

À distância de mais de meio século: Paris em Ramalho Ortigão e Abel Salazar

*A electricidade e o vapor tornaram toda a
redondeza do globo terrestre tão
compreensível como a circunferência
de uma tangerina que a gente
atravessa com um palito e mete na
algibeira ao acabar de jantar.*

Ramalho Ortigão

A narrativa de viagem floresce, extraordinariamente, em Portugal, em meados do século XIX, mercê de um acesso facilitado pelo progresso das comunicações, mercê ainda de uma cada vez maior necessidade de contacto cultural próximo, sentida pelo homem e literato oitocentistas, para quem viajar permite um enriquecimento intelectual indispensável. A experiência do estrangeiro através da viagem reflecte-se numa produção quase sempre cronística que a expansão do periodismo incentiva e que o suporte livresco acompanha ou pelo menos segue de perto¹. Assim, encontramos, ao longo do século, uma proliferação textual de título variegado, apontando no entanto para viagens em Espanha, em Itália, em Inglaterra ou, de um modo recorrente, - e atentemos na diferença - a Paris. De facto, no que respeita a um universo francês, não se diz, normalmente, que a viagem é a França, mas à capital, a qual se autonomiza em relação aos limites geográficos, funcionando como um espaço transnacional, pois suplanta de longe, simbolicamente, o espaço físico do país a que pertence.

Se após o advento do Liberalismo, Paris, no dizer de Ramalho Ortigão, se torna uma "nova Meca"² que todo o homem culto ou endinheirado aspira a conhecer, constituindo-se a viagem como uma prática cultural, já no nosso século esta capital cosmopolita surgirá ainda como cidade procurada por viajantes, mas também por exilados e emigrados. O carácter multifacetado da nova situação trará, por consequência, reflexos numa escrita cronística e ficcional que continuará todavia a ser considerável³. Debruçarmo-nos então sobre **Em Paris** de Ramalho Ortigão e **Paris em 1934** de Abel Salazar⁴, permitir-nos-á dar conta e reflectir sobre a permanência, variação e circulação de imagens de Paris no universo cultural português, através de escritas distintas e circunstâncias também elas distintas que rodearam o aparecimento de cada uma dessas obras de dois autores que marcaram, a seu modo, a vida cultural portuguesa.

Paris em Ramalho Ortigão

Como referimos, com o desenvolvimento da imprensa periódica no século XIX floresce a narrativa de viagem que, de modo particular na década de sessenta de Oitocentos, inunda o mercado de leitura. Escritores que cultivaram também eles a crónica de viagem testemunharam, ulteriormente, sobre esse fenómeno que ajudou à difusão entre nós da realidade estrangeira e à construção de uma imagem da França enquanto ideal de civilização que deixaria marcas na cultura portuguesa. Ouçamos, em 1874, Júlio César Machado no folhetim do **Diário de Notícias**: "Os literatos portugueses ainda há poucos anos, nunca viajavam. Achava-se de alguma vez um ou outro, por casos políticos, na França ou na Inglaterra, emigrado. Mas, emigrar é uma coisa e viajar é outra"⁵. E o Visconde de Benalcanfor, também em folhetim do mesmo jornal lisbonense, afirma, uma década depois, que após as **Viagens na Minha Terra** de Almeida Garrett se abusou "furiosamente das viagens, nas terras estranhas. Muitos de nós que escrevemos para o público, davamos uma fugida, de sessenta ou noventa dias, embarcávamos num vapor do Havre, fâmos de passeio pelos *boulevards* de Paris e Bruxelas, ou a *flanar* em Londres por *Hyde Park* ou pela arcada de *Regent Street*, e de lá mesmo, ou logo e volta zás, disparávamos aos nossos compatriotas um livro refulgente de impressões, como quem despeja à queima roupa um bacamarte de boca de sino carregado de zagalotes. Dir-se-ia que ninguém viajava senão os homens de letras: que o resto do país estava encurralado nos seus lares como os chinas empilhados nos seus juncos em Cantão. Havia que como duas castas em presença: a dos viajantes, que eram os poucos, os raros; a dos estacionários que era a da multidão"⁶.

Por essa época, todo o viajante letrado é solicitado a partilhar com os leitores⁷ de periódicos as suas impressões de viagem, nas suas digressões por terra lusa ou alheia e, com regularidade, podem ser encontradas, por exemplo, no folhetim - espaço periodístico que acolhe não apenas o romance, quase sempre importado e traduzido, mas ainda uma multimoda produção textual - crónicas de viagem ou crónicas de vilegiatura, fórmula esta que pode ser também, em certos casos, considerada como uma variante peculiar da crónica de viagem. A proliferação deste tipo de texto é sintomática da apetência ledora da época face a uma escrita que desvelava ou tornava mais presente e mais próxima, através de um testemunho personalizado, a realidade estrangeira e, em particular, a francesa. Viajar, escrever sobre a viagem e consequente estadia, converte-se num acto comum e esperado que personalidades tão diversas como António Pedro Lopes de Mendonça, António Rodrigues Sampaio⁸, Ramalho Ortigão⁹, Luciano Cordeiro¹⁰, Pinheiro Chagas¹¹, Júlio César Machado¹², Teixeira de Vasconcelos¹³, Ricardo Guimarães¹⁴ ou Guiomar Torreção¹⁵ ilustram com os seus escritos quer em suporte periodístico, quer em suporte livresco.

Ramalho Ortigão é um dos que à época rumam até Paris e apesar de

considerar que “Este mundo está visto e revisto”¹⁶, em finais de 1867 e início de 1868, escreve sobre a sua ida e estadia na capital francesa, muito embora se acautele com o tradicional tópicos de modéstia, dizendo que o faz na condição de “mau literato” e considerando que “A primeira obrigação de um viajante bem educado, ao regressar de algum país subllunar, é conversar em modo que se lhe não perceba nem o intuito mais remoto de querer leccionar alguma coisa a quem o ouve ou a quem o lê”¹⁷. Em Paris revela, de imediato, uma aposta numa relação mais estreita com o público dos seus escritos, indiciado pelo uso da segunda pessoa, quando interpela o leitor, no início do “Prólogo em viagem”¹⁸. A intimidade que se pretende estabelecer com o leitor, conversando, é viabilizada pelo facto de ambos partilharem de um interesse e conhecimento culturais similares, a saber, a curiosidade pelo que se passa no estrangeiro e uma relação familiar, mesmo que só por intermédio da escrita, com uma realidade além-fronteiras¹⁹. Os que então liam, e tratava-se de uma minoria, viajavam mesmo que fisicamente não cruzassem novas fronteiras. A viagem fazia-se por interposta pessoa que cedia o seu olhar, o seu intelecto, o seu coração, através da escrita. Ora, as marcas elocutórias frequentes nas narrativas de viagem mais não fazem do que lançar pontes que ligam margens, pontes que permitem aproximar narrador e leitor, mesmo que implícito, bem como aproximar a experiência do Nacional da experiência do Estrangeiro.

José Duarte Ramalho Ortigão fala com o seu “leitor pio”²⁰, como também lhe chama, de algo que a ambos interessa, de factos e homens da vida parisiense. Não se trata pois de um roteiro turístico com descrições de monumentos ou sugestões de visitas, mas trata-se de trazer outrossim, ao leitor português, hábitos sociais, costumes, modos de estar experimentados pelo narrador de primeira pessoa que vivenciou aquilo que passa a transcrever. Estamos quando muito perante um roteiro de vivências efectivamente vividas ou, pelo menos, desejadas²¹. Pela pena de Ramalho Ortigão, Paris surge como espaço civilizacional de excepção e por isso se compreende que o autor a considere “capital da Europa”²² para onde convergem em romagem viajantes de todo o globo²³, convertendo-se esta cidade numa nova Babilónia²⁴. Não é assim por acaso que Ramalho escolhe toda uma linguagem para-religiosa que traduz não apenas o fascínio ou a sedução como roça ainda a adoração: o leitor de uma obra sobre Paris é “pio”, vai-se em “romagem” à capital francesa, “uma nova Meca”, e “Paris é um altar cujo ídolo é a parisiense”. Na relação com Paris o profano e mesmo o herético emergem então, numa mitificação clara da Cidade Luz e de personagens que a habitam.

Todavia Paris aristocrata e mundana com, por exemplo, a história romanesca dos amores ilícitos e funestos de M. de Clavières de “No asfalto parisiense” em que o autor se converte em narrador homodiegético, Paris da realeza gastronómica em “Jantares e jantantes”, Paris mundo do periodismo sempre presente através da evocação de literatos vários²⁵, Paris rica em vida

cultural, Paris da mulher fatal mas também da mulher de espírito, é apresentada não enquanto valor absoluto, mas a todo o momento numa perspectiva de relação com, que passa claramente pela assunção do Eu. Quem narra não se demite de algum protagonismo. Desde logo, observemos que em “No asfalto parisiense”, o relato surge da visita gorada que Ramalho Ortigão pretendia fazer ao senhor de Clavières cuja morte entretanto ocorrida o autor desconhecia; para essa visita levava Ramalho uma carta de recomendação dada por uma senhora parisiense, conhecida casualmente no Porto. Será o secretário desse senhor que lhe irá confiar, por amizade, a história do amo e que culmina com a morte trágica de M. de Clavières. Também o capítulo relativo a Ferdinand Denis - em tempos viajante em Portugal e autor de uma história da literatura portuguesa - resulta da visita do autor ao bibliotecário de Sainte-Genève que o recebe, hospitaleiramente, e Ramalho Ortigão, com as devidas cautelas, não resiste a contar: “Consinta-se que eu desafogue numa palavra um dos maiores desvanecimentos da minha vida literária; é lícito isto a quem como eu tão pouco tem de que se orgulhe: o meu nome não era desconhecido naquela casa. Ferdinand Denis havia lido o que quer que fosse da pena desvaliosa e obscura que me sustenta”²⁶.

Para Ramalho, acercar-se de Paris implica, na verdade, a necessidade do cotejo, a necessidade de estabelecer relação com o que conhece ou que o leitor conhece e, por esse motivo, apesar de encontrarmos um processo de fascinação evidente, ele surge entrelaçado com uma assumida observação crítica face ao país de origem bem como face ao país que se visita. De facto, **Em Paris** abre-se ao confronto entre o Nacional e o Estrangeiro. Assim, falar dos “cabeças de turco” de que o Doutor Véron é apresentado como exemplo, porque vítima da ironia de todo aquele que se quer fazer notar na imprensa periódica e causar polémica nos jornais franceses, é não esquecer de referir Rodrigues da Fonseca Magalhães, António Rodrigues Sampaio ou Arnaldo Gama que, no entender de Ramalho, foram em Portugal “as vítimas mais ilustres e as mais valentes da ironia mal criada e do descambo grosseiro”²⁷; defender que “Paris domina o mundo pelo jantar, o jantar de Paris é o primeiro jantar do orbe”²⁸, é apoiar a sua opinião com a descrição de *menus* e com comparações, não recorrendo apenas ao próprio país mas também à realidade inglesa, espanhola e italiana²⁹, uma prova afinal da abertura de horizontes do autor. Se no caso da gastronomia francesa que Paris ilustra metonimicamente, se lhe reconhece supremacia pois “As comidas usadas hoje em Portugal e não usadas em França são as que lá se comiam há duzentos anos e que depois foram desterradas pela delicadeza do gosto ou pelos preceitos da higiene”³⁰, essa supremacia advém ainda de se fazer do jantar uma prática social e cultural que ainda está para chegar a terras lusas. Deste modo, Ramalho assinala que o prazer de jantar no restaurante ainda não é muito apreciado em Portugal; ora para os parisienses, o jantar é mais do que uma refeição, ele constitui-se principalmente como um divertimento, e confessa

que “Uma das poucas coisas verdadeiramente úteis que Deus nos permite gozar neste mundo é jantar a uma mesa de literatos ou de artistas parisienses (...). Desdobra-se o espírito com os guardanapos que se estendem nos Joelhos”³¹. Que o jantar pertence por direito a uma vida social e cultural, na opinião de Ramalho, prova-o ainda o juízo sobre o que em Portugal se faz: “No fim de contas a cozinha portuguesa tão decantada por bons engenhos, que eu muito venero, é como a dança portuguesa e a música portuguesa: três coisas que estão por criar”³². Contudo, como já afirmámos, a presença do Nacional espreita na escrita deste famoso cronista quando o autor observa que a cozinha do rei D. Manuel merece um lugar na história universal da gastronomia³³ ou quando evoca saudosamente a ceia de Natal minhota: “Há um só banquete português que desbanca todos os jantares de Paris, mas que os desbanca inteiramente: é a ceia da véspera do Natal das nossas terras do Minho”³⁴. E são cinco páginas de rememoração - é certo que ela ocorre em vésperas de Natal e longe da família - aquelas que encontramos em “Jantares e jantantes” e que nos mostram um dos traços peculiares de Ramalho Ortigão nas suas impressões sobre o Estrangeiro: a valorização do Nacional mesmo se ela tem lugar através de uma dimensão de afectividade. Pensar o Estrangeiro é também, em Ramalho, pensar o Nacional.

Tal como acontece com tantos outros autores oitocentistas seus contemporâneos, a mulher parisiense vai ocupar um espaço considerável no texto de Ramalho, vejamos no entanto com que matizes. A mulher que dita a moda, a detentora do bom gosto, da elegância e do espírito, a mulher sedutora e mesmo a mulher fatal³⁵ atravessam toda a obra de **Em Paris** e esta presença da parisiense será ocasião, igualmente, para Ramalho Ortigão falar da mulher portuguesa e dirigir-se-lhe como interlocutora privilegiada³⁶, até porque a portuguesa também não escapa ao império exercido pela parisiense: “As mulheres de todas as regiões civilizadas do antigo mundo e do mundo novo estão em comunicação directa ou indirecta com a vontade da parisiense”³⁷. E ouçamos ainda Ramalho: “Há muitas mulheres na Europa que possuem encantos de que a parisiense carece. As portuguesas são mais dedicadas e mais constantes, as espanholas são mais apaixonadas, as inglesas são mais belas. A parisiense reconhece esta inferioridade e inventou a elegância para suplantar a beleza, a amizade de rapaz para substituir a paixão de mulher, e a mais meiga benevolência com as frivolidades alheias para que se lhe desculpem as suas. Não é geralmente muito ilustrada e estuda pouco: reconhece que tem uma missão superior à de ler o que os outros escrevem”³⁸. A mulher parisiense não surge na pena de Ramalho como a mulher perfeita, mas como a mulher que sabe fascinar e construir um magistério de influência incontestável, de tal modo que Paris se apresenta, e Ramalho não é nem será o único a revelá-lo, sob o signo do feminino. Assim, Ramalho dirá que “Paris é um altar cujo ídolo é a parisiense. (...) Quem faz de Paris a capital do mundo civilizado é a parisiense”³⁹. Mais adiante acrescenta mesmo Ramalho Ortigão: “Quem dirige, quem contrasta,

quem sanciona e autentica esta radiante apoteose dos espíritos é a parisiense. Em todas as manifestações do belo, debaixo de qualquer dos seus infinitos e variadíssimos aspectos, o que ela aprovar receberá o aplauso do universo, o que ela reprovar terá tido a sua sentença última e fatal. A vontade dela é a vontade de Deus. *Ce que femme veut Dieu le veut* é um aforismo especialmente feito para definir a onnipotência da parisiense⁴⁰. Com efeito, a moda ditada pela mulher parisiense será seguida, imitada pela mulher de então e lembremos que é precisamente na década de sessenta de Oitocentos que a imprensa periódica diária registará o aparecimento regular do folhetim de modas, conhecendo a imprensa feminina, em meados do século, um maior desenvolvimento. Segundo Ramalho, a difusão civilizacional a partir de Paris dá-se com a moda e, por esse motivo, afirma o autor "O primeiro sinal de civilização que reponta nos países bárbaros é a moda europeia, isto é, a determinação de Paris a respeito do vestuário"⁴¹.

Todavia, a especificidade da mulher parisiense de que este capítulo nos fala, não se prende apenas com a questão da moda, nem com um único estrato social feminino. A singularidade da parisiense reside ainda noutros factores: a sua laboriosidade e o seu desembaraço no desempenho da sua profissão - e que a distingue do homem - seja essa profissão a de vendedora de bilhetes no teatro, a de *femme de comptoir*, a de porteira, governanta ou criada; o facto de até a criada já ler a imprensa periódica constitui-se também como um factor distintivo não negligenciável: "Há muitas casas parisienses onde uma criada só compra, cozinha, arranja os quartos, veste e despe a senhora, penteia-a, frisa-a, faz-lhe os vestidos, serve à mesa, e lê todos os dias a *Petite Presse* ou o *Petit Journal*"⁴². A presença da mulher trabalhadora e não apenas da mulher mundana mostra bem o olhar abrangente de Ramalho Ortigão, característico no seu contacto com o Outro. É ainda esta abrangência no olhar e uma atitude comparatista face ao Estrangeiro que o leva a não omitir a existência da mulher ilustre ou ilustrada, de estatuto feminino excepcional, que torna também peculiar a realidade francesa e, em particular, a realidade parisiense, de novo vista à sombra do feminino: "A Alemanha tem Bethowen, a Inglaterra tem Shakspeare, a Itália tem Rafael e o Dante, a Espanha tem Cervantes e Murillo, Portugal tem Luís de Camões - a magestade na harmonia, no drama, na pintura, na comédia e na epopeia; só a França possui em grau igualmente superior o mimo, a graça, a ternura, o encanto inefável dessa bela qualidade que se chama na arte *la douceur de l'esprit*, personalizada num tipo incomparável, que é Madame de Sevigné"⁴³. E Ramalho estende-se por mais de duas dezenas de páginas sobre Madame Rolland, Madame de Longueville, Madame Necker, Madame de Staël, Madame de Genlis, Madame de Girardin, que cita inúmeras vezes e de quem se ocupa longamente, sua mãe Sophie Gay, George Sand, Dejazet, famosa actriz, Augustine e Madeleine Brohan, também actrizes, Madame de Lamartine, Madame Victor Hugo, Madame Thierry ou a Condessa Rossi, entre tantas outras⁴⁴.

Como vimos, o modo como Ramalho rodeia o objecto estrangeiro nunca o faz esquecer aquilo que de positivo tem, pelo menos a seus olhos, a cultura de origem. A fascinação por Paris não é uma fascinação cega; a postura crítica de Ramalho não se demite quando está perante o exterior - muito embora esse exterior tenha um ascendente sobre ele e um estatuto modelar inegável -, tal como não se demite nem perdoa quando se pronuncia sobre a realidade portuguesa⁴⁵.

Não obstante, o que um dos seus contemporâneos, Manuel Pinheiro Chagas, vê na obra é uma relação de submissão por parte de Ramalho face à capital francesa: "Sente-se em cada página o entusiasmo por aquela doida cidade, que ri sempre, ainda que a inunde o sangue dos patíbulo, ainda que lhe roxeiem os pulsos os grilhões do despotismo. E Ramalho Ortigão deixa-se cativar de tal modo pelo encanto da feiticeira, que faz mais do que entusiasmar-se por ele, impregna-se nos seus ares, e abdica um pouco a sua individualidade portuguesa para escrever um livro essencialmente parisiense"⁴⁶. Ora o que justifica este juízo não reside apenas numa atitude de deslumbramento por parte de Ramalho Ortigão, mas no *modus faciendi* literário tipicamente francês de que Ramalho, no entender de Pinheiro Chagas, se terá imbuído e que lhe permite oferecer ao leitor uma escrita de folhetim: "Aquele toque inexprimível, que distingue as composições francesas, que dá ao período a ligeireza que não fatiga, ao paradoxo a originalidade inesperada, à frase a alegria contagiosa, encontra-se em todos os capítulos do livro de Ramalho Ortigão". E Pinheiro Chagas observa ainda que o autor de **Em Paris** conseguiu afinar "facilmente o seu estilo pelo diapasão do bom folhetim francês"⁴⁷, o seu livro é "simplesmente um longo e brilhante folhetim, uma deliciosa conversação"⁴⁸. Quando, neste contexto, Pinheiro Chagas fala em folhetim, ele usa o vocábulo numa acepção englobante, pois nele cabem uma escrita romanesca e uma escrita crónica que durante o século XIX ocuparam de forma marcante o espaço gráfico do folhetim e daí a flutuação terminológica que o lexema *folhetim* conhecerá. No que respeita ao cariz folhetinesco de **Em Paris**, não podemos deixar de dar alguma razão a Pinheiro Chagas pela escrita ligeira que encontramos na obra e, por exemplo, pelo aproveitamento do *fait divers*⁴⁹, do episódico que prendem momentaneamente a atenção do leitor⁵⁰, pela veia humorística⁵¹, traços estes tão característicos da crónica que em Oitocentos proliferou, quer em França, quer em Portugal e de que Ramalho Ortigão foi um dos exímios cultores⁵². Manuel Pinheiro Chagas esquece porém que essa imitação do francês era afinal partilhada por quem à época colaborava na imprensa periódica ou se votava à narrativa de viagem, destino a que ele próprio também não escaparia.

Nos seus **Novos Ensaios Críticos**, o autor do **Poema da Mocidade** censura ainda Ramalho Ortigão por ter omitido a decadência reinante em Paris, com base no encantamento por ele experimentado: "Se Paris não devesse a Ramalho Ortigão um tão pronunciado afecto, se lhe não merecesse tanta

indulgência, é provável contudo que, por entre os deliciosos capítulos do seu livro, nos aparecesse um capítulo mais severo em que a decadência moral e intelectual da velha e lamacenta Lutécia fosse mais pungentemente verberada do que nos capítulos que se intitulam *Ponson du Terrail e O petit crevé*⁵³. Estamos de facto perante duas personalidades do século XIX português bem distintas: Pinheiro Chagas pertence à velha guarda tantas vezes cegamente patriota, tradicionalista, Ramalho pertencerá à ordem nova, a um grupo de homens denominados de Geração de 70, abertos ao mundo, disponíveis para a diferença, ávidos de modelos frutificantes para mudar Portugal. Depois, não o esqueçamos, a índole da obra é outra: não se trata de um estudo de costumes, nem de um ensaio ou mesmo de crítica literária, mas de escrever quase que ao correr da pena, proporcionando ao leitor uma leitura aprazível que sacia a sua curiosidade e que lhe ocupa agradavelmente o seu tempo de lazer. Não existe o não ver ou o não querer ver em Paris sinais de miséria vária, existe sim, de modo voluntário, o não querer dizer. A terminar o capítulo sobre a parisiense, e antevendo já futuras censuras, diz Ramalho sobre o maior número de mulheres do que o de homens em França e respectivas consequências: “Com quanto estas mulheres banidas da família sejam as primeiras que os estrangeiros encontram ao chegar a Paris, cumpre advertir que se não tratou delas no decurso destas notas. Talvez me observem ainda que eu me ocupei mais de virtudes que de defeitos. Respondo que os defeitos das parisienses são ainda uma virtude: A virtude das que os não têm”⁵⁴.

Se Ramalho Ortigão opta por não falar da mulher venal, os capítulos sobre Ponson du Terrail e a *fisiologia* do *petit crevé* são, no entanto, inequivocamente cáusticos e duros. A ausência de qualidade literária e o carácter industrial da obra do autor do famoso **Rocambole** são denunciados por Ramalho⁵⁵ que chega mesmo a afirmar: “Os romances assinados com o nome Ponson, com excepção de um ou outro volume ou de um ou outro capítulo em algum volume, são letras facinorosas. Corrompem o gosto como empadão indigesto, irritam os paladares com o perrechil de sucessos estapafúrdios e estrambóticos, e arruinam os estômagos intelectuais com sucos derrancados e podres”⁵⁶. Contudo, não se trata neste capítulo de fazer um estudo sobre o autor, mas, de novo, de uma escrita sobre a actualidade e falar sobre Ponson du Terrail interessa ao público leitor, compreendendo-se, por isso mesmo que, para assegurar a sua atenção, se conte um episódio da sua vida que se prende com um processo contra ele movido por se ter recusado, arditamente, a pagar um serviço prestado. Já em “O petit crevé” Ramalho exercita a sua veia irónica que tanto o caracterizará em **As Farpas**, ao pintar os traços peculiares desta nova personagem da moda na paisagem parisiense. A *fisiologia*, tão em voga na época, procede por comparação com a realidade portuguesa; e novamente encontramos o cotejo entre o Nacional e o Estrangeiro muito embora, convenhamos, esta faceta do Nacional tenha já sido construída à imagem e semelhança desse mesmo Estrangeiro, por

importação de modelos e atitudes: “*Petit crevé* é o nome com que mais vulgarmente se designa em Paris o elegante da geração que desponta agora para o absinto e para o tabaco de fumo. Chamam-lhe também *petit abruti*, *petit efflanqué*, *petit défoncé*, e *poulet de Pâques*. Em Portugal, onde existe igualmente este indivíduo, não há por enquanto nome que o distinga dos outros membros da raça humana. A designação, já velha, de *janota* não exprime a mesma coisa”. Trata-se de “uma certa mocidade espipada, aperalvilhada, tísica e tonta, que surgiu agora à flor da sociedade”⁵⁷.

“A mocidade”, último capítulo de **Em Paris**, dá-nos conta da capital cultural, da capital irradiadora de instrução: “Esta mocidade ardente de trabalho e ávida de glória encontra em Paris, como em nenhum outro ponto do globo, os meios mais fáceis de adquirir uma instrução variada e perfeita”.⁵⁸ E Ramalho refere as salas de leitura a preços módicos, as bibliotecas com condições de aquecimento que convidam à leitura, as prelecções várias na Sorbonne e no Collège de France, enfim toda uma vida cultural a que as próprias mulheres têm acesso. O nítido deslumbramento que perpassa por todo este capítulo é porém acompanhado de uma tomada de consciência sobre as fragilidades culturais que em Paris se podem apesar de tudo registar. Assim, Ramalho Ortigão observa que “se acham em notável decadência a literatura, a poesia, a pintura e a música”⁵⁹. Em seu entender, a nova geração, no campo das diferentes artes, não apresenta a valia dos que a antecederam e, ao passar em revista as novidades literárias, Ramalho fala de uma “assustadora exuberância de livros medíocres e de livros maus”⁶⁰ que se explica por aquilo a que poderíamos chamar uma banalização do acto de escrever: “Existem em França mil e duzentos escritores que vivem da sua pena e que não vivem das folhas periódicas. (...) No periodismo, que é uma espécie de professorado, o escritor tem um programa e restringe as suas ideias a um determinado número de factos. Por isso é menor o mal nesta parte da imprensa do que na imprensa livre”. E insistindo neste traço negativo da vida literária francesa, mas pondo também em relevo o que existe de positivo, afirma Ramalho Ortigão: “Se é preciso confessar que em poucos períodos dos tempos modernos se tem escrito em França mais e pior do que actualmente, importa advertir por outro lado que raramente se tem falado tão bem nas conferências científicas e literárias, na tribuna parlamentar e até no púlpito. O culto do belo descarta-se, mas os estudos científicos aprofundam-se e propagam-se como nunca e a actividade do trabalho acompanha inteiramente o vertiginoso movimento do prazer em Paris”⁶¹. Não podemos pois negar que Ramalho Ortigão toma as devidas distâncias face ao que no estrangeiro encontra e não se deixa completamente seduzir. A relação de fascínio que sustenta com o Outro se de facto passa pelo plano intelectual, passa também pelo plano da afectividade e não se pode falar de forma simplista em submissão ao estrangeiro, mas de relação que se quer familiar e sem hierarquização a nível pessoal, situação que permite a Ramalho o tratamento por tu: “Eu venero-a [à

mocidade parisiense], mas quero-lhe ainda mais do que a admiro, e despeço-me dela com este sentimento vagamente melancólico de quem se separa de uma descuidada e alegre amiga, que nos fará bem ao espírito e ao coração tornar a ver, de quando em quando, para conversar de tudo, como em nenhuma outra parte se conversa, para a cingir nos braços e para a tratar por tu⁶². Neste acercar-se do Outro, criam-se laços afectivos e o leitor aceita sem surpresas esta confissão que revela a familiaridade experimentada pelo viajante que é Ramalho.

Conhecer o Outro significa, como vimos, delimitar a diferença, contudo significa também dar conta do que o Outro sabe do Eu. **Em Paris** de 1867 ainda há quem pense que em Portugal se fala um dialecto espanhol⁶³. Os Ferdinand Denis com quem se pode conversar sobre escritores portugueses são escassos⁶⁴ e Ramalho lamenta que a Grand Opéra represente um episódio da vida de Vasco da Gama, “o qual episódio é a mais suja torpeza histórica que a um librettista é dado cometer⁶⁵. É com base na frequente ocorrência deste tipo de factos que Daniel-Henri Pageaux em **Imagens de Portugal na Cultura Francesa** aponta a ignorância⁶⁶ como uma das tendências, juntamente com a indiferença e o desprezo, que caracteriza o curso das relações que a França tem mantido com Portugal⁶⁷.

Paris em Abel Salazar

Setenta anos passados, em **Paris em 1934** de Abel Salazar, não vamos encontrar a obra de um viajante que em liberdade escolheu o momento e o destino onde aportar. **Paris em 1934** é a obra de alguém em liberdade condicional, em exílio consentido, negociado⁶⁸, que, por força dessa situação específica, se confronta com o Outro, vê o Outro e daí parte para uma reflexão em torno da civilização europeia e mesmo ocidental. Paris não é o espaço procurado e desejado, mas apenas o espaço da contingência e do arbitrário no qual o autor está fisicamente situado, espaço observado, mas também a todo o momento abandonado para se pensar o homem ocidental e o estádio civilizacional que então se vive. Se em Ramalho Ortigão estávamos perante alguém que pensava o Estrangeiro e do confronto com o Estrangeiro pensava o Nacional, em Abel Salazar encontramos um homem que, sobretudo, pensa o mundo, que pensa a civilização. Se em Ramalho Ortigão se dava um jogo entre o *logos* e o *mythos*, como diria Daniel-Henri Pageaux⁶⁹, em Abel Salazar privilegia-se o *logos* e sobretudo uma atitude filosófica.

Ao lermos **Paris em 1934** não estamos perante o *touriste* omnipresente nos textos oitocentistas que nos relata as suas deambulações, que partilha connosco as suas impressões de viagem, mas perante alguém situado num quadro físico particular é certo, mas de que repetidamente se autonomiza para falar da Europa. Se perante **Em Paris** e **Paris em 1934** o leitor encontra o registo de impressões a propósito de uma estadia na capital francesa o que é certo é que

o texto de Ramalho se integra dentro de um quadro cronístico enquanto o de Abel Salazar cruza, a todo o momento, a fronteira com um quadro ensaístico. Em Abel Salazar, Paris não é um espaço estruturante, mas, como já dissemos, o espaço da contingência. E assim Paris não surgirá no discurso desta figura tão multifacetada do nosso século sob o signo do fascínio ou de uma inegável sedução. De **Paris em 1934** está ausente a reverência, o fascínio, a paixão - que facilmente podíamos encontrar ao longo do século XIX e que encontramos ainda, com frequência, durante uma boa parte do nosso século⁷⁰ - e que faz desta obra um testemunho singular na sua época. Em Abel Salazar, o que tantas vezes surge é um olhar-diagnóstico que deixa passar uma visão crítica da capital francesa. Não espanta pois que Abel Salazar defenda que "Não há grande cidade possível após um estágio de dois ou três meses. Então tudo se reduz a proporções banais, mesquinhas, desoladoras, e tem-se por toda a parte a impressão de que tudo o que a princípio parecia grande, se reduziu a míseras proporções"⁷¹. Assim, a obra de Abel Salazar não ajudará a engrossar as fileiras dos textos dos anos 30 e 40 que nos mostram o sedutor mito de Paris, a cidade da liberdade⁷².

Paris em 1934 põe-nos então em contacto com um pensador que dá a conhecer as suas preocupações e reflexões de cariz filosófico, põe-nos em contacto ainda com um observador que partilha com o leitor as suas impressões e que procura fazer dele, em momentos vários, um interlocutor⁷³, alguém que fará com ele caminho num percurso reflexivo. O autor procura, desde a primeira página, aproximar-se do seu destinatário convocando-o, regularmente, ao longo da obra⁷⁴. Procura-se partilhar, com a instância de leitura, raciocínios, hipóteses explicativas, dificuldades na análise da etapa histórica que se vivencia. Assim, em "Arquitectura moderna no 'Salon' de 1934", tendo-se debruçado sobre diferentes movimentos arquitectónicos, diz Abel Salazar: "Com estes elementos, se se não perder entre os detalhes, o leitor pode facilmente pôr em destaque a lei geral do movimento que eles exprimem". E mais adiante: "Tendo o leitor presente a evolução arquitectónica acima referida, ser-lhe-á fácil encontrar imediatamente este paralelismo"⁷⁵. De facto, o ir para fora, a experiência do Outro, parece, em todos os tempos, propiciar e convidar à partilha, com quem fica no país de origem, as inúmeras observações e reflexões que esse contacto com o Estrangeiro suscita. É então talvez desta urgência em dizer o que se viveu que surge a premência da interpelação do destinatário que este tipo de narrativa frequentemente manifesta.

Os dois últimos capítulos de **Paris em 1934** de Abel Salazar, "Paris..." e "Perplexidade" encerram, de algum modo, a síntese e a chave de leitura de toda a obra. O primeiro é apenas constituído por uma citação extraída de um jornal: "Nous avons regardé passer ceux qui nous regardaient boire et que nous avons regardé boire ensuite pendant qu'ils nous regardaient passer"⁷⁶; o segundo retoma as teses sobre o actual estádio-limite da civilização, tomando Paris como

tela de fundo para a reflexão empreendida e dando conta ao leitor da questão central não resolvida pelo autor: "Daí esta perplexidade: para onde caminha, historicamente, a Europa? Decadência, crise ou catástrofe? Evolução, revolução ou morte histórica?"⁷⁷ São de facto estes, dois vectores estruturantes do texto de Abel Salazar, construído a partir de uma estadia na capital francesa.

A importância do olhar, o registo do que por ele é visto marcam, do princípio ao fim, **Paris em 1934**, obra que nos fala de Paris, mas sobretudo nos faz aceder ao que o Eu vê de Paris e em Paris. Assim, ler **Paris em 1934** é encontrar um olhar em deambulação que transmite pela palavra as percepções e apreensões visuais que vão sendo colhidas de locais, de ambientes, de figuras humanas. Deste modo e com frequência, quando o espaço parisiense emerge nesta obra de Abel Salazar, ao leitor é dado ver o Paris nocturno e se dizemos ver é porque, de facto, se trata de pintar Paris. Dizer Paris é descrevê-lo pictoricamente, é eleger traços cromáticos: "Na amplidão da noite negra uma difusão leitosa impregnando o azul profundo que se perde no abismo. E os grandes edifícios surgem da indecisão, espectralmente desenhados em brancuras de fantasma. Dir-se-ia um luar fosfóreo; mas este luar não paira, extático e sonhador, na atmosfera; vem de baixo, de sítios misteriosos, e projecta-se nos edifícios, limitando-os, desenhando-os, esculpindo-os em fosforecências eléctricas dum branco inexprimível na profundidade do azul imenso"⁷⁸. Ou quando Abel Salazar fala do Panthéon: "A patine negra absorve e reflecte a luz com singularidades de tons quase mágicos. O negro tornou-se incandescente; o branco irisado de oiro; mas há violáceos indizíveis, carmins sem nome, azuis sem par. Dir-se-ia que um vitral moribundo, obscurecido e exausto de velhice secular, um vitral louco e fantasmagórico, onde em todos os tons há negro dissolvido, projecta luzes de magia negra sobre a fachada de nobres colunas, extática nesta fascinação luminosa. Impossível imaginar mais rara orquestração de tons dissolvidos em negro, mais belos neutros irradiando luz, mais preciosas surdinas de carmim, de violeta, de oiro, de azuis profundos morrendo em azulados negrures"⁷⁹.

Numa tentativa de dizer o olhar, envereda-se por uma linguagem sinestésica, ubérrima em traços cromáticos e o homem que também foi pintor, procura pintar na página, com palavras, o Paris de que se acerca. A omnipresença do pictórico⁸⁰ explica-se talvez à luz da afirmação de Abel Salazar, em "Paris de relance", quando diz: "Paris, que a maioria dos visitantes julga negro, é dum colorido rico e pitoresco, para quem o souber com olhos de pintor; os seus neutros, os seus cinzentos, os seus ocre e negros, sob a carícia da neblina luminosa, desenharam os mais raros azuis, os mais fluidos e nacarados cinzentos, os mais completos neutros: - e os perfis fundem-se então no conjunto, projectam-se nos céus, numa quase igualdade de matéria, numa quase igual transparência. Azul sobre azul, cinzento sobre cinzento, róseo sobre róseo, tudo está desenhado, modelado com a própria substância da atmosfera: esta atmosfera densa que se diria absorver o sol, e toda ela se tornar luminosa"⁸¹.

A obra **Paris em 1934** é, de facto, constituída por quadros traduzidos em palavras, podendo, por esse motivo, o capítulo “Nocturnos” ser visto como uma espécie de *mise en abyme* de tantos outros momentos da obra, não apenas pelas marcas pictóricas e mesmo fílmicas que aí abundam, mas também porque é a partir desse filme de fundo que se parte para o iterativo processo de um pensamento em acção. E a perplexidade do autor perante esse fenómeno de que ele é agente e destinatário, surge ainda a fechar o texto: “... Mas porque razão isto me está dizendo, na grande noite em treva, este titã ébrio de luzes, que se dissolve no abismo do azul profundo?”⁸² Em **Paris em 1934**, a escrita de Abel Salazar estriba-se, efectivamente, em dois momentos que tanto se sucedem como se entrelaçam: a descrição do observado e a reflexão propiciada por esse mesmo observado. Atenemos num exemplo claro do traço da sua escrita, mesmo nos momentos mais inesperados: “A juvenil manhã dissolve-se na atmosfera cendrada de Paris; tudo é paz luminosa na atmosfera calma e matinal: - e já, no entanto, sob este esplendor beatífico, novos horrores germinam no pântano da vida histórica...”⁸³

Porém, se a paleta de cores é rica, ela é sobretudo constituída por tonalidades escuras que combinam com o momento civilizacional descrito, denunciado e pensado por Abel Salazar e que o autor tenta exprimir através de vocábulos como crise, cepticismo, cansaço, decadência ou *cafard*, ou ainda pela sintética afirmação, “Tudo está falido”⁸⁴. Não admira pois que falar do homem ou da mulher parisienses, falar dos monumentos de Paris, dar conta de diferentes situações observadas, é vê-los enquanto sinais de uma fase histórica precisa, vivida por esta metrópole, vivida também pela civilização europeia cujos traços de crise ou de decadência histórica são, em sua opinião, similares aos do Antigo Egipto⁸⁵ e da Antiga Grécia⁸⁶. Tudo se alia então para se reflectir, como se diz no último texto do livro, sobre um “problema de mecânica histórica e social” que “se apresenta às modernas capitais”⁸⁷. Esse problema reiteradamente delineado e trabalhado ao longo de toda a obra e, por isso mesmo glosado a cada passo, prende-se com a constatação de que “O mundo moderno está cansado de viver; está cansado de uma civilização que se tornou monótona e céptica; toda ela é um imenso lugar comum, que se reflecte na arte, na literatura e na filosofia. (...) Atingimos um desses limites de evolução em que tudo esbarra com um muro que não é possível transpor; daí a perplexidade geral, que gera a inquietação, o mal estar, o cepticismo, o tédio, o ódio, a guerra e a morte”⁸⁸.

Que Paris se encontra então nesta obra de Abel Salazar? É, na verdade, o Paris reflexo desse estádio civilizacional: “Paris alui na derrocada das civilizações que requintam, que se tornam cépticas: é o cansaço, o esgotamento, a dissolução. A grande e a pequena cabotinagem impera: - o escroc, o gangster, o degenerado, o cínico, o homossexual; desagrega-se moralmente um mundo cansado de tudo”⁸⁹. E Abel Salazar diz ainda sobre a capital francesa: “Toda a vida actual, em Paris, quando sobre ela se faz qualquer pressão, exsua tédio, como a

esponja embebida que a mão comprime; Paris sua tédio, sua Cafard, por todos os seus poros, traiçoeiramente⁹⁰. Já não é Paris-esplendor, Paris-deslumbramento, mas Paris-decadência⁹¹, Paris-caricatura⁹² aquele que atravessa a sua escrita. Se na obra oitocentista o Paris do prazer faz esquecer e suplanta o Paris da miséria, em Abel Salazar, e ele verbaliza-o, "Paris-Miséria estrangula Paris-Prazer"⁹³.

Paris-sedução não desaparece porém de todo. Não se trata aqui, é certo, da sedução de uma cidade que congrega o progresso, o divertimento, um sem número de bens culturais. Paris-sedução de Abel Salazar gira em torno da figura feminina, que habita a paisagem parisiense por ele registada. O Paris sedução é o Paris do erotismo feminino. Na verdade, em seu entender, a mulher é naturalmente sedutora: "Por toda a parte, e em todos os tempos, assim a mulher provoca o homem, falando, vestindo-se, despindo-se, chorando ou rindo, ou muda, no seu silêncio, que olha como esfinge coquete... Por toda a parte, e em todos os tempos coqueterie faz parte da alma, do espírito e da vida feminina (...). Em malabarismos de tentação e pecado, ela coqueteia (...): amando-se a si própria, com a volúpia egoísta dos felinos, perfumada e eléctrica, sempre em arrepios, em hiper-sensibilidades, que a fazem vibrar em calma langorosa e doida, caprichosa, fantástica, inexprimível"⁹⁴. Se em Abel Salazar encontramos ainda a eleição da elegância e da *coquetterie* como traços próprios da mulher parisiense⁹⁵, o que nos aparece como novo é, de facto, a valorização assumida do *eros* no retrato que se faz desta mulher - a Tanagra -, um retrato pleno de elementos cromáticos, aliás inevitável pois desde logo e como observa Abel Salazar, "a parisiense tem o sentido das nuances, da orquestração da cor"⁹⁶. Eis como ele descreve um quadro feminino observado na Opéra: "(...) algumas dir-se-iam vestidas de longos mantos de luz verde, de luz branca, de luz negra, ou de prateados fluxos de metal em fusão; e quando o manto negro ou vermelho, embainhando ou cingindo os corpos esguios, deixa cair em leque o vestuário que pousa no solo, como uma base, e a Tanagra parisiense desenha, desenvolve, define e termina, em pose, um arabesco elegante, - é um prazer, para olhos de pintor, o quadro polícromo e harmonioso destas Tanagras modernas"⁹⁷. Num capítulo precisamente intitulado "Tanagras", eis ainda como o observador as vê ao encontrá-las no Bois de Boulogne: "Na calma azul da manhã tranquila, entre as sombras dos maciços de verdura, saem de autos sumptuosos, polidos e espelhentos de lacas - brancos, brancos e negros, verdes ou negros ou vermelhos - as modernas Tanagras hieráticas e louras, esmaltadas e luminosas, com bocas onde se diriam que foram esmagadas cerejas, de um vermelho tão candente e voluptuoso, que põe frémitos nos nervos"⁹⁸. A mulher em Abel Salazar surge também na sua íntima ligação à moda e tal como em Ramalho Ortigão ela consegue, no que respeita à elegância, uma supremacia inequívoca face ao homem francês: "Esta deselegância é clássica, e faz sempre contraste com a coquetterie pitoresca da mulher francesa"⁹⁹. Mais uma vez, com a obra de

Abel Salazar, deparamo-nos com Paris e a mulher definitivamente entrelaçadas; Paris parece não poder deixar de ser vista sob o signo do feminino¹⁰⁰.

Curioso em Abel Salazar é ainda o facto de Paris capital do espírito, capital da cultura, tão presente ao longo da primeira metade do nosso século¹⁰¹, se esfumar por entré os quadros parisienses que o autor pinta, se esvaír por entre as suas reflexões filosóficas. É que muito embora se fale de “Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera”, do espólio museológico e patrimonial espalhado por Paris e arredores, da “Arquitectura moderna no ‘Salon’ de 1934”, da “Exposição das obras de Daumier, nas Tulherias e na Biblioteca Nacional” ou de “Einstein e os intelectuais”, o que acaba por ocupar o primeiro plano é sem dúvida a miséria e decadência civilizacionais que tantas vezes esses acontecimentos ou esse passado histórico deixam ver ou testemunham. Paris funcionará pois como o pretexto a partir do qual se empreende um percurso reflexivo.

Com Ramalho Ortigão, estávamos perante alguém que vê o Outro, diz o Outro e que quer entrar no Outro e, por momentos, fundir-se nele, apesar de algumas reservas que vão emergindo, reflectindo-se nessa postura perante o Outro um certo sentir epocal, todo um imaginário cultural partilhado. Com Abel Salazar, estamos perante um olhar que vê - perdoe-se-nos a redundância -, um olhar singular, individual, de um observador que está de fora, embora fisicamente em contacto com o objecto que diz; alguém que instaura - metodologicamente? - uma distância, uma brecha por onde passará a reflexão, a atitude crítica que a par e passo se vão colar ao observado. Ao contrário do que acontece em Ramalho Ortigão, na escrita de Abel Salazar o confronto entre Nacional e Estrangeiro dilui-se a partir do momento em que a postura genérica de Abel Salazar não é propriamente ver a diferença que no Outro existe em relação ao Eu, mas sim ver; e o Outro faz parte do objecto desse olhar. Pensamos que o que está em causa é que Abel Salazar mesmo não saindo do país optaria por ver, aqui ou em qualquer outro lugar, tudo aquilo que o rodeasse, questionando.

Deste modo, quando na obra **Paris em 1934** surgem referências à terra de origem não se trata de um confronto hierarquizante que revele a existência de um complexo de inferioridade, mas, por vezes de uma nivelação que permite comparações surpreendentes, como por exemplo, quando Abel Salazar fala da sua ida a Fontainebleau e comenta a propósito do parque, “Assim, não produz outra impressão que não seja a dum quintalório de brasileiro minhoto, cru de sol e asfíxiado em pó, onde sua um homem barrigudo, em mangas de camisa, sob uma latada”¹⁰². Portugal está ainda presente na aproximação de estados de alma, de emoções estéticas experimentadas pelo autor e aqui rememoradas. E assim se recordam os domingos minhotos¹⁰³ ou a magia do luar verdadeiro da paisagem minhota em contraste com a teatralidade, a artificialidade do luar em Paris¹⁰⁴. De **Paris em 1934** está de facto ausente uma atitude de reverência ou a habitual constatação de uma supremacia cultural ou civilizacional da capital francesa.

Vemos então como uma breve abordagem de duas obras, distantes entre si mais de meio século, ao eleger como enfoque o conjunto de imagens de Paris por esses textos veiculado, nos permite claramente entrever as proficuas possibilidades de uma pesquisa de maior fôlego, com um *corpus* necessariamente mais alargado. Com efeito, no que respeita à representação do Outro, o estudo da narrativa de viagem afigura-se-nos enriquecedor na medida em que funciona como testemunho de um momento específico da história da cultura, auxiliando na reconstrução do imaginário cultural de uma época, nomeadamente em relação ao lugar que o Outro aí ocupa e ao modo como o Eu se define e se vê nesse jogo de alteridade. A narrativa de viagem constitui um excelente canal para veicular imagens sobre o Estrangeiro lançando luz para o próprio Eu e deixando conhecê-lo um pouco melhor. Porém, a partilha de uma experiência de contacto com o Outro, não se ergue apenas como um testemunho pessoal e/ou epocal. Na verdade, com a partilha de vivências e de reflexões com o leitor, a narrativa de viagem poderá ainda funcionar como guia do imaginário cultural de um povo que ajudará ou não a perpetuar, mas este seria um outro caminho, longo, a explorar.

Fátima Outeirinho
Universidade do Porto

NOTAS

1. Lembremos, a título de exemplo, **Recordações de Itália** (1852) de António Pedro Lopes de Mendonça, obra que colige os folhetins publicados em **A Revolução de Setembro**, o mesmo acontecendo com **Do Chiado a Veneza** (1867) de Júlio César Machado.

2. ORTIGÃO, Ramalho - **Em Paris**, Porto, Tipografia Lusitana, 1868, p. 101. Será esta a edição que nos servirá sempre de referência. Atendendo à mudança das normas ortográficas da língua portuguesa entre o século XIX e o século XX e ainda ao longo do nosso século, optámos por uniformizar e actualizar a ortografia, sempre que tal situação se nos colocou, com vista a uma leitura facilitada. Foi apenas num plano estritamente ortográfico que introduzimos alterações aos textos citados, mantendo-se tudo o mais.

3. Cf. ROGRIGUES, Urbano Tavares - "Le mythe de Paris dans la littérature portugaise moderne", in **Portugal, Brésil, France, Histoire et Culture. Actes du Colloque, Paris, 25-27 mai, 1977**, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1988, pp. 155-167.

4. SALAZAR, Abel - **Paris em 1934**, Porto, Livraria Civilização, 1938. Será esta a edição de que nos serviremos ao longo deste estudo. Dentro da narrativa de viagem, Abel Salazar publicou ainda **Uma Primavera em Itália** (1934), **Um Estio na Alemanha** (1934) ou **Digressões em Portugal** (1938).

5. MACHADO, Júlio César - "Viajar", in **Diário de Notícias**, 17 de Dez., 1874.

6. V. B. - "Em plena canícula", in **Diário de Notícias**, 19 de Out., 1886.

7. Que se trata, de facto, de uma vontade de partilha, prova-o a convocação explícita e constante que nesses textos se faz da instância de leitura, não se tratando apenas de um artifício retórico que visa prender a atenção do leitor.

8. Veja-se "Visita a Nápoles" ou "Viagem a Itália", textos de António Rodrigues Sampaio surgidos no espaço do folhetim de **O Comércio do Porto**, em 30 de Junho e 7 de Julho de 1862, respectivamente.

9. A crónica de viagens é grandemente cultivada por Ramalho Ortigão que publica **Em Paris** (1868), **John Bull** (1887) ou **A Holanda** (1885).

10. Luciano Cordeiro, em 1874, publica **Viagens: Espanha e França**.

11. Em 1872, Manuel Pinheiro Chagas publica **Madrid. Cenas de Viagem**.

12. Em 1863, Júlio César Machado dá ao prelo **Recordações de Paris e Londres**, em 1865 **Em Espanha. Cenas de Viagem** e em 1867, como já referimos, surge **Do Chiado a Veneza**. Observemos que, com frequência, estas crónicas de viagem eram previamente publicadas no rés-do-chão dos periódicos. Como exemplo, recordemos que a viagem do folhetinista a

Espanha surge narrada, em 1864, em **A Revolução de Setembro** sob o título "Em Madrid". Por fim e como curiosidade, lembremos a "Fisiologia do viajante" que esse mesmo jornal publica em 16 de Maio de 1857 da autoria de Júlio César Machado. Nela se diz do português em comparação com o inglês, o francês e o espanhol: "O português não é viajante. Limita-se a viajar até Sintra de sege, até Belém no omnibus, até Cacilhas no vapor! Mas se acaso viajou logo o conhecereis, e logo vo-lo dirá: tem certo ar de quem tem a consciência de haver feito *sensação* nas terras por onde passou, e não poupa ocasião de exclaimar no tom próprio de um homem que viu coisas grandes - 'quando eu estava em Paris...'" Se na época uns diziam, outros escreviam!

13. Lembremos os inúmeros folhetins saídos com regularidade em **O Comércio do Porto** como "De Paris a Madrid" no ano de 1861 ou "De Paris a Lisboa" em 1862, estes últimos republicados em **A Revolução de Setembro**. António Augusto Teixeira de Vasconcelos, a fazer lembrar por antítese a obra de Garrett, publicará depois **Viagens na Terra Alheia: de Paris a Madrid** (1863). O fenómeno da republicação de que o periodismo oitocentista tanto lançou mão permitia, obviamente, uma maior difusão e divulgação de um escritor e da sua obra, atingindo assim um número mais elevado de leitores. A selecção de textos a republicar prendia-se com o tema que esses escritos versavam e que concitava maior procura, bem como com o prestígio já alcançado pelo autor.

14. Ricardo Guimarães, Visconde de Benalcanfor, é talvez o escritor que mais ocupa o folhetim com narrativas de viagem como com "Cartas de Viagem" que em 1875 e 1876 surgem em **O Comércio do Porto** ou os fragmentos "Aventuras d'um inglês" que o **Diário de Notícias** publica em 1872. Eis algumas das suas obras: **Impressões de Viagem** (1869), **Na Itália** (1876) ou **De Lisboa ao Cairo** (1877).

15. Veja-se a sua obra **Paris (Impressões de Viagem)** de 1888.

16. ORTIGÃO, Ramalho - "Prólogo em viagem", p. 7 e 5, respectivamente.

17. *Idem*, p. 6.

18. Cf. *idem*, p. 5: "Leitor amigo: - Tu, que a estas horas do mais ameno outono estendes a polaina branca pela formosa várzea de Colares, ou passeias os teus consolados nervos á beira-mar, pelas praias do Tejo ou pela foz do Douro, quem sabe se serás por mim!"

19. Lembremos, a procura e o eco que em Portugal se faziam sentir de tudo o que provinha de França ou, mais exactamente, de tudo o que a vida parisiense ditava e que os jornais e as revistas divulgavam sem perda de tempo.

20. ORTIGÃO, Ramalho - "A parisiense", p.153.

21. Já na obra de 1863, **Recordações de Paris e Londres**, Júlio César Machado preocupa-se em dar recorrentemente informações úteis ao leitor que o poderão guiar numa futura viagem; apesar disso, a obra não

pode de modo algum ser vista como guia turístico, pois se o útil está presente, a impressão de viagem, a memória são sem dúvida dominantes.

22. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 87. Manuel Pinheiro Chagas em **Novos Ensaios Críticos**, Porto, em casa da Viúva Moré, 1867, p. 265, põe em relevo a supremacia da capital francesa ao referir-se-lhe como "a fascinadora da Europa" apesar da sua decadência, pois como adiante afirma "Paris tem, como Atenas, um encanto que sobrevive a todos os aviltamentos e a todas as humilhações: é o espírito" (p.269).

23. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 101.

24. Cf. *idem*, p. 142.

25. Ao longo de **Em Paris** encontram-se nomes que então figuravam, assiduamente, na imprensa periódica como Roger de Beauvoir, Madame de Girardin, Jules Janin, Albert Wolff ou Edouard Monnais.

26. ORTIGÃO, Ramalho - "Uma visita a Ferdinand Denis", p. 63.

27. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - *O Doutor Véron - O necrologio - Os cabeças de turco*, p. 77 ss.

28. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 87.

29. Cf. *idem*, pp. 87-88. Ramalho Ortigão que adopta a sentença "Dize-me o que comes, dir-te-ei as manhas que tens", faz depender dos hábitos alimentares diferentes traços temperamentais de vários povos europeus. Os portugueses, por exemplo, cujos alimentos mais usados são a sopa, a vaca e o arroz são, por consequência, "indolentes, pesados, mas persistentes, perseverantes, fiéis e generosos". Ramalho refere ainda, de modo mais particular, o homem minhoto que pela sua frugalidade do "caldo de unto e do vinho verde", vê justificado o seu forte sentimento de independência.

30. *Idem*, pp. 106-107.

31. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", pp. 97-99.

32. *Idem*, p. 106.

33. *Idem*, p. 111.

34. *Idem*, p. 138.

35. A mulher fatal encontramos-la em "No asfalto parisiense" através da personagem de Cecilia Dermont que seduzirá o senhor de Clavières. Que esta narrativa amorosa visa um público feminino mostra-o o tipo de trama sentimental usado, bem como a preocupação em descrever as toilettes femininas e masculinas, num espectáculo da Grand Opéra (pp.58-59).

36. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "A parisiense", pp.184-185. Repetidamente, o autor dirige-se às leitoras: "Pois quê minhas nobres e elegantes damas!". Ou ainda, "Reparem, minhas senhoras(...)".

37. *Idem*, p.145.

38. *Idem*, p. 188.

39. *Idem*, p. 143.

40. *Idem*, p. 144. Este império feminino ganha ainda maior relevância pelo facto de Ramalho ter o cuidado de observar que a figura masculina parisiense não consegue ombrear com a mulher de Paris, nem no que respeita à moda, nem no que concerne o trabalho: "É que os parisienses, comparados com as suas compatriotas, não passam de uns pobres de Cristo" (p. 146). Ou então: "Se passarmos das classes mais humildes, em que o contraste é mais saliente, para as classes mais elevadas da sociedade, onde a educação torna ordinariamente mais semelhantes entre si as mulheres de todas as nacionalidades, continuaremos a encontrar claramente manifesta a superioridade da mulher comparada ao homem de Paris" (p. 152).

41. *Idem*, p. 145. Ramalho Ortigão esclarece, se dúvidas existissem: "Percorrei a Europa inteira e por toda a parte vereis a moda de Paris escrupulosamente seguida desde a circunstância mais importante até às últimas minudências do vestuário das mulheres."

42. *Idem*, p. 148. Os periódicos referidos por Ramalho caracterizam-se pela importância da leitura de folhetim que proporcionam e pela presença dos *fait divers*. Os estudos feitos, por exemplo, sobre os gabinetes de leitura em França, apontam para a existência de uma faixa de leitores femininos e masculinos, particularmente em Paris, de um estrato social humilde. Consulte-se sobre este assunto Françoise Parent-Lardeur - **Les Cabinets de Lecture. La Lecture Publique à Paris sous la Restauration**, Paris, Payot, 1982.

43. *Idem*, pp. 154-155.

44. Cf. *idem*, pp.154-184.

45. **Em Paris** revela, de um modo incipiente, traços que caracterizarão alguns anos depois **As Farpas**: o sentimento e a busca da nacionalidade, a valorização de uma atitude patriótica que vai no sentido de conhecer e enaltecer o que existe de tradicionalmente genuíno e meritório na terra lusa, procurando diagnosticar ou denunciar os males existentes na realidade portuguesa para que a mudança possa vir a ser encetada. Seria curioso comparar a postura de Ramalho Ortigão com a da sua contemporânea Guiomar Torrezão em **Paris (Impressões de viagem)**. Na verdade, o fascínio revelado por este vulto feminino que tanto colaborou na imprensa periódica portuguesa, é de tal modo considerável que quando se trata de falar sobre Portugal com um estrangeiro, Guimar Torrezão não assume as fragilidades portuguesas e mente ou omite o que se passa no seu país. Também a recorrente afirmação de que é uma provinciana, acentua ainda mais o lugar cimeiro e quase inalcançável que Paris toma no seu imaginário, na sua escala de valores civilizacionais. Afinal, o que em Guiomar Torrezão se encontra é a linguagem da idolatração.

46. CHAGAS, Manuel Pinheiro -"Ramalho Ortigão", *in op. cit.*, p. 269.

47. *Idem*, p. 270. Também num folhetim saído no **Diário de Notícias**

de 24 de Outubro de 1868, A. Luciano, numa recensão crítica que faz à obra, veicula posições próximas de Manuel Pinheiro Chagas no que concerne o fascínio exercido por Paris junto dos portugueses, particularmente os lisboetas, e a denúncia do que de negativo esse ascendente civilizacional provoca entre nós, pela perda do genuíno ou pelo menos da sua secundarização. Próxima ainda de Pinheiro Chagas é a apreciação que de **Em Paris** se faz no que respeita à escrita fillada por A. Luciano na família do folhetim. De todo o modo, da obra se diz que exerce, como muitas da sua época, uma função educadora, mas não instrutiva, e, talvez por isso mesmo, no entender do crítico, o texto de Ramalho está votado a uma existência efémera: “É como instrumentos educadores que sobremodo prestam estes escritos amenos, livros-folhetins, que superabundam na contemporânea bibliografia parisiense, e de que raros entre nós aparecem assinalados pela originalidade e pela graça ática. Não são talvez livros que durem e dêem à posteridade um tesouro, mas são livros que fazem bem, e de cuja missão, embora efémera, senão pode prescindir”.

48. *Idem*, p. 273.

49. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Jantares e jantantes”, p. 90. Ramalho recorda o julgamento de um rapaz acusado de ter partido todas as cadeiras do *Boulevard des Italiens* e defende que o seu advogado, em vez de ter esgrimido como atenuante para tal acto o desgosto de amor experimentado pelo réu, deveria ter usado como argumento a ingestão de um lauto jantar. E aqui temos bem patente o filão humorístico da escrita de Ramalho Ortigão.

50. Cf. particularmente o capítulo “Jantares e jantantes” de **Em Paris** que ilustra bem a proliferação do anedótico, do episódico. Aliás, o próprio Ramalho ironiza a esse respeito quando após ter falado, brevemente, dos hábitos gastronómicos de Lambert Thiboust, desabafa: “Logo me ocuparei ainda do meu adorável vizinho, de cujo nome me não posso lembrar sem contar dele alguma coisa. A grandeza do meu assunto assoberba por tal modo o meu espírito, mesquinhíssimo para tão grande peso, que eu mal sei às vezes, querendo acudir a tudo, para que lado me vire” (p.108).

51. Cf. *idem*, p. 131: “Enquanto a esgalgada perna do tempo não estender um pontapé à ordem actual das coisas, tenha-se entendido pois, para os devidos efeitos, que as ceias de Paris se comem na *Maison Dorée*, os almoços em casa de *Petters*, e os jantares no *Café Anglais*. Se tomam como *réclame* o que lhes digo, Deus os absolva de tal erro. É que a gente não se pode abotoar com estas verdades supremas. A obrigação do escritor que as tem na mão é lançá-las aos quatro ventos do século para que eles as esparjam pelas gerações em trevas”.

52. Como curiosidade, lembremos ainda que “No asfalto parisiense” foi inicialmente publicado no espaço do folhetim do **Diário de Notícias**, em Outubro de 1867, com o título de “No asfalto de Paris” e dedicado a Joaquim Ortigão, dedicatória que não aparece no livro. Também um fragmento de

“O petit crevé” surge em folhetim do mesmo jornal, a 29 de Julho de 1868, acompanhado da seguinte nota de rodapé: “Esta interessante fisiologia de um tipo que ora mal desponta no horizonte da sociedade lisbonense, mas que há muito tem em Paris o seu império, é capítulo de um livro que Ramalho e Ortigão vai publicar sob o título de: “Em Paris”. O capítulo intitula-se: “O petit crevé”. No espaço do folhetim o leitor depara-se com “O filho do janota”. A publicação de excertos, mais ou menos longos, de obras no prelo, torna-se uma prática corrente no periodismo oitocentista, tantas vezes servindo o espaço do folhetim como veículo, afinal, de publicidade.

53. CHAGAS, Manuel Pinheiro - “Ramalho Ortigão”, *in op. cit.*, p.274.

54. Ortigão, Ramalho - “A parisiense”, pp. 191-192.

55. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Ponson du Terrail”, p. 202: “Ponson du Terrail é no entanto o mais fecundo de todos os escritores franceses. Em uma revista literária que tenho presente refere-se que o número de livros escritos por ele no mês de setembro último foi não menos de onze! Resta saber qual é o mais deplorável, se a esterilidade se a geração de monstros.”

56. *Idem*, p. 193.

57. ORTIGÃO, Ramalho - “O petit crevé”, p. 204.

58. ORTIGÃO, Ramalho - “A mocidade”, pp. 225-226.

59. *Idem*, p. 229.

60. *Idem*, p. 233.

61. *Idem*, pp. 234-235.

62. *Idem*, p. 235. Quando Ramalho fala da mocidade parisiense, refere-se às personalidades da vida cultural francesa, em particular, às da geração de 1830.

63. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “No asfalto parisiense”, p. 21.

64. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Uma visita a Ferdinand Denis”, pp.

64-65. Segundo Ramalho, terão conversado sobre Herculano, Mendes Leal, Castilho, Camilo Castelo Branco, mas também sobre José Silvestre Ribeiro e Moraes Sarmento. E acrescenta ainda: “Falámos de todos os nossos escritores vivos e de muitos dos que já não existem”.

65. *Idem, ibidem*.

66. Cf. Comentário de Teixeira de Vasconcelos em **Viagens na Terra Alheia. De Paris a Madrid**, Lisboa, Tip. do Futuro, 1863, p. 18, em que se diz que o guia do viajante em Portugal e Espanha, publicado pela Hachette, está cheio de erros na parte que respeita a Portugal. Várias décadas depois, em 1888, Guiomar Torrezão, na sua obra **Paris (Impressões de Viagem)**, editada no Porto pela Livraria Civilização, que nos fala da sua viagem e estadia em Paris no ano de 1885, dá também testemunho do desconhecimento francês relativo a Portugal e, por exemplo, refere escandalizada que Molinari “o erudito redactor em chefe dos *Débats* (...) nunca ouvira o nome de Alexandre Herculano” (pp. 361-362). Porém, Guiomar Torrezão não deixa de assinalar, até pela sua excepcionalidade,

os casos de lusofilia ou pelo menos interesse, face a Portugal. Assim, diz que Brocheton é “um entusiasta de Portugal e dos portugueses, *avis rara* em França” (p. 189), e regista a publicação de artigos sobre Portugal da autoria de Boris Tannenberg na **Revue Bleue** (p. 431).

67. Cf. PAGEAUX, Daniel-Henri - **Imagens de Portugal na Cultura Francesa**, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 12. A propósito do conhecimento da língua portuguesa refere o autor: “O francês não só conhece mal a paisagem e o povo portugueses, mas também ignora completamente a língua portuguesa, considerada geralmente como uma espécie de *patois* castelhano. A ignorância da língua portuguesa é mesmo das grandes constantes culturais da França” (p.27).

68. Abel Salazar, pela suas posições inconformistas e renovadoras, vai tornar-se para o regime da época uma figura incómoda, sendo então “mandado, em 1934, num exílio disfarçado, para Paris, onde trabalha no Laboratório do Prof. Champy. (...) toma parte em manifestações contra a acção repressiva que se exerce em Portugal. Mais incómodo em Paris do que em Portugal, é-lhe retirada a bolsa concedida, e Abel Salazar regressa em Agosto desse mesmo ano”, como refere Afonso de Castro em **Notas para uma Biografia de Abel Salazar**, S. Mamede de Infesta, Casa-Museu Abel Salazar, 1992, p. 13. Na obra **Paris em 1934**, a situação de exílio vivida por Abel Salazar apenas surge por ele referida em breve dedicatória.

69. Cf. PAGEAUX, Daniel-Henri - “L’imagerie culturelle: de la littérature comparée à l’anthropologie culturelle”, in **Synthesis**, X, Bucareste, 1983, pp. 5-6.

70. Embora de cariz muito distinto e referindo-se à França, lembremos a obra de Luiz Forjaz Trigueiros significativamente intitulada **Capital do Espírito**, Lisboa, 1939. Nesta obra, assumida e apresentada pelo seu autor como um trabalho jornalístico, Luiz Forjaz Trigueiros reúne entrevistas que fez a escritores franceses por ocasião de uma estadia em Paris. Defendendo em “Introdução” a necessidade de urgente regresso à inteligência, o autor considera que é à França, “a grande Mãe Latina” (p. 22), a “França eterna” (p. 23), que Portugal deverá arrimar-se para o seu renascimento espiritual. Em seu entender, “A França, Capital do Espírito, continua a ser, na confusão do Mundo contemporâneo, uma das raras nações que pensam para viver e que vivem para ensinar as outras a pensar” (pp. 29-30). De modo optimista, Luiz Forjaz Trigueiros considera que a França é o país que “melhor do que nenhum outro tem compreendido e saudado o papel de equilíbrio moderador que Portugal pode desempenhar, e vem desempenhando, nesta pobre Europa desorientada” (p. 22). A linguagem do puro fascínio encontramos-a, dez anos mais tarde, em conferência - que é também uma narrativa de viagem e um roteiro - publicada por Vasco da Gama Fernandes intitulada **Paris - Roteiro do Espírito e da Alegria**, Leiria, 1949. Neste texto, Paris surge como o exemplo modelar de liberdade e cultura, e a França, por

extensão, como “cérebro do Mundo e guia, sem limites, da Humanidade, na sua trajectória milenária e sofredora” (p. 15), pois “Paris é a própria França” (p. 61). Esse deslumbramento reverente por Paris é justificado pelo facto de, da sua margem esquerda, continuarem “a sair as profundas directrizes do pensamento universal” (p. 28) e ainda porque “Paris é o museu vivo da nossa cultura e da nossa formação de cidadãos” (p. 29). Para Vasco da Gama Fernandes, “Paris não é uma cidade. É um mundo que se abre, uma larga perspectiva universal que prende e subjuga. Para os portugueses é a recapitulação duma lição que se aprendeu, se decorou, se sentiu, mas não se sabe traduzir” (p. 24).

71. SALAZAR, Abel - “A ilusão das grandes cidades”, p. 313. Vejamos ainda o que dos Campos Elíseos se diz um pouco mais adiante: “(...) e os Campos Elíseos não deixam outra impressão que não seja a dum pacato jardim público da cidade sertaneja, com a sonolência provinciana de Braga ou Guimarães”.

72. Cf. RODRIGUES, Urbano Tavares - *op. cit.*, p. 160.

73. Cf. SALAZAR, Abel - “Tanagras”, p. 40: “Fútil assunto, repetirá o leitor... Mas não: antes pelo contrário, singular e desconcertante fenómeno, este das Tanagras, tão singular e desconcertante como é, para o biólogo e para o filósofo, a corola e os seus caprichos...” Ou ainda em “Jazz-band parisiense” (p. 276): “- O leitor entendeu? Eu não, mas estou a escrever automaticamente no ritmo em jazz-band da minha cabeça-batuque, tal como ela se pôs numa conversa *ultra* -, depois de ter lido um artigo *extra*... e de ter visto uma revista *arqui* -...”

74. Esta proximidade e necessidade, explicitamente acentuada, torna-se, pela sua recorrência em diferentes obras de diferentes autores, um dos traços enformadores da crónica ou do texto que com a crónica de algum modo faz fronteira.

75. SALAZAR, Abel - “Arquitectura moderna no ‘Salon’ de 1934”, pp. 87 e 95, respectivamente. Não nos foi possível apurar a hipótese de publicação parcelar dos textos contidos nesta obra. Na verdade, o facto de alguns desses escritos dizerem respeito a acontecimentos culturais bem circunstanciados e que se reportam a 1934, sendo a obra apenas publicada em 1938, leva-nos a pensar na possibilidade de uma circulação textual prévia, na imprensa periódica. Abel Salazar foi um grande colaborador de periódicos, nomeadamente nos de cariz regional

76. SALAZAR, Abel - “Paris...”, p. 349.

77. SALAZAR, Abel - “Perplexidade”, p. 360.

78. SALAZAR, Abel - “Nocturnos”, p. 19.

79. SALAZAR, Abel - “Paris sob o calor”, pp. 307-308.

80. Na verdade, quando nos acercamos de **Paris em 1934** e nos confrontamos com a presença constante do pictórico, a dificuldade surge na eleição de passagens ilustrativas que pululam na descrição dos espaços

como em “O Luxemburgo”, “Compiègne, Pierrefonds” ou “Chantilly” ou na descrição da parisiense, a Tanagra, na expressão de Abel Salazar.

81. SALAZAR, Abel - “Paris de relance”, pp. 142-143.

82. SALAZAR, Abel - “Nocturnos”, p. 32.

83. SALAZAR, Abel - “Nos Inválidos”, p.62. O capítulo “Tanagras” que nos fala da mulher parisiense ilustra bem esta constante na escrita de Abel Salazar.

84. SALAZAR, Abel - “Arquitectura Moderna no Salon” *de 1934*, p.79.

85. Cf. Por exemplo, *idem*, pp. 81-82. Este capítulo mostra bem todo o interesse de Abel Salazar pela filosofia da história.

86. Abel Salazar a todo o momento lança mão dessa similitude para explicar e compreender o que se está a passar na Europa. Não é assim por acaso que a mulher parisiense é frequentemente denominada de *Tanagra*, em referência à sua elegância e ao seu ar estilizado, mas em alusão também a um elemento escultórico da civilização helénica, alusão essa aliás explicitada em “Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera” (pp. 14-15).

87. SALAZAR, Abel - “Perplexidade”, p. 354.

88. SALAZAR, Abel - “Arquitectura Moderna no Salon de 1934”, p. 79.

89. SALAZAR, Abel - “Exposição das obras de Daumier, nas Tulherias e na Biblioteca Nacional”, p. 116. Registemos que **Paris em 1934** alberga também momentos de crítica de arte.

90. SALAZAR, Abel - O “Cafard”, p. 226.

91. Cf. SALAZAR, Abel - “Onde vão elas?”, p. 174: “Paris tem o ‘cafard’ (...) É nada talvez, - ou o fim; é uma doença, talvez, ou a morte da velha capital requintada e gasta, frenética no seu ritmo de sempre...”

92. Cf. SALAZAR, Abel - “Paris de relance”, p. 148.

93. SALAZAR, Abel - “Paris luxo e miséria”, p.271.

94. SALAZAR, Abel - “Elas...”, pp. 176-177.

95. Não é apenas a mulher de uma classe social mais elevada a possuir tais características. Como afirma em “Tanagras”, p. 38, toda a parisiense mesmo ao executar as mais pesadas tarefas pode ser *coquette* e linda.

96. SALAZAR, Abel - “Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera”, p. 14.

97. *Idem*, p. 15. Cf. “Tanagras”, p. 39. Lembremos a presença da mulher parisiense que Abel Salazar, pintor, deixou para a posteridade nas suas telas.

98. SALAZAR, Abel - “Tanagras”, p. 34.

99. SALAZAR, Abel - “Paris de relance”, p. 144.

100. Recordemos **Paris. Paris, templo da Luz, ilumina o Mundo**, Porto, Lello & Irmão, s. d., obra de Gaspar Baltar, jornalista e escritor que foi um dos directores de **O Primeiro de Janeiro**, e cuja data de entrada

na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o ano de 1952, se constitui como única referência cronológica para situarmos esta publicação. Nesta obra, a figura feminina parisiense não deixa também de pontuar já que “em Paris, a mulher constitui o fim, a razão de ser, como que o eixo luminoso da cidade Luz” (p. 77). E Gaspar Baltar dá conta dos traços peculiares da parisiense, ela “não é, talvez, a rainha da beleza, mas é ainda a rainha da sedução” (p. 78), ela possui o culto da forma e o culto de si própria - tal como a mulher francesa em geral; ela “conserva a primazia na atracção e no êxito, porque nenhuma outra a iguala na arte de se vestir, no segredo de se mover, na leveza do espírito, que tudo é o prestígio da sua graça”. E Gaspar Baltar fala, comparativamente, da mulher inglesa, da mulher americana, da mulher espanhola, da mulher eslava ou da mulher italiana, mas da mulher portuguesa nada diz.

101. A obra de Gaspar Baltar, por nós referida, apresenta-se, desde o seu início, sob o signo da sedução. Respiguemos algumas das afirmações e epítetos do capítulo “No regresso de Paris” (pp. 1-22), a título ilustrativo: “Paris, seja de verão ou inverno, primavera ou outono, de noite ou de dia, haja sol ou chuva, é sempre a cidade Sedução, *unique au monde*”, Paris é um “iman irresistível”, é “o centro das luzes e das artes”, “é a mais bela capital do mundo”, “Paris é sempre o mistério tentador”, “Paris fascina e envenena”, é um “tóxico”, “a sereia”, “Paris tornou-se a luz do cérebro”, “o centro intelectual do mundo”. Embora esta obra seja a que mais se afasta de um discurso na primeira pessoa, ela associa uma escrita testemunhal através das impressões sobre a capital francesa - impressões de alguém que aí viveu por algum tempo e que tantas vezes redundam numa atitude moralizante -, com uma escrita de memórias, que por vezes aflora (cf., por exemplo, “O jornalismo em Paris”), bem como com a constante presença de narrativas históricas sobre os diversos espaços parisienses passados em revista, pois, em seu entender, “Conhecer Paris é, em suma, decorar a sua história, aprender os seus costumes, perceber o seu carácter” (p. 20). **Paris, templo da Luz, ilumina o Mundo** poderá ainda funcionar enquanto roteiro turístico, não apenas pelas informações que contém, mas também pela vontade clara de dar indicações a um futuro visitante da capital francesa. Convém, no entanto, registar que a sedução parisiense não impede o autor de tomar consciência da existência de chagas sociais e morais e de alertar, desde o início, para tal facto; assim, Gaspar Baltar fala da pobreza de que muitos emigrantes portugueses também são vítimas e ainda da prostituição.

102. SALAZAR, Abel - “Fontainebleau”, pp. 54-55. Como em nota anterior referimos, em “A ilusão das grandes cidades” o autor estabelece paralelos entre os Campos Elíseos e os jardins públicos de Braga ou Guimarães.

103. Cf. SALAZAR, Abel - O “Cafard”, pp. 221-222.

104. Cf. SALAZAR, Abel - “Nocturnos”, pp. 21-24.