

ABELAIRA E A CENA NEORREALISTA: a literatura como um modo de *ver claro* **ABELAIRA AND THE NEO-REALISTIC SCENE: literature as a way to *see clearly***

Daniel M. Laks*

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura do projeto artístico-intelectual de Augusto Abelaira a partir de textos do autor em prefácio de livro, crônicas e entrevistas publicadas durante a década de 1960. A investigação apresenta as visões do autor sobre as teorias do romance e o momento político social em que estava inserido, focalizando a atuação de Augusto Abelaira enquanto um intelectual português durante o regime ditatorial fascista.

Palavras-chave: Augusto Abelaira. Literatura Portuguesa. Intelectual de letras. Neorrealismo.

Uns só querem ver na literatura um instrumento a mais a serviço da revolução socialista, outros pedem-lhe que, acima de tudo, exprima esse vago humanismo que fez a alegria de uma sociedade agora em declínio, e da qual são os últimos defensores.

Nos dois casos, trata-se de reduzir o romance a uma significação que lhe é exterior, trata-se de fazer dele um meio para atingir um certo valor que o supera, um além, espiritual ou terrestre, a Felicidade futura ou a eterna Verdade. Enquanto que, na verdade, se a arte é alguma coisa, ela é tudo, que por conseguinte ela se basta a si mesma, e que não existe nada além dela (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 32).

A epígrafe acima aponta para uma questão recorrente na crítica literária e artística de modo mais geral, na Europa no século XX: a arte seria uma objetivação auto-suficiente ou deveria estar a serviço de uma finalidade; isto é: como se poderia lidar com as tensões entre aqueles que propunham a arte pela arte ou arte e aqueles que a inseriam num conjunto de transformações sociais?

Em Portugal, no século XX, essa clivagem está representada por dois grupos específicos: o dos escritores da revista *Presença* e o dos escritores neo-realistas. A questão é anterior aos anos sessenta e as polémicas entre os dois grupos e suas ideias são essenciais para se entenderem as práticas literárias da época e em especial o contexto em que se insere a obra de Augusto Abelaira, que apesar de se considerar um neo-realista, acreditava ser vital para a prática literária pensar sobre as teorias da arte pela arte:

A meditação acerca do neo-realismo na literatura portuguesa, como a meditação acerca de Aristóteles e de Platão na história da filosofia (e estou propositadamente a exagerar) é tarefa de que não se pode prescindir se queremos ver claro. Como a

* Doutorando pelo programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Email:* daniellaks@yahoo.com

meditação acerca da arte pela arte sugerida pela Presença? De acordo, inteiramente de acordo. Reflectir acerca das teses (muito mais subtis, muito mais ricas do que por vezes se supõe) da arte pela arte é também vital. Vital para nós, neo-realistas (ABELAIRA, 1964, p. 17).

Alexandre Pinheiro Torres (TORRES, 1977, p. 21) explica que as bases desse embate em Portugal se iniciaram em 1926 com a implantação da ditadura fascista. O que se verifica no seu argumento é, portanto, que as polémicas guardavam um fundo inteiramente político. A revista *Presença* surge no ano seguinte, com a chamada geração de 1927, que, para Pinheiro Torres, não fazia mais do que desenvolver o projeto humanista da geração de 1870 e não refletia nem de perto os problemas da realidade portuguesa. Nesta perspectiva, as gerações modernistas, tanto do primeiro quanto do segundo modernismo, acreditavam que a arte não era conciliável com nenhum tipo de ideologia. O autor chega a afirmar que não houve na história da literatura portuguesa um exemplo mais evidente de um afastamento tão conscientemente programado das realidades políticas nacionais quanto aquele que a geração da *Presença* veiculou sobre a bandeira da arte pela arte. Assim, os escritores da revista *Presença* foram acusados de optarem pelo confinamento na Torre de Marfim, uma redoma que afastava radicalmente o artista das emergências sociais, situando-o como um abscesso ornamental, treinado para aplicar as técnicas atuais das belas-lettras. Em 1939, José Régio se defende da acusação de preferirem a Torre de Marfim diante do momento histórico que se vivia após a eclosão da segunda guerra mundial quando reinicia a *Presença* (cf. TORRES, 1977, pp. 20-22). Entretanto, como haviam notado Branquinho da Fonseca, Edimundo de Bettencourt e Miguel Torga, os chamados dissidentes de 1930, a revista já se encontrava ultrapassada para travar um debate contra as ideias fascistas, sendo a confrontação ideológica então assumida pelos autores que irão constituir o neorrealismo, influenciados pelo marxismo-leninista ou pelo socialismo marxista, que pouco ou nada tinha a ver com o socialismo burguês do século XIX (cf. TORRES, 1977, p. 23).

A geração de 1870 repudiava todo e qualquer tipo de ação revolucionária, acreditando que esta seria atingida sem ter que se mover uma palha. Para alguns de seus autores, o mundo das injustiças sociais desmoronaria sozinho. As ideias veiculadas por essa geração preconizam um socialismo proudhoniano (que acabaria por se tornar um dos inspiradores do fascismo). Os membros dessa geração eram anti-comunistas convictos e seu socialismo burguês nunca pretendeu suplantar o capitalismo, mas tinha como programa

promover os trabalhadores rurais e industriais a pequenos burgueses, visando acabar com o dualismo burguesia/proletariado:

Como Proudhon, a grande maioria, ou até a totalidade dos socialistas portugueses, pretendia quase exclusivamente eliminar o “lado mau” do capitalismo, mas não destruí-lo, e semelhante óptica adaptava-se perfeitamente à situação portuguesa, visto faltar ao proletariado português uma sólida base organizacional (...) Enquanto Proudhon e os seus discípulos e seguidores menosprezavam a conquista do poder político, os comunistas consideravam ser essa uma tarefa prioritária (MARGARIDO, 1975, p. 23).

O termo neorrealismo, como explica Eduardo Prado Coelho, designou três objetos relativamente diferentes:

Uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de atuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de marxismo, um programa estético (uma poética) com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático – na tentativa de realização em Portugal de um realismo socialista, tal como Aragon, Jdanov, Lefebvre e outros, de modos diversos, tinham começado a defender. (COELHO, 1977, p. 39).

Toda a arte realista se situa na fronteira entre o reino da necessidade e o reino da liberdade. Enquanto no reino da necessidade o homem se transforma em instrumento dos outros ou de si mesmo, cumprindo as exigências de rendimento e produtividade, no reino da liberdade o homem situa-se para além da produção material sendo um fim em si mesmo (cf. COELHO, 1977, p. 39). Os conceitos de reino da necessidade e de reino da liberdade abordados aqui pertencem ao Livro III de *O Capital*:

Na verdade, o reino da liberdade começa apenas a partir do momento em que cessa o trabalho ditado pela necessidade e por fins exteriores; situa-se, portanto, pela sua própria natureza, para além da esfera da produção material propriamente dita. Tal como o homem primitivo, o homem civilizado é obrigado a defrontar a natureza para satisfazer as suas necessidades, conservar e produzir a sua vida; esta obrigação existe para o homem em todos os tipos de produção, e em todas as formas de sociedade. Com o seu desenvolvimento, este império da necessidade material alarga-se porque as necessidades multiplicam-se; mas, ao mesmo tempo, desenvolve-se o processo produtivo para as satisfazer. Neste domínio, a liberdade só pode consistir no seguinte: os produtores associados – o homem socializado – regulam de forma racional as suas trocas orgânicas com a natureza e submetem-nas ao seu controle comum em vez de serem dominados pela força cega destas trocas; e realizam-nas gastando o menos possível de energia, nas condições mais dignas, mais adequadas à sua natureza humana. Mas o império da necessidade não deixa de subsistir. É para além dele que começa o desenvolvimento das capacidades, que é o seu próprio fim, o verdadeiro reino da liberdade, que, no entanto, só se pode realizar com base no reino da necessidade. A redução do dia de trabalho é a condição fundamental para esta realização (MARX, 1894 APUD COELHO, 1977, p. 41).

Se o realismo apresenta a problemática da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade como elemento principal de toda obra literária, o neorrealismo vem situar

esta passagem na história. Trata-se de entender essa passagem através do trabalho dos homens. Trata-se de afirmar uma coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo. “O neo-realismo é um movimento estético que surge como portador de uma consciência do estatuto da arte como passagem e da passagem como arte” (COELHO, 1977, p. 45).

É pois a consciência da historicidade, e a consciência das implicações político-sociais da historicidade, mais do que a sua descrição, que define esta coordenada da problemática neo-realista. Há uma eficácia da história sobre o sujeito. Mas o imperativo dessa consciência – de uma “subjetividade militante” –, indispensável à pertinência da técnica como paradigma, assegura que a história jamais seja concebível como excesso ou surpresa, como exterior inacessível à consciência e que, ao falarmos, em nós fale (PITA, 1997, p 135).

Entretanto, a primeira geração neo-realista não consegue responder a toda esta problemática, e o primeiro neorrealismo português é antes de tudo uma arte de combate, intimamente ligada à mobilização do proletariado. Os seus objetivos principais eram contribuir para acelerar um processo histórico que deveria conduzir à vitória do proletariado. A arte deveria então se apresentar como denúncia, desmistificação, exaltação. Como a classe proletária era muito reduzida em Portugal, e a sua existência chegava a adquirir valor mítico, transferiu-se a carga afetiva e ideológica ligada ao proletariado para as camadas rurais. Assim, o objetivo político dos neo-realistas de primeira fase foi quase sempre o de uma frente popular anti-fascista, que associava ao marxismo certas correntes reformistas (cf. COELHO, 1977, p. 46).

Em análise mais recente, António Pedro Pita divide a estética neo-realista através de dois modos de estabelecer a relação da arte com o elemento social:

Um deles concebe a arte como reflexo ou como imagem, e é pela mediação do espelho que o real pode duplicar-se; o outro, concebe a arte como expressão, processo de transformação de uma profundidade num resultado que com ela não mantém quaisquer analogias, e é a árvore a metáfora desse processo (PITA, 1997, p. 135).

Abelaira, em crônica publicada em 1964, pergunta: “Que é o neo-realismo... Uma camisa de forças, um programa pré-estabelecido?” (ABELAIRA, 1964, p. 17). O escritor divide o movimento em dois, o neorrealismo ideal e o neorrealismo real. O ideal seria aquele pregado nas primeiras fases do movimento e anterior, portanto, à maior parte das obras que vieram a se chamar neo-realistas. O autor chama atenção para a perspectiva de que este neorrealismo ideal provavelmente não tenha se concretizado em mais do que uma ou duas

obras. O neorrealismo real, definido como impuro, não realizava muitas das ambições iniciais do movimento:

Como sempre acontece, a prática tinha levantado problemas, e a necessidade concreta de escrever romances publicáveis e em que, ao mesmo tempo, o escritor manifestasse a sua própria liberdade, obrigaram os autores a acharem novas e individuais soluções, obrigaram-nos a escapar à teoria prévia; ficaram apenas à disposição de uma teoria posterior, teoria que, valha a verdade, está ainda por estruturar (ABELAIRA, 1964, p. 19).

O escritor explica que os teóricos do neorrealismo, tanto os anteriores quanto os da sua época, não estavam de acordo acerca de tudo que representava o movimento, e muitas vezes, mais do que proporem teorias fundamentadas nas obras, procuravam impor aos escritores aquilo que imaginavam ser o neorrealismo. Abelaira aceita, com certa ressalva, a assertiva de que o limite mínimo do neorrealismo é a crença no devir histórico:

Em todo caso, talvez se possa dizer que hoje ao menos, o que caracteriza o neorrealismo (o real, o histórico), como limite mínimo, é a crença (dolorosa ou não, confiante em absoluto ou com assaltos de duvida) numa certa direção da história. Limite mínimo, disse eu, mas é evidente que não estou seguro da exactidão do que afirmo; admito as duvidas e a objecção fundamental de ter caído nos mesmos erros que atribuí aos outros teóricos... (ABELAIRA, 1964, p. 19).

A preocupação em não assumir o devir histórico como limite mínimo funciona como uma maneira de deixar o tema em aberto, ainda por ser respondido por obras e autores que pudessem emergir. Além disso, qualquer teorização definitiva sobre o neorrealismo dependeria de uma definição estruturada do que é o neorrealismo enquanto conceito, o que limitaria a capacidade de explorar o interesse estético de futuros autores. Assim, a discussão sobre o neorrealismo na literatura portuguesa se constitui não apenas a partir das diferentes definições que possam ser atribuídas ao movimento, mas passa também por um juízo de valor:

Não só da definição, bem entendido; trata-se também de um problema de gosto bom ou mau (mas qual o critério rigoroso do bom ou mau gosto?). Como não se põe a hipótese da morte física dos autores ou da inexistência material dos livros, é evidente que quando se diz, por exemplo, que o neo-realismo está à morte se quer dizer que não presta, que não tem valor artístico. Mas, por outro lado, como a literatura portuguesa não é tão rica que possa prescindir do concurso de, pelo menos, alguns dos neo-realistas, esses alguns são por vezes considerados bons, mas não neo-realistas – o que não me parece justo. Uma pergunta: serão os autores neo-realistas, todos eles, esteticamente desprovidos de interesse? Seja! Mas nesse caso não é o neo-realismo que está morto. É a própria literatura portuguesa que morreu. Porque se vários autores não neo-realistas se poderão citar e contribuem para a grandeza da nossa literatura (um Régio, alguns mais), a verdade é que no seu conjunto não vejo que eles sejam esteticamente mais valiosos do que os neo-realistas; a verdade é que o valor de uns é solidário do valor dos outros, mede-se pelo mesmo padrão, e ou todos têm interesse ou nenhuns (ABELAIRA, 1964, p. 19).

A fim de discutir as possibilidades da estética neo-realista, Abelaira retoma a questão levantada por Vergílio Ferreira: “Não consigo divisar no seu horizonte senão uma problemática mais ou menos aproximada da problemática existencial”(FERREIRA apud ABELAIRA, 1964, p. 17). E prontamente responde: “Porque não? Porque não, Vergílio Ferreira? Mas quem disse que o neorealismo era incompatível com uma problemática também “mais ou menos” (admirável, justíssima esta subtilidade do “mais ou menos”) existencial?” (ABELAIRA, 1964, p. 17). Em seguida ele tenta definir o que seria uma problemática mais ou menos existencial:

Que devemos entender por problemática mais ou menos existencial? Aquela em que me sinto numa situação que sendo esta poderia ser outra, aquela em que dramaticamente hesito entre dominar o meu destino e deixar-me levar na corrente, em que sinto a minha pequenez perante o universo e ouso ser (ou ter a ilusão de que sou) livre, aquela em que não ignoro que no fim de tudo, perto ou longe, a morte está á minha espera? Confronto angustiado com o destino (tenha o destino o sentido que tiver, ou até nenhum), é isso que caracteriza, falando muito por alto, a temática mais ou menos existencial? (ABELAIRA, 1964, p. 17)

Abelaira utiliza a afirmação de Vergílio Ferreira como base para desenvolver o seu argumento que a problemática existencial e a problemática neo-realista não precisam ser dissociadas: “Sim, a afirmação de Vergílio Ferreira tem a virtude de levantar em publico um problema que em privado talvez já alguns tenham levantado, de criar até em nós uma certa perplexidade” (ABELAIRA, 1964, p. 17). Depois o autor expressa a sua opinião sobre o assunto, discorrendo em primeira pessoa.

Sim, penso que alguns dos tais temas mais ou menos existenciais são vivos. Sinto (sentimos alguns, muitos ou todos) dramaticamente o meu confronto com o destino (com a história?) ou, se quiserem, numa expressão mais modesta e que não traduz exactamente a anterior: sinto (sentimos alguns, muitos ou todos) dramaticamente o meu confronto comigo próprio, já que apesar de tudo, cada gesto meu não me afecta apenas a mim. E porque havia então o neo-realismo de recusar esse confronto?(ABELAIRA, 1964, p. 19)

Depois de responder de forma pessoal, exprimindo a sua opinião, ele inicia uma análise um pouco mais detalhada do romance *Casa na Duna* (1943), de Carlos de Oliveira. Esta maneira de trabalhar o raciocínio, exprimindo primeiro uma opinião pessoal e depois propondo um afastamento e um embasamento para iluminar a questão se relaciona diretamente com as postulações de Abelaira sobre o papel do crítico de jornal e do ensaísta:

Bem vistas as coisas, não haveria já no Hilário da *Casa na Duna* – um livro neo-realista de 1941 – algo de mais ou menos existencial? E em Gomes Ferreira (“Senhores: Também meditamos sobre os problemas eternos”)? Duas perguntas

mais do que uma resposta. E estoutra, de novo repetida: onde estão os limites do neo-realismo português?(ABELAIRA, 1964, p. 19)

Os escritores citados por Abelaira, Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, além de referências dentro da discussão sobre o neorealismo e a literatura portuguesa do século XX de maneira geral, faziam parte da mesma tertúlia literária que Augusto Abelaira intitulou de *O Círculo dos Poetas Atentos*, “o grupo formado por oito escritores, um licenciado em ciências físico-químicas (aliás também ensaísta) e um engenheiro, filho de um grande escritor”(DIÁRIO DE LISBOA, 1962, p. 17) se encontravam regularmente no café *Bocage*, já em 1962 há oito anos, e mais que um hábito, esses encontros constituíam para eles uma necessidade, uma regra. O grupo considerava-se a negação do espírito e do conceito de geração, já que nele conviviam escritores de diversas idades:

Esta tertúlia é a negação do espírito e do conceito de geração. Nela tomam parte, com a mesma juventude de espírito, os 60 anos de José Gomes Ferreira (que se recusa a ter mais de 20), os 50 de Manuel da Fonseca, os 45 de Mário Dionísio, os 42 de João José Cochofel, os 41 de Egídio Namorado, os 40 de Carlos de Oliveira, os 36 de José Cardoso Pires, os 35 de Augusto Abelaira, os 34 de José Fernandes Fafe e os 31 de Aquilino Ribeiro Filho (DIÁRIO DE LISBOA, 1962, p. 17).

Além dos dois escritores citados por Abelaira na tentativa de responder ao questionamento sobre os possíveis limites do neorealismo, o autor procura endereçar a mesma pergunta para os críticos. Entretanto, o direcionamento da questão para a perspectiva do crítico vem acompanhado do apelo por uma crítica nova, que demonstre uma insatisfação com as soluções encontradas por seus predecessores:

Pergunta a que também procuram dar resposta alguns dos jovens críticos (Eduardo do Prado Coelho e Gastão Cruz), que depois de algumas hesitações procuram por vias que não são decerto as dos mais velhos, um caminho adentro do neorealismo. Porque, no fundo, as tentativas de definição que nos têm dado e que são antes tentativas de eles próprios verem claro, que representam? Decerto insatisfação pelas definições que nós lhes demos, mas desejo de achar conosco um caminho (ABELAIRA, 1964, p. 19).

Abelaira encerra esta crônica, a primeira publicada no *Diário de Lisboa* especificamente sobre o neorealismo situando o movimento como tema inalienável quando se procura meditar sobre a literatura portuguesa, pois este representaria a “consciência da história literária”:

E aí está: afinal, jovens ou velhos, quando procuramos meditar acerca da literatura portuguesa de hoje, sempre nos defrontamos com o neo-realismo, nos medimos com ele, perguntamos o que ele significa, o que nós significamos, o que significa a literatura. Mal ou bem, o neo-realismo é hoje o tema central das nossas letras, ele representa a consciência da nossa história literária. Consciência, digo bem. Daqueles

que a si próprios se buscam, buscando-o. Daqueles que a si próprios se buscam, opondo-se-lhe (ABELAIRA, 1964, p. 19).

O Autor retoma o exemplo de José Gomes Ferreira, em crônica publicada em 1968, para discutir, dentro da poética do companheiro de tertúlia, as possibilidades de uma problemática existencial dentro do neorrealismo. Ele inicia por uma caracterização geral da poesia de Gomes Ferreira e sobre a maneira como essa agiria no leitor:

Que a poesia de José Gomes Ferreira exprime admiravelmente o remorso de ser poesia (em vez de espada, “espada de versos”) num mundo que é o terceiro (mundo); que ela é, sob muitos aspectos, uma irônica e acertada crítica de si própria (de toda a arte em geral) e que obriga, também, os leitores (pelo menos os mais dados à contemplação do que à acção) a criticarem-se a si próprios, ninguém duvida (ABELAIRA, 1968, p. 4).

Abelaira aponta que ao cantar a morte provisória da beleza, ao acusar a poesia, José Gomes Ferreira está mostrando a beleza e a poesia como elementos imprescindíveis ao mundo. Através do questionamento sobre os lugares possíveis para a beleza e para a poesia, o escritor atingiria o leitor, fazendo-o questionar a própria realidade:

Se José Gomes Ferreira acusa a poesia (“Vai-te Poesia!”) empregando linguagem poética, é porque não pode passar sem a poesia (“E tu, papoila, minha bandeira breve,/ quando voltarás ao teu destino/ de enfeitar cabelos?”) é porque, envergonhado ou não (“Quando deixarei de ter remorsos da beleza?”), a poesia se lhe impõe como uma necessidade absoluta (e perdoem-me o que há de óbvio nestas considerações acerca de um grande poeta). Se proíbe as rosas de crescerem diante dele, se prefere concentrar-se no “frio do teu choro/ que enche de remorsos as flores da terra”, se escreve o seu panfleto contra a Paisagem, José Gomes Ferreira não pode, por outro lado, deixar de ignorar que “Não fui eu que pintei o Sol no céu/ nem as nuvens no Ar/ com água de prata (...) Porque então estes remorsos de andar a sofrer não sei por quem/ a culpa de haver rosas e (de?) haver vida?”(ABELAIRA, 1968, p. 4)

Ao exigir que a beleza se esconda, o poeta sabe perfeitamente que ela não pode se esconder e o próprio ato de pedir que ela se esconda demonstra a preocupação com um desejo de contemplar as coisas belas como a paisagem, as flores, o “desejo de imaginar mais beleza ainda: lagartos com estrelas verdes na boca, mulheres com cabelos de nuvens...”(ABELAIRA, 1968, p. 4). Esse remorso de expressar na poesia a beleza do mundo demonstra uma insatisfação muito grande com outros aspectos que se apresentam, em detrimento da possibilidade das pessoas de usufruírem dessas belezas:

sendo o acesso à beleza um direito natural, inalienável, imprescritível, uma necessidade vital – ela, num mundo desumano e injusto, não está ao alcance de todos os homens, mas somente uma minoria. O remorso de José Gomes Ferreira é, assim, o sentimento de quem se sente injustamente privilegiado, de quem se sabe usufruidor de um direito negado à maioria dos homens, esmagados pelas necessidades primárias da sobrevivência (ABELAIRA, 1968, p. 4).

Ao cantar a beleza, José Gomes Ferreira estaria exercendo, na opinião de Abelaira, um dos “deveres sociais do poeta” (ABELAIRA, 1986, p. 4): chamar a atenção para o tema das possibilidades de beleza no mundo. Este procedimento faz parte de uma defesa da possibilidade de belezas no mundo, mesmo que estas estejam em choque com as desigualdades sociais. Cantar a beleza não funciona necessariamente como uma fuga, como uma poesia de evasão que se recusa a observar as atrocidades do mundo:

cantar a flor pisada pode servir de pretexto para ignorar a criança que nos pediu esmola, mas “poder servir de pretexto” não significa que seja necessariamente pretexto. Cantar a flor pisada, ou a Lua, ou, até, os inexistentes lagartos com uma estrela verde na boca, não é, fatalmente, uma fuga (uma poesia de evasão, como Pinheiro Torres nos sugeriu, deixando-se arrastar pela dialéctica um tudo-nada abstracta, embora fecunda, da oposição entre duas consciências, social e individual, de José Gomes Ferreira) (ABELAIRA, 1968, p. 4).

O poeta estaria então, acima de tudo, defendendo a poesia enquanto direito inalienável de contemplação, enquanto um valor humano a ser reivindicado, necessário ao mundo. Além disso, trabalhar a beleza como uma memória um tanto envergonhada insere a questão num período histórico e traz a discussão para as possibilidades da beleza dentro das diferentes maneiras de organização social. Ou seja, o poeta que se diz com remorsos da beleza “Quando deixarei de ter remorsos da beleza” canta a flor pisada. E cantar a flor pisada é cantar a flor que já foi bela e agora é somente uma massa disforme pisada no chão, é cantar a morte provisória da beleza, uma beleza que no entendimento do poeta é incompatível com o mundo em que ele está inserido, apontando para um viés político nas questões existenciais abordadas por José Gomes Ferreira. Apesar de eleger valores como a contemplação ou a solidão como valores fundamentais, esses não são os únicos a serem reivindicados:

Defesa da Poesia, eis o que é (também obviamente) a poesia do autor das *Cinzas*. Defesa da Poesia, do direito de cantar (de todos poderem cantar) os passarinhos, a Lua. Defesa da Poesia, da contemplação, da solidão, como valores fundamentais do homem – mas sem pretender que sejam os valores únicos a reivindicar, até porque tais valores dependem, necessariamente, de outros, susceptíveis, aliás, de ser também exigidos pela poesia. E a afirmação implícita de que ao poeta cabe (também) a tarefa de impedir que os homens percam a memória da beleza (ABELAIRA, 1968, p. 4).

A defesa da poesia é afinal um jogo com o leitor. Abelaira cita que a aventura poética de José Gomes Ferreira se iniciou quando este descobriu a existência das palavras, não das coisas que estas nomeiam, mas das próprias palavras: “No fim de contas as palavras não serviam apenas para meter na ordem os garotos descompostos, insultar vizinhas

linguareiras”, etc., “dispostas de certa maneira adquiriam outro significado, tornavam-se um jogo” (ABELAIRA, 1968, p. 4). A ideia de se apaixonar pelas palavras em detrimento das coisas que elas nomeiam indica um interesse pelas palavras enquanto objetos com leis próprias de associação:

(amor irmana-se com flor, carinho com anjinho, somente porque rimam, e, ao rimarem, produzem um certo efeito estético). Descoberta de longo alcance (e comum a todos os grandes poetas até porque vai conduzi-lo à solidão (à solidão, embora muitas vezes procure ser “igual a todos menos a mim”). A solidão: “o poeta – confessa-nos – é um explorador profissional da solidão. Somente: solidão não quer dizer “emparedamento, mas afastamento provisório para sublimar a virtude de certas forças que aproximam mais os poetas dos homens”. E, sobretudo: as palavras, essas tais palavras que podem constituir um universo autônomo, conservam a memória, a *Memória das Palavras*, trazem consigo do seu mundo habitual, desse mundo em que são simples instrumentos e não fins em si mesmos, o “calor das bocas dos homens vulgares”, a lembrança das mulheres que hão-de morrer com a saia rota e, também, das desejadas deusas verdes com algas nos seios, olhos de espuma...” (ABELAIRA, 1968, p. 4)

O interesse pelas palavras e pela lógica de associação destas está intimamente ligado às possibilidades da língua portuguesa enquanto código de expressão da cultura, já que os efeitos estéticos gerados pelas associações de palavras são particulares de cada linguagem. Essa concepção de poesia neo-realista que engloba autores como José Gomes Ferreira choca-se diretamente com uma concepção mais dogmática da poesia neo-realista:

A poesia neo-realista andou por vezes próxima do lirismo da Presença, das suas formas pré-modernistas, do seu conservadorismo mental. O puritanismo dos neo-realistas é excessivo e absurdo: contudo, ele marca irremediavelmente a ideologia do movimento. Mas talvez o mais importante tenha sido o equívoco que permitiu a muitos neo-realistas encararem a arte como se a arte fosse possível, como se o objetivo essencial do neo-realismo não fosse pôr em causa uma tal possibilidade. Faltou ao neo-realismo português uma verdadeira contestação da arte, um espírito radicalmente revolucionário. Faltou-lhe (segundo Eduardo Lourenço), “essa consciência de desamparo total, de desastre, de jogo ao mesmo tempo, na qual banha toda poesia moderna” (LOURENÇO, 1968, p. 263). O neo-realismo submeteu-se muitas vezes aos padrões estéticos e éticos que procurava combater. Veja-se, por exemplo, a forma como abordou as questões sexuais, o modo como o amor aparece figurado na sua poesia, como o erotismo é iludido e como um véu de pudor cobre o destino das mulheres (COELHO, 1972, p. 47).

A descoberta de uma lógica de associação entre as palavras conduziria o poeta à solidão, levá-lo-ia a ser diferente de todos os outros que não se atentaram para essa lógica de expressão. A ressalva feita por Abelaira ao explicar, nas palavras do próprio Gomes Ferreira, o que seria solidão no seu universo poético: “não quer dizer emparedamento, mas afastamento provisório para sublimar a virtude de certas forças que aproximam mais os poetas dos homens”, (ABELAIRA, 1968, p. 4) serve como um exemplo da aplicação de uma

problemática existencial dentro de uma lógica neo-realista, afastando-se do lirismo veiculado pela *Presença*. Dessa maneira, explorar a sua própria solidão, que certamente faz parte de uma problemática “mais ou menos” existencial, é uma forma de aproximar o poeta dos homens e não de isolá-lo na “Torre de Marfim”. Ao se referir a autores neo-realistas como José Gomes Ferreira ou Carlos de Oliveira, Abelaira indica uma estratégia de valorização da vertente neo-realista tanto na poesia quanto na prosa, apontando para características da produção literária do movimento que vão além da inserção do homem na história ou do lirismo excessivo e cego para as realidades desiguais.

Ao se referir às suas próprias obras literárias, Abelaira utiliza um tom diferente, voltado mais para a autocrítica. O autor muitas vezes assume um tom auto-depreciativo ao falar das funções que assume em seus livros: “a hesitação de não ser eu um ensaísta, um teórico, de ser apenas um contador de histórias sentimentais (ainda que integradas num mundo que não facilita o amor, nem a dádiva generosa) me tem impedido de escrever” (ABELAIRA, 1964, p. 17), entretanto, essa perspectiva pode ser entendida como uma estratégia para construir uma análise do momento histórico em que o autor está inserido e que seus livros tentaram representar. Um exemplo claro desta estratégia foi o discurso que proferiu na Academia de Ciências de Lisboa, em ocasião do prêmio Ricardo Malheiros, conferido ao romance *As boas intenções* em 1963 e publicado em julho de 1964 no *Diário de Lisboa* com o título *As teses e os processos*:

Não será indelicado lembrar: esta Academia ignorou *A Relíquia* de Eça de Queiroz; todas as academias, todos os júris aos quais coube atribuir prêmios literários, erraram muitas vezes, e, por conseguinte, estamos todos mais ou menos convencidos de que a história dos prêmios literários é, num breve resumo, a história algo envergonhada dos livros por essa mesma história justamente esquecidos. Assim, um prêmio não se limita a inquietar quem se vê obrigado a correr o risco de o atribuir ou o público, que também é juiz, inquieta principalmente quem o recebe. Afinal – pergunta nada confortável – será *As Boas Intenções* um novo exemplo a ilustrar a tradicional falibilidade dos júris? (ABELAIRA, 1964b, p. 17).

Ao se dizer inquieto com o prêmio por não considerar o seu romance digno dessa distinção, o autor inicia uma crítica aos júris e a sua capacidade de atribuir premiações, mas vai além disto. O escritor analisa a relação da sua obra com o período histórico ao qual ela se refere, expondo algumas das questões trabalhadas no romance e das suas inquietações com o mundo e com o caso português frente a esse mundo:

Creio bem que sim – perdoem-me, esta confissão pública, aqueles que com tanta simpatia aqui me trouxeram. Mas deixem-me acrescentar: devemos ver com alegria esse inevitável destino de obra futuramente esquecida, porquanto ele reflectirá com indelével justiça os novos interesses de um mundo mais humano no qual os

problemas autênticos serão muito diferentes dos debatidos em *As Boas Intenções*. Transformar-se-á portanto este romance, quando muito, em fonte de saber histórico acerca de Lisboa (mil novecentos e sessenta e tal), mas não de problemática viva, facilmente entendível nas linhas e entrelinhas. Fonte de saber histórico, repito, acerca de um mundo que será então encarado apenas como um cadáver que os homens (do futuro) poderão de vez em quando velar, mas distraidamente. Mundo que tem algumas virtudes, apesar de tudo, pois que, e embora contra os desejos de muitos, vai progredindo, vai dando cada vez mais oportunidades aos homens: a pouco e pouco – no meio de sofrimentos, é certo –, eles vão-se libertando da miséria, da doença, dos fantasmas múltiplos e tirânicos, a pouco e pouco – no meio de lágrimas e desespero, é certo –, vão conquistando uma dignidade inteiramente desconhecida no passado (ou só conhecida por uma minoria) (ABELAIRA, 1964b, p. 17).

Classificar o romance como uma “fonte de saber histórico” é inseri-lo dentro de uma perspectiva realista. Mas quando o autor se refere ao romance como um cadáver que não refletirá a justeza dos novos interesses, o autor expõe a sua crença num futuro onde o fascismo não seja mais uma presença. Ao citar as virtudes desse mundo e ao falar sobre a marcha dos homens, Abelaira está se referindo aos países que aboliram os regimes ditatoriais “fantasmas múltiplos e tirânicos”, e conferiram à população uma dignidade que não era conhecida no passado ditatorial desses países. No caso de Portugal, o país ainda vivia sobre o regime salazarista na época. Sobre o papel e a inserção do romancista nesta sociedade portuguesa frente a um mundo em transformações democráticas, o escritor comenta:

No centro deste mundo – cadáver futuro e sob muitos aspectos cadáver presente –, os romancistas desejosos de darem dele uma imagem correcta e dinâmica. Correcta e dinâmica, isto é: uma imagem em que se reconheça o que há de desesperante numa sociedade sujeita a inúmeros esforços para que não evolua, onde, não poucas vezes, até as boas causas transigem com as más e, ao mesmo passo, não ignore a outra face mais amável da marcha dos homens, e saiba portanto resistir à fascinante atracção do desespero. Por outras palavras: uma imagem aberta ao desespero, mas aberta também à luta humaníssima contra esse desespero, ciente de que ele não é realidade única, é talvez uma realidade provisória, ciente de que, perante o mistério que o presente e o futuro nos oferecem, são talvez muitos os motivos para desesperar, mas não menos os motivos para ter confiança. Romancistas, pois, desejosos de darem uma imagem desta Lisboa em que esperança e desesperança são forças quase direi solidárias, transformadoras da consciência de muitos homens em campo de batalha. Mas como vai o romancista pintar essa batalha. Ganha ou perdida? Irá recorrer às fórmulas férteis que fizeram a grandeza da novelística anterior à segunda guerra mundial, que sustentaram e estimularam os grandes mestres, um Balzac, um Tolstoi, um Thomas Hardy e até um Proust ou um Kafka? Ou sentirá que tais fórmulas já não servem ou dificilmente servem, estão gastas, são incapazes de espreitar o espírito criador, de o empurrar para a frente, de o ajudar a exprimir a individual experiência do romancista, essa individualíssima e particularíssima experiência que, todavia, se cruza, dolorosamente umas vezes, alegremente outras, com experiências alheias, individuais e colectivas, dos círculos sociais em que ele, adaptada ou inadaptadamente, se integra? (ABELAIRA, 1964b, p. 17)

Abelaira inicia o comentário crítico acerca do seu trabalho classificando o seu romance como “obra futuramente esquecida”. Essa estratégia aparentemente de autocritica permite ao autor a possibilidade de criticar o regime ditatorial fascista e discutir abertamente, em periódico de imprensa, o que ele entendia como a condição passageira da ditadura Salazarista em Portugal. Para ele, a literatura representa uma forma de entender e expressar a realidade. Não apenas a realidade portuguesa, mas a realidade Européia a partir do pós-guerra. Entretanto, se as antigas fórmulas romanescas encontravam-se por demais desgastadas para entender esse novo momento, quais as formas para o romancista pintar essa realidade provisória ou mesmo esse futuro possível depois da segunda guerra mundial? O autor acreditava que essas novas fórmulas para pintar as realidades, provisória e futura, seriam condicionadas pelos avanços tecnológicos que mostrariam aos homens novas possibilidades:

O ferro e o betão obrigaram os arquitectos a achar novas fórmulas: os novos dados, as novas inquietações desta sociedade que veloz ou lentamente se industrializa. Não obrigarão o romancista a descobrir também novas fórmulas? Ou continuará a conceber o ferro e o betão, que o mundo actual lhe oferece, como se fossem simples substitutos da pedra, continuará a escrever romances em estilo romântico, gótico ou clássico? (ABELAIRA, 1964b, p. 27)

Essa noção da técnica que surge a partir das possibilidades fornecidas pelos processos de modernização está ligada a uma ideia de arte social que se relaciona com o mundo a partir da ideia marxista de infra-estrutura e superestrutura:

Marx recorreu à metáfora do edifício: no rés-do-chão, a unidade das forças produtivas e das relações de produção; depois, em sentido vertical, os andares das estruturas jurídico-políticas e ideológicas. E para designar o modo preciso de relação da infra-estrutura com as superestruturas falou em “determinação em última instância”, com o objetivo de se demarcar de todo o mecanicismo e abrir o jogo das relações entre as diferentes instâncias. (PITA, 1997, p. 139)

O Autor procurava comparar as formas utilizadas anteriormente para representação do mundo, como as utilizou Eça de Queiroz, por exemplo, com novas possibilidades de representação, para entender a situação do romancista contemporâneo a ele e quais seriam os instrumentos utilizáveis no romance para avaliar essa sociedade portuguesa em relação a todo o continente Europeu. Entender as diferentes formas de expressar os aspectos mantidos e transformados dessa sociedade frente a um panorama mais amplo do que a realidade nacional fundamenta-se no projeto de investigar as possibilidades de desempenhos da literatura enquanto expressão do real:

Dizia Eça de Queiroz que conhecia os processos, mas faltavam-lhe as teses. Para além de quanto há de provavelmente excessivo na confissão do grande escritor, tenho-me perguntado muitas vezes se a situação do romancista contemporâneo não será a inversa: temos as teses, as ideias (ou, pelo menos, os sentimentos), mas faltam-nos os processos, as fórmulas, os instrumentos dúcteis que nos permitam avaliar uma sociedade portuguesa que, se em muitos aspectos continua a ser, quase um século depois, a mesma d'*A Relíquia* ou d'*Os Maias*, em muitos outros deixou de o ser, simultaneamente progrediu e retrocedeu, tornou-se mais trágica (ou aparentemente mais trágica) (ABELAIRA, 1964b, p. 27).

Abelaira recorre à citação de Eça de Queiroz para comentar não apenas as diferenças e semelhanças entre Portugal dos dois tempos. O projeto político literário de Eça estava relacionado a acutilar o mundo oficial, entretanto, mantendo-se o respeito e o louvor pelas instituições que fundamentam esse mundo oficial. Eça recorria a imagens caricaturais da sociedade portuguesa, com ironia e humor, dentro da ideia de que as problemáticas sociais se resolveriam sozinhas, conforme explica em carta a Teófilo Braga:

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como um espelho, que triste país eles formam – eles e elas. É o meu fim nas *Cenas da Vida Portuguesa*. É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as *falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre (QUEIROZ, 1912, p. 517).

O projeto de Abelaira relacionava-se de uma forma diferente com as maneiras de acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola e supersticioso, pois investia contra as instituições oficiais, era contra o governo ditatorial e contra o sistema político-econômico. Não estava interessado em aparar as arestas de desigualdades sociais através de uma neutralidade cômoda. Abelaira vivia numa época, com as teorias de Sartre, Bernal e outros, onde a ideia de inação estava ligada a cumplicidade com os abusos cometidos em nome das instituições oficiais e do discurso de fundamentação dos governos, e no caso português, a sociedade que buscava dar expressão, encontrava-se “tão dilacerada que nem vemos já nenhum romancista atrever-se a ironizá-la, como se o humor parecesse ofensivo, esse humor de que o próprio Eça entreviu, de resto, a decadência” (ABELAIRA, 1964b, p. 27)

Temos as teses, faltam-nos as fórmulas. Sabemos – ou julgamos saber – que no mundo em que vivemos todas as coisas dependem umas das outras, e nem já a ilusão da neutralidade cômoda ou da inação nos resta, visto que ser neutro ou inativo é também uma forma de intervir – e a pior de todas. O biólogo Bernal afirma algures que cada morte no mundo contemporâneo é um crime de que todos somos responsáveis. E Jean-Paul Sartre, referindo-se a um romancista, e dos grandes, Flaubert, responsabilizou-o da repressão que se seguiu à Comuna de Paris. Responsável, simplesmente, porque não protestara. E então, pergunto-me, de

quantas mortes, de quantos crimes não somos nós responsáveis por termos permanecido calados? (ABELAIRA, 1964b, p. 27).

O autor aponta para uma grande diferença entre o projeto realista da geração de Eça de Queiroz e o projeto neo-realista em que se vê inserido. Enquanto os realistas acreditavam que as desigualdades do mundo iriam se resolver sem que estes tivessem que tomar parte efetiva no processo (cf. TORRES, 1977, pp. 20-22), os neo-realistas entendiam-se como parte do processo de mudança. Para o grupo de Abelaira, a opção por uma posição de neutralidade ou inação é uma maneira de intervenção. Com esta tomada de posição, Abelaira aponta para uma perspectiva ética do escritor: valoriza-o como intelectual ao citar a crítica de Sartre a Flaubert, afirmando que ao se eximir de protestar contra as mazelas do seu tempo, o escritor tornava-se cúmplice delas. Entretanto, com que fórmulas Abelaira e a sua geração vislumbravam renovar o romance para dar expressão a um tempo novo, sem se calar frente aos acontecimentos inaceitáveis dos seu tempo?

E como vamos nós dar nos nossos romances um quadro bem fiel desse incómodo sentimento ao qual já não podemos escapar, que nos perturba o sossego, pelo menos – na mais doce das hipóteses – nesses dois ou três minutos de exame de consciência a que o bicho-homem é obrigado todos os dias? Mas que é um romance senão um exame de consciência que se vai prolongando durante meses e meses enquanto o autor o vai escrevendo? Ora cada um de nós – e nós somos a matéria de que os romances são feitos – é responsável não apenas pelo que conhece, mas até por muito do que ignora, pois ignorar, podendo não ignorar, é já um crime. Porém, a fórmula nova, os processos novos que nos ajudem a dar vida a esse exame de consciência de homens pertencentes a uma sociedade velha na qual germina já – assim o creio – a sociedade nova, onde estão eles para fecundar o nosso esforço? Estas *Boas Intenções* que aí ficam são simplesmente – não tenho grandes ilusões – um esforço (e malogrado) para traduzir, numa linguagem que não seja exactamente a do Eça, um exame de consciência que também não pode ser do Eça (muitos anos se passaram), o exame de consciência de quem sabe, ou julga saber, que hoje não vivemos apenas num presente mais ou menos condicionado pelo passado, vivemos também num presente fecundado já pelo futuro – um futuro que, condicionado pelos nossos gestos, ao mesmo tempo os condiciona, dessa forma se identificando com o presente, se inscrevendo nele. Um mundo que está nas nossas mãos, e não nas das outros, para a riqueza ou para a miséria, a liberdade ou a escravidão, a tolerância ou a intolerância, a alegria ou a dor, a justiça ou a injustiça, a beleza e a ciência facultadas a todos ou somente a alguns. Mas quantos crimes por omissão não terei eu cometido, quantas ignorâncias indesculpáveis não terei revelado? (ABELAIRA, 1964b, p. 27)

Abelaira entendia o romance como um exame de consciência que se prolongava durante os meses de escrita. Entretanto, em sua época, sentia-se responsável pelo que ignorava, sentia-se cúmplice de todos os males contra os quais não protestava. Ele procurava

uma fórmula nova para expressar o mundo e a consciência do seu tempo, mas caracterizava-se como um homem pertencente a uma sociedade velha, e considerava seu romance *As Boas Intenções* um esforço malogrado. Ao analisar as razões por que seu romance não seria digno de receber um prêmio, Abelaira acaba por criar um espaço para criticar a sociedade da época, para abordar temas que poderiam ser censurados caso não fossem falados, sob pretexto de pertencerem a outro tópico de discussão:

Porquê a necessidade de um álibi que a ninguém engana? No fundo, as autoridades fascistas consentiam que algumas verdades fossem ditas se quem as dissesse tivesse o cuidado de fingir que as não dizia. Assim, um regime hipócrita, mais preocupado com as aparências do que com a realidade, consentia também a hipocrisia alheia (ABELAIRA, 1975, p. 246).

A maneira com que o autor finaliza o agradecimento do prêmio aponta diretamente para essa estratégia de aproveitar o espaço para criticar as maneiras de organização da sociedade portuguesa e de expressão dessa realidade. Abelaira espera que o livro não comunique mais, pois os problemas desse futuro não entenderiam as sombras e os medos da época dele.

Agradeço pois do coração este prêmio que no passado foi concedido a alguns dos maiores romancistas portugueses vivos (e entre os vivos continuo a considerar Aquilino Ribeiro), mas oxalá os homens do século XXI que, invisíveis; estão nesta sala, não pensem em nós, não estejam a velar comovidamente os nossos cadáveres, não nos ouçam, não percebam o que dizemos (pelo menos não percebam o que eu digo), preocupem-se, sim, com problemas por nós insuspeitados, os problemas vitalizadores de uma época sem sombras e sem medos (ABELAIRA, 1964b, p. 27).

Essas formulações sobre a literatura como procedimento crítico expressam uma posição do homem enquanto sujeito na história, responsável por um futuro que se molda no tempo presente. Para Abelaira, a literatura funcionava como uma ferramenta para descobrir e expressar o real sem se basear num processo de imitação ou reflexo como maneira de intervenção, mas no entendimento que o sentido do texto se faz no jogo de possibilidades estabelecido entre todos que participam do processo. Assim, novas formas de expressar um mundo em transformação precisavam integrar questões da arte pela arte e questões ligadas a arte enquanto elemento necessário para a transformação social.

Abstract: The present work proposes an approach on Augusto Abelaira's artistic-intellectual project from his texts published in prefaces of books, chronicles and interviews published during the 1960. The investigation brings forward the author's views on romances theory and the social political moment in which he was situated, focalizing Augusto Abelaira's performance as a Portuguese Intellectual during the fascist dictatorial regime.

Keywords: Augusto Abelaira. Portuguese Literature. Intellectual writer. Neo-realism.

REFERÊNCIAS:

ABELAIRA, Augusto. *Impressões de um Leitor de Romances*. In: Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística, nº 295, 1964.

ABELAIRA, Augusto. *As teses e os Processos*. In: Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística, nº 312, 1964b.

ABELAIRA, Augusto. *José Gomes Ferreira Cantor (Também) de Passarinhos*. In: Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística, nº 506, 1968.

ABELAIRA, Augusto. *Dezasseis Anos Depois, 1975*. In: _____ *A Cidade Das Flores*, Lisboa: livraria Bertrand, 2004.

COELHO, Eduardo Prado. *O estatuto ambíguo do neo-realismo português*. Porto: Portucalense Editora, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Ulisseia Editora, 1968.

MARGARIDO, Alfredo. *A Introdução do Marxismo em Portugal*. Lisboa: Guimarães & Ca, 1975 APUD TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

PITA, António Pedro. *A Árvore e o Espelho Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

QUEIRÓS, Eça. *Carta a Teófilo Braga*. In: *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1912.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Sobre Algumas Noções Obsoletas*. In: _____ *Por Um Novo Romance*. São Paulo: Gráfica Urupês, 1969.

TERTÚLIAS DE LISBOA: *O grupo do “Bocage”*. In: Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística, nº 190, 1962.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.