

FORMAS DRAMÁTICAS DE SOLIDÃO: A RESPONSABILIDADE HETERONÔMICA DO REALISMO CARDOSEANO

DRAMATIC FORMS OF SOLITUDE: THE HETERONOMOUS
RESPONSIBILITY OF CARDOSO PIRES' REALISM

Guilherme de Souza Lopes

Universidade Estadual de Campinas,

g234269@dac.unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0003-0904-4264>

ABSTRACT

This article draws on elements from José Cardoso Pires's *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), particularly the tension established between the act of writing the author's personal account and the experience of the drift of a *self* that becomes *other*, as well as the social and cultural consequences Pires reflects upon regarding this experience. From this singular moment, it derives formulations of Cardoso Pires's prose found in other works by the author, such as *Jogos de Açar* (1963), *O Delfim* (1968), and *Balada da Praia dos Cães* (1982). The hypothesis presented is that by staging the singular and collective experience of drift, Cardoso Pires's fiction develops ways of responding not only to his generation of writers but also to the problematizing discourse of Realism, which underpins both adherence and surplus to neo-realism and Portuguese Surrealism. More broadly, Cardoso Pires' prose operates within the realist tradition, unsettling it from within by reintroducing some of its central dilemmas: the complicating inclusion of figures of alterity, the negotiation of the sovereignty of authorship with its heteronomous character and the problem of literary responsibility.

Keywords: José Cardoso Pires, realism, memory, alterity

RESUMO

O artigo parte de elementos localizados na obra *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), de José Cardoso Pires, em especial, da tensão estabelecida entre o momento de escrita do relato pessoal do autor e a experiência da deriva de um *eu* que se torna *outro*, bem como das consequências sociais e culturais refletidas por Pires a respeito dessa experiência, para retirar desse momento singular formulações da prosa cardoseana em consonância com outras obras do autor, como *Jogos de Azar* (1963), *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982). A hipótese apresentada é a de que, ao colocar em cena a experiência singular e coletiva de deriva, a ficção de Cardoso Pires elabora modos de responder não apenas à sua geração de escritores, mas também ao discurso problematizador do realismo, incidente e excedente na adesão tanto ao neorrealismo, quanto ao surrealismo português. De maneira mais ampla, a prosa cardoseana incide no interior da tradição realista, irritando-a de dentro, ao recolocar em jogo alguns de seus principais dilemas: a inclusão complicadora de figuras da alteridade, a negociação da soberania da autoria com seu caráter heteronômico e o problema da responsabilidade do literário.

Palavras-chave: José Cardoso Pires, realismo, memória, alteridade

1.

Passados quase trinta anos de sua publicação, o que parece causar renovado interesse em *De Profundis, valsa lenta* (1997) corresponde ao princípio limite e ao ponto de partida do projeto desse texto de difícil classificação na trajetória de José Cardoso Pires, no qual estaria implicado o desejo de conjugar o testemunho de uma experiência radical de dessubjetivação em primeira pessoa e um comprometimento ensaístico que se situe a partir de uma figura do *eu*; ou ainda, que procure incluir no terreno complicador da relação, retroativamente, um *eu* agente da escrita e sua própria experiência de deriva. O que surpreende é o modo como *De Profundis...*, ao se realizar, estabelece um comentário coerente com grande parte de sua obra, que remonta a algumas das principais reflexões de sua ficção e do

estatuto de sua autoria, cujas implicações respondem aos debates geracionais e culturais de certa literatura portuguesa da segunda metade do século XX e, em especial, a respeito da situação e da destinação da prosa realista, ou do sentido de *realismo*, interpelação decisiva para o pensamento de sua obra.

No prefácio escrito para a primeira edição de *De Profundis...*, João Lobo Antunes (1997: 04) aproxima a natureza contingente do acidente vascular cerebral que acomete José Cardoso Pires, bem como a contingência de sua recuperação assustadoramente bem-sucedida, do processo algo imponderável de criação artística:

Como V. conta, algures entre a terra e o céu, alguém estaria então a reconstruir o cérebro do seu personagem, quem sabe se ao som do “Quarteto das Dissonâncias”, o K 465 de Mozart. [...] Talvez não saiba o que sobre esta obra admirável escreveu Maynard Solomon, em biografia recente do compositor: “aqui [...], Mozart simula o próprio processo da criação, mostrando-nos os elementos do caos e a sua conversão em forma [...] a transição da escuridão para a luz, do mundo subterrâneo para a superfície [...]”. (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 18-19)

A figuração musical, como se vê desde o título da obra, é oportuna em fazer comunicar a “valsa lenta” do processo de refazimento da memória com a dramatização subterrânea *De Profundis*, formulação sálmica de um profundo clamor que emerge, de forma tão misteriosa quanto o caos da criação sinfônica, como um retorno à forma da razão, que possibilita a escrita dessa estranha experiência *a posteriori*. Não seria casual reconhecer no motivo do acaso, embarcado na “sorte” e no “azar” do “acidente”, uma ideia forte de *acontecimento* que não diz respeito apenas à dimensão estendida do *fato vascular*, mas também a uma experiência que se dá no interior desse mesmo fato, cujo testemunho explicita uma relação de similitude com as

dificuldades do processo de escrita e de criação, ou, de forma mais ampla, com o acontecimento autoral, não exclusivo de uma experiência literária, ainda que ali assuma posição central. Essa aproximação parece incidir na descrição da experiência de desidentificação do nome “José Cardoso Pires”, que inaugura o relato:

Silêncio brusco. Eu e a chávena debaixo dos meus olhos.

De repente viro-me para a minha mulher:

“Como é que tu te chamas?”

Pausa.

“Eu? Edite.”

Nova pausa.

“E tu?”

“Parece que é Cardoso Pires”, respondi então.

(Cardoso Pires, 1997 [1998]: 23)

A partir desse momento, o estranhamento com o próprio nome, em especial com o nome próprio – “[...] a circunstância de ter respondido à Edite com o apelido e não com o meu primeiro nome [...] é outro indício do distanciamento provocado pelo golpe de azar que me destituirá de memória e de passado” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 25-26) – institui um corte pronominal que separa o intervalo da crise como uma terceira pessoa, um *ele* estranho e exterior ao *eu* perdido que ainda retornará e de cujo retorno depende a possibilidade de seu testemunho. “José” torna-se menos um nome para *outro* do que a inscrição de um mal-estar, inclusive em sua materialidade acústica:

(...) mas era um nome que andava a monte repetido e desfigurado nos ficheiros da terapia da fala um nome a acenar-me a acenar-me José José José numa espécie de provocação à distância José que nome tão feio considerava eu. (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 46)

Ou uma inscrição a nomear o mal-estar que é haver um *outro*. Não se trata, apenas, do incômodo de ter se tornado desconhecido para si mesmo em decorrência do sofrimento traumático de perda, ainda que relances comportassem um traço mínimo de sua identidade. Tais elementos guiam a escrita que constitui *De Profundis...*, mas há algo de outra ordem no modo problemático como o incidente torna sensível uma experiência de radicalidade heteronômica.

Dito de outra maneira, a tentativa de recriação desse período assombrado pelas memórias de dessubjetivação assume a forma de uma alteridade que ilumina a relação prévia de tensão existente no ato de um sujeito reconhecer em si um *outro*, exterior e diferido, a quem não compreende ou controla plenamente, isto é, com quem não estabelece uma relação salvaguardada de soberania e de autonomia. O espaço esvaziado do sujeito torna perceptível o caráter exterior e suplementar da memória como *outro* com quem negociamos o sentido – sobre o que nos cerca e sobre nós mesmos – e a partir do qual inscrevemos as marcas de nossa identidade, multiplicação que já se torna, por assim dizer, um “terceiro”. O estranhamento em relação à assinatura “José” inscreve-se especialmente na passagem em que o autor retoma o arquivo de testes de escrita durante sua interação e encontra um “desfiar de caracteres cuneiformes traçados a desdém que ele nem se deve ter dado ao trabalho de olhar”, “caligrafia enlouquecida” em que “só nas últimas provas é que a assinatura tem alguma aproximação com a que me era verdadeira; nas outras mostra-se cerrada, apenas o J se mantém reconhecível. O J de José” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 39). A assinatura conjuga uma série de traços pouco distintivos que correspondem a um espectro de variação de onde o autor procura se situar, ainda nos casos menos legíveis, por meio daquilo que resta da assinatura: o J como partícula mínima, “a letra menos espontânea” que acentua, no jogo das fixações e das diferenças, o rastro de um *outro* em desvio.

Desconstruir o nome “José”, exibir a dificuldade de sua integridade, confere implicações dilemáticas ao desafio da escrita, de se escrever como um *outro*. O problema, em alguma medida, parece encontrar formulação na reiteração drummondiana “E agora, José?”, que, para além de estar presente como epígrafe no segundo capítulo do livro, assume certo protagonismo citacional na obra de Cardoso Pires, a exemplo do título homônimo de sua reunião de ensaios, publicada originalmente em 1977, ou mesmo em seu curto e produtivo texto, também de difícil classificação e já de alguma forma precedente de *De Profundis...*, “Fumar ao espelho” (Cardoso Pires, 1991: 89-94). Nesse caso, a cena dada é justamente a da duplicação do escritor, que dialoga consigo de frente para sua imagem refletida e ali estabelece um discurso que se encena no entrelugar do solilóquio e do monólogo, onde dizer para si e para um outro corresponde a um trânsito situacional multiplicado pela escrita: “Somos três agora. (Sempre fomos, tu é que não reparaste: dois que se olham e um terceiro que os escreve, olhando-se)” (Cardoso Pires, 1991: 93).

O tom da conversa é o de rememoração e de balanço sobre a própria vida (“Aos cinquenta anos dei por mim a fumar ao espelho e a perguntar *E agora, José.*”), e a indagação, ao mesmo tempo retórica, pessimista, mas também confrontadora e reflexiva insere uma hesitação duvidosa, que não deixa de rimar com a “desolação prolongada” feita dos acúmulos dessa existência, repleta de mortes e adiamentos: “Aqui e ali vão-se levantando farrapos do muito que em nós se adiou e do muito que em nós se morreu, e nalguns casos podemos até distinguir o traço de liberdade que abrimos com os nossos livros nessa desolação prolongada” (Cardoso Pires, 1991: 89-90). O espelho parece conferir ao diálogo uma experiência de superfície, permitindo ver, na imediatez da imagem que projeta, o devir do momento – “Por trás, em fundo, tem-se um cenário do presente imediato (a porta do quarto, um cabide vazio) mas esse presente, logo à segunda fumaça já

é passado (a porta desfez-se, o cabide voou)” (Cardoso Pires, 1991: 89) – e, simultaneamente, ao refletir as “manchas fósseis, gretadas” do rosto, “ver para trás olhando de frente”, visibilizando o acúmulo de tudo aquilo que conforma “José” no tráfico instável do presente e na gravidade de sua memória.

O apego ao passado está associado ao entendimento ético de compromisso com a rememoração do horror – e aqui a evocação ao regime salazarista é evidente: “Revê exemplos, concita mortos porque [...] ‘quem esquece o passado arrisca-se a vivê-lo outra vez’ [...].” (Cardoso Pires, 1991: 91) – e, portanto, ao reconhecimento de uma memória coletiva e cultural de cujo acesso depende a possibilidade de inscrever sentido ao *outro* que é ser “José”. Em *De Profundis...*, invertendo em algum nível a lógica do título, a dimensão psicológica também cede lugar a uma “valsa lenta” de si com seu *outro*, em que a experiência da rememoração da deriva é lançada à superfície por meio de pistas, papéis, documentos, descrições e sensações, isto é, em uma mesma cadeia *fenomenológica* como modo de experienciar as aporias do sentido da identidade. No entanto, há também na “valsa” o reconhecimento da externalização da alteridade na coletividade da memória e no sentido da História, sobretudo ao autor reconhecer em seu *outro* a perda de sensibilidade empática no campo das relações pelo fato da desmemória não o ter simplesmente isolado da “realidade objectiva” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 43), mas ter-lhe retirado um determinado posicionamento no interior do “framework de experiências e de valores”, isto é, ter-lhe destituído da “tradição da comunicação que praticamos com a sociedade e com a nossa memória cultural” (Cardoso Pires, 1997 [1998]: 43).

A reflexão a respeito da quase perda de *si* passa pela quase perda de um lugar em uma comunidade de afetos que, de maneira ao mesmo tempo conjunta e individual, como sujeitos e como assujeitados, estabelece uma relação de agência e de sobredeterminação com

os sentidos da História, referente ao modo como nos escrevemos no interior desse sentido. Está nessa dificultosa relação entre a soberania do sujeito autor/narrador e a matéria coletiva da memória uma das questões decisivas da prosa cardoseana, a qual será reformulada de diversas maneiras no decorrer de sua trajetória. Há coerência, portanto, no relato ensaístico de *De Profundis...* remeter sutilmente a um inventário investigativo, estratégia de ficção tão comumente empregada por Cardoso Pires, ainda que a reconstituição das provas desse crime accidental diga mais sobre um modo amplo de entendimento da ética de escrita às voltas com as aporias de sua relação com o sentido e de sua responsabilidade para com a História, o que aproxima sua realização das dificuldades e das estratégias de destinação do *realismo*.

2.

Sob o perigo de fazer economia dessa mesma recepção, parece possível reconhecer na própria trajetória de Cardoso Pires – comumente descrita como inicialmente aproximada, mas já tensionada, com o neorrealismo português, passando pelo que Maria Lúcia Lepecki (1977) compreende como a sofisticação universalizante de um realismo dialético atento às condições históricas e produtivas portuguesas; posteriormente, ao aproveitamento cético das diferentes matérias e materiais discursivos para elaboração de uma ficção que reencena a relatividade do acontecimento e, por fim, a experiências com a possibilidade da dicção fabular ou de uma abertura pós-modernista – um percurso que encena a variação tonal da relação que a literatura portuguesa passa a entreter com os pressupostos de seu lugar histórico e com a gravidade de sua tarefa.

Carlos Reis (2004) retoma o ensaio “Lá vai o português” (1971) de Cardoso Pires, no qual o autor ironiza o peso da história lusitana, cujo resultado é o de que a criança portuguesa recém-nascida

“fica logo com oito séculos” (Cardoso Pires, 1977: 19). Reis identifica na formulação ao mesmo tempo um anúncio da História (essa “entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos”), e a aposta numa “atitude ética de empenhamento e denúncia que tende a compensar a superação da linguagem do compromisso, tal como fora entendida e praticada pelos neorrealistas” (Reis, 2004: 23). Cardoso Pires costuma, de fato, figurar como um dos nomes centrais de sua geração a apostar numa outra direção para o realismo português, o que significa se relacionar com o que há de problemático em uma determinada situação cultural do realismo. Os valores e o sentido mais preciso dessa “outra direção” cardoseana, contudo, não são simples de serem decodificados, ou mesmo sintetizados, dada a possibilidade de que haja, inclusive, muitos realismos em Cardoso Pires (Petrov, 2003). Essa complexificação de sentido parece se dar, ao meu ver, pela relação igualmente complexa que a obra do autor estabelece tanto com as questões discursivas de sua época quanto, de maneira mais geral, com as heranças da tradição cultural e histórica.

A questão parece produtiva porquanto o momento comumente entendido como “ponto de viragem” na obra cardoseana funciona, por vezes, como localização crítica coincidente com transformações mais amplas da historiografia literária portuguesa, ideia presente na leitura de Ana Paula Arnaut (2002: 79) de que *O Delfim* “verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa pós-modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra”. O pioneirismo “pós-moderno” também aparece mais nuançado e estrategicamente antecipado no discurso crítico, sem significar divisão total com o programa neorrealista, como argumenta Marlize Vaz Bridi:

O que parece se poder depreender de tal observação sobre Cardoso Pires é que os traços da modernidade e da pós-modernidade aparecem imbricados no espaço da cultura portuguesa, daquele momento, por absoluta necessidade de dar conta da situação histórica particular por que passavam: uma linha de força colocava os intelectuais, em geral, e os escritores, em especial, em sintonia com as transformações estéticas que mais tarde seriam identificadas como pertencentes à pós-modernidade; outra força os costurava firmemente às contradições que a realidade os obrigava a enfrentar ainda no universo de valores da modernidade. (Bridi, 2005: 78)

A hipótese da convivência ou da *dívida* do pós-modernismo português para com o neorrealismo não apenas inscreve sobre Cardoso Pires a dimensão contraditória cara ao argumento de Bridi a propósito das manifestações pós-modernistas na periferia da modernidade europeia, mas também acentua a possibilidade não pacificada de sobrevivência do próprio neorrealismo. Voltando às conhecidas manifestações de Mário Dionísio (1986: 92-93) sobre o heroísmo da primeira geração neorrealista, movida pela vontade de objetivar a condição social portuguesa “em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro”, já está lá a resposta crítica à “tanta gente [que] assegura [o neorrealismo] ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos” (Dionísio, 1986: 92-93). Resposta acentuada por Alexandre Pinheiro Torres em *O movimento neorrealista em Portugal em sua primeira fase* (1977): a despeito do título do volume – uma declarada imposição editorial (Torres, 1977: 10) – o autor recusa uma delimitação evidente de fases do neorrealismo em favor do entendimento de que, afora um processo de aprofundamento contínuo, a fase adulta do movimento “não se fez à custa de quaisquer pressupostos ideológicos [...] nem se fez sequer à custa de uma identidade *estética* totalmente

nova, nem até de menor *intenção* polêmica ou doutrinária” (Torres, 1977: 11). Assim, a continuidade do projeto neorrealista pressuporia, segundo essa posição, inclusive no caso de Cardoso Pires, um desenvolvimento não contraditório que manteria uma relação de urgência com a responsabilidade comum da classe artística portuguesa.

Em suma, os impasses geracionais que estão intimamente ligados ao sentido interpretativo da obra cardoseana passam pelo sentido dado ao movimento de decisão do autor diante de uma dupla necessidade de responsabilização: pela parte da *ficção* inquirida ao projeto do neorrealismo e pela urgência solicitada pelo *real* histórico-cultural compartilhado por todos. Ainda que imbricada, a dupla injunção manifesta-se a partir de um cálculo difícil de cuja solução depende estrategicamente reconhecer o entrelugar dilemático dessa tomada de decisão, a ser dramatizada diversas vezes na obra do autor e no discurso crítico sobre sua obra.

Aquilo que parece mais decisivo do problema já aparece tocado exemplarmente em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos” (1966), ensaio de Eduardo Lourenço que diagnostica o momento de mudanças na cena literária portuguesa, organizando criticamente, para um entendimento póster, certo modo de inteligibilidade da nova geração de autores emergentes da década de 1960 em Portugal em relação a heranças predecessoras, retomando, para isso, a poética pessoana. O crítico português estabelece a descrição de “*um tom* e de estruturas afins” (Lourenço, 1966: 924) perceptíveis nas obras dessa “Nova Literatura” da qual Cardoso Pires faria parte. Está em jogo o reconhecimento de uma genealogia na “figura de pai” que o heterônimo Álvaro de Campos simbolicamente assumiria para uma geração que rejeita a grande narrativa portuguesa e, por extensão, a grande narrativa ocidental, o que passaria por outras estratégias em lidar com a tecnicidade moderna e com o tabu da sexualidade, a compensarem “a ausência de uma aventura anímica

comum” (Lourenço, 1966: 927). Interessante notar como a falta de um projeto e de um destino coletivo estaria atrelada, para Lourenço, às estratégias dessa Nova Literatura desarticular “a falsa sublimidade de uma Ética”, por meio de uma visceralidade descritiva amoral, explicitando “a desordem profunda da ordem sacrossanta” (Lourenço, 1966: 928). A relação entre perda comum e despreocupação ética, no entanto, é o que parece ser um indicativo geracional para Lourenço, um ponto de encontro entre a ficção e uma comunidade identificável de leitores:

Sem contestação possível somos nós quem fala nesses livros, quem aí vive. Eles são um só nós, exprimindo [...] a não-inserção num projecto colectivo, a fuga estelar da realidade portuguesa, [...] a convicção subterrânea e já triunfante de que não vamos nem estamos indo para lado algum que mereça o fervor e a pena da caminhada [...]. (Lourenço, 1966: 927)

Há um “nós” possível como figura de identificação, mas que dependeria, justamente, da descentração desse “nós”, de um realismo no “tom” de deriva que une, como experiência partilhável, certa coerência diante de uma destinação indiferente. Essa descentração, atrelada à “grande ausência de nós a nós mesmos” (Lourenço, 1966: 926) que não deixa de portar uma reflexão interna da prática “heteronímica” contida na poética pessoana, pode vir a ser pensada também como um atritamento que incita o que há de problemático na convivência comum, em que a *indiferença* parece constituir-se, antes, como um dispositivo que evidencia o problema ético, a pressupondo e a evidenciando como elemento não resolvido. A ética perde sua substancialidade sublime, mas permanece como espaço vazio a ser ocupado e repensado criticamente. Não é casual que a oposição entre o neorrealismo português e a “Nova Literatura”, pensada em

termos “mais modernos”, ou, ainda, em termos “pós-modernos”, reencene não apenas uma diferença qualitativa entre certa “ingenuidade” representacional e o problema da sinonímia com o real, mas a dificuldade de ser responsável com esse real.

Entrando no problema da responsabilidade e de como a instituição literária responde às injunções de seu *fora*, os modos de resposta tensionados nas proposições da prosa narrativa portuguesa são apenas parte das formulações para se entender o problema no campo literário português daquele período. Pouco se pensa no lugar da poesia e de seu discurso crítico como elemento relevante para as injunções delegadas à prosa, ainda que o inverso seja mais comum. O lugar da geração presentista portuguesa e, posteriormente, da tardia geração surrealista costumam aparecer como movimentos relevantes para descrever a situação literária do período e são comumente entendidas em resposta aos pressupostos neorrealistas. Contudo, pouco se pensa nas implicações do surrealismo como uma questão ativa para a reformulação da prosa neorrealista de então, com exceção do caso de Cardoso Pires, que biograficamente estabeleceu uma relação de aproximação e afastamento reflexiva com a geração de poetas surrealistas e de cujos problemas igualmente estabeleceu algum tipo de interesse.

Para além de lembrar dos lugares ocupados por Mário Cesariny e Alexandre O'Neill nas relações pessoais de Cardoso Pires, valeria perguntar de que maneira para o pensamento cardoseano estão implicados os movimentos internos de autocritica, de afastamento e de reinvenção experimental do surrealismo português enquanto herança variável – ao mesmo tempo “atrasada” em relação ao contexto internacional e atualizadora do debate público português –, a qual, a despeito de suas particularidades, ao debater-se com a violência do regime salazarista, recolocava de novas maneiras a parte de responsabilidade da arte e da cultura na transformação ontoló-

gica de um novo sujeito e de um novo mundo, como apregoava o *Manifesto Surrealista* de Breton de 1924, ou o “olho selvagem do poeta”, nos termos de Natália Correia (1973). O próprio Cardoso Pires descreve à sua maneira a forma como organiza sua trajetória diante da cena geracional das décadas de 1940 e 1950 numa conferência intitulada “Autorretrato na geração literária dos anos 50”, realizada em Berlim:

Embora repartidas por territórios divergentes, ambas as vertentes literárias dos anos 50 se mostravam fortemente seduzidas pela literatura francesa da época [...] prosseguindo uma tradição que dominou durante séculos a nossa Universidade. Um reduzidíssimo grupo a que eu, Alexandre O'Neill e Cesariny pertencíamos alheava-se declaradamente dessa via cultural e, pelo contrário, procurava numa revalorização hispânica o contraponto a esse deslumbramento. [...] Se, passados anos, os meus companheiros desse tempo de rebelião inflectiram novamente para a poesia francesa, isso deve-se à adesão tardia que todos eles fizeram ao Surrealismo na companhia dos velhos militantes de Breton numa Lusitânia desiludida.

A mim no que particularmente me toca, considero que a abordagem distante, vaguíssima e circunstancial que durante algum tempo ensaiei junto do surrealismo dos anos 50 me foi particularmente saudável. Libertou-me por um lado do racionalismo férreo do realismo das gerações anteriores e desmitificou ao mesmo tempo a utopia libertária que o surrealismo retardatário tentou implantar em Portugal; por último, com o seu traço áspero, corrosivo, ajudou ao desmantelamento da demagogia que dominava o neorrealismo menor, ao mesmo tempo que punha a nu o conformismo pourri dos jovens apóstolos de Monsieur Valéry que preenchiam o outro lado da barricada literária. (Cardoso Pires, 1993: 11-12)

Cardoso Pires parece interessado em estabelecer-se em oposição à tendência francófona da literatura portuguesa. Talvez por isso – e em nome da distinção frente a esse “inimigo comum” – Cardoso Pires narra seu interesse hispano-ibérico junto de O’Neill e Cesariny e, principalmente, seu “ensaio de aproximação” junto do surrealismo de maneira “vaguíssima e circunstancial”. As adjetivações dão a entender o encontro com o surrealismo como um detalhe pontual e pouco interessado, mais pragmático do que programático. Contudo, no cálculo das consequências, o encontro leva o crédito daquela que talvez seja a principal demarcação distintiva do projeto maduro do autor: o afastamento do dito “racionalismo férreo do realismo” e o dismantelamento da demagogia do “neorrealismo menor”, para além da discordância que o contato produziu sobre a “utopia surrealista”.

Além dessa sutileza performativa, chama a atenção o tom rebaixado do relato diante da grandeza da questão que pareceria circunscrever a consequência da tomada de decisão estética. Esse rebaixamento parece configurar, ele próprio, a resposta ética de Cardoso Pires, que opta por uma política de negociação ponderada, de aproveitamentos e de recusas circunstanciais mas coerentes internamente, sugerindo um tipo de autonomia estranha ao modo de manifestação de autoridade cara ao período. Refiro-me ao que Carlos Felipe Moisés (2001: 287) reconhece na maneira como o “ímpeto demolidor radical” do surrealismo português, seja na dimensão conflitiva com o igualmente impetuoso neorrealismo ou na disputa interna de seus próprios pressupostos, busca uma autonomia diferenciadora que explicita certo “mecanismo defensivo, [...] impulso autodestruidor que percorre, quase sempre latente, às vezes ostensivo, toda a tradição cultural do país”.

Sem necessariamente recorrer ao vocabulário bélico, a dramatização do isolacionismo como questão cultural portuguesa é uma tônica explorada pela tradição crítica, reconhecida exemplarmente

na obra de Eduardo Lourenço. Porém, a possibilidade de lidar de outra maneira com o impasse da decisão diante da autoridade da autonomização solitária não faz do *locus* cardoseano um entrelugar anódino pacificador, embora, na sua manifestação daquilo que aproxima e abandona de cada campo possível, também apareça um espaço comum como a contrapartida recalcada do debate em questão: o *realismo*. A “explosão em uma prática significativa” de interpelação e dissolução do sentido na poesia de Alexandre O’Neill, segundo Fernando Cabral Martins (2005: 122-123), poderia ser entendida, por exemplo, como “uma vocação realista que se encontra implicada no culto surrealista da surpresa, pelo menos na Lisboa de meados do século XX. O ‘neo’ e o ‘sur’ são prefixos que então, por vezes, se cruzam ou se trocam”. O *sur* implicado na abertura que o surrealismo propõe à realidade, assim como o *neo* implicado na renovação que o “neorrealismo” propõe como opção política e estética, não deixam de corresponder a tentativas de suplementação daquilo que denominamos *realismo*, o que significa dizer, em outras palavras, que *realismo* corresponde tanto a uma defasagem do sentido quanto a um modo (uma herança) para relançá-lo, ainda que, para isso, seja necessário equivocá-lo pela via do impasse: *E agora, José?*

3.

Apesar de seus pressupostos e delimitações não estarem dados, levando em consideração o acúmulo de variações oriundas dos séculos XIX e XX (realismo flaubertiano, naturalismo, realismo socialista, neorrealismo...) e a série de inquições vindas da teoria crítica, da semiologia (especialmente a barthesiana) e da crise do objeto proposto pelos estudos culturais, o que quer que seja *realismo* (essa partícula mínima que conjuga uma espectralidade de *realismos*) parece se inscrever na segunda metade do século XX como presença que, não obstante, torna sensível uma “falta”. Suas tentativas de suplementa-

ção denunciam os pontos vazios, as contradições internas e os impasses em pensar em termos de *realismo*, sem que pareça possível o seu abandono como questão que nos diz respeito. Há dificuldade em se estabelecer aquilo que constitui o material do *realismo* – se as noções de uma retórica da verossimilhança, se uma aproximação (por vezes hierarquizada) dos discursos científicos e históricos, se estudo da convenção ideológica, se dramatização da factualidade, se marcas do testemunho, se jogo documental – bem como aquilo que o *realismo* deve assegurar. Mesmo nas versões profanadoras, é difícil precisar o quanto a explicitação da ficcionalização dos registros, a incorporação dos desvios da escrita e a desestabilização de identificação com uma ideia de origem não correspondem a renovações estratégicas de estabilização e de resguardo com aquilo que pode vir a ser compreendido em dado momento como “realista”. A multiplicidade de renovações autocríticas do *realismo* não corresponde apenas a maneiras de suplementar a capacidade de uma obra se adequar a um determinado *tom* que a faça soar verossímil justamente por apontar para a fragilidade de seu método, mas, principalmente, a maneiras de uma obra tornar-se mais consequente ao reconhecer a dificuldade do sentido que o *realismo* compromete preservar.

Retomando a posição reflexiva cardoseana, talvez seja possível pensar (não apenas no seu caso, ainda que sua obra seja um lugar de escrita dessa sensibilização) em termos de uma “crise *de* realismo”, ao invés de uma “crise *do* realismo”, na esteira da forma como Marcos Siscar (2010: 107) traduz a “crise *de* versos” mallarmaica em resposta à tradução de “crise do verso”: “De’ [...] não cumpre apenas a função ativa do genitivo (como em crise *do* café, crise *da* bolsa de valores), mas também uma função passível de explicitação do *elemento* no qual se dá a crise (como em crise de nervos)”. Parafraseando o crítico e tradutor (Siscar, 2010: 107), a crise *de* realismo não designa uma interrupção ou um colapso histórico do realismo; antes, uma irrita-

ção do realismo, dentro do realismo e a propósito dele. Apesar do distanciamento progressivo que sua obra toma de determinado comprometimento do neorrealismo, mas também distante de se situar em uma explícita radicalização experimental, assim como de uma postura de escrita cínica e indiferente, em muitos momentos entendida como recusa ao comprometimento moral (certa dicção comumente apregoadá ao “pós-modernismo”), a prosa cardoseana inscreve-se como uma interpelação irritada no interior de certa herança realista, presente mas não *dada*, fazendo dessa incidência um modo de experienciar os espaços vazios, os limites e as dificuldades de se narrar uma história (de se relacionar com a História), estabelecendo um sentido dilemático de responsabilidade com ela.

A prosa cardoseana reforça esse funcionamento em algumas de suas obras ao explicitar, por diferentes angulações, o limite da autoria e da autoridade diante do destino individual e coletivo, constituindo uma reflexão teórica e crítica sobre os limites da soberania da escrita e de seu caráter heteronômico. O problema está presente desde o título de *Jogos de azar* (1963), coletânea que reúne alguns de seus contos oriundos de outros dois volumes anteriores, *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) e *Histórias de Amor* (1952), censurados à época de seu lançamento. O motivo do *azar* como elo que organizaria a maioria das narrativas incluídas na coletânea (e que corresponde a um comentário irônico da própria situação material censurado do livro) costuma ser entendido a partir do texto-prefácio do próprio Cardoso Pires para edição, intitulado “A Charrua Entre os Corvos”. Nele, o autor justifica o título como “[...] o palpite, o pressentimento, a sorte de intuição com que todo narrador, bom ou mau, estabelece certas relações para definir a natureza”, mas, para além disso, como o destino dos personagens do livro, desocupados que devem “a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhe são impostas”, afinal, “o indivíduo destituído de autoridade está

condenado a tropeçar a cada passo no capricho daqueles que a detêm como exclusivo” (Cardoso Pires, 1993 [1963]: 13-14).

Se o azar não aparece como figura da contingência ou do acidente, mas como condição de uma estrutura social regida pelo autoritarismo coercitivo do Estado e pela falta de autonomia dos cidadãos comuns, refêns das arbitrariedades do poder alheio e desigual, em contrapartida, há um breve espaço para a “sorte da intuição” que condiciona a possibilidade de atuação do narrador. Estar à própria sorte, em ambos os casos, corresponde ao eixo de ambiguidade que partilha, de um lado, o *deficit* de autoridade a ser denunciado, e de outro, a dificuldade de soberania do narrador, seu processo desconhecido de si próprio como modo de encontro com seus *outros*. Há, ainda, como aponta Cleonice Berardinelli (2008: 16), uma gradação na parcela do azar alheio ou da garantia de autoridade num espaço antidemocrático: “São oprimidos os que não detêm autoridade, mas também os que a detêm em pequeno grau, como os soldados e o cabo que levam presos os desertores (‘Carta a Garcia’) [...]”. O déficit, o cálculo e a volubilidade das trocas de violências e das possibilidades de sobrevivência diante do horror não dizem respeito apenas à cena de uma governança autoritária num campo de absoluta equidade negativa, mas a um campo vazio em que coabitam formas de disputa e políticas de convivência das baixas autonomias, ou, dito de outro modo, a um espaço de sensibilização (no que há de mais perturbador e conflitivo) de dessemelhanças.

O jogo de azar das personagens corresponde a variações de uma experiência, *diferida* e *coletiva*, de se estar à deriva: a viagem de trem estendida, realizada por soldados desertores à espera do destino incerto (comum em sua incerteza, específica em cada particularidade) em “Carta a Garcia”; o jovem que rouba de sua casa e foge a procura de uma possibilidade de trabalho esperada e adiada em “Amanhã, se Deus quiser”; o cantador cego que, vendido por seu amigo a um

compadre, espera no escuro da estrada até que seu novo chefe lhe dê a mão em “Os Caminheiros”; ou, ainda, a garota que mora com a avó e espera algo que não sabe bem o quê dos motoristas da madrugada em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”. A imagem da charrua abandonada entre os corvos organiza retoricamente o prefácio e estabelece um sentido de perda como “exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce [...] sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de actividade que o tornam utilizável como homem” (Cardoso Pires, 1963 [1993]: 12). A amputação pela degradação do instrumento de trabalho – uma forma de dramatizar a emancipação pela técnica e o agenciamento histórico – também torna sensível uma falta do humano, cujo espaço de vazio corresponde ao que o instrumento encobre como suplemento. A charrua, no entanto, não apenas porta a potencialidade frustrada do homem, mas corresponde também a um modo de delimitação do espaço:

Passavam por lá, interrogavam-se, se é que se interrogavam, e, em conversa, diziam: “Mais adiante, em passado o arado...”, ou “Para lá do arado , antes das Algameiras...” E essa era a forma de consagrar um sinal, uma referência, jazendo definitivamente soterrada, não passasse de um eco indecifrável. (Cardoso Pires, 1963 [1993]:10)

O instrumento, eco daquilo que suplementa o homem, reduz-se a rastro (escrito) que torna circunscrita certa experiência de deriva coletiva, o que não deixa de ser uma maneira de experienciar comunidade, em que o abandono à própria sorte corresponde, também, a uma forma de habitar a falta, tornando-a condição de sobrevivência. Na dimensão contingente da autoria, a charrua, que poderia ser lida como possibilidade da escrita enquanto potencial emancipatório, é realocada como lugar de encontro com os rastros da falta e de

coabitação com os *outros* da escrita; como experiência de agenciamento e assujeitamento que implica em entender a dimensão do jogo delegado ao acaso – tão cara, em outros termos, para o surrealismo – como elemento incluído e negociado na relação com a escrita e na responsabilização dilemática de uma estrutura ampla de entendimento do *real*.

A reencenação de alguns desses elementos ganha maior consequência em *O Delfim* (1968). Se o jogo de azar está presente, inicialmente, na figura do cauteleiro, das primeiras testemunhas a dar uma versão profética ao crime de Palma Bravo, a relação contingente decorre da dramatização do narrador/autor e de sua tarefa arquivística de organizar o crime que suspende o destino de Gafeira. O elemento imponderável da estrutura do romance parece fundar o discurso crítico a seu respeito, estando presente desde a primeira leitura publicada sobre o romance (Mendes, 2022), em que Óscar Lopes reconhece a “montagem estilística” da obra e seu desejo “de desmontagem e denúncia do próprio acto de inventar” (Lopes, 1968 *apud* Mendes, 2022). Muito se tem pensado sobre a dimensão múltipla do relato em *O Delfim*, o que estabelece em primeiro plano a complexidade pulverizada do fato precedente, de cujos ecos reconhecemos, por meio dos moradores da Gafeira e dos documentos da cidade, a estrutura aristocrática de sua sociedade, os desmandos de Palma Bravo, a violência castradora destinada à Maria das Mercês e a animalização operacionada submetida ao criado Domingos.

Contudo, a dificuldade para a reelaboração do fato, motor decisivo do romance, não parece corresponder apenas à confirmação da impossibilidade de se chegar à substância da verdade, mas também ao desafio de, diante da crise da possibilidade de enunciação responsável com a “ética sublime” do neorrealismo, dobrar a aposta da responsabilidade do *realismo* ao colocar à superfície aquilo que lhe serve de suporte e de condição de crise, isto é, o material *equivocado* dos

relatos: testemunhos, entrevistas, papéis, Monografias sobre Gafeira, genealogias e, em última instância, a memória, marcas da *tekhne* que explicitam os modos de se *suportar* proteticamente a responsabilização do relato pela multiplicação de mediações necessárias para se *suplementar o realismo*. Tais elementos – inclusa a memória dos testemunhos e daquilo que o Autor propriamente testemunhou – acabam por ser figuras de alteridade que revelam a insuficiência daquele que narra, escreve e organiza a cena do crime de *O Delfim*, mas explicitam a condição para a manutenção de sua autonomia, alicerçada no rebaixamento de autoridade que é a expressão possível de soberania dessa partícula autoral. A crise de autoridade do Autor não significa declarar o abandono da autoria e a recusa da autonomia, mas lidar com a problematização de sua soberania. Isso aparece exemplificado no modo como a capacidade do Autor em capturar a situação precedente depende de ser suplementada por materiais que o colocam em conflito com sua responsabilização pela história, como ocorre na fala perdida no tempo da estalajadeira:

“Jesus”, recomeçava ela, “que cisma daquele homem em querer figurar nos livros”. E também este desabafo é intemporal. Podia ter sido hoje (e se calhar foi) e podia vir de longe, de um vulto perdido no infinito a falar-me de cima de uma cama de boneca na extremidade dum sobrado deserto [...]. (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 48-49)

Ou em como a voz do Abade, autor dos livros sobre os antepassados do Engenheiro, ecoa na voz da estalajadeira: “[...] se andar mais, encontro peregrinações de leprosos em demanda da lama da lagoa ‘que é de cura infalível nas chagas mais rebeldes’ (palavras da Dona da Pensão, não do Abade)” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 56). A equivocação de vozes atravessadas pelo tempo funcionam como espectralidades, variações de tons que se aproximam, se igualam e se diferem:

“estar mais perto dos mortos, repetir-lhes a palavra, iludir o tempo adverso” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 48). O espaço vazio que ocupa o material da realidade funciona como um campo de intensividades, tons a serem articulados, tensionados, caricaturados, mobilizados como condição de sua dramatização. A dimensão coletiva dessa alteridade comporta a experiência do *sentido* como modo de encontro comum (mas não isento de conflitos), em que todos são, ao mesmo tempo, sujeitos incluídos, produtores de história, mas assujeitados pela externalidade da História, ou seja, autores sem autonomia permanente em um jogo de reversibilidade dos papéis, figurada na situação limiar do Autor que escreve prestes a cair no sono (uma outra alternativa provocadora para o inventário surrealista?).

O controle da escrita e a deriva da contingência precisam negociar o sentido da realidade com os fantasmas, a parte que cabe à memória, e o drama de sua variabilidade. A presença central da lagoa para o romance – propriedade familiar e símbolo das veleidades de Praia Brava, bem como cena de seu crime derradeiro – faz conviver a densidade opaca da superfície (que indetermina o mistério de suas profundezas, levando em conta toda a carga psicanalítica que a imagem envolve) com a revelação da “coroa de fumos que a denuncia e que é – torno a dizer – o reflexo dela, a respiração que se liberta dos pântanos e dos caniços” (Cardoso Pires, 1968 [1997]: 44). A cena reintroduz o problema cardoseano da reflexividade. A liberação vaporosa do pântano é um modo de colocar em cena, sobre a superfície, outras possibilidades espectrais para o isolamento intraduzível da lagoa, espaço que mais tarde simbolizará a perda de autoridade do Delfim e o lugar de inserção dos outros habitantes de Gafeira no terreno problemático da coletividade histórica, um horizonte em abertura, e, por isso, marcado pela hesitação: trata-se, também, do desafio da destinação do bem público diante da herança democrática por vir e de suas figuras aporéticas de realização.

Algo da partilha solitária que une os sujeitos em volta da charrua se repete. Situação similar poderia ser pensada a propósito do corpo morto do revolucionário Major Dantas C., soterrado pela areia em *Balada da Praia dos Cães* (1982): corpo que faz reunir policiais, testemunhas e ex-companheiros (algozes) ao seu redor. Haveria muito a ser dito sobre a narrativa: a fenomenologia da recriação da cena do crime, adiada pelo peso da série de documentos e testemunhos que alargam a experiência do romance; a metáfora musical da Balada, cuja relação com a “Valsa Lenta” e, mais especialmente, com a dimensão tonal da narrativa, também constitui suas próprias variações de *realismo* na sua negociação mais diretamente encenada com a factualidade, ou, ainda, a maneira como artifícios similares aos de *O Delfim* são revisados, movendo o dilema do Autor de outrora para a dimensão ética que o nome próprio “José Cardoso Pires” suporta a partir da reflexão arquivística e histórica que configura a condição do romance, cujo ponto de partida é um crime verídico. A ficção realista não realiza a sua crise apenas pelo ponto indecível com a biografia do crime e dos sujeitos atrelados ao crime, mas também estabelece um exercício de tornar sensível a *bios* da grafia, ou ainda a biopolítica recalcada e em conflito com a grafia, incluindo a dimensão processual, burocrática e técnica do material da vida como modo de produzir mais propriamente uma biografia do inventário. Contudo, gostaria de ater-me, por fim, a um detalhe no comentário assinado por “J.C.P”, na Nota Final do romance, a respeito do relato do co-autor do crime real:

Passados mais de vinte anos sobre estes acontecimentos, a solidão vertical com que ele os encara hoje é, penso eu, uma resposta à solidão partilhada com que os viveu. A essa experiência de terror responde com uma análise frontal e por si só. Não a ilude. Assim se recompôs do medo porque sabe, foi ele que o disse um dia, que “o medo é uma forma dra-

mática de solidão”. [...] Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exato e real? (Cardoso Pires, 1982 [1983]: 256)

A reflexão de fundo do trecho aparece também na resposta de Cardoso Pires, durante entrevista concedida a António Mega Ferreira para o lançamento da *Balada da Praia dos Cães*:

O conhecimento do que se passou naquela casa convencia-me cada vez mais da lógica da responsabilidade colectiva. O que ali reinava era um monstruoso sistema de mentira organizada, uma mentira tácita, vá lá, pela qual cada um dos quatro actores protegiam a sua própria solidão, ou se dissolviam nela, não sei. (Ferreira, 1982 [2012]: 18)

Assim como uma variação também se encontra em “Fumar ao espelho”:

Para o vulgar contribuinte, a solidão resume-se a um vocábulo lamentoso ou a um fatalismo social de crédito comprovado, mas em boa verdade talvez não passe de uma metáfora do medo, simplesmente. Seja ela o que for, peço desculpa mas sem solidão ninguém vive. Solitário, não vamos mais longe, é este escritor que aqui está quando se entrega ao acto de escrever. (Cardoso Pires, 1991: 91)

O que une essas três passagens resume a tônica do problema até aqui apresentado. O medo estabelece o espaço em aberto das relações no jogo violento das variações da autonomia e de sua *falta*. A solidão, por sua vez, aparece sintomaticamente como figura cultural de um país, de uma geração e de uma decisão literária a ser respondida e responsabilizada. Diante da experiência derradeira de confronto com o *outro* da memória em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, a figura de Cardoso

Pires relança, ao cabo da inscrição de seu fim, uma renovada dramatização da dimensão complicadora da escrita. Ao fazer isso, ilumina os espaços vazios da relação de alteridade e autoridade com o campo heteronômico comum da memória e da cultura. A partir da visibilização da valsa de sua experiência radical de solidão, nós podemos tomar distância para reconhecer a estranheza deste lugar comumente partilhado, revelado especialmente pela contradição de suas bordas e a dessemelhança de seus limites. É desse inventário da comunidade simultaneamente solitária e responsável, heteronômica e soberana, que a obra cardoseana encontra uma aposta ética ao trazer à tona os vestígios de suas marcas e as cenas conflituosas de seu interior. Nesse gesto parece residir, enfim, o desejo de uma obra renovar a possibilidade histórica de habitar aquilo que criticamente ainda nomeamos de *realismo*.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Berardinelli, Cleonice (2008). “Algumas reflexões sobre a ficção curta de José Cardoso Pires”. *Navegações*, v. 1, n. 1: 15-25.
- Bridi, Marlise Vaz (2005). “Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea”. *Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura*, v. 7, n. 1: 75-81.
- Cardoso Pires, José (1998). *De Profundis, Valsa Lenta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil [1997].
- (1997). *O Delfim*. 15.^a ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote [1968].
- (1993). *Jogos de Azar*. 6.^a ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote [1963].
- (1993). “Autorretrato na Geração Literária dos anos 50.” *Lusorama 20. Revista dos Estudos Portugueses*. Frankfurt am Main: 7-12.
- e Portela, Artur (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- (1983). *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1982].
- Correia, Natália (1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Dionísio, Mário (1986). “Prefácio a Poemas Completos”, in Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo* (92-93). Lisboa: ICLP.
- Ferreira, António Mega (1982). “O meu romance é uma valsa de conspiradores”, in Marcelo G. Oliveira e Petar Petrov (Eds.). *As Vozes da Balada. 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires* (2012) (pp. 13-24). Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Lepecki, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Loureço, Eduardo (1966). “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. *O Tempo e o Modo*, v. 42: 923-935.
- Martins, Fernando Cabral (2005). “Esperar o Inesperado”, in Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins (Eds.). *Alexandre O’Neill. Anos 70. Poemas Dispersos* (pp. 121-138). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mendes, Gabriella Campos (2022). “Artifício e interferência genológica n’O Delfim de José Cardoso Pires”, in Ana Margarida Ramos, Paulo A. Cardoso Pereira, Filipe Senos e Emanuel Madalena (Eds.). *Fabulae Mutantur: o romance multimodal na literatura portuguesa contemporânea* (276-289). Lisboa: Glaciár, 2024.
- Moisés, Carlos Felipe (2001). *O desconcerto do mundo. Do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Petrov, Petar (2003). “O realismo e os ‘realismos’ da obra de José Cardoso Pires”. *Scripta*, v. 6, n. 12: 282-293.
- Reis, Carlos (2004). “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, VI: 1000-1012.

Siscar, Marcos (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp.

Torres, Alexandre Pinheiro (1977). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa.