

Para além do romance: outros espaços de atuação intelectual da escrita

Em 1936, ao discutir em suas teses sobre o conceito de história o papel do narrador, Walter Benjamin apresenta a sua concepção sobre a particularidade da relação deste com o leitor de romances:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura (BENJAMIN, 1936)¹

O interesse do autor no conceito de história não está ligado apenas a uma “especulação sobre o devir histórico “enquanto tal”, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias)”(GAGNEBIN, 1940).² A maneira como se conta uma história, ou a História, como se veicula uma narrativa de verdade possível e o seu estudo na arte está ligado a uma frente de oposição ao fascismo: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1936)³ Entretanto, essa solidão do leitor de romances, essa impossibilidade de compartilhar em voz alta para um ouvinte ocasional a matéria da leitura pode ser pensada como um limite para a possibilidade de atuação do romance enquanto arte que visa uma transformação social.

Penso muitas vezes que o romance, apesar de toda a sua popularidade, é uma arte quase anti-social, uma arte que exige a intimidade de um espectador único, esse misterioso leitor que se encerra dentro de si próprio, que fecha as portas às emoções alheias. (ABELAIRA, 1961)⁴

Quais seriam então os outros espaços possíveis para a escrita? Quais seriam as outras formas possíveis de veicular um discurso que visa

¹ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. São Paulo: Brasiliense, p. 213.

² GAGNEBIN. Prefácio: Walter Benjamin ou *A história aberta*. São Paulo: Brasiliense, p. 19.

³ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, p. 196

⁴ ABELAIRA. *10 minutos com Augusto Abelaira*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 16.

transformações sociais para além do romance? Em ocasião do lançamento da peça *A palavra é de ouro*, Abelaira comenta em entrevista ao jornal *O Diário de Lisboa* as suas disposições como autor teatral e compara a escrita do teatro com a escrita do romance.

Uma obra teatral! Quando levada à cena, desencadeia uma dupla reacção nos assistentes. Por um lado, cada espectador sofre a influência do que vê e ouve no palco; por outro, é também estimulado pelas respostas de quantos o rodeiam. E uma tal experiência, uma possibilidade tão rica de comover e interessar quinhentas pessoas ao mesmo tempo fascina com toda a certeza um escritor...(ABELAIRA, 1961)⁵

Se o romance é uma arte solitária, e, portanto, a veiculação da sua narrativa estaria limitada pela possibilidade de circulação do livro enquanto produto, o teatro oferece a possibilidade de um impacto muito mais imediato no público. Impacto muito mais imediato das ideias no público por dois aspectos. Em primeiro lugar pelo tempo de duração de um espetáculo teatral em comparação com a leitura de um romance; em segundo lugar, pelo número de pessoas que compartilham a mensagem a cada execução da montagem teatral. Entretanto, o teatro só possui essa capacidade de rápida difusão de ideias quando as peças são executadas para o público, e, no caso português, muitas das peças dos dramaturgos que se propunham a satirizar a sociedade da época ficavam por representar. Certamente o público leitor de peças de teatro é ainda menor do que o público leitor de romances, e, além disso, a montagem da peça possibilita a ambientação da narrativa, o que é suprido no romance com as descrições detalhadas dos acontecimentos

De modo que escrever comédias equivale quase a escrever romances, peças literárias que serão lidas na cama, antes de adormecer. Mas romances carecidos daqueles ingredientes que valorizam os romances autênticos: as descrições e tantas coisas mais. Nestas circunstâncias para quê perder tempo a escrever comédias e dramas? Supondo que Jean Giraudoux fosse português: ele teria insistido em escrever peças teatrais ou continuaria a sua anterior vocação de romancista? Os exemplos de J. Régio, de L. F. Rebelo e de B. Santareno parecem indicar que sim. Ou serão os autores portugueses mais pacientes, mais capazes de resistir á má fortuna?(ABELAIRA, 1961)⁶

⁵ ABELAIRA. *10 minutos com Augusto Abelaira*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 16.

⁶ ABELAIRA. *10 minutos com Augusto Abelaira*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 16.

Entretanto, para Abelaira, escrever um romance ou uma comédia teatral não seria apenas um problema de escolha:

Uma história não se imagina independentemente da forma de que se revestirá. Ao ser imaginada ela já é teatro ou já é romance. Se Jean Giraudoux tivesse desistido do teatro não creio que escrevesse romances sobre o Anfitrião, sobre a Electra sobre a Guerra de Tróia. Escreveria acerca de outras coisas. E assim “A palavra é de oiro” será mau teatro, mas teatro. “Os Desertores” serão um mau romance, mas romance (apesar de em dois capítulos eu ter sentido a necessidade de criar um clima teatral). (ABELAIRA, 1961)⁷

O teatro representava, para Abelaira, outro espaço possível para a escrita enquanto projeto de transformação social. Entretanto, a capacidade de comunicação do teatro com o público dependia da montagem do espetáculo para atingir a sua potencialidade. Comentando a sua experiência enquanto espectador teatral em Portugal e especificamente em Lisboa, o autor aponta para a falta de investimento dos poderes públicos no auxílio à montagem de espetáculos na cidade e em todo o país. Claro está que Abelaira se refere a espetáculos de autores considerados grandes mestres internacionais do teatro, porém consagrados em críticas e sátiras sociais, e muitas vezes ligados a ideias comunistas, a exemplo de Gorki, Tchekov e Brecht, criticando assim o fechamento cultural português e comparando uma época sem o teatro a uma época de escuridão.

Espectador lisboeta? Reduzidíssima... Nunca vi Sean O’Casey, nem Brecht, nem Salacrou, nem Gorki, nem Claudel, nem Yeats, nem...Valerá a pena citar mais? Vi Hauptmann uma vez, Strindberg outra, Tchekov... etc. Mas nem sempre um bom autor significa um bom espectáculo, não é verdade? E todavia não falta entusiasmo e saber a muitos dos nossos actores. Se o entusiasmo e o saber bastassem! Mas não: sem o auxílio dos Poderes Públicos não haveria companhias aéreas, nem caminhos de ferro, porque a venda dos bilhetes não paga as despesas. Não haveria estradas, não haveria pontes, não haveria iluminação publica. Ora o teatro é tão útil como a iluminação publica, é até uma outra espécie de iluminação publica. Iluminação Publica não apenas em Lisboa, mas em todo o País, claro está. E sem cortes de energia eléctrica. Quanto ao resto – perdoe-se o exagero – haja o dinheiro, porque onde há dinheiro há teatro. (ABELAIRA, 1961)⁸

Se o investimento dos poderes públicos na montagem de espetáculos teatrais limita à capacidade de atuação do teatro enquanto espaço para a escrita

⁷ ABELAIRA. *10 minutos com Augusto Abelaira*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 16.

⁸ ABELAIRA. *10 minutos com Augusto Abelaira*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 20.

como arte social, as entrevistas e crônicas jornalísticas proporcionam um ambiente privilegiado para a discussão da arte com o grande público, possibilitando ao autor expressar o que pretendeu atingir com seu trabalho

Sem dúvida os artistas contemporâneos falam hoje em público muito mais acerca da sua arte do que falavam os escultores de Tell EL Amarna e sem dúvida também o público do nosso tempo se preocupa muito mais com os problemas teóricos levantados pela arte do que se preocupavam os egípcios na época de Akhenaton (com exceção do próprio Akhenaton e, assim o espero, da sua formosa esposa Nefertiti). Mas isto depende não tanto de os artistas reflectirem menos, como dos meios de comunicação de que hoje dispõem: jornais, revistas, inquéritos, rádios, televisão... Mal publicam uma obra (pelo menos lá fora, mas mesmo cá dentro já vai sendo assim); logo são interrogados pelas páginas literárias: “Que pretendeu fazer? E aquelas cogitações que dantes ficavam em silêncio (ou que eram confessadas aos amigos com talento literário, Francisco de Holanda ou Eckermann) vêm hoje a luz do sol. (ABELAIRA, 1968)⁹

Abelaira aponta para dois espaços diferentes para a atuação da escrita, complementares ao romance ou ao teatro, criados pelo jornal enquanto meio de comunicação. A crônica e a entrevista. As crônicas encomendadas por jornais a escritores para discutir a situação da arte no seu tempo ou simplesmente expressar a sua ideia de projeto literário, proporcionavam uma exposição mais aprofundada das visões do artista

Se a memória não me engana, Robbe-Grillet declarou recentemente (numa entrevista, claro!) que os textos teóricos são a consequência de uma encomenda do *Express*. Quer dizer: Sem o *Express* não conheceríamos as meditações do autor de *Lês Gornies* – mas isto não significa que ele não meditasse em silêncio acerca de sua arte. E como ele muitos outros artistas. Para mais, alguns deles, pelo menos os que não se dedicam às letras, têm dificuldade de escrever: a entrevista permite-lhes passar por cima dessa dificuldade – e escrevem com a mão do jornalista. (ABELAIRA, 1968)¹⁰

A entrevista seria um espaço facilitado por um inquiridor jornalístico que viabiliza a comunicação com o público leitor. Um local para aqueles que não se dedicam às letras expressarem o seu entendimento sobre a sua ideia de arte:

⁹ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

¹⁰ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

Que pena que a Maria Antónia Palla (autora de uma admirável entrevista com José Gomes Ferreira) ou que a Eduarda Dionísio, o Almeida Faria ou o Luis Salgado de Matos (os jovens e inteligentes inquisidores de uma importante *Situação da Arte*, recentemente publicada) não tenham vivido em Tell EL Amarna ou em Atenas ou em Chartres nos momentos apropriados. Porque podemos ter certeza: o autor do busto de Nefertiti (o de Berlim) poderia contar-lhes muitas coisas acerca do que, para ele, era a escultura, mesmo admitindo que ainda a não considerasse uma *arte*. E os outros anônimos que assim deixariam de o ser. (ABELAIRA, 1968)¹¹

Abelaira pontua o comentário acima com uma ressalva sobre o seu entendimento de história da humanidade.

Bem sei: o que fica pra trás é excessivo e subentende a crença, que aliás não tenho, de que o homem foi sempre o mesmo através dos tempos. O amor da teoria é certamente uma conquista (dos Gregos?), não um dado original. Mas quando certo poeta anônimo da Babilônia se queixa num tijolo (trinta séculos o contemplam!) de que já não há temas poéticos, não será isto uma meditação acerca da arte? Que mais não diria ele se pudéssemos tê-lo interrogado? (ABELAIRA, 1968)¹²

O autor entende o espaço do jornal como o espaço de comunicação de sua época. Antes, quando escritores queriam discutir as suas intenções com o público acerca do romance e não podiam contar com cadernos jornalísticos que fornecessem esse espaço, organizavam-se de outras formas

O coelho que trago hoje escondido na manga é inteiramente alheio aos escultores de Tell EL Amarna e ao anônimo poeta de Babilônia, diz respeito, sim, a Chateaubriand, a George Sand, a Balzac, a Stendhal, a Flaubert, a Zola, etc. É um volume organizado por dois professores norte-americanos (Herbert S. Gershman e Kernan B. Whitworth) e publicado em França por J. F. Revel numa coleção já extinta (também na França vão morrendo, para irônica consolação nossa, certos empreendimentos editoriais importantes – e por desinteresse do público!). O título dá uma ideia da obra: *Antologia dos Prefácios de Romances Franceses do Século XIX*. A cada época, os meios de comunicação que merece: na falta da entrevista a interrogá-los acerca dos romances ou da arte em geral, os escritores tomavam a iniciativa, e escreviam prefácios. (ABELAIRA, 1968)¹³

O autor entende a necessidade dessas comunicações complementares ao romance como um mapa do clima mental que serviu de fundo à criação daquela

¹¹ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

¹² ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

¹³ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

narrativa. Como um espaço para textos que exploram a relação entre teoria e prática literária, esses gêneros revelam as aspirações do autor e compõem o jogo de significados possíveis que forma o romance

Assim como não há teoria sem um mínimo de prática, não há prática (não há obras) sem um mínimo de teoria. E a suposição de que existe uma separação absoluta entre a obra (o romance) e aquilo que o autor pretendeu ou julga ter pretendido com ela, tem muito que se lhe diga e só seria verdadeira se o autor não fosse um homem único, uma totalidade. As suas certezas, as suas ilusões, as suas mentiras são significativas acerca da obra, pertencem ao jogo que o romance é. (ABELAIRA, 1968)¹⁴

Abelaira faz uma distinção bem clara da sua ideia de uma literatura que recorre a complementos para possibilitar a potência máxima de sentidos e da literatura que se importa apenas em contar uma história para entreter.

Pelo menos quando o romance é uma obra-prima, pois só os romances medíocres têm a vida autônoma, falam espontaneamente aos leitores (e falam porque não dizem nada). As obras-primas são avaras de palavras (passe o absurdo da expressão), para falarem convenientemente precisam que recorramos ao que lhes é exterior: os prefácios (ou entrevistas) dos seus autores, os comentários (estilísticos, sociológicos, impressionistas, etc.) da crítica. Em si mesmas, são silenciosas. (ABELAIRA, 1968)¹⁵

Seu interesse é pelos romances que descrevem a luta dos desadaptados. Romances que exploram o conflito entre as ideias e a aplicação destas na sociedade, transcendendo, portanto, a pura narração de uma história.

Quando abro um romance é para seguir a vida de um herói a contas com o seu destino, procuro seguir uma experiência, que é um choque entre o herói e o Mundo ou, se quiserem, um momento de crise. O momento em que o herói, desadaptado, procura o equilíbrio com o meio – a menos que renuncie, que procure esse equilíbrio em si próprio, na sua solidão (triunfo impossível, mas gerador, por isso mesmo, de situações dramáticas). “Que posso fazer? Que devo fazer?”. Os romances mostram-nos sempre exemplos dessa batalha fundamental em que todos estamos empenhados. (...) Se um romance nos descreve a luta do desadaptado para reconquistar o equilíbrio, e se as ideias são um instrumento de adaptação, o conflito entre as ideias e a prática é fatalmente um campo inesgotável de matéria romanesca, que transcende, portanto, a pura narração de uma história. Os homens não sentem apenas, pensam também, inventam filosofias boas e

¹⁴ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

¹⁵ ABELAIRA. *Na época da entrevista*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 5.

más para sobreviverem. “Ilusões vitais” – assim lhes chamava Ibsen. (ABELAIRA, 1962)¹⁶

Assim, ao discutir o que ele entende como a teoria em volta da elaboração do romance, o que o autor pretendeu ou não pretendeu ao escrever daquela maneira, se ele conseguiu ou não atingir as suas pretensões, este estaria levantando problemas morais e políticos, estaria pensando as estruturas sociais que colocam esse personagem frente a problemas de adaptação, que o colocam à margem da sociedade, e é a partir desta margem que ele vai focalizar a sociedade que o exclui.

Dificuldade gravíssima: o romancista que nos apresenta esses problemas (morais, políticos, metafísicos) não é – dificilmente será – um pensador rigoroso. Possivelmente, muitos dos problemas que levanta são até problemas mal postos que não resistiriam a cinco minutos de análise de um Goldmann ou de um Reichenbach. E agora: não estarão esses romancistas a meter a foice em seara alheia, a contribuir para uma confusão ainda maior? Creio que não, apesar de tudo (e refiro-me aos grandes e não aos pequenos romancistas, bem entendido). Em primeiro lugar, os chamados pensadores profissionais não estão isentos do pecado dos falsos problemas (e quase toda a metafísica posterior a Kant ilustra esta afirmação). E depois: os falsos problemas têm influência social (atente-se na importância do existencialismo no pós-guerra). Um pseudo problema pode levar os homens a sofrer, pode ser vivido com sinceridade. Os falsos problemas são afinal uma realidade que atrai o romancista ávido de todas as realidades. (ABELAIRA, 1962)¹⁷

Quando o romancista levanta problemas sociais, morais, políticos e metafísicos para de alguma maneira criticar as formas de organização social, este está se colocando fora da sua competência enquanto escritor. Está fugindo da especificidade de sua função enquanto contador de histórias para, como diria Abelaira, “meter a foice em seara alheia” (ABELAIRA, 1962)¹⁸ Esta função do homem de letras como uma figura que brota do campo cultural que se estabelecia como campo social autônomo, e como tal se projetando na política, surge com a intervenção de Émile Zola no caso Dreyfus. (SILVA, 2004)¹⁹

¹⁶ ABELAIRA. *Confissões de um leitor de romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 21.

¹⁷ ABELAIRA. *Confissões de um leitor de romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 21.

¹⁸ ABELAIRA. *Confissões de um leitor de romances*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 21.

¹⁹ SILVA. *Podemos dispensar os intelectuais?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 39.

Alfred Dreyfus, um capitão de artilharia do exército francês de origem judaica estava sendo acusado de alta traição por fazer espionagem para os alemães. Através de um processo fraudulento, Dreyfus foi condenado à prisão perpétua na Ilha do Diabo, costa da Guiana Francesa em 1894. Depois de algum tempo passado, em 1898, surgiram evidências da inocência do oficial francês que teve direito a um segundo julgamento. A manutenção da sentença provocou a indignação daqueles que defendiam a liberdade do oficial, entre estes, Émile Zola, que expôs o escândalo ao público geral com a publicação do manifesto intitulado *J'accuse!*, veiculado no jornal literário *L'Aurore* em 13 de janeiro de 1898.

O caso Dreyfus dividiu a França entre os que apoiavam Alfred Dreyfus, conhecidos como *dreyfusards* e os que se punham contra ele, *anti-dreyfusards*. A disputa foi particularmente violenta, uma vez que envolvia vários assuntos no clima controverso e agitado de então. Diversos professores, estudantes e artistas aliaram-se aos *dreyfusards* e assinaram pedidos intercedendo por Dreyfus. Os *anti-dreyfusards* defendiam que a decisão da corte militar era soberana e não estava apta a ser discutida por civis, entretanto, essas ideias eram abraçadas pelo manto de anti-semitismo que envolvia os partidários da causa anti-dreyfus, que responderam à situação com pilhagem a lojas de judeus, gritos de vaias a Zola e morte aos judeus. Uma revisão do processo de Dreyfus, em [1906](#), mostrou que Charles-Ferdinand Walsin Esterhazy, major do exército francês, fora o verdadeiro autor das cartas que comprovavam a traição dentro do exército francês e que agia como espião dos alemães. Assim, Dreyfus foi libertado e restabelecido parcialmente no exército.

Esta figura que surge a partir do caso Dreyfus é denominada na França de intelectual, e se configura como homens que pretendem saber de tudo, pessoas que se metem no que não é da sua conta e que pretendem “contestar o conjunto de verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global de homem e da sociedade” (SARTRE, 1965)²⁰

Originalmente, o conjunto de intelectuais aparece como uma variedade de homens que tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem da inteligência (ciência exata, ciência aplicada, medicina, literatura etc.), abusam dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção

²⁰ SARTRE. *O que é um intelectual*. São Paulo: Ática, p. 14.

global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem. E, caso se queira, um exemplo dessa concepção comum do intelectual, direi que não chamamos de “intelectuais” os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo. Mas, se esses mesmos cientistas, assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem construir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais (SARTRE, 1965)²¹

O intelectual, então, é recrutado dentro da classe dos técnicos do saber prático, como aquele que sai da sua competência técnica para intervir politicamente na sociedade, abusando de sua celebridade “ou da competência que lhes é reconhecida para praticar uma violência em relação à opinião”. (SARTRE, 1965)²² Trata-se, portanto, do indivíduo que toma consciência da oposição, nele e na sociedade, entre “a pesquisa da verdade prática (com todas as normas que ela implica) e a ideologia dominante (com seu sistema de valores tradicionais)” (SARTRE, 1965).²³ Essa tomada de consciência permite o desvelamento das contradições fundamentais da sociedade, “de um conflito orgânico entre a verdade que ela reivindica para seu empreendimento e os mitos, valores e tradições que ela mantém e que quer transmitir às outras classes para garantir sua hegemonia” (SARTRE, 1965)²⁴

Mas é provável que Zola não tivesse escapado ao descrédito a que o expunham os seus êxitos de venda e à suspeita de vulgaridade que implicariam se não tivesse conseguido (sem o procurar) transformar, pelo menos parcialmente, os princípios de percepção e de apreciação em vigor, nomeadamente constituindo, em escolha deliberada e legítima, a afirmação de independência e dignidade específicas do homem de letras, com a missão de pôr a autoridade específica ao serviço das causas públicas. Era-lhe necessário para tanto produzir uma figura nova, a do intelectual, inventando para o artista uma missão de subversão profética, inseparavelmente intelectual e política, de molde a fazer surgir como uma opção estética, ética e política, susceptível de ter os seus defensores militantes, tudo aquilo que os seus adversários descreviam como efeito de um gosto vulgar ou depravado. Levando ao seu termo a evolução do campo literário no sentido da autonomia, Zola tenta impor até mesmo em política os mesmos valores de independência que se afirmavam no campo literário. (...) Assim, paradoxalmente, é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político,

²¹ SARTRE. *O que é um intelectual*. São Paulo: Ática, p. 15.

²² SARTRE. *O que é um intelectual*. São Paulo: Ática, p. 15.

²³ SARTRE. *O que é um intelectual*. São Paulo: Ática, p. 30.

²⁴ SARTRE. *O que é um intelectual*. São Paulo: Ática, p. 31.

constituindo-se desse modo como intelectual. O “*J’Accuse*” é o auge e a consumação de um processo coletivo de emancipação que progressivamente se foi cumprindo no campo de produção cultural: enquanto ruptura profética com a ordem estabelecida, reafirma, contra todas as razões de Estado, a irredutibilidade dos valores de verdade e justiça, e, no mesmo ato, a independência dos guardiões desses valores em relação às normas da política (as do patriotismo, por exemplo), e às imposições da vida econômica.

O intelectual constitui-se como tal intervindo no campo político *em nome da autonomia* e dos valores específicos de um campo de produção cultural que alcançou um elevado grau de independência perante os poderes (e não, como o homem político, detentor de um forte capital cultural, na base de uma autoridade propriamente política, adquirida ao preço de uma renúncia à carreira e aos valores intelectuais). (...) Encerrado na sua ordem própria, apoiando-se nos valores próprios de liberdade, de desinteresse, de justiça, que excluem quem possa abdicar da sua autoridade e da sua responsabilidade específicas em troca de ganhos ou poderes temporais necessariamente desvalorizados, o intelectual afirma-se, contra as leis específicas da política, as da *Realpolitik* e da razão de Estado, como defensor de princípios universais que não são mais do que o produto da universalização dos princípios específicos do seu universo próprio. (BOURDIEU, 1992)²⁵

A função do intelectual estabelece-se, portanto, a partir das condições criadas no fim do século XIX. O “sistema da literatura e da arte reclama para si os valores universais ou universalizantes da liberdade e do desprendimento”(SILVA, 2004)²⁶. O intelectual se manifesta a partir do sistema da literatura e da arte para intervir no espaço público buscando mudanças em nome de causas ou ideologias que pensa ultrapassarem os domínios técnicos da política. Ele se distancia das preocupações de dever institucional a que estão submetidos os agentes políticos para se auto conferir a autoridade intelectual de dialogar com a sociedade e com o poder, “trazendo para a agenda pública questões que ela não está reconhecendo como relevantes e redefinindo em termos éticos problemas que o discurso político tende a desqualificar”(SILVA, 2004)²⁷. Sua função se faz na crítica das crenças estabelecidas pelo sistema de valores dominante, problematizando as relações estabelecidas a partir da valorização do conhecimento, da arte ou da moral para interpretar os códigos dos jogos de linguagem e comportamento.

²⁵ BOURDIEU. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, p. 155 - 157

²⁶ SILVA. *Podemos dispensar os intelectuais?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 41.

²⁷ SILVA. *Podemos dispensar os intelectuais?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 42.

Abelaira exerce a função de intelectual, um intelectual à portuguesa no contexto do século XX, manifestando através do impulso criativo uma “vocação profética”, falando de um local de enunciação que se liberta dos compromissos de conveniência, cáculo financeiro e dever institucional, para, a partir da liberdade crítica do sistema da arte questionar o discurso que possibilita a falta de liberdade civil veiculada pelo sistema político, propondo um modo de fazer política através da cultura. Ele “encarna a pressuposta supremacia  tica do campo cultural face ao político e também a supremacia simbólica da produção cultural pura sobre a grande produção” (SILVA, 2004)²⁸, valorizando a criação autoral diferenciada e a produção de obras dirigidas a públicos cultivados, em detrimento de produtos de lazer que visem a uma circulação em massa de lógica mercantil.

Apesar de gozar da validação do reconhecimento enquanto intelectual de matriz oitocentista, o contexto de atuação que Abelaira está submetido   um contexto alterado pelo desenvolvimento da indústria cultural no século XX.

Porque nos tempos que correm, tempos de rigorosa especialização, um livro de Física é sempre um livro de Física e um tratado de Medicina é sempre um tratado de Medicina. Se, por acaso, o físico ou o médico desejam comentar outros problemas, o mundo em que vivem, os países que visitaram, os fundamentos da  tica ou da política, eles escrevem artigos para as revistas ou para os jornais. Mas, num século sem periódicos, que haviam de fazer os cientistas se, por acaso, coexistisse neles uma certa veia jornalística? Não tinham outro remédio: aproveitavam-se dos próprios tratados científicos. (ABELAIRA, 1962)²⁹

O jornal passa a ser o espaço preferencial para a atuação intelectual por conjuntura do desenvolvimento da indústria cultural, que cria lugar em cadernos especializados dentro do veículo de comunicação para o público que consome esse tipo de ideia, mesmo que muitas vezes os que criam obras e os que as fruem, mais do que consomem, sejam estruturalmente homólogos uns aos outros. Muitas vezes, os próprios criadores e outros iniciados nos círculos da recepção e da apreciação est tica eram o próprio público-alvo para essas ideias. Assim, a capacidade de circulação desses discursos também é limitada pela abrangência de seu público. De qualquer maneira, através das cr nicas e entrevistas publicadas

²⁸ SILVA. *Podemos dispensar os intelectuais?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 42.

²⁹ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17.

em cadernos de arte podemos focalizar uma parcela menos visitada do projeto de embate literário e intelectual de Augusto Abelaira, marcado por um compromisso ideológico e por uma prática de investigação da realidade que questiona através da escrita as maneiras com que o poder estrutura o seu discurso e desqualifica os discursos que lhe são opostos.

A exemplo de como Abelaira utiliza o espaço jornalístico para discutir a tradição cultural portuguesa, e indagar os códigos de conduta social, extravasando os domínios do literário para criticar as formas de manutenção da organização política, gostaria de comentar a crônica intitulada *Nas vésperas de mais um centenário*, publicada no *Diário de Lisboa* em 1962.

O acaso de uma notícia de jornal recorda-me que estamos á beira do centenário da publicação dos Colóquios dos Simples e Drogas. Recordame, também, que se a nossa época não fosse rica em muitas outras coisas, era-o, pelo menos, em comemorações centenárias. Porque elas sucedem-se quase como as cerejas, tanto como as palavras e os historiadores portugueses, sempre os mesmos, correm alvoroçados de uma para outra, desta conferência sobre o Infante para outra sobre o Garcia de Orta. Enfim! Se fossem bons oradores como António Vieira, como Jorge Sampaio, como Eurico Figueiredo, como José Estevão! Não. Conferências que nos desvendem aspectos desconhecidos dos ilustres e centenários homenageados? Seria pedir muito, claro está. Nestas coisas, como em moral, a intenção é tudo. O infante dar-nos-á outra oportunidade de sabermos que abriu as portas à descoberta de novos continentes e que a Universidade de Coimbra tem mais direitos sobre ele do que a Universidade de Lisboa (ou vice-versa, não me lembro bem). O Garcia de Orta será outra vez e sempre e sem cansaço um precursor do espírito científico (o que nem sequer tem o apaixonante sabor das afirmações falsas). Ouviremos as frases do costume: “Sabe-se mais em um dia agora pelos Portugueses do que se sabia em cem anos pelos romanos” e era verdade.

Frases que são sempre as mesmas como se nos Colóquios não houvesse variadíssimas outras. Mas que culpa têm os investigadores de que os centenários sejam muitos e que cada centenário dure apenas doze meses? Que culpa têm que haja duas e três comemorações por ano e que cada herói represente, pelo menos, três centenários (a data do nascimento, a data da morte, a data do feito ilustre)? (ABELAIRA, 1962)³⁰

Ele justifica a crônica na leitura de uma notícia de jornal, como se fosse um texto desprezioso, mas rapidamente começa a interrogar as tradições histórico-culturais portuguesas. Tradições pautadas em figuras de heróis

³⁰ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17.

afirmadores do espírito científico (por exemplo, o médico e pesquisador Garcia de Orta), pautadas num destino mítico do português enquanto o povo que deveria trazer as luzes do conhecimento ao mundo. Abelaira usa o exemplo da comemoração do centenário da publicação dos *Colóquios dos Simples e Drogas* para discutir as transformações nos espaços de intervenção intelectual na sociedade portuguesa e os códigos morais defendidos em cada época. Ele começa por situar o leitor desinformado que os *Colóquios dos Simples e Drogas* são um inventário das coisas medicinais da Índia, publicados pelo médico português Garcia de Orta no século XVI. Ele viajou para a Índia a fim de catalogar os nomes das plantas utilizadas como remédio e confrontar o que delas diziam os velhos textos com a observação empírica dos seus efeitos, para possibilitar “uma indicação dos bons remédios e sua composição, dos modos de tratamento usados no oriente (e susceptíveis de ser aplicados na Europa)” (ABELAIRA, 1962).³¹ Entretanto, apesar de reconhecer a importância histórica dos *Colóquios*, Abelaira está mais interessado em discutir os espaços possíveis para a investigação científica, no sentido de uma investigação isenta de compromissos com qualquer discurso de “verdade oficial” a partir do exemplo do cientista que estava sendo comemorado no século XX.

Mas tudo isto – e era muito – não bastaria para fazer dos *Colóquios* uma leitura quase apaixonante. Outros temas poderemos encontrar nesse livro, pois, muitas vezes, Garcia Orta demorou-se em assuntos que nada tinham a ver com a Medicina. Divulgações em obras especializadas que eram vulgares nessa época e que hoje raramente encontraremos.

Poder-se-á concluir: se houvesse imprensa diária no século XVI, os *Colóquios* seriam para nós, leitores do século XX, muito menos interessantes porque muito mais limitados, muito mais medicinais (e, ainda por cima, de uma medicina que ignorava a circulação do sangue e a cortisona). É certo que a par deles teríamos talvez uma recolha de *Dispersos* bem mais acessível e completa. Porque, manifestamente, Garcia de Orta sentiu-se na obrigação de nos pedir desculpa, sempre que se afastava dos prometidos simples e drogas. (ABELAIRA, 1962)³²

Além de identificar o interesse maior nessas publicações por conta das descrições sociológicas dos povos asiáticos, Abelaira investiga o sistema de valores ideológicos aos quais essas descrições estavam submetidas. Um sistema

³¹ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17.

³² ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 17.

de valores que definia o local de enunciação do pesquisador encarregado das análises.

Desculpa de quê? Por exemplo: de nos distrair com uma descrição, que nem sequer é longa, dos costumes dos povos asiáticos. Descrição amável porque o nosso Orta era homem inteligente e tolerante. Até quando fala nas “parvoíces desta gentildade” é para acrescentar, com um bom humor digno de Voltaire, que nisso lembram eles as fantasias de Ovídio, forma subtil de insinuar que os europeus não são menos parvos, e que a asneira é a coisa mais bem partilhada do Mundo. Com exceção, talvez, dos chineses, “homens muy sutis”. Tão “sutis” que entregavam o governo não aos reis mas sim aos sábios. Admiração optimista? A velha ilusão de que uma república de filósofos dará a felicidade aos homens. Mas terão dado melhores provas os não filósofos?

E, todavia, para esta nossa actual maneira de encarar o Mundo, como não ficarmos espantados com a reacção de Orta ao trágico destino que espera infalivelmente um seu amigo chamado Nizamaluco? Cientista e homem sem grande preconceitos, ele aceita sem um protesto que o inferno seja a morada última daquele chefe hindu que tanto admira e a quem tanto deve. Não acharia injusto, cruel, tamanho castigo para um homem de moralidade irrepreensível? (ABELAIRA, 1962)³³

Abelaira começa a desenvolver um raciocínio baseado na história do autor dos Colóquios, mas permeado por questionamentos aos quais a história oficial não pode responder. Citar Nizamaluco, companheiro e interprete de Garcia de Orta e a questão que se costura na aceitação, mesmo por parte daqueles que se diziam isentos (como os cientistas, por exemplo), da ideologia católica que garantia a crença em que todo homem não católico iria para o inferno é uma maneira de dialogar com a verdade oficial através de questionamentos que visam a reflexão sobre os padrões de configurações do discurso. Ele continua o artifício citando que Garcia de Orta era cristão-novo, fato conhecido. E, novamente, enxerta um questionamento para-além da verdade oficial, como se procurasse expôr Garcia de Orta como um personagem, descobrir a figura através das possibilidades não contadas: “Cristão-novo que procurara, provavelmente, nas terras longínquas da Ásia, o repouso que a Europa lhe não garantia. Cristão-novo praticando o judaísmo e, portanto, mais do que nunca, receando a Inquisição?” (ABELAIRA, 1962).³⁴ Apesar de não poder responder ao próprio questionamento, principalmente por estar interessado em descobrir uma verdade muito mais do que

³³ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19.

³⁴ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19.

em obter uma resposta, Abelaira explica que na época, o tribunal do Santo Ofício respondeu à pergunta. Depois da morte do médico e cientista, sua irmã Catarina de Orta foi presa, e durante interrogatório, “confessando a verdade ou mentindo, numa tentativa sem êxito de escapar à fogueira” (ABELAIRA, 1962)³⁵, ela acusou Garcia de Orta de praticar o judaísmo e as suas liturgias, e de a haver convertido. Apesar de já estar morto e enterrado, o autor dos *Colóquios*, tão comemorado no século XX por seu espírito, teve o corpo exumado pelo clero da sua época e teve os seus restos queimados.

Quando tudo isso se passou, já o autor dos *Colóquios* estava morto e enterrado. Felizmente! Mas os homens, se o fanatismo os impele, nada respeitam – não respeitam a vida, que é mais preciosa, como haviam de respeitar a morte? Desenterraram-no, queimaram-lhe os restos – deram-lhe menos sossego do que certamente fora dado ao virtuoso Nizamaluco. Afinal, que pode importar a um cadáver ser roído pelos vermes ou queimado pelos homens? Ao cadáver nada; aos homens e aos vermes muito. Vermes que eram, aliás, grandemente considerados pelo autor dos *Colóquios*. Julgava ele, o homem da experiência, ter demonstrado que os vermes nasciam do nada. Ele próprio os vira nascer do nada! Perdoemos-lhe esta pobre experiência, que os tempos eram outros, e ver, claramente visto, com os olhos que a Natureza nos deu é bom, mas com o microscópio que nós próprios nos demos é ainda melhor. Perdoemos-lhe e perdoemos também: apesar de tudo, somos nós, homens, e não os vermes, que nos atrevemos a comemorar-lhe o centenário. Porque, felizmente, já nos vamos convencendo de que isto de queimar cadáveres (ou homens vivos) é tarefa inglória. (ABELAIRA, 1962)³⁶

A crônica que, a princípio se justificava pela lembrança do centenário dos *Colóquios* numa notícia de jornal, acaba por desenvolver uma análise que questiona as formas de construção das verdades oficiais da época, tomadas como exemplo para compará-las com aquelas produzidas na época em que ele, Abelaira, está inserido, veiculando através da cultura a mensagem de cunho político que diz que queimar homens é tarefa inglória, estejam ele vivos ou mortos. Dessa forma, o autor critica a estrutura de poder vigente e o discurso ideológico que possibilita essa estrutura de poder a partir de referências a um passado remoto.

³⁵ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19.

³⁶ ABELAIRA. *Nas vésperas de mais um centenário*. Lisboa: Diário de Lisboa, p. 19.