuir um certo número de qualidades; deverá ser um espírito esclarecido e conhecedor da matéria que vai tratar, deverá ter qualidades especiais de atenção para não se dispersar, deverá ser observador minucioso, não se contentando com um único exame. Deve repeti-los tantas vezes quantas as necessárias para que adquira a certeza de que não se enganou e deve ter a probidade necessária para confessar o erro. Ao lado da desconfiança deve ter a teimosia que é tenacidade. Ao verdadeiro investigador nada derrota. Um problema será visto por várias faces e quando os elementos faltam terá que construí-los. Os aparelhos mais caros são muitas vezes substituíveis por outros mais modestos em que o engenho supre as dificuldades e as deficiências. É frequente, durante as guerras, em que o comércio paraliza, em que a fabricação se orienta em sentido mortí-

fero, as revistas científicas aparecem com citações e descrições de métodos que permitem substituir outros, mais perfeitos sem dúvida, mas que podem ser simplificados. Quando os reagentes rareiam é preciso encontrar outros mais próximos, mais baratos, mais abundantes, para com eles continuar a investigar. Nunca um verdadeiro investigador suspenderá as investigações se tiver a centelha especial animadora. Se não pode dirigir os seus estudos num sentido dirigi-los-á noutros, subsidiários, esperando melhor ocasião para voltar aos primeiros. Investigar é um estado febril de dinamismo, é um vício, dirão, mas abençoado vício que tão belas obras tem proporcionado à Humanidade, que tem permitido ao Homem elevar-se acima dos outros animais e tornar-se, cada vez mais, senhor da Natureza! Ao passo que o animal está sujeito a todos os caprichos daquela, o Homem procura vencê-la, dominá-la, colocá-la ao seu serviço. O animal obedece à Natureza, a Natureza deverá obedecer ao Homem.

O investigador, no afã da investigação, transfigura-se: já não é o mesmo Homem cá fora. A investigação dá satisfações e alegrias de ordem espiritual que não tem comparação com nenhuma outras. A descoberta de um facto novo, polariza toda a atenção, a concentração aumenta, a vontade retempera-se. Se, como dizia um escritor ilustre, não há desgosto, por maior que seja, que resista a uma hora de boa leitura, não há desgosto, não há contrariedade que resista ao estado de alma que se instala quando a chama da investigação se apodera do Homem.

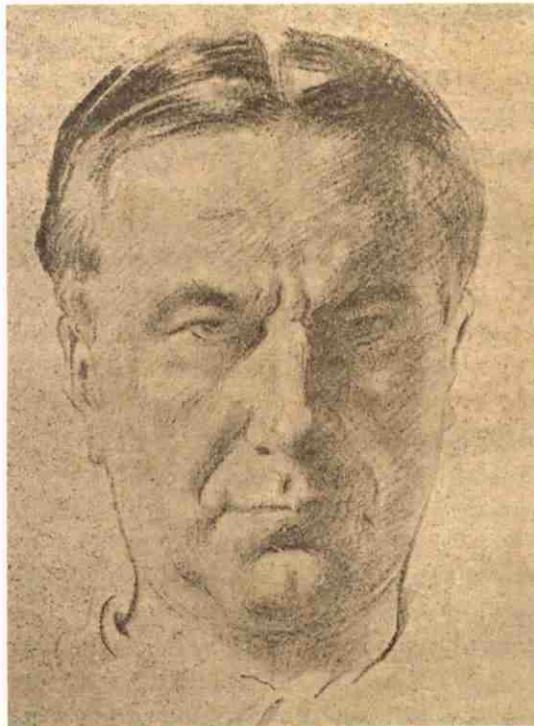
Ao investigador não basta contudo possuir estas qualidades, necessita de mais alguma coisa, necessita de ambiente próprio que lhe será dado pelo mundo exterior, a sociedade em que vive, pois no dizer de Cajal: “solo um carácter férreo y heroico sería capaz de sobreponerse a un médio adverso y esperar, resignado e obscuro, la aprobacion de la posteridad”

Em meio adverso nada prospera, tudo estiola e morre, e não nos esqueçamos que a ciência é hoja a base da prosperidade, da grandeza e do poderio das Nações. A Justiça, a Ordem, as boas Leis não são mais que factores secundários e em parte condicionados pela primeira.

Ao investigador não bastam ainda estes factores, necessita de não ser absorvido por tarefas estranhas, por dificuldades de ordem económica, ter independência e poder transmitir aos outros os seus conhecimentos adquiridos na prática da investigação. Independência e Liberdade são dois factores essenciais ao bom êxito da investigação e da Ciência. A Liberdade de exprimir os seus conceitos dá ao investigador o controlo da

sua própria sabedoria. Quantas vezes, ao lançar uma frase para o auditório, não se divisa um novo caminho? Ao fazer uma demonstração, quantas vezes não surgem pequeninos pormenores, pequeninas descobertas que mais tarde darão belos frutos? Professor não é aquele que se limita a expor da cátedra a matéria do livro. Não. É aquele que põe na lição alguma coisa de seu, que no ensino põe alma, que permita as observações dos seus alunos e que delas tira ensinamentos. Ser professor é fazer alunos, chamá-los a si, orientá-los, descobrir-lhes os gostos pela investigação, encaminha-los na senda da descoberta, ensinar-lhes os primeiros passos, industriá-los na técnica para mais tarde os deixar voar servindo-se das próprias asas. O Professor é tanto melhor quanto mais e melhores discípulos fizer.

Abel Salazar foi um Investigador e um Professor. Quantas vezes o vimos com a simplicidade que o caracterizava, ensinar a sua técnica pessoal a pessoas que mal conhecia e fazio-o sempre com uma alegria que o transfigurava; todo ele sorria, encantado, executando e estimulando os novos discípulos. Quando eles tinham descoberto algo de novo não mais os largava até que exprimissem o seu pensamento, até que comunicassem aos outros as suas conclusões. Como investigador Abel Salazar deixou obra notável; os seus trabalhos iniciaram-se com um estudo extenso e minucioso da evolução do pallium cerebral, trabalho este como a maioria que executou acompanhado de numerosos desenhos originais da sua autoria. Em seguida dirigiu a sua atenção para o ovário, publicando várias notas e trabalhos sobre o assunto. Estudou particularmente a atresia folicular, a presença de falsos corpos amarelos autónomos, as formas leucocitoides dos corpúsculos da cromatolise atresica, a degenerescência dos folículos anovulares e as leis da evolução do ovário da Coelha desde o nascimento até à idade dos cinco anos. Não cabe nos limites desta Revista tratar destes trabalhos mais detalhadamente e por isso nos limitamos quase aos seus



enunciados. Tendo inventado uma técnica especial de coloração, o método tano-férrico, que tem o seu nome, foi estudar ainda o ovário aplicando a nova técnica. Este novo método foi sobretudo eficaz no estudo da célula, pois revelou que, rodeando o já conhecido aparelho de Golgi, mais alguma coisa havia, o que ele denominou aparelho para-golgiano. Se outro mérito não tivesse a sua descoberta, teria o de dar maior incremento ao estudo da zona de Golgi e chamar para ela de novo a atenção dos citologistas. Estudando as relações entre os dois aparelhos chegou a conclusões que são de real interesse. Estabeleceu a hipótese que o aparelho para-golgiano correspondia exactamente ao idiosoma descrito por Bowen, ao Apparathalt de Hirschler, ao idioendosoma de Stockard e ao aparelho interno de Golgi descrito por Sembrat. Estabeleceu ainda que a zona de Golgi é um complexo composto de dois sistemas: o aparelho de Golgi, osmiófilo e o aparelho para-golgiano, tanófilo, que representam respectivamente o componente lipoidico e o componente proteidico do complexo.

Aplicou depois a sua técnica modificando-a, combinando-a com outros métodos ao estudo do tecido conjuntivo e mais tarde ao estudo do sangue. Estas últimas investigações encontram-se condensadas num volume ainda há pouco aparecido com o título de Hematologia. É cedo para fazer a crítica deste livro, pois é preciso que outros sigam o método, o controlem e nos comuniquem os seus resultados. Ainda, usando o seu processo de coloração, descobriu a chamada reacção do choque, reacção de coloração intensa depois dos elementos a corar terem recebido um choque exterior, como por exemplo a corrente de ar produzida pelo sopro, e levou-o à conclusão que este fenómeno de choque podia produzir falsas estruturas e revelar pseudo-membranas. O problema do choque não ficou e não está ainda bem esclarecido, mas deve-se a Abel Salazar o tê-lo revelado, tê-lo visto e ter chamado para ele a atenção dos histologistas e dos físicos.

Vários são os autores que se serviram dos seu método e dela tiraram proveito nas suas investigações. Podemos citar Wallraft, Beckert, Hruby, Hartmann, Dulzetto e outros entre os estrangeiros. Em Portugal vários têm sido os autores que o têm executado e o Mestre tinha grandes esperanças na coloração simultânea dos aparelhos golgiano e para-golgiano, cuja primeira tentativa se deve a um português: Tavares de Sousa.

Os trabalhos de Abel Salazar encontram-se espalhados por numerosas revistas, quer nacionais quer estrangeiras. Entre as primeiras mencionaremos os Archives Portugaises des Sciences Biologiques, que fundou com Mark Athias e Celestino da Costa e que têm sido o, repositório nacional da investigação biológica e particularmente da histologia e da fisiologia.

Novos trabalhos estão em curso sobre a aplicação do método tano-férrico e são os que com Abel Salazar tiveram ocasião de trabalhar, nem que fossem alguns escassos dias, que continuam a obra do Mestre, cheios de zelo, pois trabalhando prestam-lhe a homenagem que ele mais agradecerá: a homenagem do trabalho.

De todos os que trabalharam com ele, devemos salientar a sua assistente Adelaide Estrada, uma colaboradora e uma amiga, que sempre o acompanhou durante as boas e más horas, e em quem ele depositava a maior das confianças e de quem ele decerto esperaria a continuação da sua obra.

Um traço característico de todos os seus trabalhos são os desenhos que os acompanham, desenhos que executava com uma fidelidade fotográfica e esquemas de clareza.

A vida científica de Abel Salazar, vida cheia de sacrifícios, ressentia-se contudo da instabilidade a que foi condenado. Professor da Faculdade de Medicina do Porto, foi dela afastado, mas, mercê da boa vontade de amigos, que não lhe faltavam mesmo entre os adversários, conseguiu, depois de ter trabalhado numa tipografia como desenhador e gravador, instalar-se na Faculdade de Farmácia da mesma cidade, onde dirigia um pequeno laboratório que lhe permitiu continuar a investigação que lhe era tão querida. Foi nesse modesto laboratório, criado sob auspícios da Junta de Alta Cultura, como Centro de Estudos Microscópicos, que executou a maior parte dos trabalhos dos seus últimos anos de vida. Mas, e aí se mostra a têmpera do Homem, supriu todas as deficiências, com a sua boa vontade, com o afã da sua alma insatisfeita, torturada em procura da verdade.

Nada foi capaz de o derrotar: nem as inimizades, nem as invejas, nem as injustiças, nem a falta de ambiente foram

capazes de apagar a chama criadora. Abel Salazar foi “el caracter férreo y heroico capaz de sobreponerse a un médio adverso”

Revista Seara Nova nº 1040- 5 de Julho de 1947

Na abertura da Exposição póstuma de Abel Salazar por Júlio Pomar

Não tem sido, nem vão, propícios à pintura os ventos portugueses. Não têm sido propícios às tarefas do artista, como não o têm sido às de qualquer outro trabalhador intelectual. É morno o panorama da nossa pintura, como é morno o panorama da cultura portuguesa. Quem olhar de um modo realista e desentoxicado para a meia dúzia de artistas em torno da qual gira a nossa pintura contemporânea, verá bem em que medida um meio frívolo e estreito, feito de grupinhos fechados e de cenáculos de trazer por casa, se tem interessado em esterilizar os impulsos viris, que acaso transcendem as bitolas do costume. Verá bem em que medida o Homem tem dela andado ausente - e o que em vez dele aparece, raro não é mais do que uma caricatura sem geito. Verá como a pintura perdeu o estilo de coisa do homem vivo, para em regra se tornar num passatempo geralmente pouco rendoso, num cozinhado hermético de sabor dúbio. E os índices claros do que ficou dito estão, por exemplo, no acolhimento dispensado aos retratos de um Medina, por um lado, no que se escreveu sobre os “frescos” de um Almada Negreiros, por outro. Entre estes dois limites está o bate-boca do Chiado, está a temperatura costumeira das chamadas esferas intelectuais.

Não admira, pois, que a obra plástica de Abel Salazar não tenha achado bitola que a julgue, isto é: que ela tenha aparecido aos olhos da generalidade dos que em Portugal dizem fazer arte como uma mensagem estranha à qual não servem os clichés que é de uso trazer no bolso, prontos a aplicar a qualquer um. A verdade é que não se perdoou ainda a Abel Salazar o ter pintado ou martelado cobs; a verdade é que, em nome sei lá de que purismos esteticistas, se excomungaram e se excomungam ainda as revelações violentas que Abel Salazar nos deixou.

Invoca-se muito aquilo a que se chamam “o seu amadorismo”; apontam-se a dedo as “insuficiências” do seu desenho, fala-se da “indecisão” dos seus volumes, acusa-se de “expediente fácil” o desenvolver de certas formas que o ritmo dos veios do contraplacado parece comandar. É caso para dizer que

nunca as lunetas do amator de arte (às vezes tão esquecidas) andaram tanto em bolandas – e nunca a crítica ficou tão longe ou passou tão fora da obra criticada. Onde nasce o erro? Eu creio que se aplicou uma tabela que serviria, quando muito, para classificar pequenos artífices mais ou menos desinteressados do fluir da vida (ou interessados apenas em si mesmos), para medir um homem que se exprimia livremente, desrespeitando todas as relações de família ou compromissos de escola.

Foram justamente aqueles que, honra lhes seja feita, têm arremetido contra o academismo vicente, os que agora em nome de um outro academismo – afinal o mesmo virado de avesso – declararam solenemente o amatorismo de Abel Salazar. Ora, quer-me parecer a mim, modesto aprendiz das coisas da pintura, que esta barretina de amatorismo, aplicada à obra plástica de Abel Salazar, não é senão uma tentativa abortada de burla. Porque na raiz do pensamento que leva a classificação de amatorismo à obra plástica de Abel Salazar está a dissociação artificial de forma e de conteúdo, entendido este no seu sentido mais lato. Forma e conteúdo são elementos artificialmente separáveis, constituem uma unidade na qual a forma só se realiza através do conteúdo, e este só pode atingir o seu objectivo através da forma. Na raiz do pensamento que leva a classificação de amatorismo à obra plástica de Abel Salazar, está a análise isolada e parcelar da forma, está o esquecimento, voluntário ou não, das condições que a geraram e dos objectivos que a guiaram, está a ignorância da dialéctica própria da obra de arte, está a inépcia real para julgar a linguagem apaixonada e violenta de quem pintava, não por dever de ofício, mas por necessidade real e humaníssima de comunicação. O amatorismo de Abel Salazar tem sido reduzido de uma apreciação convencional de certos pormenores, tomados estes pelo seu aspecto formal; e isto quer dizer que se deixa de lado ou se faz por esquecer, todo o processus seguido pela obra de arte, desde a necessidade que a faz brotar do cérebro e das mãos do artista, até à sua consumação como motor de novas sensações no indivíduo que a recebe.

Assim se tomou de Abel Salazar apenas o que estava ao alcance da mão. Esqueceu-se que Abel Salazar ia para a pintura com o frenesim de um homem que não podia ficar impassível e calado perante o espectáculo da vida, antes o recebia na sua plenitude. Tal como a criança, que sente a necessidade de fazer da mãe a confidente da sua descoberta cotidiana do mundo, o homem que não se deixou apanhar nas malhas da mistificação organizada, que é hoje o dia-a-dia de quanta gente viva, e para o

qual, portanto, a vida não aparece como poço esgotado, mas como uma fonte constante de novas sensações e de novas descobertas, esse homem não sente menos agudamente a necessidade de se confiar a alguém – ou a algo. Creio que a paleta e o buril tiveram para Abel Salazar o papel da companheira compreensiva que acolhe dia-a-dia as confissões e as descobertas.

A obra plástica de Abel Salazar é assim, um diário em imagens. Em vez da palavra escrita, é a figura, a linha, o volume. Divergem os meios mas lá está por detrás o mesmo desejo humaníssimo de reter emoções, de as fixar, de guardar, algo que seja, de uma experiência rica.

Mas terá a obra de Abel Salazar apenas o valor de um diário íntimo, de um diário para uso pessoal, privativo? A experiência de um homem é sempre útil para os outros homens. Cremos que se a obra plástica de Abel Salazar se realiza como diário íntimo, transcende esse mesmo significado. E transcende na medida em que a linguagem é quente e humana, na medida em que a paixão a eleva sem lhe deturpar o sentido nem diminuir o entendimento. A primeira constatação a fazer perante a obra plástica de Abel Salazar é a do seu altíssimo interesse como documento humano, é, por assim dizer, a presença do homem.

Essa constatação, os nossos amigos tidos por defensores da pureza das formas não na fazem: preferem catar os erros de ortografia. E é exactamente essa presença do homem o que dá um carácter único à obra de Abel Salazar, o que acima de tudo a distingue da dos seus contemporâneos. Não estamos perante trampolinices de atelier, pacientes cozinhados de aluno aplicado: ali, um Homem fala do que vê e do que sente – e, na maneira como o diz a audácia e a impulsividade são a melhor virtude. Vejam-se as “calceteiras”, vejam-se essas gigantescas “mulheres descarregando sacos”, veja-se no “sobrado”, e estaremos perante a presença esmagadora de um homem que teve olhos para ver e uma alma viva, em vez de, como é costume, uma miopia sem remédio, e no lugar da alma um disco partido. E isto é exactamente o que não lhe foi perdoado – dispunha-se sim, de tabelas e bitolas para pinturas, pinturinhas, coisas de algum jeito ou paciência, para novidadezinhas até, tudo desde que não saísse do plano habitual. A obra plástica de Abel Salazar é que, no seu conjunto, era totalmente alheia a essas tabelas e bitolas – as quais desconheciam, na realidade, a verdadeira estatura do bicho complexo que é o homem.

Um homem aberto aos problemas da vida. Um homem que sabia que não era só ele a existir no mundo, um homem para

quem os outros homens existiam como homens e não como aparências, fogos-fátuos, e alguma coisa mais do que bestas de carga. E eis-nos perante a outra novidade que Abel Salazar trouxe à arte contemporânea: o povo. É fácil de ver que uma coisa são as varinas estilizadas de um Almada Negreiros e outra coisa é o povo. Os malteses coloridos de um Dordio são uma coisa diferente do camponês alentejano, e os camponeses que às vezes aparecem nas têmperas de António Soares são figuras de opereta. Com Abel Salazar, as massas iam entrar, enfim, na pintura portuguesa. É essa mulher anónima do Porto suja e heróica, chamando a si toda a espécie de trabalho, que aparece continuamente em desenhos e pinturas – e é ela, talvez, a sua criação mais rica. Pintor da cidade, numa altura em que fazer pintura era sinónimo de plantar o cavalete à beira do regato e pouco mais, Abel Salazar deu-nos as primeiras imagens vividas do que é o dia-a-dia do povo: as carrejonas foram carrejonas mesmo, a dureza traduziu-se em dureza.

O ritmo convulso e o claro-escuro ligando as formas fazem-nos muita vez pensar em Daumier; porém, em Abel Salazar, jamais aparece o sarcasmo magoado que agita as criações do grande mestre francês. O sentimento dominante nas obras de Abel Salazar é outro: há um espanto comovido nas grandes sombras, um entusiasmo não dissimulado pelo esforço posante: um esperançado olhar deitado às possibilidades da força conjugada. E se o povo que Abel Salazar pintou vive em penumbra, esta parece ser a penumbra da manhã.

Não se entenda que, se Abel Salazar pintou o povo, o fez apenas por uma necessidade de renovar a temática da pintura. A escolha do tema nunca é ocasional: é a própria maneira de pensar e de agir do pintor que a dita e a condiciona. É o amor do Homem e do mundo, é uma viril concepção do homem e do mundo que faz voltar os olhos do pintor para a vida do povo. É a sua identificação com este, o reconhecimento de que não há diferenças essenciais na problemática de cada um. Abel Salazar não pintou o povo por mero acaso ou por coincidência: pintou-o porque, homem do seu tempo, estava com a grande massa dos homens do seu tempo - e isto, também muitos lhe não perdoaram.

Reclama-se o estudo dos problemas nacionais, pede-se à juventude que traduza em actividade prática a sua ânsia, quanta vez formulada, de conhecimento e de acção. Para o estudante das coisas da pintura o problema põe-se de igual modo. Há que fazer o inventário do que temos e aqui, também, é o mesmo conhecimento e o mesmo estudo objectivo da realidade

que se impõem. Cremos que a exacta localização do valor da obra de Abel Salazar ainda tarda. E se há tarefas cheias de sedução – e de riscos – esta deve ser justamente uma delas. A obra plástica de Abel Salazar, não sendo a de um mestre, nem a de um génio, é no entanto uma das mais ricas e complexas manifestações que aos olhos portugueses foi dado presenciar.

Abel Salazar, repetimos, não foi um génio, nem um mestre no campo da pintura. A arte portuguesa, por muito que nos doa, tem andado sempre muito pobre de génios, de renovadores completos e autênticos. Aliás, sabemos bem como o génio não é obra do acaso, como é necessário, para o seu aparecimento, um conjunto de condições bem determinadas e concretas. Se conhecermos as razões que nos levam a fazer tal afirmação, fácil nos será ajuizar que, em Portugal, o tempo não vai para génios. Se analisarmos as condições da vida portuguesa, veremos que, na realidade, estamos bem longe de ter ido além dos primeiros passos em tudo. O resto é mistificação.

Como notou António José Saraiva, não existe uma continuidade na história da cultura portuguesa – limitamo-nos a assistir apenas ao aparecimento sucessivo de vários impulsos que, ora nascem, logo se escoam. Também a história da nossa pintura portuguesa é um perpassar de vultos desgarrados; desde os primitivos que andamos nisto. Assistimos no fim do século passado ao surgir de homens como Pousão e Columbano, de uma estatura a que não estávamos habituados. Mas deles não existe projecção viva e contínua sobre o século vinte. Refiro-me a projecção viva, continuação do esforço, aproveitamento objectivo da experiência e alargamento desta, e não à cópia servil e mal feita que outro nome assina. Cada vulto que surge tem de andar sozinho desde o princípio do mundo.

Abel Salazar não fugiu à regra, foi mais uma daquelas personalidades fortes que não se confinam à estreiteza do meio e dele chegam a parecer desenraizadas, justamente porque o entendem na sua realidade desmistificada. Posição incómoda, que tem sido apanágio dos nossos melhores. Posição que não acarreta benesses nem comendas, e cujo preço continua a ser ainda, como o foi para Abel Salazar, o insulto e a calúnia, a perseguição mais baixa.

Revista Seara Nova nº 1069 de 14 de Janeiro de 1948

Reproduções de Trabalhos de Abel Salazar

Obra editada pela Fundação Abel Salazar, Porto, 1955

Um pouco como certas personalidades do Renascimento, Abel Salazar foi um homem que se revelou como um complexo talento solicitado por múltiplos interesses e anseios: de investigador de laboratório, de conferencista, de comentador e intérprete de aspectos da vida social, de crítico de Arte, de pensador e de artista. Foi, enfim, um caso singularíssimo de coabitação de numerosos dons espirituais.

A Fundação que tem o seu nome, e se consagra à valorização da sua multimoda obra, editou recentemente um album de valiosos retratos, a lápis e a óleo, que traduzem bem o vigor da sua mão e a espontaneidade da sua visão plástica. Além do auto-retrato, que representa com traços impressionantes a fisionomia do Artista na época em que ele, com intensidade e ascese, se entregava aos seus estudos de histologia – isto é, por volta

dos 30 anos –, avultam, neste belo conjunto, o retrato romântico de Camilo, o perfil de Eça de Queiroz e a figura de Junqueiro, no clássico ar barbudo e rabínico dos últimos dias do poeta dos “Simples”.

O álbum contém ainda os perfis de quatro homens de ciência a quem Abel Salazar consagrava particular estima: Maximiano de Lemos, Duarte Leite e Marck Athias, este último seu companheiro de investigações e como ele vitimado pelo próprio mal cuja raiz procuravam desvendar.

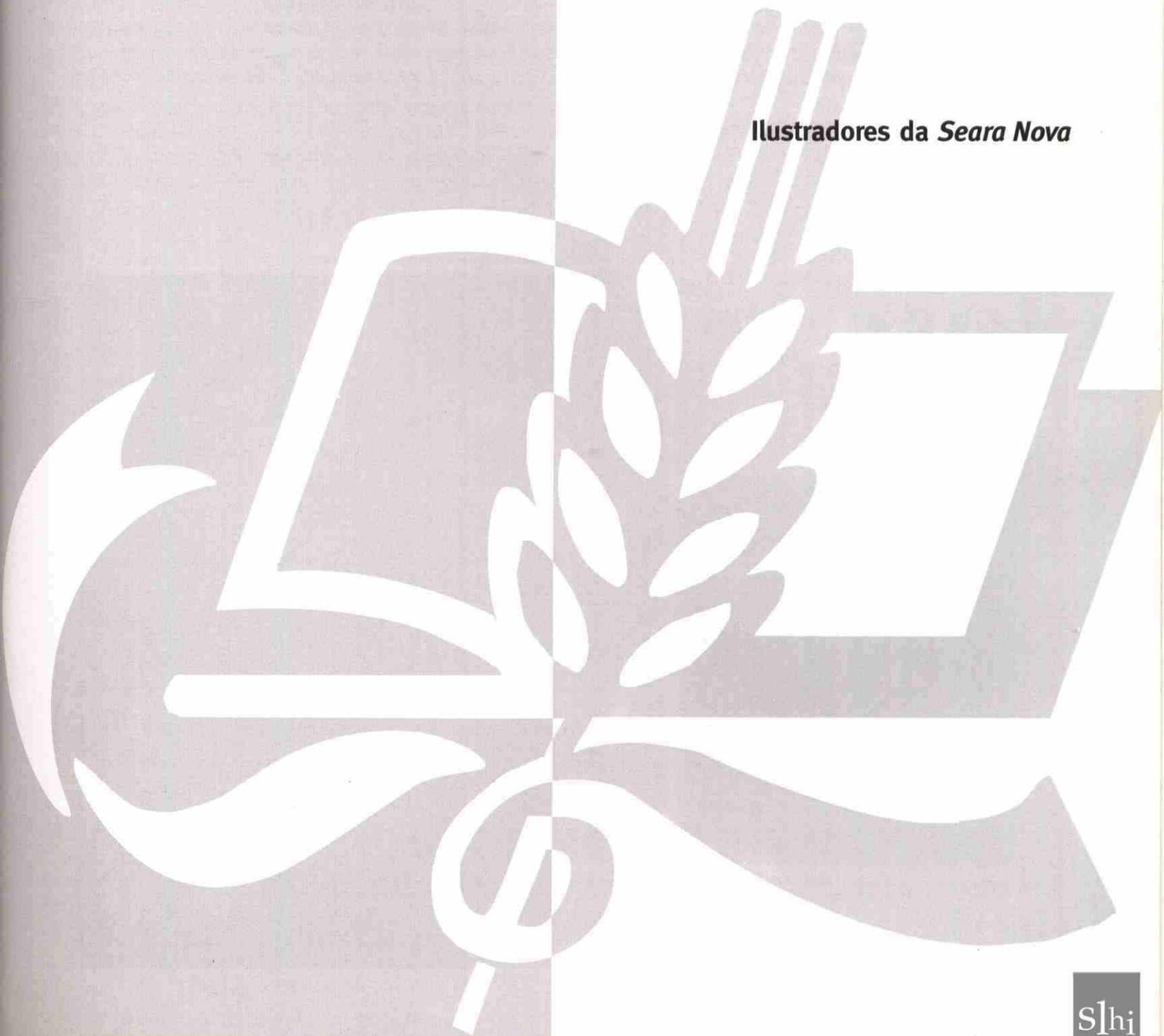
O belo conjunto fecha com um vivo apontamento, a óleo, do facies de Einstein, de grenha revolta e frente esplendente.

As reproduções, em heliogravura, podem considerar-se periciais pela fidelidade e frescura que guardam dos desenhos e óleos originais.

S.D.

Revista Seara Nova nº 1319 - 1320, Maio de 1956

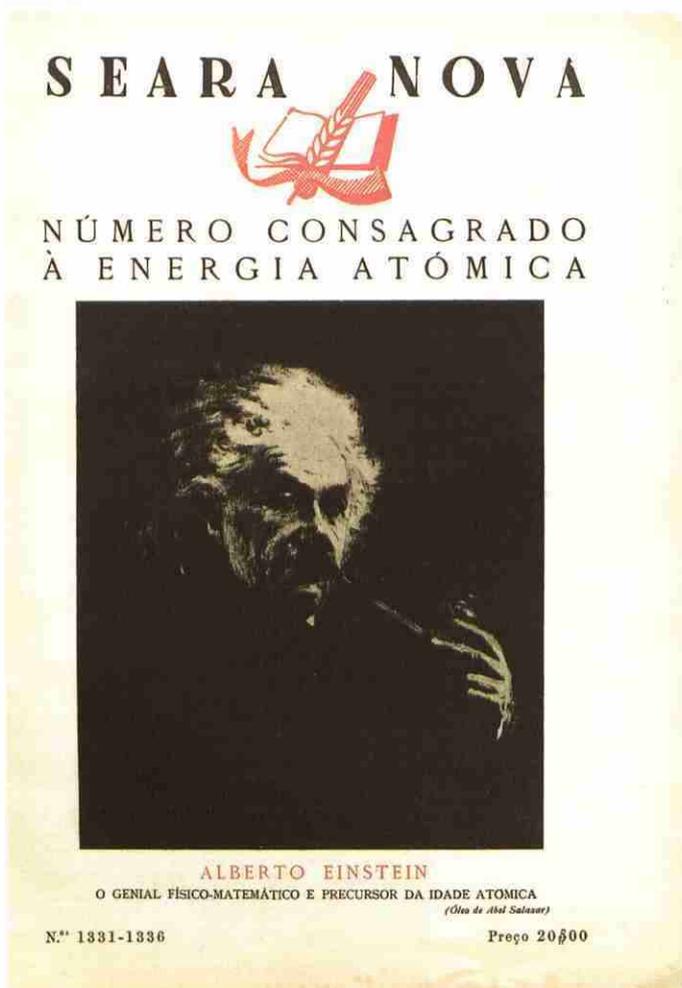
Ilustradores da *Seara Nova*



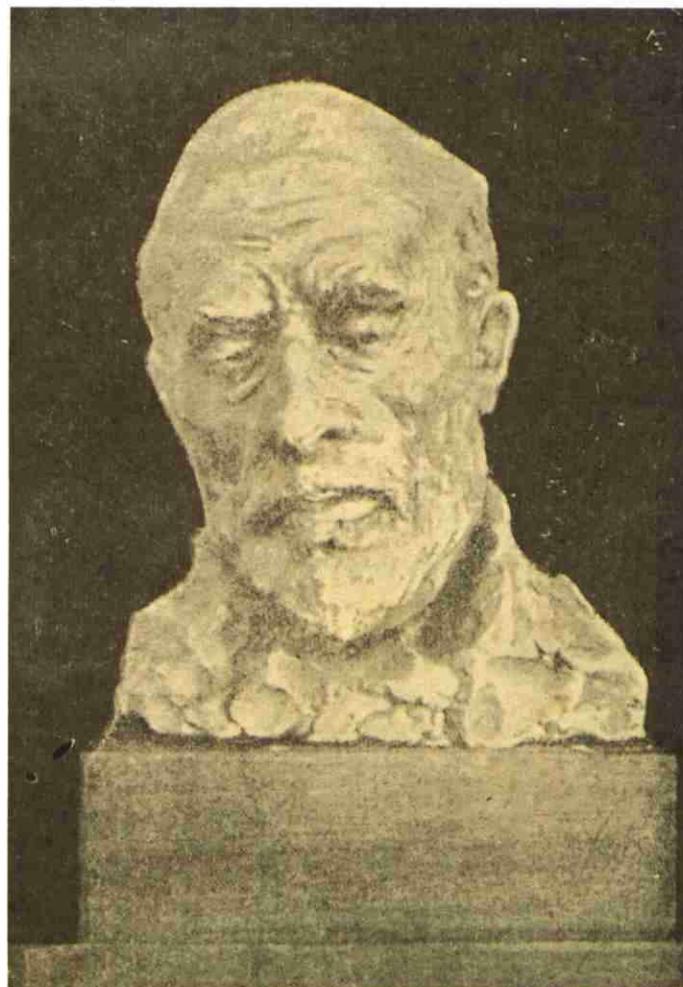
ABEL SALAZAR

Guimarães, 1889 - Lisboa, 1946

Foi cientista, pedagogo, artista plástico, filósofo criador e sistematizador.



Ramon y Cajal – Barro do Dr. Abel Salazar



ADRIANO DE SOUSA LOPES

Vidigal, 1879 - Lisboa, 1944

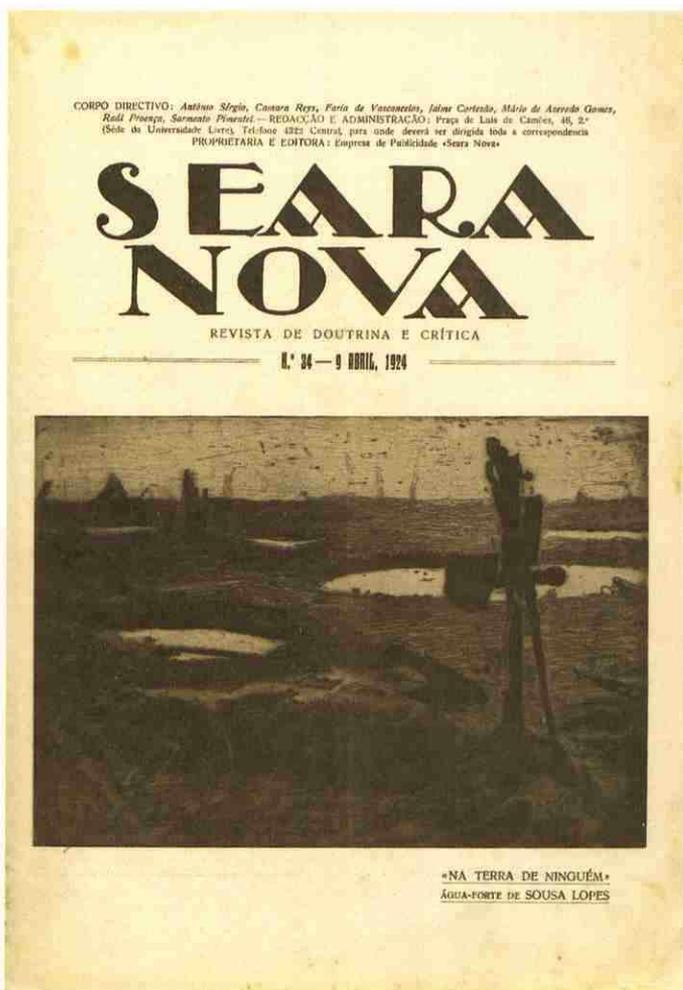
Pintor, discípulo de Veloso Salgado e de Luciano Freire. Sucedeu a Columbano na direcção da Escola de Belas Artes e dirigiu o Museu de Arte Contemporânea a partir de 1929. Integrado no Corpo Expedicionário Português durante a Grande Guerra, pintou numerosos quadros alusivos ao conflito, como o que surge na única capa da *Seara Nova* onde colaborou.

ARLINDO VICENTE

Troviscal, 1906 - Lisboa, 1977

Advogado e artista plástico, distinguiu-se como oposicionista ao Estado Novo. Participou no 1º e 2º Salões dos Independentes, e fez diversos retratos de contemporâneos seus em Coimbra, como José Régio, Torga, Gaspar Simões e António Pedro.

Colaborou em diversas revistas, entre as quais a *Seara Nova*, com duas capas.



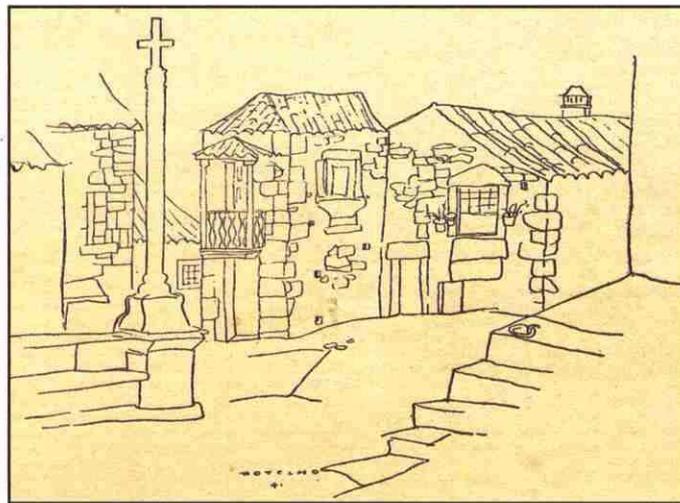
CARLOS BOTELHO

Lisboa 1899 - 1982

Frequentou as Academias Livres de Paris.

Participou em numerosas exposições, nomeadamente em S. Paulo, Helsínquia, Veneza e Lugano.

Prémio "Sousa Cardoso" e "Columbano" do SNI.



CÍCERO DIAS

Recife, 1908 -

Pintor brasileiro contemporâneo, muito ligado a Portugal.

Foi diplomata em Portugal durante a 2ª Guerra Mundial.

Participou em diversas exposições no nosso país.



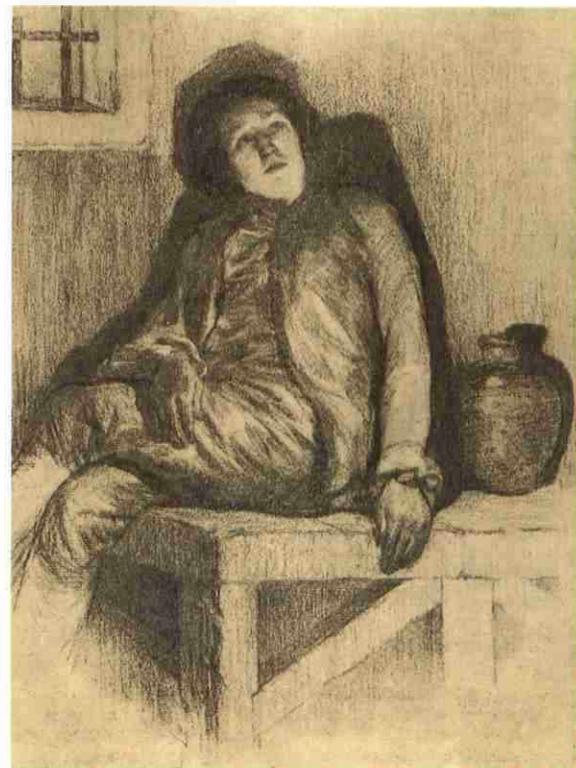
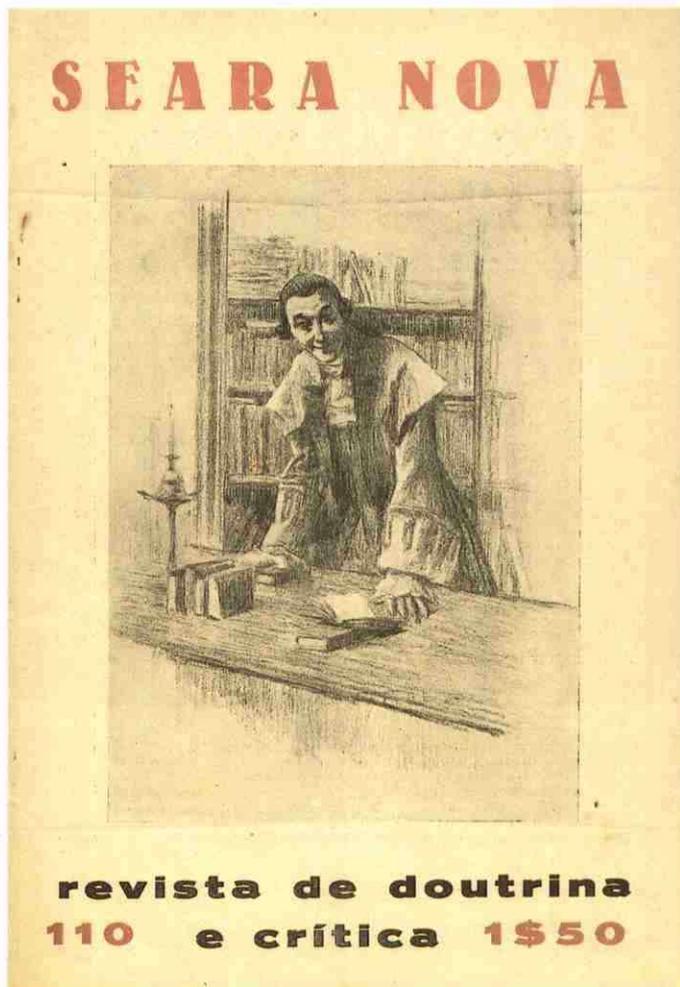
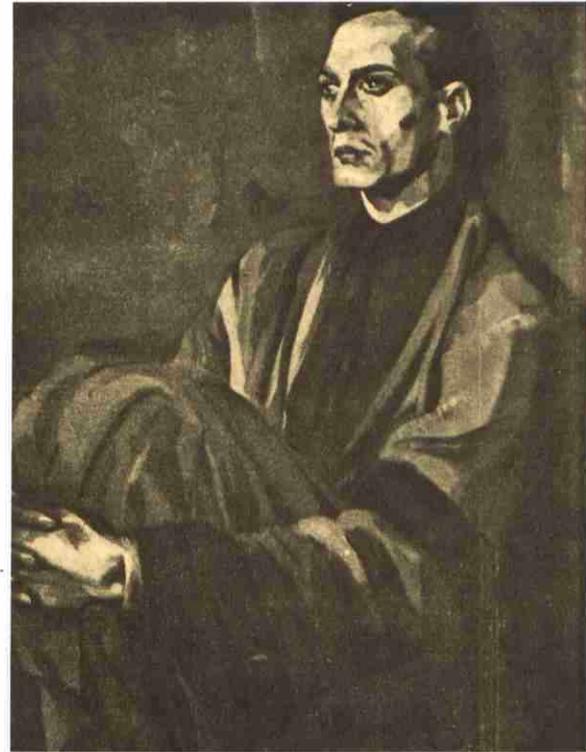
FERREIRA DA COSTA

Lisboa, 1885 -

Pintor, foi bolseiro em Paris, onde conviveu com Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita e Aquilino Ribeiro, entre outros.

Colaborou na Ilustração Portuguesa.

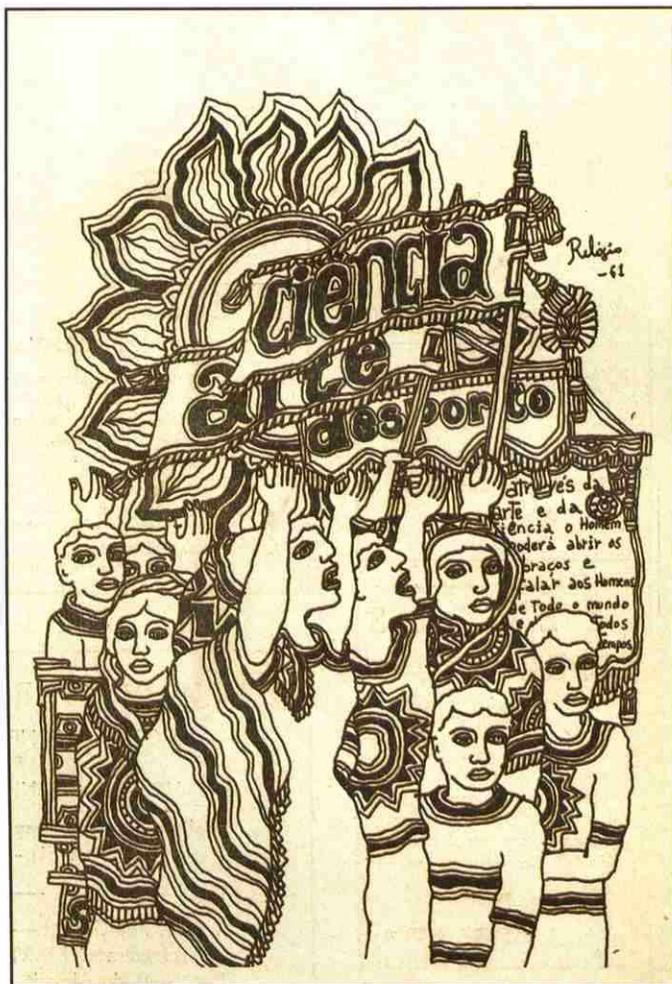
A *Seara Nova* publicou trabalhos seus em três capas de revistas.



FRANCISCO RELÓGIO

Ficalho, 1926 - Lisboa, 1997

Pintor e desenhador, participou em diversas exposições individuais e colectivas. A sua colaboração na *Seara Nova* foi fugaz, mas manteve relações de amizade e de camaradagem com diversos seareiros.



HUGO SARMENTO

Luanda, 1885 -

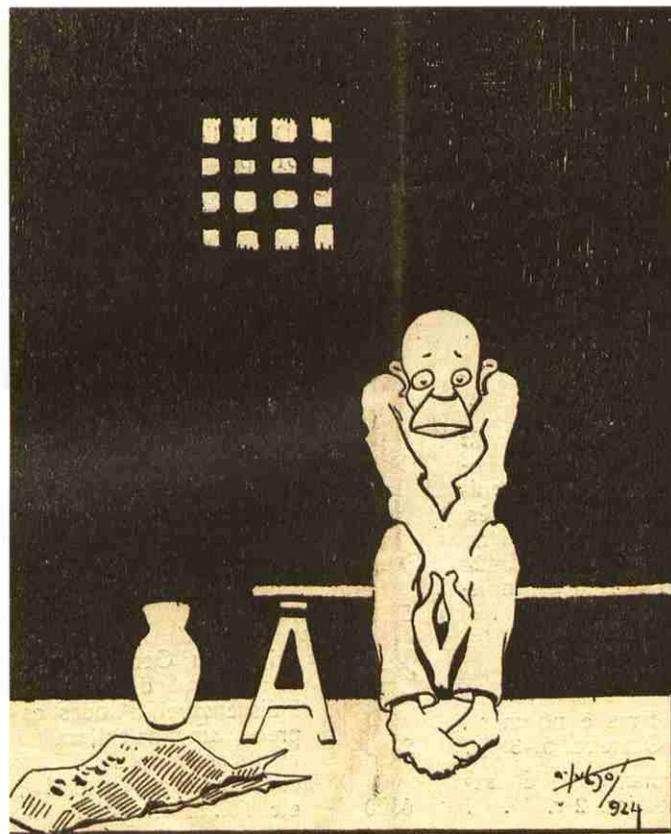
Engenheiro de Máquinas e Electricidade.

Estudou e viveu na Alemanha.

Expôs no Salão de Humoristas de 1912.

Colaborou na *Ilustração Portuguesa* e publicou o livro *Bonecos* (1925), com numerosas caricaturas, uma das críticas mais mordazes à I República então produzidas.

A *Seara Nova* publica um único desenho na capa do nº 40.



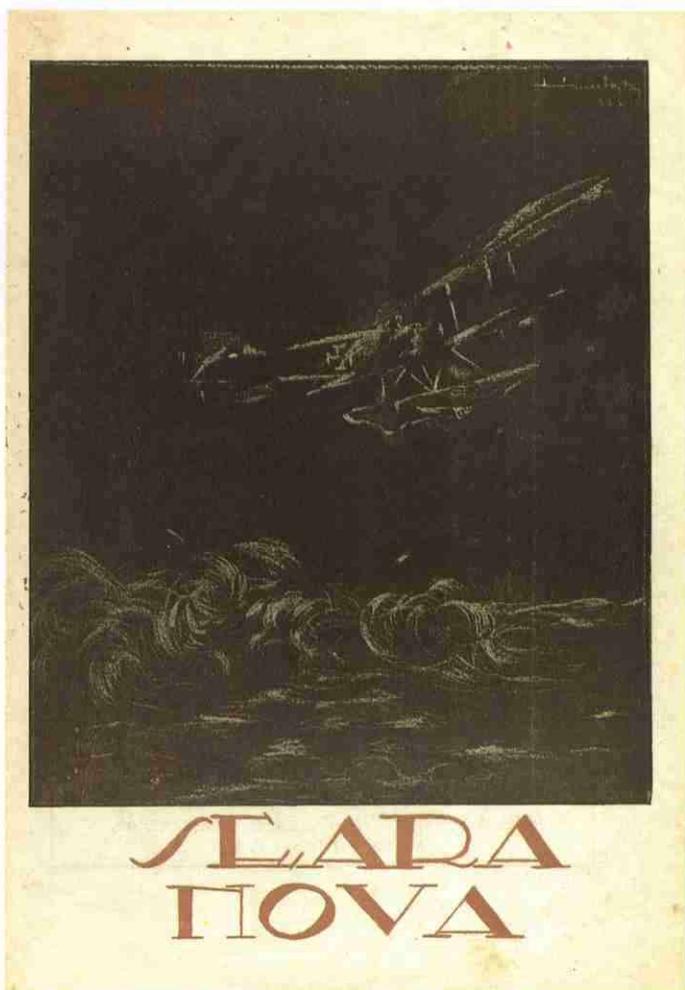
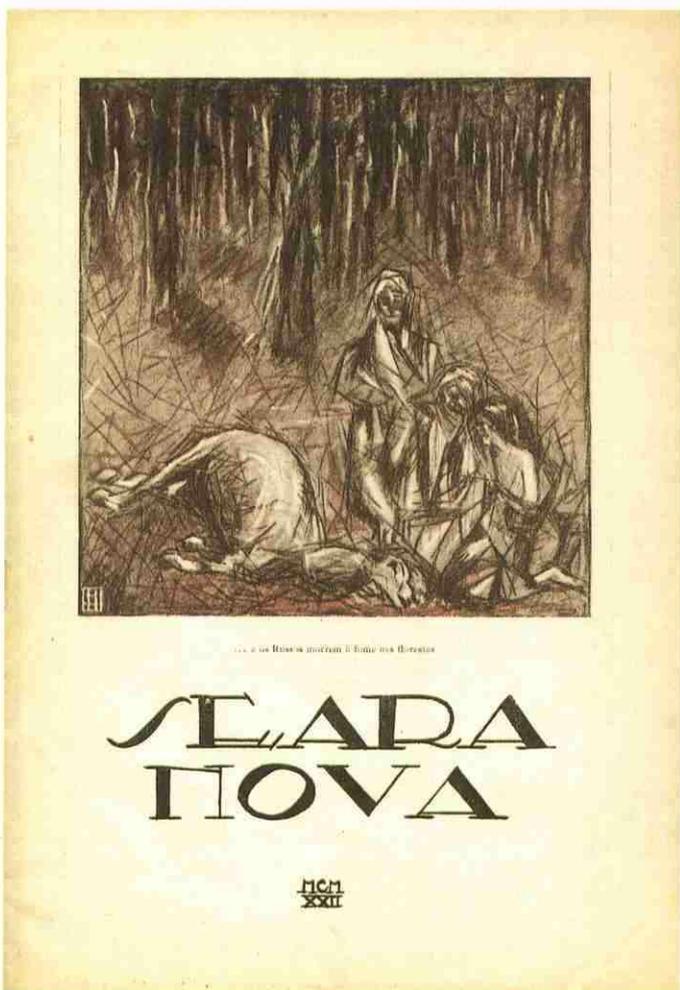
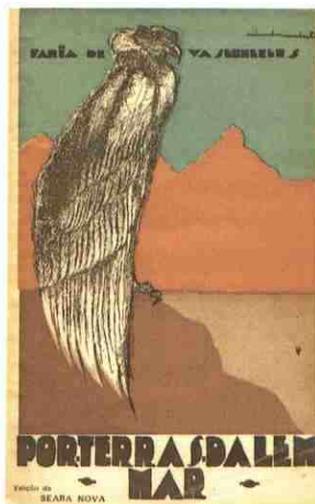
HUMBERTO PELÁGIO

Lisboa, 1900 - 1967

Licenciado em Direito e cunhado de José Gomes Ferreira, participou activamente, durante a juventude, no movimento cultural dos finais da República, tendo sido um dos fundadores da revista *Ressurreição* (1918 - 1920).

Colaborou como ilustrador na *Seara Nova* de 1922 a 1924, tendo sido seu director artístico.

Tornou-se conhecido como advogado e gestor.

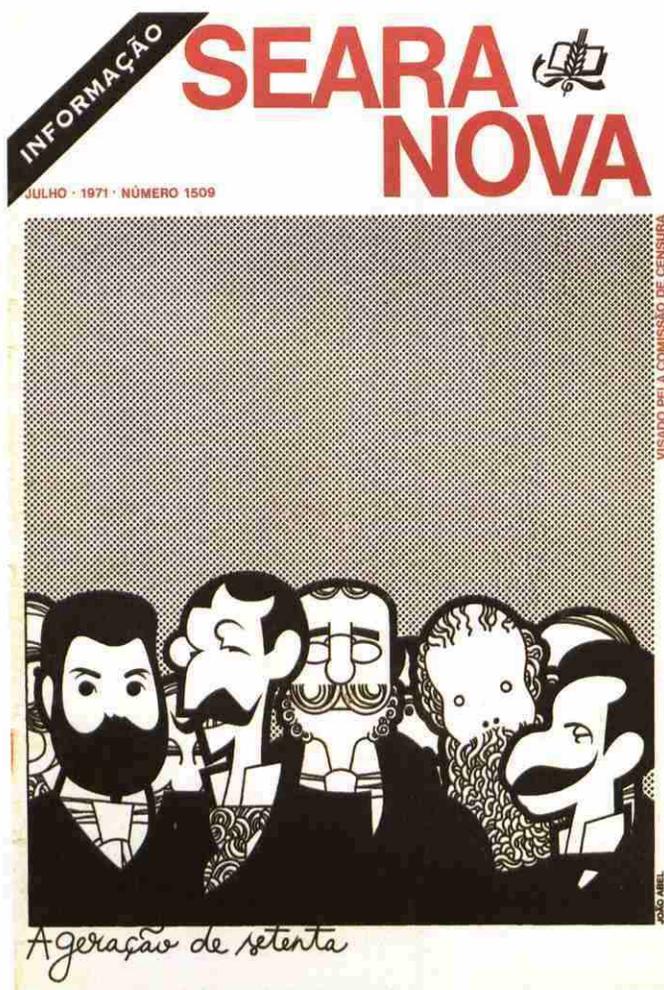


JOÃO ABEL MANTA

Lisboa, 1928

Arquitectura pela ESBAL. Pintor, desenhador e arquitecto. Além da actividade como arquitecto, intervenção em vários projectos de artes plásticas na arquitectura: painéis, azulejos, tapeçarias, pavimentos.

Como artista gráfico: ilustrações, cartazes, design para jornais e revistas de filatelia, ilustração de crítica política e cultural.



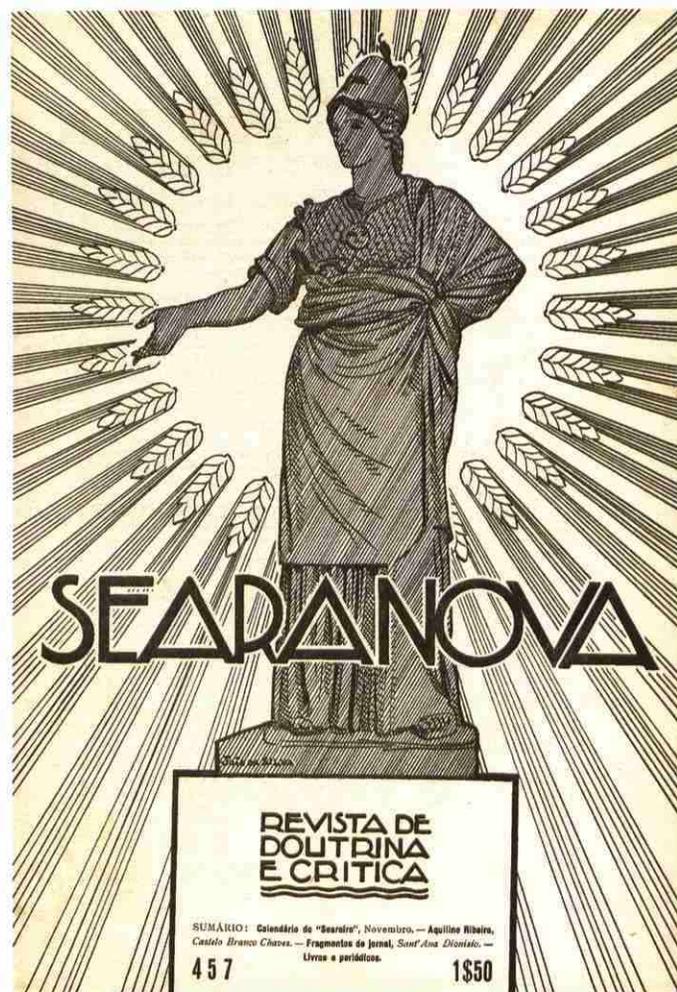
JOÃO DA SILVA

Lisboa, 1880 - 1960

Escultor e medalhista, autor de uma obra vasta e apreciada.

A sua colaboração na *Seara Nova* foi pontual, destacando-se a elaboração de um novo modelo de capa da revista que vigorou de Novembro de 1935 a Julho de 1936.

A sua ida para a *Seara* deveu-se, certamente, a seu cunhado – António Sérgio.



JORGE BARRADAS

Lisboa, 1894 - 1971

Pintor, ilustrador e ceramista.

Pertenceu ao Grupo Renovador da Arte Portuguesa.

Colaborou como ilustrador nas revistas ABC, ABC a Rir, Ilustração Portuguesa, entre outras.

A sua colaboração na *Seara* resumiu-se a duas capas em 1922 e 1926.

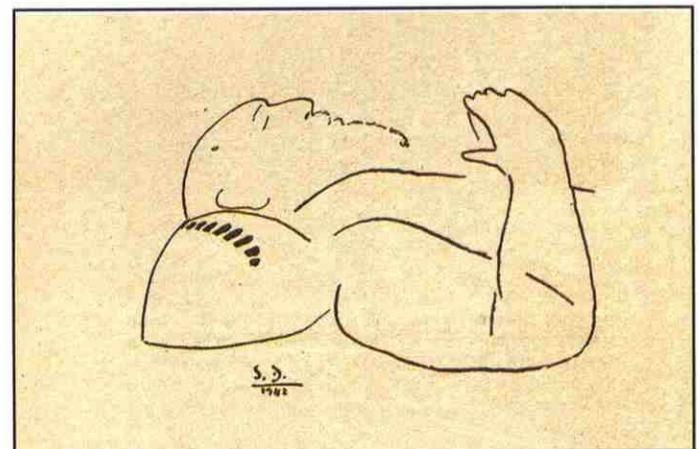
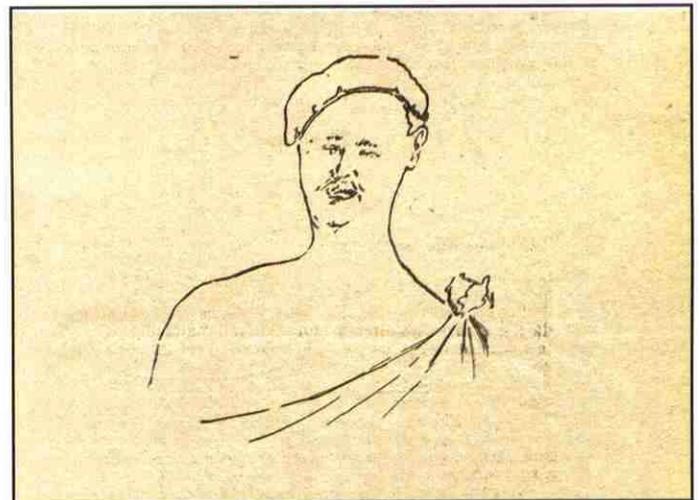
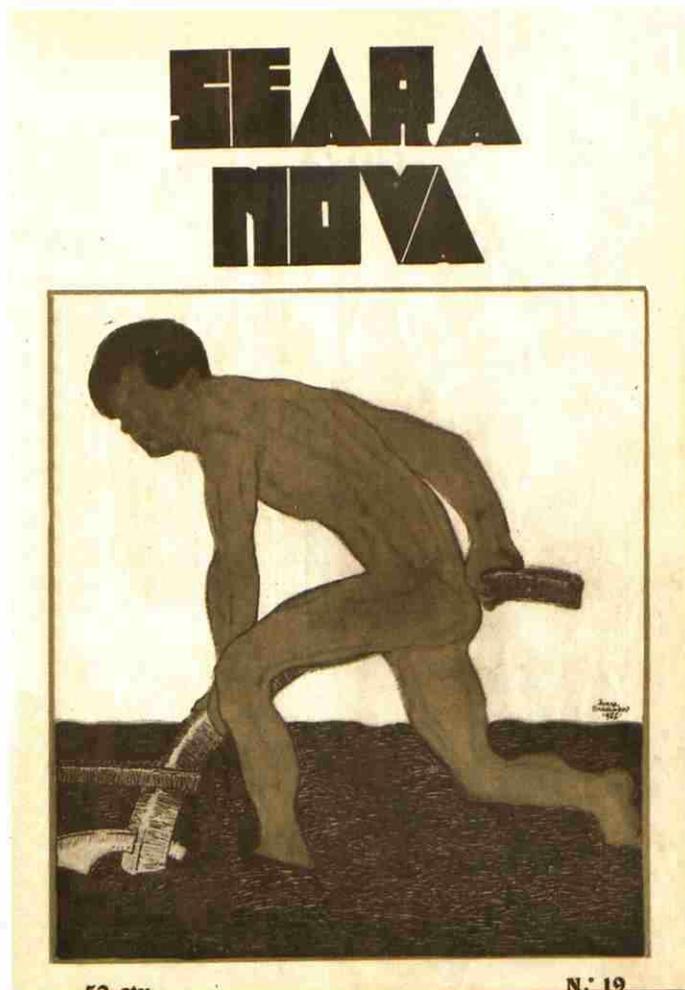
JOSÉ AUGUSTO DE SANT'ANNA DIONÍSIO

Porto, 1902 - 1991

Escritor e professor, discípulo de Leonardo Coimbra.

Autor de uma vasta obra no campo da Filosofia e da Cultura, só muito marginalmente se dedicou ao desenho.

Colaborou pontualmente na *Seara Nova*.



JOSÉ de ALMADA NEGREIROS

S. Tomé, 1893 - Lisboa, 1970

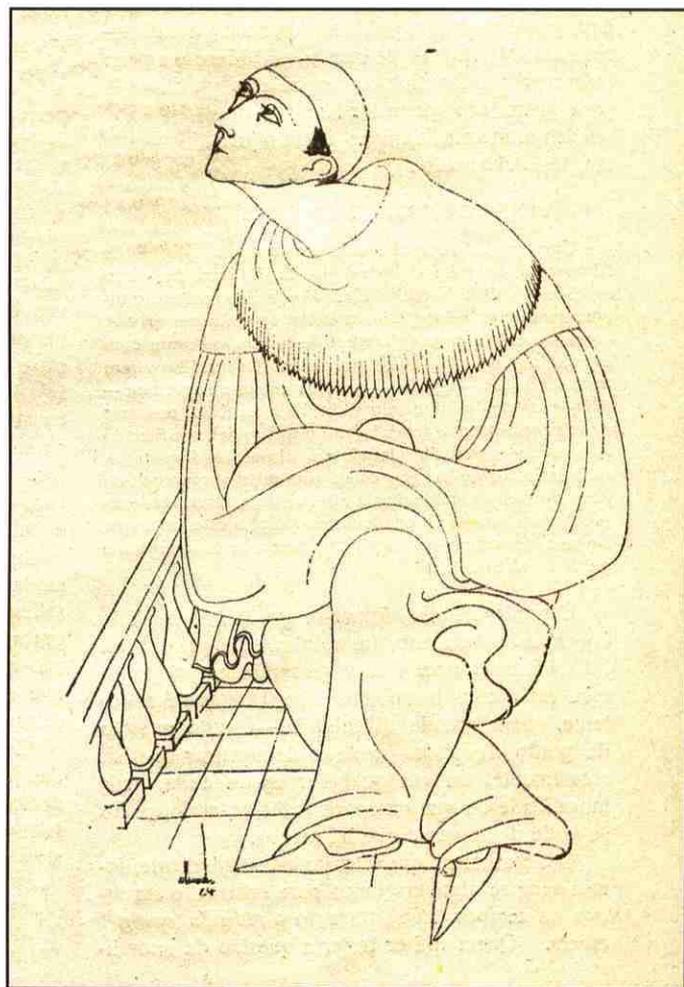
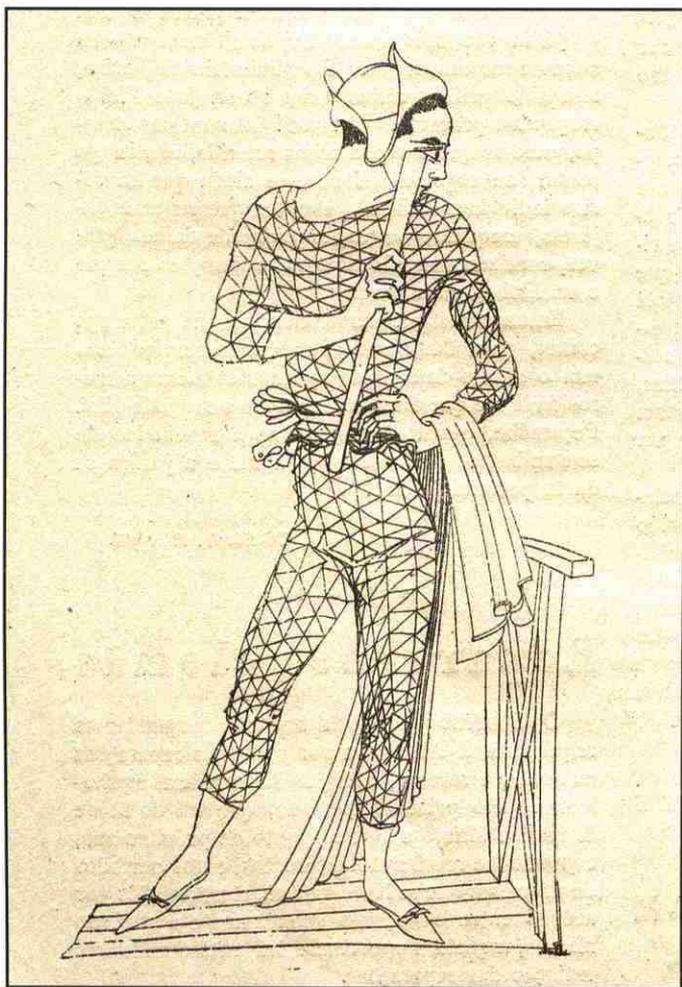
Desenhador, escritor e ensaísta, foi um dos fundadores da revista Portugal futurista.

Fundou e dirigiu a revista SW-Sudoeste.

Expôs pela primeira vez em Lisboa, em 1912.

Decorador e muralista, foi autor de uma obra muito vasta e uma das mais significativas deste século em Portugal.

A sua colaboração na Seara Nova resumiu-se à ilustração de um texto de Carlos Queiroz em 1928.



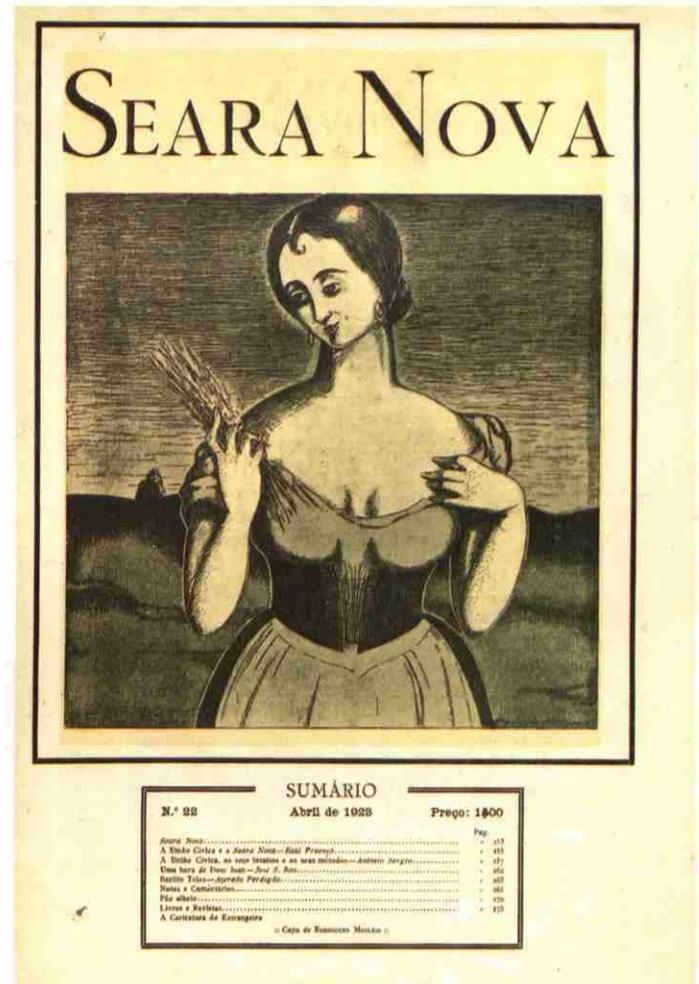
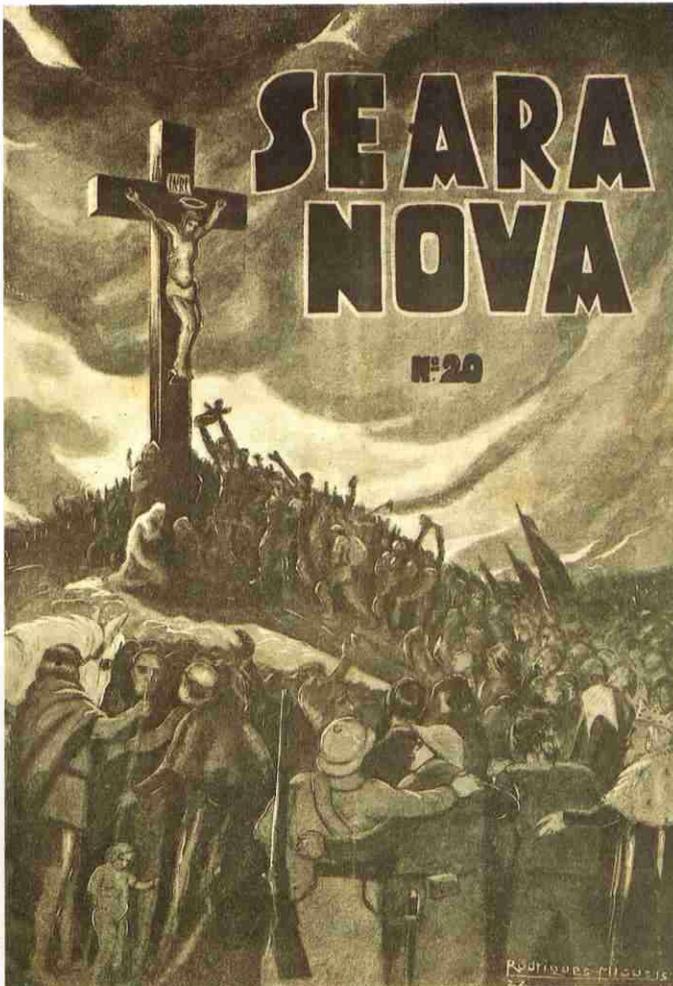
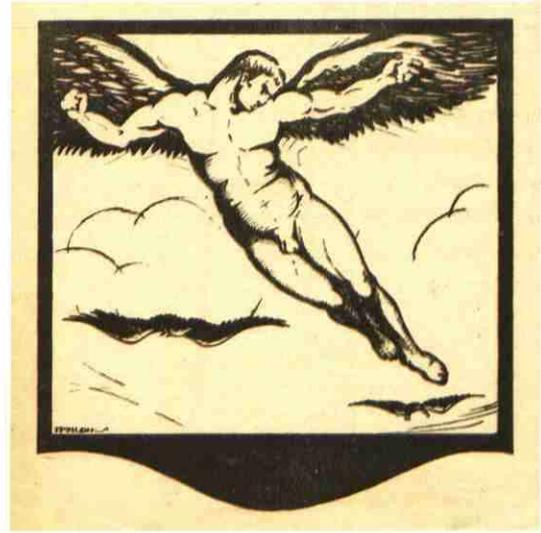
JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

Lisboa, 1901 - Nova Iorque, 1980

Distinguiu-se como escritor, mas a sua obra como desenhador não foi despreciada.

Colaborou regularmente na *Seara Nova*, com desenhos e ilustrações de 1923 a 1929.

Com a sua ida para a Bélgica e depois para os Estados Unidos da América, onde se radicou, há um certo afastamento da revista, também por divergências ideológicas, mas nunca deixou de nela colaborar esporadicamente.



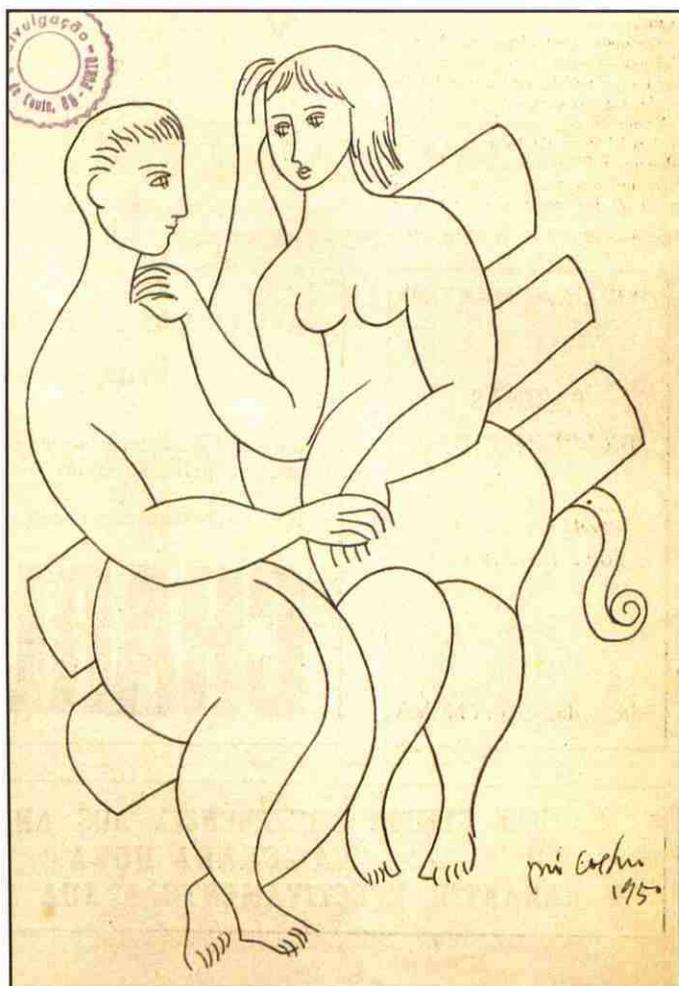
JOSÉ DIAS COELHO

Castelo Branco, 1923 - Lisboa, 1961

Escultor, desenhador e pintor.

Frequentou o curso de arquitectura na ESBAP e os de arquitectura e escultura na ESBAL.

Participante nas exposições gerais de artes plásticas de 1947 a 1956, abandonou a carreira para se dedicar à actividade política na clandestinidade. Em 1961 é morto pela PIDE.

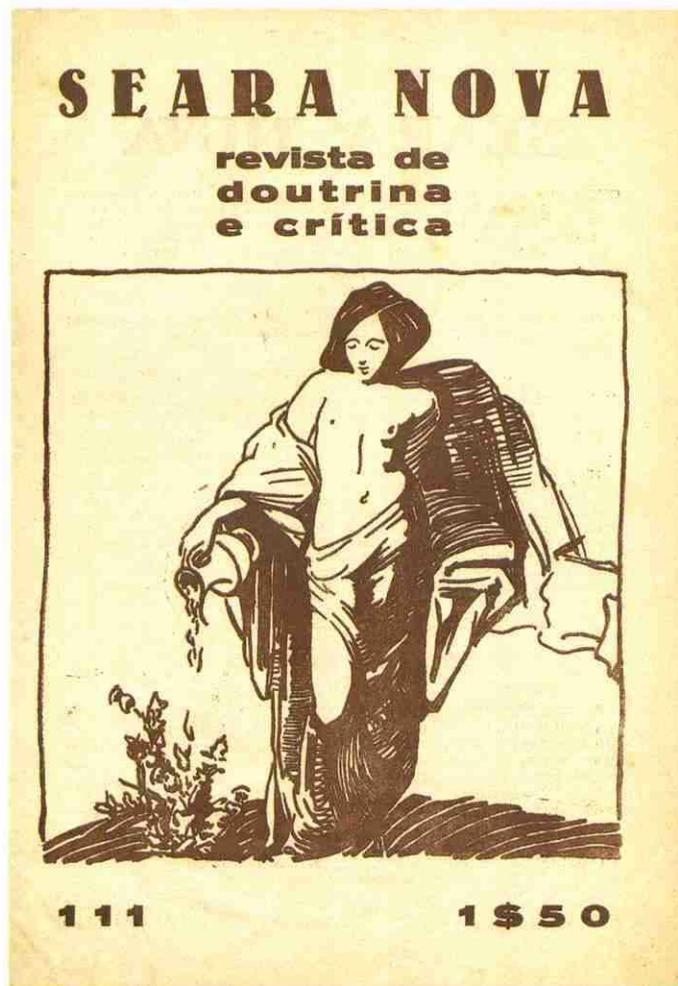


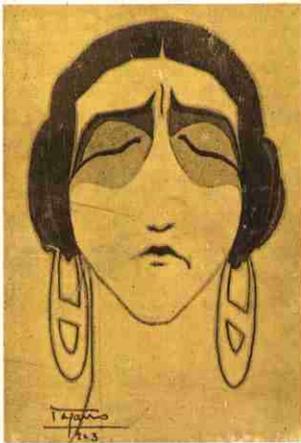
JOSÉ TAGARRO

Cartaxo, 1902 - Lisboa, 1931

Pintor e desenhador.

Foi o mais frequente ilustrador da *Seara Nova*, onde colaborou até 1929, embora muitos dos seus trabalhos apareçam nas páginas da revista durante muitos anos.





SEARA NOVA

revista de doutrina
109 e crítica 1\$50

SEARA NOVA

revista de doutrina e crítica

PUBLICAÇÃO SEMANAL

S U M Á R I O

Fatos e Documentos. — Semana de Cultura, Manuel de Silva Gato. — Uma visita ao edifício, Calisto Tanzi, Manuel Mendes. — 2.ª Aniversário da «Seara Nova». — Fabricação, Trindade Coelho. — Seleção escolar, Faria de Vasconcelos. — Calendário da «Seara Nova». — O Livro de capa verde, Cláudio de Azevedo. — O quinto Congresso Internacional de Educação Nova, Adolfo Verriera.

187 **1\$50**

JÚLIO POMAR

Lisboa, 1926

Entre 1942 e 1944 frequenta a ESBAL, transferindo-se em 1945 para a ESBAP.

Em 1942 realiza a 1ª exposição (colectiva) num atelier improvisado na Rua das Flores em Lisboa.

Participa na organização das Exposições dos Independentes e em 1945 liga-se ao movimento neo-realista.

Dirige no Porto, a página de Arte do jornal "A Tarde".

Colaborou na Seara Nova com diversos textos de crítica e de teorização, entre 1946 e 1948.



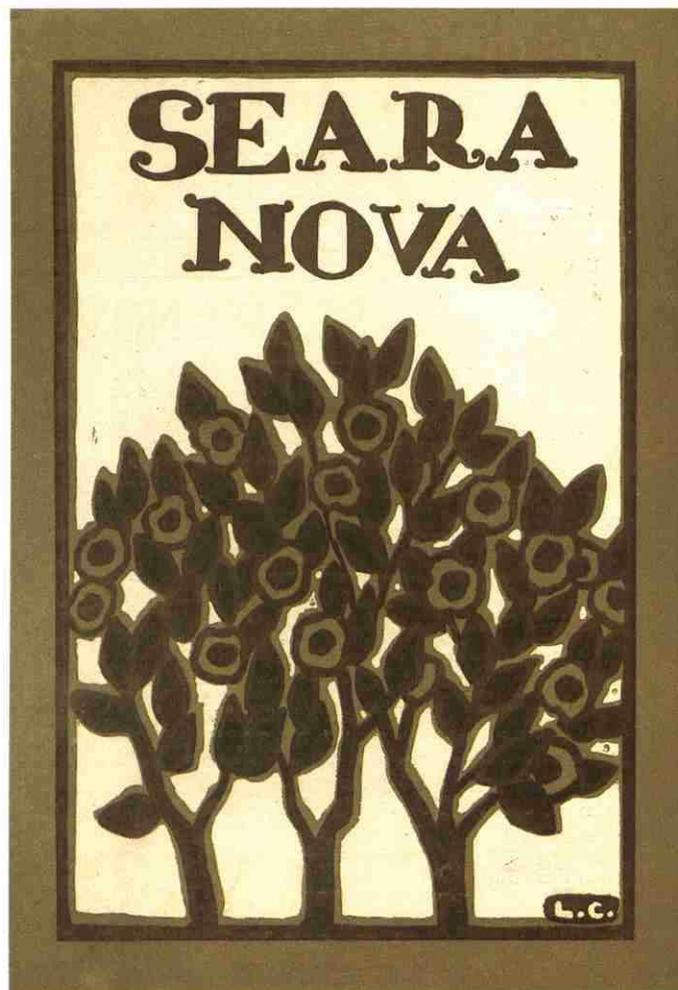
LEAL DA CÂMARA

Nova Goa, 1876 - Rinchoa, Sintra, 1948

Pintor, ilustrador e caricaturista, com uma carreira notável em jornais humorísticos portugueses, espanhóis, belgas e franceses.

Participou em diversas exposições.

Foi o autor da capa do nº1 da *Seara Nova* e o seu director artístico em 1922.



LIMA DE FREITAS

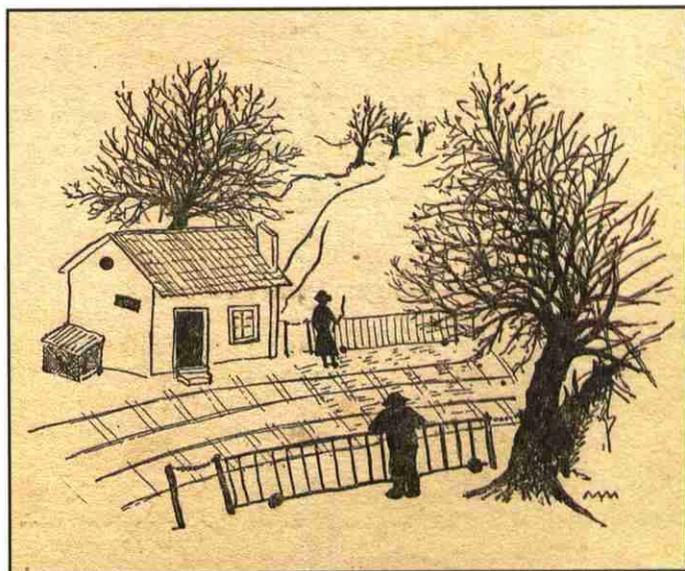
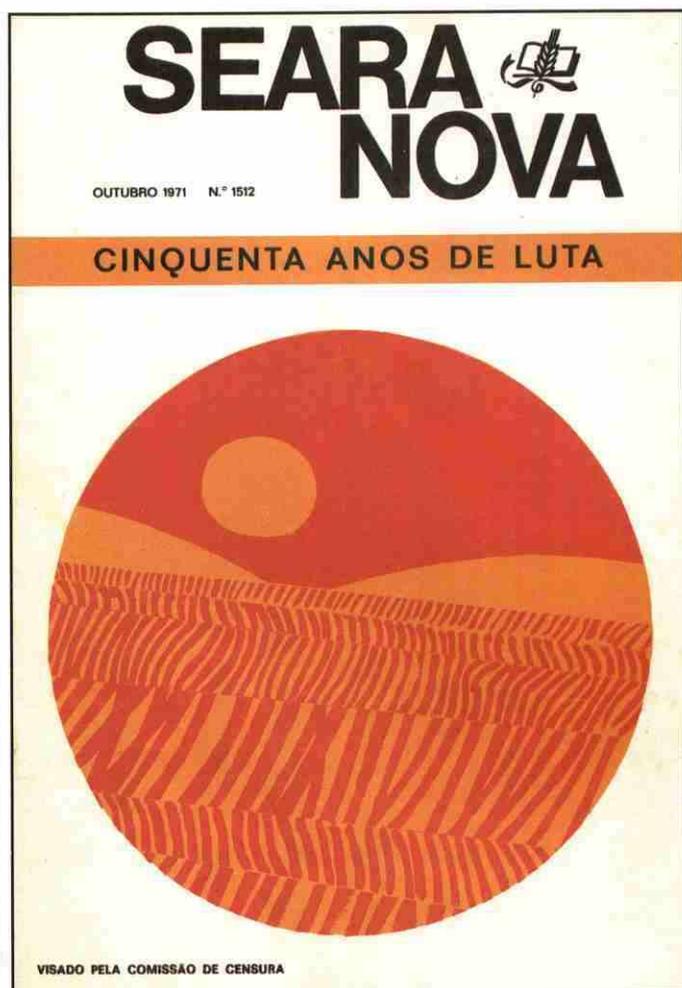
Setúbal, 1927

Frequentou a ESBAL. Ligado ao movimento surrealista.

É autor de ensaios sobre semiótica visual, estética e simbologia.

Primeiro Director do IADE, Director do Teatro D. Maria II, professor de Formação Artística na Arhus Katedralskole na Dinamarca. É membro fundador do Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires de Paris.

Para além da colaboração artística na Seara, ali publicou numerosos textos de crítica e de teorização, entre 1966 e 1968.



MÁRIO ELÓY

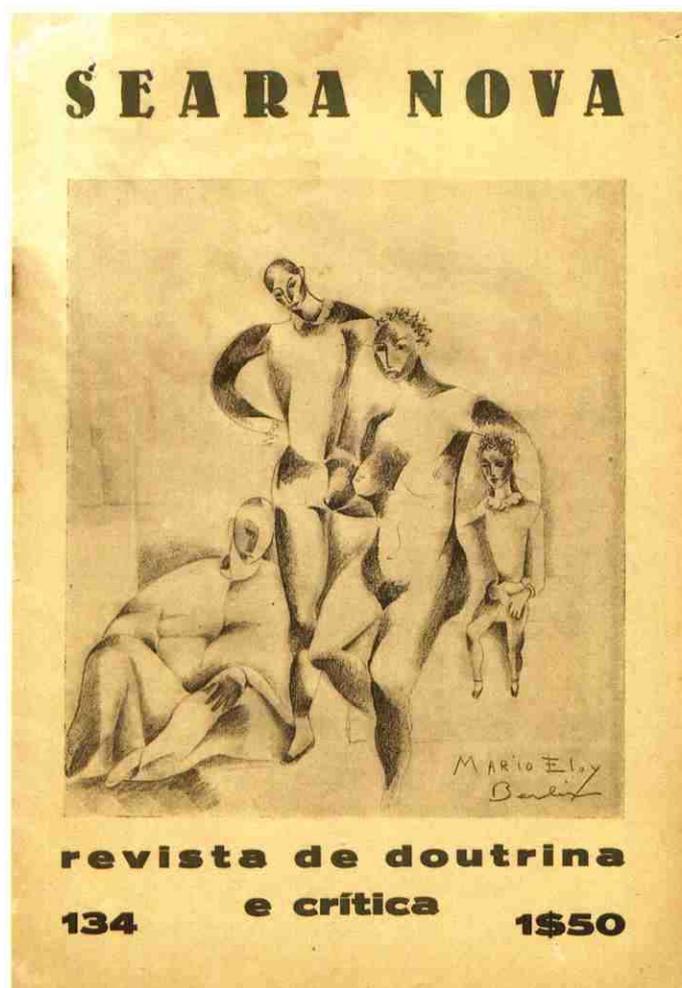
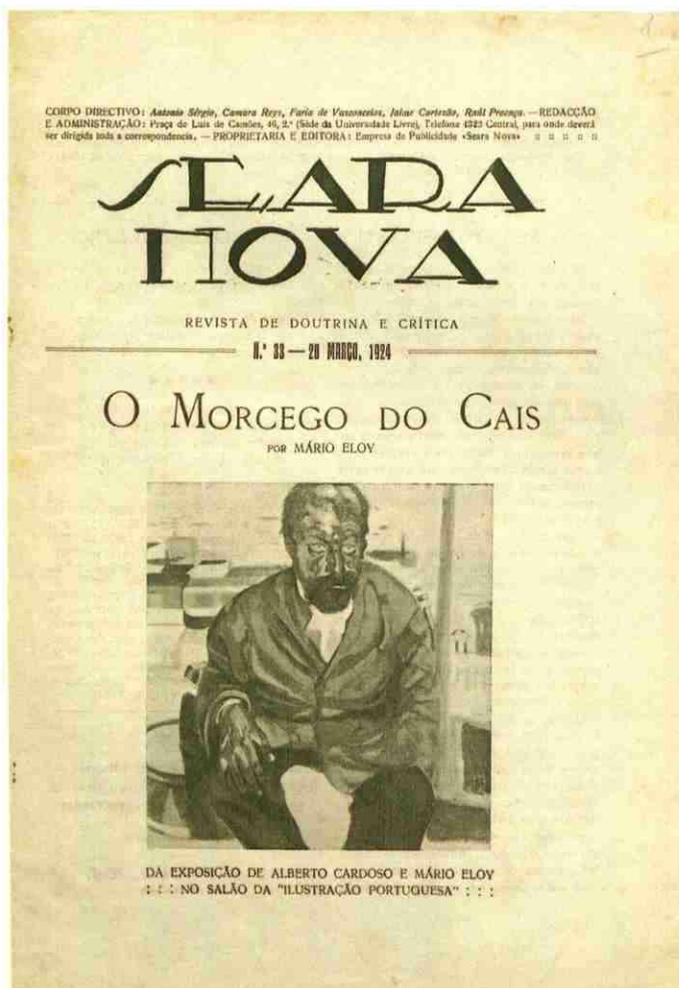
Lisboa, 1900 - Telhal, 1951

Artista plástico, frequentou a Escola de Belas Artes de Lisboa.

Viveu em Espanha, França e Alemanha.

Prémio "Sousa Cardoso" do SPN em 1935.

Foi autor de 3 capas da *Seara Nova*.

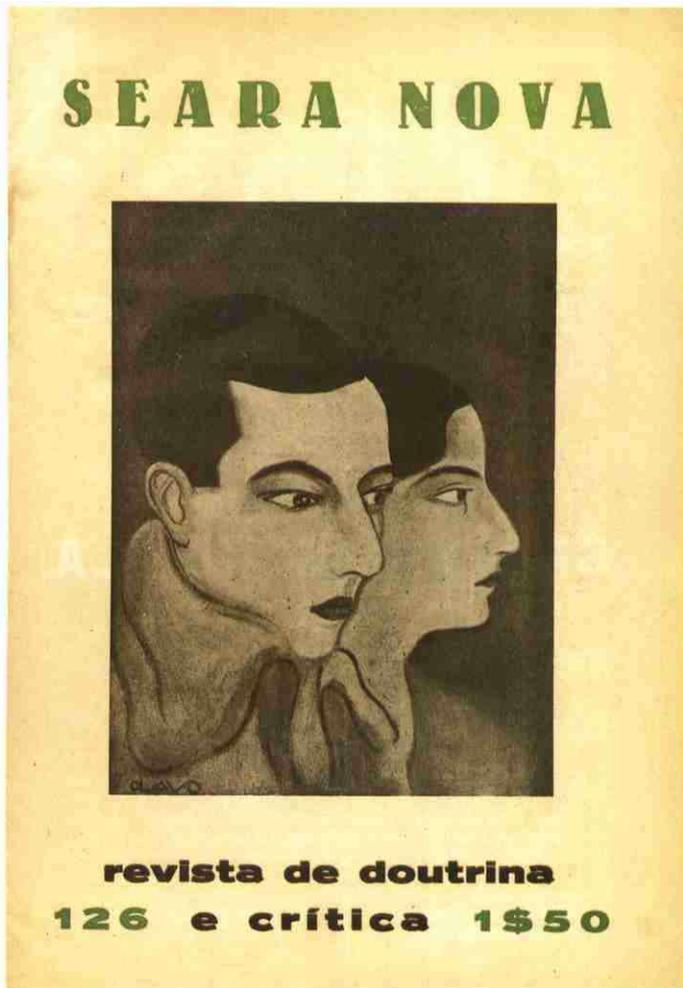
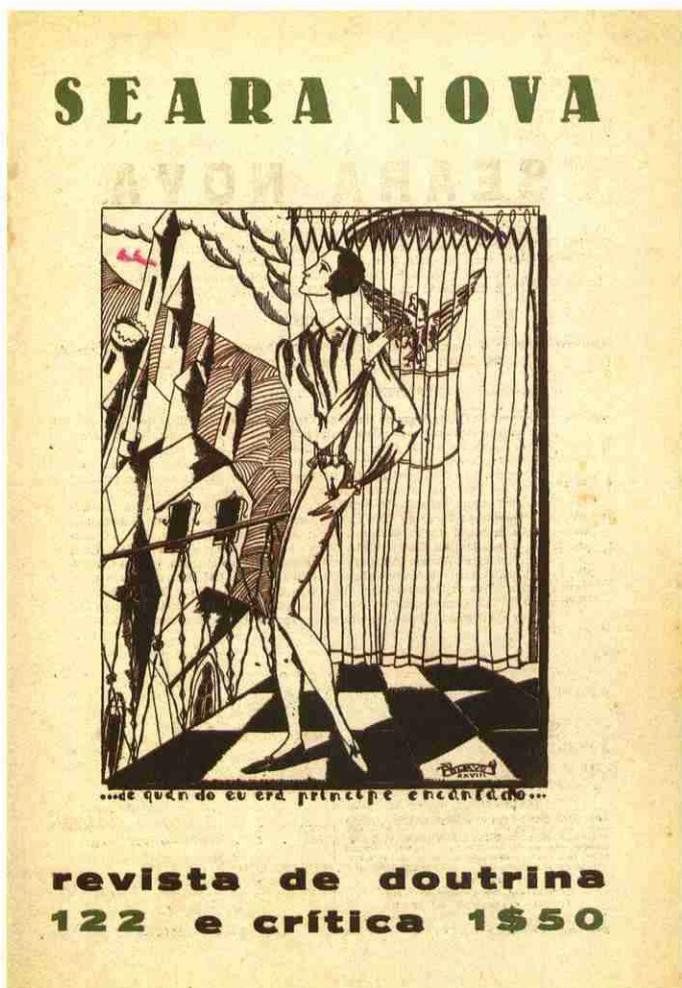
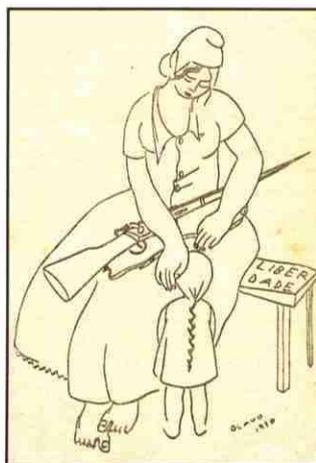


OLAVO D' EÇA LEAL

Lisboa, 1908 - Inglaterra 1976

Escritor e desenhador, dedicou-se à publicidade.

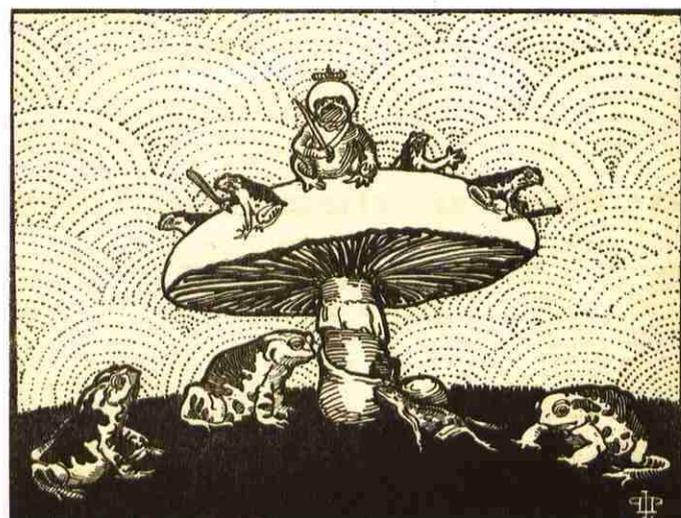
Colaborou na *Seara Nova* com diversos textos e meia dúzia de capas.



PEDRO JORGE PINTO

1900 - 1983

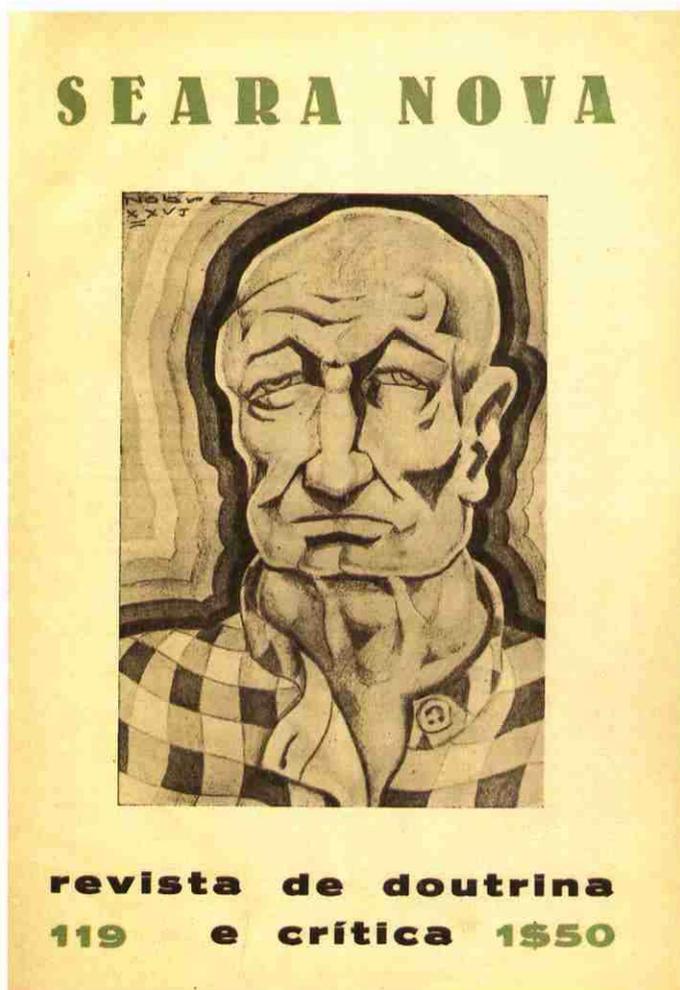
Pintor e gravador, discípulo de Columbano e Veloso Salgado. Foi o mais prolífero ilustrador da *Seara* entre 1931 e 1939, com algumas capas, gravuras e muitas vinhetas, que serão utilizadas até finais dos anos cinquenta.



ROBERTO NOBRE

S. Brás de Alportel, 1903 - Lisboa, 1969

Desenhador e caricaturista, distinguiu-se como homem do cinema. A sua colaboração artística na *Seara Nova* é escassa, mas foi um colaborador insistente no campo da crítica de cinema.

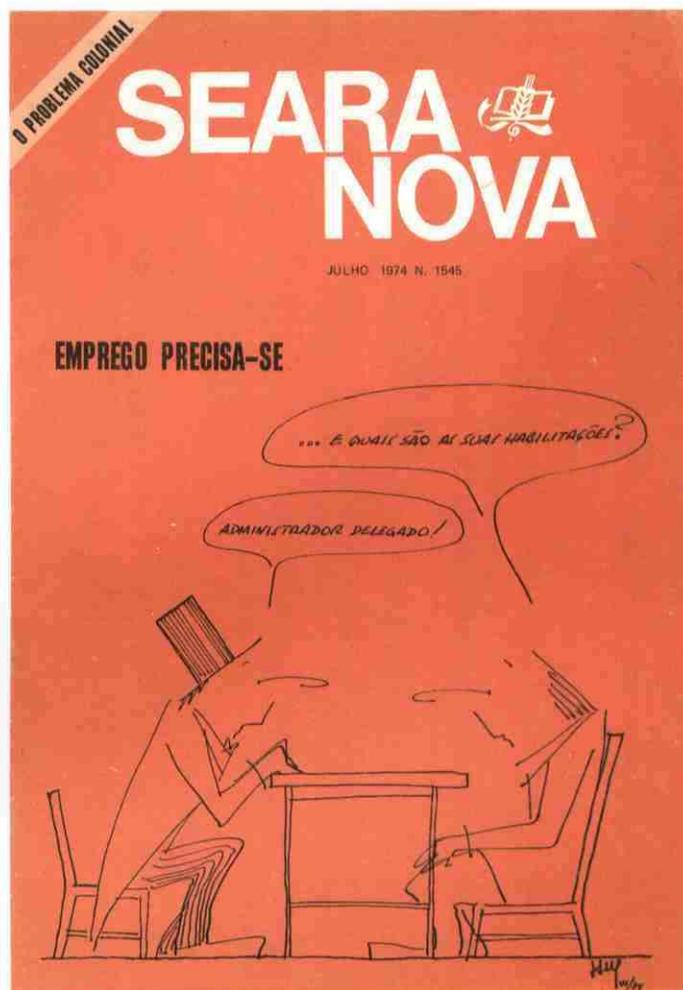


SAM (SAMUEL TAVARES DE CARVALHO)

Lisboa, 1924 - 1993

Pintor, desenhador e escultor, dedicou-se ao "cartoon" depois de 1968, destacando-se neste contexto a notável criação do "Guarda Ricardo".

Colaboração regular no Diário de Notícias e no Jornal Novo.



VESPEIRA

Alcochete, 1925

Curso da Escola de Artes decorativas António Arroio e curso de Arquitectura na ESBAL.

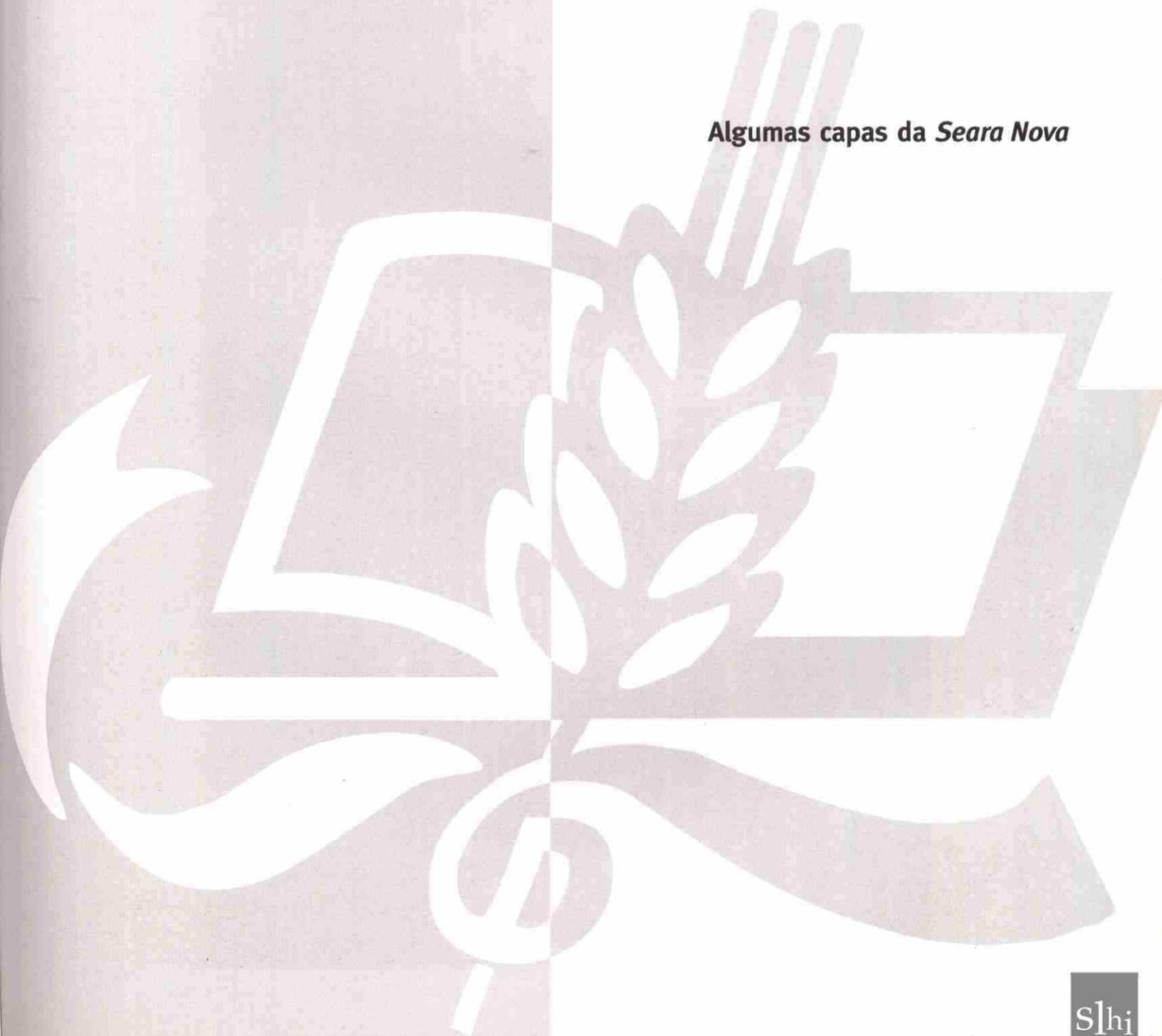
Desenvolve trabalhos na área da decoração e artes gráficas.

Em 1945, realiza a 1ª exposição na Casa Jalco em Lisboa, aderindo ao neo-realismo.

Em 1947 funda o Grupo Surrealista de Lisboa. Vira-se depois para a abstracção.



Algumas capas da *Seara Nova*



SEARA NOVA



Nº 1
15 de Outubro de 1921



 **FEARA** 
NOVA

MCMXX
XII



ROSENZ
24 JUN

seara nova

NÚMERO COMEMORATIVO DO VIGÉSIMO QUINTO ANIVERSÁRIO

LISBOA, 26 DE OUTUBRO DE 1946

NÚMERO
1000-7

PREÇO
20\$00

seara nova

Antigos Directores:

RAÚL PROENÇA (1921-41)
CÂMARA REYS (1921-61)



Director:
AUGUSTO CASIMIRO

Director-adjunto:
ROGÉRIO FERNANDES

Editor:
JULIANO QUINTINHA

NÚMERO 1425

JULHO DE 1964

PREÇO: 5\$00

- Santos Paiva — *A emigração e a remuneração dos trabalhadores*
- José Fernandes Fafe — *As palavras e o tempo*
- «Seara Nova» — *«O tempo e o modo da Igreja» — um esclarecimento*
- Joel Serrão — *Convite à leitura de Jaime Cortesão*
- Augusto Casimiro — *Diário Imperfeito*
- José Rodrigues Miguéis — *Idealista no Mundo Real (continuação)*
- Manuel Lucena — *O centro-esquerda na Itália (De Leste a Oeste)*
- João José Cochofel, Alexandre Pinheiro Torres, Eduardo Prado Coelho — *Um realismo sem margens?*
- Óscar Lopes — *Gabriela, cravo e canela*
- R. M. — *A Grande Ponte; Grande Sertão: Veredas*

FACTOS E DOCUMENTOS • DE LESTE A OESTE (*Kruchtchev na R.A.U., Adriano de Carvalho*) • ARTES E LETRAS — LIVROS (*crítica de Alexandre Pinheiro Torres*) — CINEMA (*crítica de Manuel Machado da Luz*) — TEATRO (*crítica de J. E. Sasportes*) • MIGUEL DE UNAMUNO • A GRANDE PONTE (R. M.)

VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA



A EMIGRAÇÃO E A REMUNERAÇÃO DOS TRABALHADORES

SANTOS PAIVA

OS países industrializados no Noroeste da Europa registam uma penúria de mão-de-obra que vem sendo colmatada pelo afluxo de trabalhadores da orla meridional. Os salários oferecidos são suficientes para vencer todo aquele conjunto de barreiras que naturalmente se opõe à emigração, dado o baixo nível de remunerações que caracteriza as zonas sobre as quais incide o recrutamento. O sul da Itália e a Espanha fornecem os contingentes mais numerosos, o que se explica facilmente pela proximidade geográfica em relação aos grandes centros industriais, mas o contributo de países mais afastados encontra-se em franca ascensão. Portugal não poderia ficar imune ao processo de expansão do recrutamento. Cumpre até reconhecer que um dos aspectos mais significativos da actual conjuntura nacional é o despovoamento que se vai operando em largas faixas do território. Primeiro a França, mais recentemente a Suíça, a Holanda, a Bélgica e a Alemanha sabem que podem encontrar entre nós os braços de que necessitam. Uma publicação oficial

(→ pág. 204)

← Foto de Eduardo Gajeiro

1433

62

«SEARA NOVA» N.º 1543

A sair em 15 de 1974

Provas enviadas a Exame Prático em

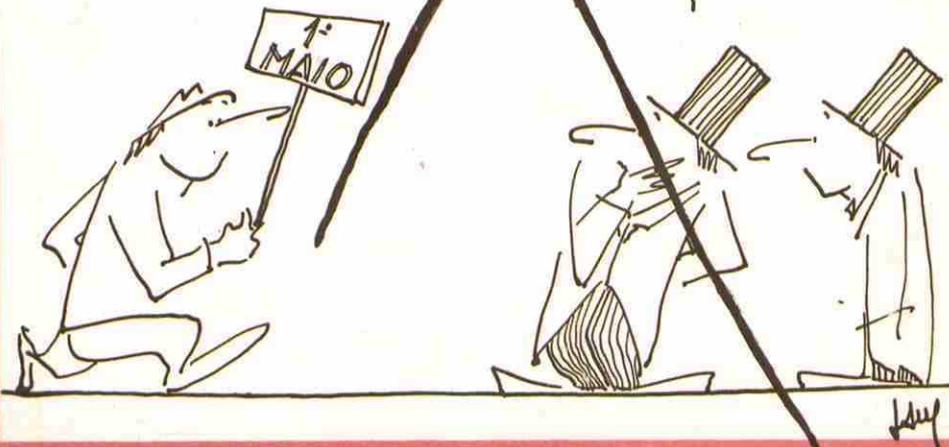
10 de 4 de 74

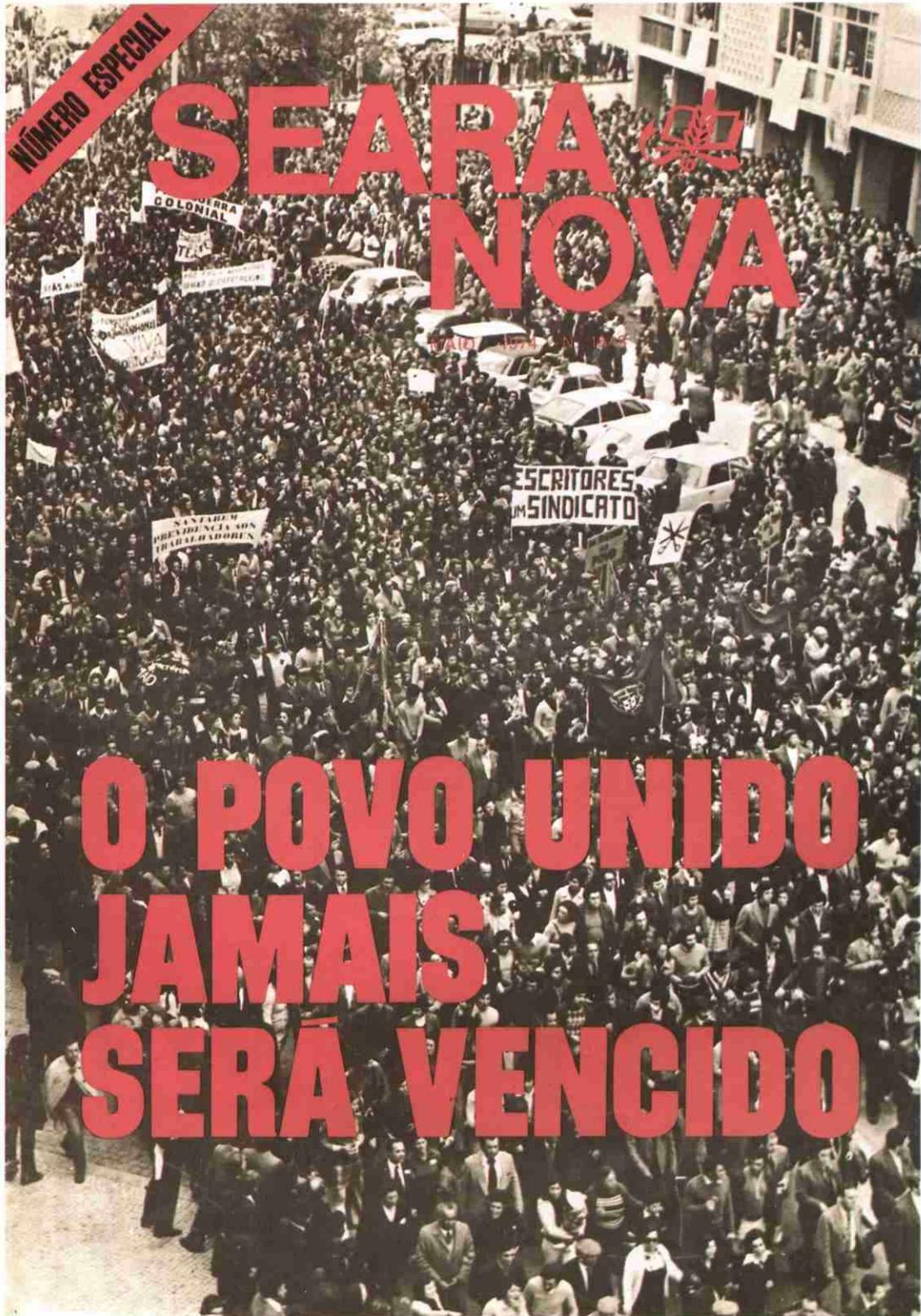
SPT
15/5/74

EXAME PREVIO
PROIBIDO
COMISSAO DE LISBOA

DEIXA LA' O... OS OUTROS
364 DIAS SÃO NOSSOS!

1.
MAIO



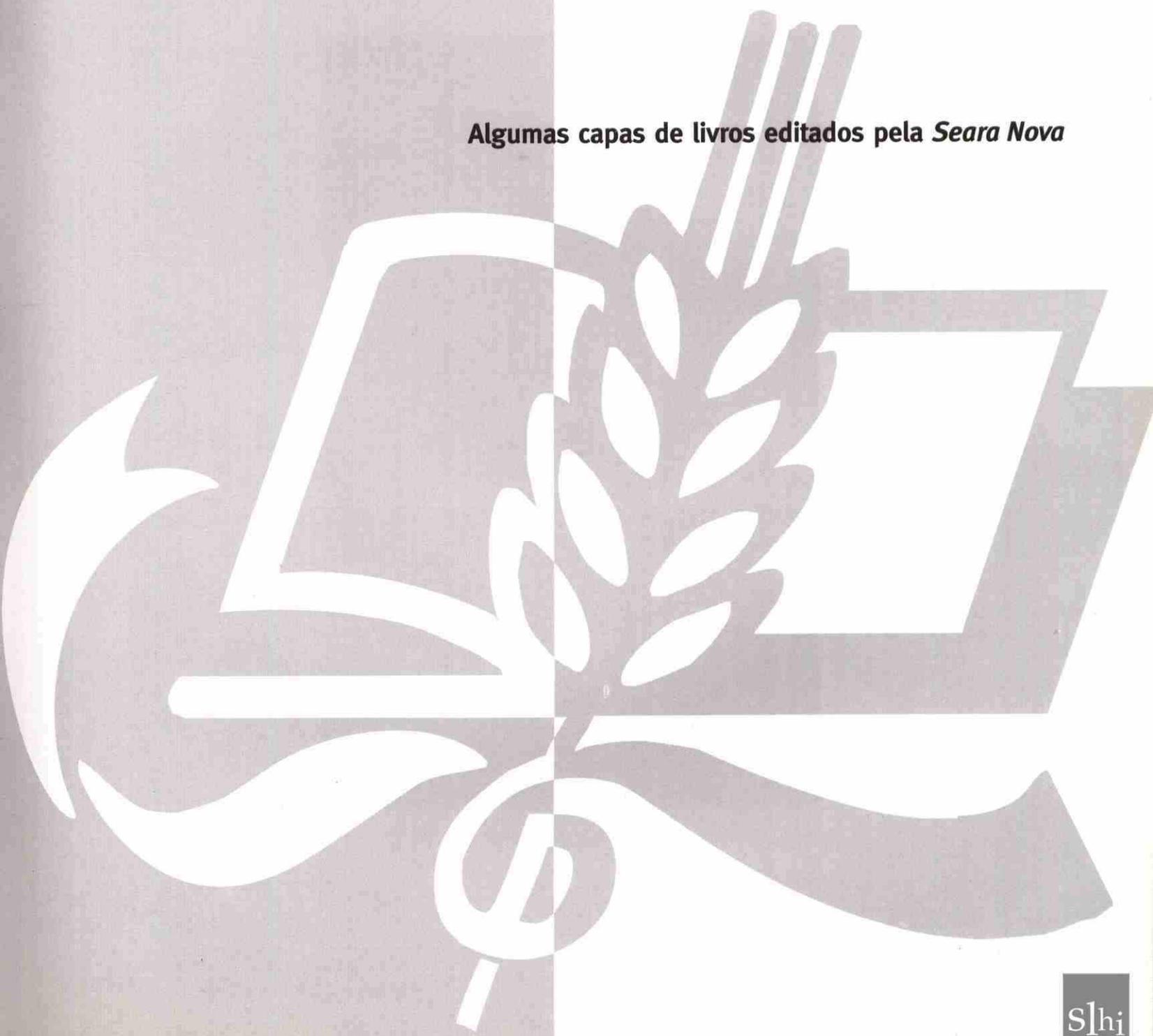


NÚMERO ESPECIAL

SEARA NOVA

O POVO UNIDO JAMAIS SERÁ VENCIDO

Algumas capas de livros editados pela *Seara Nova*



CADERNOS DA «SEARA NOVA»

ESTUDOS DE ARTE

História
de uma catedral

POR

JOÃO BARREIRA

(Desenhos de Manuel Barreira)

LISBOA
«SEARA NOVA»
1937

CADERNOS DA «SEARA NOVA»

SECÇÃO DE ESTUDOS DE ARTE

Duas formas de
expressão opostas
na história da arte

POR

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

2.^a EDIÇÃO

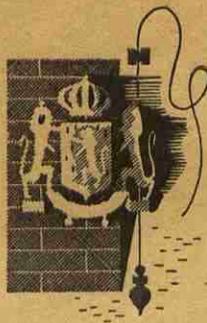
LISBOA
«SEARA NOVA»
1948

CADERNOS DA SEARA NOVA

**A MODERNA ARQUITECTURA
HOLANDESA**

POR

FRANCISCO KEIL DO AMARAL



1 9 4 3
Rua da Rosa, 240
LISBOA

MANUEL MENDES

CONSIDERAÇÕES
SÔBRE AS
ARTES PLÁSTICAS



LISBOA
SEARA NOVA
1944

FRANCISCO FERNANDES LOPES

BREVE MEMÓRIA
SOBRE A VIDA E A ARTE
DE
HENRIQUE POUSÃO



SEARA NOVA
Lisboa, 1946

BIBLIOGRAFIA

"Langue International"

Seara Nova, Nº 477 de 11 de Junho de 1936

*"Pensamento lógico pré lógico, pseudo-lógico.
Pensamento emotivo, pensamento lógico e empiro-lógico."*

Seara Nova, Nº 505 de 6 de Maio de 1937

"Pensamento Psicológico e biotipos."

Seara Nova Nº508 de 6 de Maio de 1937

"A Propósito da vulgarização do Ciclo de Viena"

Seara Nova Nº 515 de 26 de Junho de 1937

"Correio da Seara Nova"

Seara Nova Nº 929 de 2 de Junho de 1945

"A Exposição de pintores alentejanos em Vila Viçosa"

Seara Nova Nº 988 de Julho de 1946

"Pousão e o impressionismo"

Seara Nova Nº 997 de Setembro de 1946

"Pousão e o impressionismo"

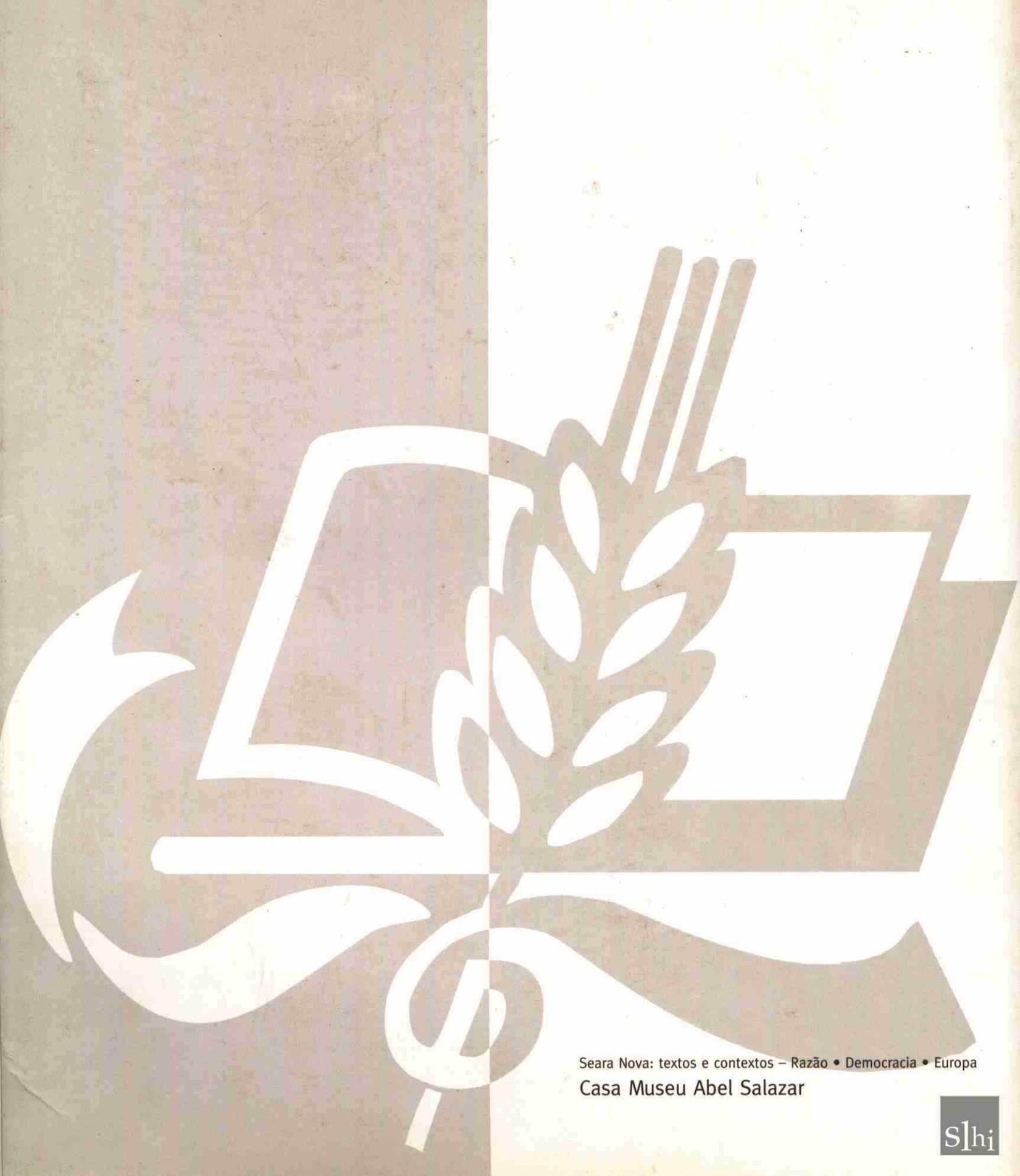
Seara Nova Nº 998 de 28 de Setembro de 1946

"Pousão e o impressionismo"

Seara Nova Nº 1000/1007 de Outubro de 1946

"Pousão e o impressionismo"

Seara Nova Nº 1020 de Dezembro de 1946



Seara Nova: textos e contextos – Razão • Democracia • Europa
Casa Museu Abel Salazar