LITERATURA, COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE

Fernando Namora

A minha presença neste Congresso é de certo modo abusiva (para não dizer inteiramente abusiva) e requer, talvez, um prévio esclarecimento, que será, simultaneamente, uma prevenção aos que vieram escutar-me. Com efeito, tratando-se de um Congresso de Crítica Literária, espera-se, naturalmente, que os seus participantes sejam ou críticos ou, pelo menos, estudiosos da literatura. Ora, como sabeis, não sou nem uma coisa nem outra. Sou, isso sim, um homem de letras, relativamente laborioso, que há quatro décadas vem escrevendo histórias do seu mundo vivido ou do seu mundo inventado — o que, por fim, resulta no mesmo — e a quem, portanto, as questões da literatura, seus desígnios, seus mecanismos, seus porquês, seus mistérios, têm forçosamente de interessar, embora quase sempre sob o preço de uma forte perturbação. Assim sendo, a minha presença aqui, junto de tão doutos mestres da crítica, pois de mestres se trata, seria a do ouvinte que veio para assistir ao confronto de opiniões, sempre clarificador e estimulante, que veio para se orientar, para se actualizar e, num ou noutro aspecto, para desfazer inibitórias obscuridades. De facto, é nessa qualidade de ouvinte que aqui me vejo e me sinto. No entanto, subi a esta tribuna para expor algumas dúvidas, trocando por momentos o meu lugar de ouvinte pelo de interveniente, e de algum modo esse arrojado pede que lhe encontre uma justificação. E, afinal, não será difícil descobri-la, ela está à vista: na vossa cordialidade, na vossa tolerância. Estou aqui, caros Amigos, porque o honroso convite que me foi endereçado e que eu interpretei como gesto fraterno dirigido não especialmente ao escritor Fernando Namora mas a um representante

das letras portuguesas e, como tal, a todos os escritores seus compatriotas, esse convite, dizia, desde logo me impôs o grato dever e o grande júbilo de lhe dar seguimento, mesmo incorrendo no embaraço de me achar intruso nesta assembléa de especialistas do fenómeno literário ou, parafraseando o título de um dos meus romances, de me ver, entre vós, como joio metido em seara de trigo. Desculpai-me, porém, a ousadia: ela atenua-se pelo facto de, desde a Bíblia, sabermos que não há trigo sem joio e ainda por outro motivo não menos determinante do que o apontado atrás: nenhum português perde ensejo e pretexto de visitar o Brasil, país irmão, para muitos Terra Prometida, país-futuro, cujas vivências impregnam a mesma atmosfera existencial que eu, como português, respiro: a língua comum, a língua que, como disse Fernando Namora, é uma pátria, a universalista e ecuménica pátria de todos nós.

Todavia, e em lugar de uma comunicação que decerto melhor caberia a um ensaísta literário, teria sido porventura mais justificado que eu, romancista que sou (romancista, ou novelista, ou apenas narrador, como queiram, e às vezes até poeta de horas furtivas), viesse aqui falar, por exemplo, da minha experiência de escritor pelo que respeita eventuais influências recebidas da crítica. Por outras palavras: do modo como reajo à crítica, do valor que lhe confiro como mediadora e intérprete da criação literária, numa palavra, das suas incidências, admitidas ou negadas, no percurso da minha obra.

Na verdade, perfazendo eu dentro de curtos meses (em Janeiro próximo, concretamente) quarenta anos de labor literário (quase uma vida), teria já alguma coisa a dizer sobre o tema. Só que esse pouco ou esse muito nunca poderia ser eloquente, visto cada escritor reagir à sua maneira, consoante o seu temperamento, o seu molde cultural a sua humildade ou a sua sobrançeria, a ambiência de que faz parte e não menos consoante a fase em que se encontra da sua vida literária, pois o tempo vai-nos seleccionando os fins com que tecemos a malha das nossas emoções, incluindo as de natureza intelectual. Para minha surpresa, tenho ouvido e lido de muitos escritores que a crítica lhes é quase indiferente, enquanto outros confessam quanto com ela se elucidam, quanto sentem mesmo de ansiedade, às vezes erosiva, perante o que se possa dizer ou escrever sobre os seus livros. Estes últimos escritores poderemos vê-los mais entre os Europeus, sobretudo entre os melindrosos Latinos, ao passo que o exibido descaso é mais comum nos Norte-americanos. Descaso sincero? Quer-me parecer que essa sinceridade é muito relativa, embora não deixe de me impressionar que um Faulkner, por exemplo, tenha sido daqueles que consideram a erudição ensaística a lava mais crestadora da criação literária,

talvez porque ele intuiu que em vez de “aprender” deveria “desaprender”, como muito bem observou o Prof. Leodegário de Azevedo Filho a propósito de Fernando Pessoa. Isto é: corre perigo de progressiva esterilidade o escritor que excessivamente se interroga sobre os problemas do seu ofício, que esforçadamente procure explicar-se e decifrar-se, já que essa decifração a outros pertence.

Ao falar assim, insinuou-me desde logo entre os que põem a crítica no lugar que indiscutivelmente lhe compete e lhe atribuem, portanto, um singular papel revelador, recriador e com frequência dinamizante. A crítica, mesmo se o escritor tenha idéias assentes e um juízo agudo e severo de si próprio, é sempre um espelho onde ele pode avaliar a sua imagem, avaliá-la sem ilusões e condescendências, avaliá-la nos mais incômodos recessos, ainda que esse espelho a embacie, a ofusque, a complique ou até na aparência a adultere. A crítica, em suma, é parte insubstituível da dialética da criação. Mas quantas vezes sucede uma opinião alheia nos parecer hoje inadequada e amanhã espantosamente certa! Quantas vezes tive de me penitenciar dos meus efêmeros amuos perante uma crítica que, com justeza mas sem punhos de renda, me acautelava contra os meus equívocos e as minhas fragilidades!

Seja porém qual for a sensibilidade ou a vulnerabilidade do escritor à crítica, um aspecto, deveria ser acentuado: o escritor, todo o escritor, ambiciona que a sua obra seja apreciada não como peça anatómica mas como corpo vivo, que se reanima, se enriquece e se fecunda de todas as vezes que toma contacto com quem a vai ler de coração bem aberto. Ler, como escrever, é de facto um acto de amor, mesmo se conflituoso. Uma obra, como tudo o que é vivo, tem nervos em ebulição, músculos em frémito, sangue a girar. Como tal deve ser lida. Porém, há certos métodos de análise que, quando obsessivos, lembram mais as lancetas de Vesálio dissecando vísceras mortas do que os artifícios de Harvey desvelando a dinâmica fisiologia da vida. E a literatura, cuido eu, pede mais Harveys do que Vesálios. Ainda recentemente, o crítico Ângelo Rinaldi advertia os anatomistas da crítica de que, em breve, o que nos romances era gente veraz e quotidiano autêntico se rebelaria de vez contra os que insistem em impor à narrativa um mero e esotérico laboratório de grafismos e palavras. E decerto não tardará que esta advertência seja por muitos repetida.

Eis, pois, o único ponto que eu, quase em jeito de apressado apelo, peço licença para, como ficcionista, vos assinalar.

Desejo, por último, saudar os realizadores deste Congresso por tão importante e frutuosa iniciativa e os seus participantes pela sua contribuição num convívio intelectual que é exemplo de diálogo num

mundo que nem sempre parece disposto a facilitá-lo. A todos, pois, os meus agradecimentos, as minhas felicitações e o caloroso abraço dos escritores portugueses.

Posto este intróito, senhoras e senhores, irei então falar-vos de “Literatura, comunicação, sociedade”.

Literatura, comunicação, sociedade

Há quem distinga nos ciclos históricos os **períodos** e as **épocas**. Os **períodos** seriam as fases repousadas, em que o homem se mostra relativamente conciliado com o seu contexto, em que pouco de perturbador se passa, em que, por assim dizer, as existências se deixam dominar pela força das coisas, pela quietude dos usos sedimentados, das idéias prestigiadas, em que, em suma, prevalece o conservantismo das instituições sobre a efervescência dos espíritos.

As **épocas**, em contrapartida, seriam as fases em que, quase de súbito, o chão do viver estremece, o evoluir se acelera, as idéias e os usos formalizados são postos em causa, com as suas tempestades, os seus remoinhos, em que, para usar uma expressão de Alain Meyer, “o possível se torna real ou se prepara para o ser”.

Parece que o homem, na sua marcha, não dispensa as **épocas**, sua exaltante indocilidade, seu aguilhão, como igualmente não pode dispensar os **períodos**, nos quais se depura, se digere, se consolida o que foi renovado nas fases contestantes. Nenhum equilíbrio se pode prolongar, sob pena de escleroses e apatias, como nenhum vendaval pode eternizar-se nas suas naturais imoderações, sob pena de comprometer a germinação da sua própria novidade.

É óbvio, porém, que nunca os **períodos** são inteiramente serenos, como nem as **épocas** são apenas turbulentas. Cada uma destas fases prepara já a seguinte e avança os sinais que a preludiam.

E a literatura, que é aonde queríamos chegar — como se comportará ante este gráfico evolutivo? Que parte lhe cabe na eclosão das **épocas** e na pelo menos epidérmica passividade dos **períodos**?

Sendo a arte uma rectificação do mundo, portanto uma manifestação inconformista, seríamos desde logo levado a deduzir que ela está sempre com as **épocas**, antecipando-as, preparando-as ou incitando-as, e contra os **períodos**. A arte seria, pois, em todas as fases, um anúncio e uma forma de ruptura. No entanto, há quem veja na história da novelística uma alternância de estruturas fechadas, correspondentes ao estatismo dos **períodos**, em que a elaboração de materiais dinâmicos fornecidos por uma situação não chega para tornar eficaz o projecto transforma-

dor, e de estruturas abertas, subversivas, inventivas, cujo dinamismo interno explode numa viva ultrapassagem dos dados recebidos — estruturas balizando, portanto, a inquietude das épocas.

Temos, assim, que a situação histórica repercute nos temas e nas estruturas, no mesmo passo que os temas e as estruturas influenciam o ritmo histórico. Mas tal como a panorâmica de uma sociedade, seja qual for a sua fase, nunca é inteiramente conservantista ou inteiramente inovadora, do mesmo modo as estruturas nunca são de todo fechadas ou abertas. Talvez se possa dizer, a exemplo do citado Alain Meyer, que “é capital saber-se se um escritor se insere num momento histórico em que as potencialidades podem actualizar-se ou se, pelo contrário, elas são abafadas ou desviadas; como importa saber a que grupo social pertence o escritor, se esse grupo se encontra na crista da onda ou em maré de declínio”. Encastoadada numa moldura que pretende estilhaar, progredindo do que é para o que deve ser, a obra, pois, é esse trajecto de consonâncias ou de dissonâncias entre o projecto do autor e o seu reflexo sobre o mundo. Uma perpétua perseguição de metas, um contínuo afrontar de condicionalismos.

Por outras palavras, ainda, assentemos em que a literatura traduz ou propõe uma resposta a uma situação, sob a forma de uma energia particular (o que, desde logo, pressupõe que a obra nasce do encontro, quase sempre tumultuoso, entre a intencionalidade do autor e a perspectiva histórica) e é o particularismo dessa energia que importa desvendar e encorajar.

De tal encontro ou de tal atrito resulta, pois, que as funções (ou vocações) da literatura nem sempre se apresentam as mesmas. Numas fases elas são mais acentuadamente lúdicas, psicológicas, noutras mais acentuadamente sociais, éticas, pedagógicas, etc., embora exista em todos os casos uma imbricação dessas funções, que ora nos surgem apostadas na introdução de elementos novos, fecundamente agitadores (visando, por assim dizer, a desagregação do poder que os factos têm sobre o mundo e do poder daqueles que falam a linguagem desses factos), ora sobretudo apostadas em fruir, pela serena consolidação, o que elas próprias acrescentaram ao contexto — todas elas, porém, demarcando uma experiência existencial, o homem perante a sua condição e o seu destino, e ainda o homem carente de diálogo, portanto manuseando um singularíssimo instrumento de comunicabilidade, a literatura, à qual, bastaria esse desiderato para se justificar.

E eis-nos chegados à comunicabilidade. Com efeito, servindo-se da literatura, um homem revela-se e, ao revelar-se, testemunha muitos outros homens, desse modo permitindo um catártico desafogo das paixões, uma transcendência do real recusado, uma espécie de iden-

tificação provisória do descodificador da mensagem (o leitor) com os heróis que animam o mundo dessa mensagem. Por isso se afirma que o facto literário é o conjunto do escrever e do ler, com todas as fertilidades, surpresas e até riscos que tal somatório comporta, já que o leitor (e sobretudo o leitor especializado, naturalmente mais preconcebido) tende a transformar o texto no seu próprio texto, a seleccioná-lo arbitrariamente, tende, em suma, a reescrevê-lo.

De qualquer modo, é nessa osmose com o leitor que a obra se cumpre. Nela se dilata, se redescobre, se recria. Sem comunicação, não há obra, ou, se preferirem, a finalidade da arte é a comunicação.

Através, pois, desse diálogo fecundante para que nasceu, a literatura não cessa de interrogar. E interrogando, documentando, propondo, revolvendo, é suporte e expressão de uma fome insaciada; interrogando, reformula o real, modifica-o, está para além dele sem, todavia, dele se alhear. Daí que cada obra seja e tenha de ser sempre distinta de qualquer outra e que a mesma obra pareça não só diferente de leitor para leitor mas diferente de cada vez que o abordamos — o que, afinal, mais vem salientar a inevitável e desejável pluralidade de sentidos em literatura e, portanto, a pluralidade de leituras. A tendência para analisar uma obra como um objecto autónomo, desligando-o da sua génese relativamente à colmeia social, à situação histórica, às demais formas de actividade humana, só poderá afastar a voz que nessa obra se confessa das outras vozes humanas e conduzir a literatura a um mundo fechado e gratuito.

A propósito, não resisto a apontar aqui um parecer recente de Todorov quanto às dissecações estilísticas e linguísticas, quando dogmáticas, segregadoras, com a sobranceria da sua cientificidade, e ao facto, ainda, de para ele (Todorov) cada obra ser a repercussão de muitas outras obras, funcionando sempre em relação a gêneros não codificados, por vezes submetendo-se a eles, outras vezes transgredindo-os, assim resultando que nenhum texto é uma peça isolada. Todorov diz que “a única maneira de salvaguardar a singularidade de um texto é o puro silêncio. Desde que começamos a articular a nossa própria glosa, estabelecemos uma equivalência entre o texto que criamos e aquele que comentamos e, por isso mesmo, negamos a especificidade do segundo. Assim que descobrimos um efeito estilístico, logo essa descrição pode ser aplicada como receita para criar um outro texto. A especificidade escapa-nos justamente porque a erigimos em regra produtora”.

O afastamento do escritor daqueles que o deveriam dilatar, a que há pouco me referi, continua o problema da comunicabilidade e

enreda-se desde já no problema das literaturas de pesquisa, as mais das vezes confundidas com as literaturas de ruptura.

Em que consistirá verdadeiramente a ruptura? Dependendo das suas opções existenciais, o escritor apodera-se de uma parcela do mundo, integra-o no universo da sua obra, visa uma modificação. Mas não a visa sozinho. Ele é portador de valores humanos que recebe de outros e que a outros serão devolvidos sob a forma de um projecto dinamizador. Essa dinamização estará apenas na pesquisa de uma linguagem renovada e renovadora, numa nova composição das palavras radicalmente oposta à usada pela sociedade dominante, portanto no refazer das estruturas mentais através de abalos linguísticos? Ou não estará também, e às vezes sobretudo, numa ultrapassagem de todos os condicionamentos, na sua denúncia frontal, embora, é evidente, sob um dizer actualizado, aliás inevitável, já que cada época escreve e lê à sua maneira?

A questão põe-se em saber se a literatura hermética, e hermética porque recusa as formas convencionais de comunicação, mas quase só lhes contrapondo um comprazimento em jogos verbais gratuitos, cujo choque resulta negativo — a questão põe-se em saber se essa literatura não constitui, afinal, uma cumplicidade na sobrevivência dos sistemas contra que se apresenta, visto não poder aspirar a repercutir fora de círculos muito restritos. A verdade é que toda a pesquisa tem de passar pelo homem situado.

Por isso o húngaro Miklos Szabolcsi disse que é preciso criar um modelo de cultura permeável de cima abaixo, que se oponha sobretudo ao maior dos perigos ou ao maior dos artifícios: a semi-cultura, a pseudo-cultura pequeno-burguesa, que começa no diletante e procura invadir todos os meios. Por isso, enfim, a sociologia da literatura terá de ser a sociologia das respostas do escritor aos desafios que lhe são postos e até das reacções da sociedade a essas mesmas respostas.

E assim chegamos às perplexidades do ficcionista actual ou, melhor dizendo, do narrador. Porventura essas perplexidades não serão maiores nem menores do que aquelas que os ficcionistas de outras fases históricas tiveram de defrontar, para seu estímulo ou para seu desgaste, mas as por nós vividas têm sempre, muito naturalmente, uma acuidade mais perturbadora.

Vejamos, então. Até há pouco, o narrador apoiava-se num modelo que, nas suas linhas fundamentais, resistira a várias épocas de inquietude e usura. Ele lançava sobre o contexto um olhar participante e reprozia-o ora mais passivamente, ora mais criticamente ou idealisticamente — em qualquer dos casos, porém, usando uma composição

literária que, salvo nas quadras em que o seu timbre erudito ou precioso era uma forma de aristocracismo cultural (como hoje o será, em boa medida, o experimentalismo), não levantava grandes problemas de descodificação. Havia uma estória a contar (por outras palavras: uma intriga, um fluir de eventos mais ou menos conexados), que facilmente podia supor-se coincidente com o que a vida vivida ou imaginada nos propunha, mas uma coincidência peculiar, acrescente-se, sublimadora, mitificadora ou desmistificadora; havia o tal contexto, de igual forma referenciável com as nossas experiências vividas ou fantasiadas, contexto esse que amiudamente era, afinal, a razão de ser da obra, para a ilustração do qual todos os outros elementos, personagens e enredo, confluíam; e havia, portanto, heróis, com um desenho físico e um desenho psicológico individualizadores.

Uma tal possibilidade de convivência entre a obra e o leitor, porque a este se desvelava um mundo em que êle próprio se via incluído, terá em parte justificado o conceito de que a experiência estética está no sentir, que a sua finalidade última passa pelo **prazer**, pondo neste vocábulo a carga erótica sugerida por Freud, já que, pelo acordo ou pelo desacordo, se dava quase sempre o **transfert** do texto para o leitor. E tenhamos em atenção que esse **prazer** vai sendo gradualmente recuperado por muitos que até há pouco lhe pareciam reticentes. Assim, a obra de arte ia além de um acto de cognição intelectual para se tornar, acima de tudo, um acto de participação. O leitor, em suma, não ficava de fora — e a verdade é que ele fica de fora quando deliberadamente lhe estreitam as portas de acesso.

É evidente que nestas considerações lineares não é esquecido o facto de que este padrão nem foi rígido, nem único, nem sequer monótono, pois nas suas múltiplas variantes couberam as mais discordes correntes. A diversidade no modo de escrever correspondeu a diversidade no modo de ler e, por conseguinte, de ajuizar. Desde a magia do verbo ao sortilégio da peripécia narrada ou do herói recriado, desde a busca do belo ao deleite do insólito, desde a banalidade à excentricidade, desde a dicotomia estreme e moralizante entre a virtude e o vício, assim ratificando as pautas do tecido social, até ao rasgar provocador dessas pautas, desde a alegria, a metáfora, o devaneio, até ao documento rigoroso de uma realidade a inventariar, ora aproximando-se do puro jogo, ora de um carácter testemunhador e mesmo pedagógico — através de tão larga versatilidade, e apesar dela, suponho que o escritor como que deslocava o seu mundo privado para um mundo em que todos se pudessem achar, desse modo permitindo e instigando a inter-comunicabilidade. E isto sem que a

literatura deixasse de ser uma forma privilegiada de confissão pessoal, e de cada vez, e em cada caso, uma peculiar perspectiva da existência e um peculiar emprego das palavras chamadas a exprimi-la.

Eis, todavia, que a ficção, por iniciativa dos seus cultores, logo reforçada pelo empenho da crítica em cientificar e dogmatizar os seus métodos de abordagem, desembaraçando-se da subjectividade, eis que a ficção se desviou abruptamente desses esquemas tradicionais, umas vezes estilhaçando as suas fronteiras, as suas convenções, outras incorporando modos de dizer e arquitecturas que lhe pareciam vedadas (o que, obviamente, só a poderia revivificar), mas, ao mesmo tempo, desdenhando a participação afectiva a que há pouco aludí. O escritor passou a centrar-se nesse tal uso particular das palavras e da sua composição, um uso, porém, fechado em si mesmo, passou a recrear-se com a escrita labiríntica, bastando-se com ser um analista não de uma sociedade, não de almas, como dantes se dizia, mas de coisas — um dissecador do organismo vivo que somos nós e o mundo, porém de tal forma distanciado de indiferença ou de tal modo deliciado com a perícia do seu bisturi, que desse organismo vivo restou uma minuciosa peça desfibrada mas donde o sangue desapareceu. Morta, enfim.

O evento, a personagem, a situação, o tempo romanesco, a temática vêem-se imolados a uma destruição impiedosa, para sobressair quase só o faiscar da palavra, isto sobre um fundo árido — decerto no legítimo intento de recusar o estabelecido alienante, as suas normas e a sua linguagem, e simultaneamente de incitar novos liames entre o escritor e o leitor, do qual, quanto mais dele se exigir, mais dele se esperará um activo convívio, mas, pelo que se verifica, daí resultando uma septação do mundo.

Todavia, observando melhor essa destruição consciente da estória, há quem descubra que a procura do "objecto", eixo da narração, se encontra apenas transposta, agora dirigida ao autor. É o autor a procurar justificar-se como pessoa que existe, embora por vezes enredando e disfarçando esse propósito. Digamos que a intriga desapareceu do plano figurativo, como acontecera temporariamente nas artes plásticas, para se manifestar a outros níveis, abstractos ou abstracizantes.

No entanto, talvez se verifique que, em todas as épocas, os grandes criadores não pesquisaram uma linguagem antes de saber o que tinham a dizer-nos e, quando a subverteram ou inventaram, foi justamente para conseguirem o instrumento mais adequado a nos exprimirem o que precisavam de exprimir. Esses criadores, em suma, nunca tomaram o meio pelo fim. É hoje, que de novo (mas até quan-

do?) nos atraímos pelo experimentalismo solitário, facilmente podemos estabelecer este confronto: os Americanos, por exemplo, intérpretes de um mundo impiedoso mas vivo, escrevem porque têm alguma coisa a contar: os Europeus ocidentais, intérpretes de um mundo fatigado, escrevem ou parecem escrever — dizem as más línguas... — para os prêmios literários.

Parece, portanto, que a literatura, até há pouco apostada numa espécie de identificação catártica entre o drama e o espectador, repele agora essa função, perseguindo outros móveis por ora imprecisos. Mas desde já se adianta uma inquirição: a literatura quer penetrar-se de uma nova realidade ou, simplesmente, está a voltar as costas a toda e qualquer realidade? Se a escrita se contenta com “funcionar” no interior do fundamento da sociedade sem o pôr em causa, o escritor, como tantos crêem, não se arriscará, afinal, a tornar-se o autor-fornecedor, recuperável por essa sociedade que o inocenta? Não se arriscará a falar para nada dizer ou a falar apenas para um círculo de eleitos, conquanto apregoe as suas afinidades com as massas? Por outras palavras: o dismantelar da linguagem burguesa não será, no fim de contas, e como tem sido apontado, um luxo da burguesia?

Isto tem-se dado numa era de cientismo triunfante, de descidas ao concreto (muitas vezes paradoxalmente responsáveis de fugas ao real sob máscaras subtis) e isto tem-se dado, como se sabe, num momento de transformação das mentalidades, o que, por outro lado, não pode deixar de nos prevenir contra o julgamento precipitado desta maré de necessária e visceral procura de novas expressões da arte.

De qualquer modo, porém, a perplexidade existe, e sobretudo para o escritor que fez mão numa certa maneira de narrar e a quem tudo à volta coage a uma metamorfose que vai parecendo sofisticada e que, de tão insistente, se torna com frequência crestadora ou, pelo menos, fomentadora de inautenticidades. Assim se chegou a um clima de tensões. Mas se estas são habitualmente fertilizantes, no caso que estamos a tratar receio que se tenham somado mais vezes por frustrações. E a crise actual da criação literária não sei se será em boa parte consequente das perplexidades a que o narrador se vê submetido. Porque é bem diferente a perplexidade que resulta de um encontro espontâneo com a nova face do mundo e aquela que nos é decretada.

Parece, em suma, que todos lucraremos em “fazer a Arte sem o azar das palavras ou dos modelos e com a sorte das coisas compreendidas” — tal como se lê no programa deste Congresso, transcrevendo uma bela legenda de Figueiredo Agra.

Interferência do Prof. Francisco Balthar Peixoto, na qualidade de Debatedor, na palestra do escritor FERNANDO NAMORA, por ocasião do IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, realizado na cidade de Campina Grande (PB), de 20 a 25 de setembro de 1977.

“No seu livro “O Romance — Teoria e Crítica”, Adolfo Casais Monteiro, comentando a propósito do romance de V. Exa., “O HOMEM DISFARÇADO”, destaca, com muita ênfase, as diferenças profundas que ele diz existirem entre o romance urbano e o romance rural. E sugere que, diante disso, seria indicado que se considerassem dois gêneros distintos: o gênero urbano e o gênero rural.

Mais ainda: que essas diferenças tão marcantes não raro levam ao malogro a maioria dos romancistas que saem da temática rural para a urbana e vice-versa. No caso particular de V. Exa., Adolfo Casais Monteiro, muito embora o considere o mais humano dos escritores da moderna ficção portuguesa, acha, no entanto, que o “Homem Disfarçado” não apresenta a mesma autenticidade e o mesmo vigor que os livros anteriores, exatamente por abordar a ambiência citadina como experiência nova, já que os romances anteriores foram todos rurais. Permita-me, então, V. Exa. formular-lhe uma pergunta que, acredito, virá ensejar, da parte do ilustre escritor, alguns esclarecimentos valiosos sobre novos ângulos de sua obra:

Teve V. Exa., nos momentos de elaboração e de concepção do romance “O Homem Disfarçado” maiores dificuldades de criação que venham justificar, se for o caso, a tese do Prof. Adolfo Casais Monteiro, acima referida?”