

HISTÓRIA INFANTIL EM SALA DE AULA

No dia 20 de janeiro tivemos, no Curso de Pós-Graduação de Linguística e Letras, uma festa cultural — a dissertação de Mestrado de José Fernando de Louzada Miranda.

A dissertação, orientada por Urbano Zilles, abordou a semiótica de personagens de histórias infantis.

Abrangeu a consulta de 175 livros sobre a matéria. Passou das origens à atualidade, estudando a formação, desenvolvimento dos mitos e dos heróis da história infantil. Ao depois leva a história para a sala de aula exaurindo os valores educativos, formativos da criança e do adolescente.

A presente dissertação constitui um precioso repositório de informações, de documentos, de ensinamentos para o trato e o uso da história para as crianças.

Pouco se preocupam os professores de fazer valer o conteúdo humano das tradições greco-latinas, dos resíduos africanos, contido no relato singelo, cheio de encanto e de fantasia.

A pergunta que podemos nos fazer seria: Ainda servem os relatos fantásticos para a geração atual? Ainda servem as fadas para povoarem as imaginações das crianças atraídas ou traídas pela civilização do robô?

O ser humano necessita do fantástico. O amadurecimento da mente se realiza através do desvendamento do mistério.

Um pouco de mistério, de algo escondido, algo oculto é o condimento da vida.

O sabor da transparência se esvai com a luz do olhar.

O encoberto atrai, aguça e aprofunda o vislumbrar das aparências das coisas.

A história infantil com o fantástico, com o maravilhoso, com o prodigioso, com o mundo que surge por encanto vai criando o mundo de ternura, o mundo de profundidade o mundo de amor. Como seria triste e insustentável a existência sem a existência do mistério! Como tudo seria insuportável se tudo fosse visível, mensurável aos sentidos, às medidas humanas.

A humanidade tem o senso do divino, do hierático, do sobrenatural. Se falhar a verdadeira formação religiosa haverá outras formas de mitos.

Na ausência de crença no Deus verdadeiro, criam-se os ídolos, criam-se novos divinos, fabricados pelas mãos dos homens, como decorrência dos próprios vícios ou das próprias fraquezas.

Não é possível educar sem amor e para o amor, não é pos-

sível educar sem tocar nas portas do Mistério, do Mítico, da Divindade.

O trabalho de José Fernando Miranda põe ante os olhos dos mestres e estudiosos o panorama da literatura infantil, em sua amplitude, em sua problemática.

A preocupação maior do trabalho é, sem dúvida, colocar a história infantil na sala de aula, ausência imperdoável em muitas escolas deste País.

Há necessidade de tornar os programas do Ensino de 1.º grau mais objetivos, mais dentro da realidade da criança, das exigências da verdadeira educação.

Não se forma sem carinho, não se forma sem saber exigir, sem amoldagem das formas estéticas.

O Belo, o Bom, o Verdadeiro devem estar presentes na história infantil, em sua abertura, em sua revelação de Deus.

A história infantil pode redimir o mundo desumanizado, pode ser o arco-íris de esperança, de uma sociedade em desespero. Pode ser e é a força vital do Amor num mundo que se arma de ódio e vingança. Mais Amor e Esperança nesta hora, neste mundo.

Ir. Elvo Clemente

II

PORTELLA, Eduardo. **Fundamento da Investigação Literária**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.

Provindo de uma tese de doutoramento, o livro de Portella postula sua atual posição crítica que se originando do estruturalismo, ultrapassa-o, para chegar a uma ampla abertura em termos de filosofia existencial.

Já na Introdução, o A. coloca-se em oposição à crítica fechada, cega, que se entrega a um inútil entredesenvolvimento. Indo além de um enfoque que privilegia a epistemologia, ele opta por uma abordagem ontológica. Em outras palavras, a idéia de qual é o ser prevalecendo sobre a de como é o ser. Essa busca de uma ontologia da linguagem evidenciaria a poeticidade inerente e essencial à obra humana.

No 1.º capítulo — básico para a compreensão do livro —, Portella faz um paralelo entre ciência e arte, detendo-se no relevo que a ciência tomou desde o Renascimento. Segue-se uma síntese dos tipos de crítica literária, após o que ele propõe, para além dos modelos estruturais, um transmodelo que veicule uma nova abordagem crítica.

Há, segundo o A., um nítido predomínio da ciência em nossa civilização: é a civilização cientifizante, em que ciência significa verdade, quando se esquece que ela é apenas e não mais que um aspecto da verdade. Para o mundo, inebriado de técnica, o que

escapa à dimensão científica é fantasia — e a arte torna-se, então, a "pátria da irrealidade". Mas, apesar disso, a arte sobrevive, porque ela não é algo acidental, mas dimensão fundadora do homem, a que lhe sobrevive. "Restará para sempre, para além da morte do poema, a dimensão poética da existência." A mentalidade científica moderna rejeita a arte. Ora, se a arte supõe o homem e o homem supõe a arte, a recusa da arte implica a recusa do homem. Em parte, é o que se vê.

Desde o Renascimento o homem vem sendo gradativamente desvalorizado, até que, da morte de Deus, chegou-se à morte do homem. Da desacralização, à desumanização. A partir dos primórdios da modernidade, pois, há uma constante valorização da ciência, quando ela se apresenta como um eficaz dispositivo de processamento da realidade, com as características de ser baseada em fatos, ser orientada por uma consciência metodológica, ser experimental e quantificadora. Em resumo, a ciência moderna tem de ser operativa, já que o princípio da eficiência orienta todo seu fazer. Aqui, pergunta-se: a literatura precisa ser eficiente? Não. A ciência supõe eficácia, ao passo que arte supõe liberdade, sem utilitarismo, desvinculada de qualquer interesse de produtividade. Como, então, aplicar o conhecimento científico na apreensão do fenômeno arte?

A ciência moderna desenvolveu-se em três etapas: a do certo, a do provável e a do percebido. A do certo, quando se sabia o que ia acontecer, época do determinismo e do mecanismo; a do provável, em que se esbate a antiga certeza, e o que se sabe é o que provavelmente vai acontecer; a do percebido, em que se tem consciência dos fenômenos da percepção, envolvendo a subjetividade, em tensões dicotômicas. Os métodos científicos que seriam aplicáveis à literatura são o eurístico — estuda o fazer, enquanto o fato se processa, — e o sistemático — estuda o resultado, é formalizador. O mais profícuo, em literatura, seria usar ambos, o eurístico e o sistemático; analisar-se-iam o processamento e o resultado dos fatos. Separados, os métodos restringem-se, reduzindo seu alcance. Juntos, complementam-se.

O comportamento crítico também tem variado, conforme se vê a obra, seja através do sujeito, do objeto, do contexto.

Através do sujeito, tem-se o psicologismo, relevando neuroses, impulsos ocultos, etc., e o sociologismo, com conflitos raciais, de classe, entre outros.

O centramento no objeto gera a reconstituição do enredo, o tematismo; os formalistas russos e os estruturalistas, que vêem a literatura inserida num sistema de signos, acima de tudo; a semiologia ou semiótica, que considera a literatura uma prática semiótica particular.

Finalmente, a crítica que privilegia o contexto, explicando a obra pela herança ou tradição.

Todos esses modos críticos são parciais, explicam parte da complexidade artística, mas estão longe de uma globalização que

signifique ao mesmo tempo profundidade e abertura. A ciência tem-se apoiado na noção de modelo, e a literatura também. O modelo é a verdade de uma estrutura, e o modelo literário teria de levar em conta a tensão entre gerador e gerado, fundador e fundado, elemento estruturador e estruturado, o que não se achará jamais. Quando se aplica um modelo a um texto, haverá sempre uma zona de sombra, inexplicada, tornando o modelo incompleto.

O que o A. propõe, neste momento, é um novo modelo, o transmodelo, que, levando em conta a autonomia do fenômeno literário, a necessidade de um estatuto metodológico próprio, apoiar-se-ia no estruturante, o Ser, e no estruturado, o ser. Seria uma compreensão hermenêutica, buscando a totalidade, numa interpretação que seguisse de perto o fazer poético. "Conhecer é co-nascer". A hermenêutica manter-se-ia aberta, ao contrário de uma modelização oclusiva, fechada. O tratamento seria tenso e aberto, acolhendo o certo e o provável, a ambigüidade e a plurissignificação, a liberdade.

A semiótica ou semiologia é então criticada por Portella, pois se baseia na Lógica e se preocupa com o operacional, quando a análise do signo é uma análise metafísica, feita em torno de níveis como: operatividade, fundamentação, funcionalidade, proporcionalidade. O enfoque epistemológico restringiria a apreensão, já que o homem é na linguagem, como a linguagem é no homem.

Se o alvo da crítica é a poeticidade, a crítica deve abarcar-la globalmente, na sua totalização, para além da conotação e da denotação. Uma semiótica globalizante teria de se constituir em três planos de relações: a relação significante/significado, com o que tem de convencional e arbitrário; a dinâmica do inconsciente, num plano espontâneo; a simultaneidade entre imagem acústica e conceito, operada pela experiência, pela expressão plurissignificativa, pluriconotativa. Emergirá, aí, a ambigüidade que questiona, protesta, é incontornável, que é o máximo de presença de linguagem num mínimo de língua. Quanto mais ambigüidade, mais poeticidade.

Transparece na tese de Portella, — e ele é bem explícito sobre isso, — o pensamento heideggeriano. A presença da ontologia hermenêutica é dominante, determinando mesmo uma "reciclagem terminológica", em que linguagem como fundamento, força motriz, elemento gerador e estruturador, passa a ser PRÉ-TEXTO; a língua, o código, sistema de signos, o fundado, é TEXTO; a poeticidade, a literariedade, o implícito é o ENTRE-TEXTO.

O transmodelo de Portella pretende, assim, abarcar a tensão entre linguagem ontológica/Ser, potência obscura, subjacente e disseminada, linguagem ao mesmo tempo de silêncio e de todas as palavras, e a língua código, usada pelo homem como instrumento de comunicação. Nessa verticalização hermenêutica, a poeticidade, o entre-texto, dar-se-ia na co-responsabilidade entre o óntico e o ontológico. É uma tese ousada, cujo alcance corre o perigo de ultrapassar a precariedade instrumental, pois ao acionar o transmode-

lo, numa poesia de Castro Alves, Portella suscita no leitor sérias dúvidas sobre sua funcionalidade. O apoio de idéias como a de sobredeterminação (de Marx, via Althusser), de ideologia, produtividade e Signo, ainda que com âmbito semântico ampliado, não parece suficiente para ratificar a satisfatoriedade do transmodelo. Ficam, no espírito de leitor, algumas dúvidas e indagações, como, por exemplo, se o transmodelo se ajustaria a qualquer gênero — e pensa-se aqui especialmente no lírico —; se a abertura propositalmente deixada não mostra a ambigüidade do próprio modelo. Isto sem o leitor entrar no campo minado, intrincado e obscuro do que é na realidade a linguagem para Heidegger, do que realmente significa a "Casa do Ser" a que pensadores e poetas servem de vigias, mas pressupondo que o leitor acate sem discussão a ontologia hermenêutica.

De qualquer modo, criativa ou não, toda a crítica é inerentemente transitória, efêmera, culturalmente situada, o que lhe limita por demais o alcance. A tese de Portellá, por mais que se resista da filosofia existencial da vertente heideggeriana, tem, de início e sobretudo, o mérito de aceitar o risco da ultrapassagem do cientificismo reinante, para tentar apreender o fundamento da arte, da poeticidade no próprio homem.

Lenys Sanabria

III

SPINA, Segismundo — **Normas Gerais para os Trabalhos de Grau.** (Um breviário para o estudante de pós-graduação). São Paulo, Livraria Editora Fernando Pessoa, 1974, 53 pp.

Trata-se do primeiro lançamento da Livraria Editora Fernando Pessoa. Inicialmente, é preciso concordar com o A. ao escrever, no Prefácio, que "sem a aquisição dos hábitos exigidos pela pesquisa científica, é inútil pensarmos na realização de uma carreira universitária, seja ela nas ciências ou nas humanidades". Na verdade, a maioria de nossos alunos, de grau universitário, e muitos dos nossos colegas prescindem de uma técnica e método de trabalho. É fato consumado que poucos planejam, também, o trabalho intelectual.

O A. inicia a matéria, fazendo a distinção entre tese e monografia, estabelecendo seus limites e alcances, para no final da primeira parte, "Algumas definições", fazer a distinção entre monografia e ensaio.

Spina considera tese o trabalho que tem como núcleo uma proposição ao passo que a monografia se atém ao estudo de um tema, que esta última não se discute e que a tese se propõe à discussão. Acentua que na monografia o mais importante é o estudo de um assunto e que na tese o que importa é o que se defende ou se afirma em relação a esse mesmo assunto.

Em páginas adiante, Spina faz distinção entre ensaio e monografia, afirmando que naquele em primeiro lugar não está o estudo do tema, o seu tratamento exaustivo, mas "a maneira eminentemente pessoal como o tema é tratado". Além do mais, o ensaio reveste-se obrigatoriamente de um sentido crítico que pode faltar à monografia.

Em seguida o A. passa ao estudo do planejamento do trabalho. Assinalando os passos exigidos pela monografia e especialmente pela tese, Spina divide o planejamento do trabalho em três etapas: 1a. Heurística, que constitui a busca de um tema, na pesquisa da bibliografia e no recolhimento de dados; 2a. Projetiva: consiste no fichamento dos dados e numa arrumação provisória do material; 3a. Executiva, que constitui a elaboração do trabalho.

Passando ao capítulo das fontes, Spina lembra que alguns referem-se a fontes como documentos originais e a trabalhos como documentos a respeito das fontes. E conclui: "Entretanto o termo fonte pode ser empregado com a acepção genérica, compreendendo desde os documentos originais, as obras de fundo, até a página de um almanaque (fontes gráficas); a natureza, a sociedade, o homem, podem ser fontes (diratas) de conhecimento, chamadas por isso fontes de observação."

Na página 17, o A. começa as considerações sobre o trabalho de fichamento, lembrando que este constitui o momento mais importante da etapa projetiva do trabalho e que resulta num processo metódico de alta economia no trabalho intelectual.

O capítulo seguinte trata das partes da tese e que são: Parte preliminar, Parte nuclear e Parte referencial. Na primeira delas, deve constar o título do trabalho, a dedicatória, eventualmente o prefácio, o sumário ou índice e o índice das ilustrações, se houver; na parte nuclear aparecem a introdução, o desenvolvimento e as conclusões; na terceira parte aparecem os apêndices, adendos e anexos, a bibliografia e os índices de autores e de assuntos, e, se houver, o glossário. A cada uma dessas partes dedica Spina um tratamento minucioso, enfatizando, no final do capítulo, a importância das conclusões, ao afirmar que elas permitem uma recapitulação dos momentos significativos da tese.

"A Estrutura Idiomática do Trabalho", "Recomendações Finais", "A Técnica Bibliográfica" e "Convém Ler" são os capítulos finais destas **Normas Gerais**. Assinale-se o rigor do A. no tratamento dado às normas para a citação e para a referência bibliográfica de rodapé.

No último capítulo, Spina lembra a atitude de pessoas inexperientes que, ao invés de selecionarem tópicos restritos, se põem a realizar teses sobre grandes temas gerais como "O problema da liberdade", "A existência de Deus", "O valor da ciência" ou "A filosofia moderna". A amplitude desses temas implica um tratamento sem profundidade e propriedade por parte do estudioso.

Do que examinamos facilmente se depreende que estas **Normas Gerais para os Trabalhos de Grau** atingirá seu objetivo entre

os estudantes de pós-graduação, ou seja, fornecer um "conjunto de noções indispensáveis ao vestibular do trabalho de grau". Por fim, consulte-se a excelente bibliografia apresentada no final do volume.

Carlos Alberto Iannone
João Décio

IV

O CONTO NA MODERNA LITERATURA PORTUGUESA

Além dos romances, *O Delfim*, *O Anjo Ancorado*, *O Hóspede de Job*, do ensaio *A Cartilha do Marialva*, da peça de teatro, *O Render dos Heróis*, José Cardoso Pires é autor do livro de contos *Jogo de Azar*, refundição de *O Caminheiro e Outros Contos*.

Seu volume de narrativas curtas compreende as seguintes composições: "Carta a Garcia", "Amanhã, se Deus Quiser", "Os Caminheiros", "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e as Raparigas dos Fósforos", "Uma Simples Flor nos Teus cabelos claros" "Ritual dos Pequenos Vampiros", "Estrada 43", "Week-end", "A Semente Cresce Oculta".

A primeira impressão com que saímos das narrativas curtas de José Cardoso Pires é que elas se constróem sob o signo do social, através de determinadas personagens, quase sempre marginais, não só no plano social, como no psicológico.

As personagens que aparecem na narrativa curta de José Cardoso Pires em geral são oriundas das classes humildes da sociedade, eventualmente de uma classe mais elevada, média ou pequena burguesia.

Dentro da variabilidade social das narrativas, alguns temas permanecem, como o da liberdade e o da responsabilidade. Quer dizer, o conto de Cardoso Pires sempre coloca o ser em situação, e dá-lhe opção para escolher a forma de ação. Quase sempre a opção é desastrosa e disto resultam os fortes conflitos criados por suas histórias. Num certo sentido, a figura feminina surge sempre como a origem do conflito, seja na direção social, seja na dimensão puramente individual e erótica, ou seja em ambas, conjuntamente.

De qualquer forma, a ação e os motivos que levam as personagens a agir, são sempre bastante fortes; revelam-se dentro de um caráter altamente instintivo e dentro desses valores elas resolvem sua vida.

Alguns temas se revelam nos poemas, com mais presença e interesse e dentre elas é possível detectar a incomunicação, o amor, o desejo carnal, e na satisfação deste se impõe muitas vezes toda a dinâmica do conto. A sobrevivência moral ou física também se impõe como temas nas narrativas curtas de José Cardoso Pires, especialmente em contos como "Week-end", "O Ritual dos Pequenos Vampiros", na dimensão primeira e em "Caminheiros" e "A-

manhã, se Deus quiser, no caso da segunda".

Não se vá buscar nas personagens de *Jogos de Azar*, uma consciência existencial do mundo pois elas em geral são recrutadas nas camadas populares, proletárias ou pequeno burgueses, e é natural que disto derive o fato do conto se manter quase que exclusivamente ao nível da ação e nela permaneça.

A limitação do ser estabelecida pela presença de preconceitos e tabus, especialmente no referente às figuras femininas, constitui outro tema de relevância no conto de Cardoso Pires, especialmente em "Week-end", onde também se revela algo velado a problemática da dificuldade ou da impossibilidade da comunicação que o ficcionista já havia assinalado magistralmente no seu romance *O Anjo Ancorado*.

O instinto, parece conduzir quase que exclusivamente as personagens de *Jogos de Azar*, seja o da fome, centrado em narrativas como "Caminheiros" e "Amanhã, se Deus Quiser" ou o sexual, em "Ritual dos Pequenos Vampiros", e "Week-end", ou de mera sobrevivência à morte, como em "A Semente cresce oculta" e "Estrada 43", aparece como componente soberando nestas narrativas curtas.

Portanto, o mundo de Cardoso Pires é povoado de seres preocupados com a satisfação das necessidades primárias, instintivas do ser. Não vamos encontrar neles, preocupações mais profundas no plano existencial, reflexões, que os levem a superar o mero contingente, o plano histórico. Vive-se pelas ações, raramente enobrecedores do ser. Pelo contrário, estamos diante de seres embrutecidos por uma realidade de que infelizmente não procuraram fugir. As personagens de *Jogos de Azar* deixam-se arrastar por uma quase inconsciência da vida, e raramente apresentam caráter diferenciador, em termos de valores. Personagens presas à realidade comum do meio português, revelam no seu instintivismo, algo de telúrico e ao mesmo tempo, certo fatalismo, especialmente nos contos em que sobreleva o instinto sexual, como por exemplo, em "Weekend" e "Ritual dos Pequenos Vampiros" e "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos".

No plano moral, social ou psicológico, predominantemente as personagens de *Jogos de Azar* se constituem em marginais. Em "Caminheiros" temos como personagens principais, dois criminosos e a ação repousa inteiramente no transporte deles, sob a escolta de soldados; em "Ritual dos Pequenos Vampiros", a marginalidade se põe no plano moral, na presença de um bando de tarados que assaltam uma pobre jovem, para satisfazer a seus instintos bestiais; em "Weekend" a marginalidade se afirma na posição de uma jovem, que se encontra com um rapaz para um colóquio amoroso, e que é revoltada contra os laços limitadores da sociedade, seus tabus e preconceitos:

"Nada disto faz sentido. O pior é estarmos cercados por coisas sem sentido e termos de aceitar o cerco."

"Termos"?, perguntou ele.

Os olhos da jovem toldaram-se de lágrimas.

"Perdoa, amor", disse baixinho.

E o companheiro, sempre voltado para o tecto:

"O cerco é teu, tu é que o aceitas".

"Perdoa, amor.". (p. 216)

A ânsia de libertação transforma a protagonista numa figura marginal, na medida em que sente que tudo o que a rodeia, a sufoca e ela não aceita passivamente.

Neste sentido, abrem-se as duas grandes portas do real nos contos de José Rodrigues Miguéis: o social e o psicológico, e naturalmente, as suas melhores narrativas, são aquelas em que o autor conseguir fundir harmoniosamente, ambas realidades. Há, contudo, contos que se situam no plano exclusivamente social, caso de "Estrada 43", "Amanhã se Deus Quiser" em que as personagens apresentam apenas um recorte exterior e se ressentem de maior profundidade. Noutros, os dados psicológicos sobrelevam a tudo, e apresentam maior densidade interior, caso de "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos" e "Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros".

Em toda linha dos contos de José Cardoso Pires, ou o ser é um desajustado consigo mesmo ou com a sociedade, ou em ambas direcções. Do conflito do ser, resultado desse desajustamento, decorre um forte impacto no conto de Cardoso Pires, verificável em "Amanhã, se Deus Quiser", "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos", "Ritual dos Pequenos Vampiros" e "A Semente Cresce Oculta". A impossibilidade da comunicação ou a incomunicação nuns casos e o impacto violento de certas ações, em outros, explicam o conto de José Cardoso Pires. No caso da incomunicação é só lembrar contos como "Weekend", "Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros" e "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e as Raparigas dos Fósforos"; no das cenas violentas, é lembrar a maneira como os rapazes levados por um impulso sexual incontrolável, avançam contra a pobre rapariga e a violentam, em "Ritual dos Pequenos Vampiros", e a maneira como o trabalhador da estrada é atingido pelo alcatrão fervente em "Estrada 43). Num caso, e noutro, contudo, até evidenciar a comunicação ou extravasar em violência inaudita, há no conto de José Cardoso Pires, uma preparação lenta, o ritmo vai se acelerando gradativamente, até estourar num clímax. Neste particular, percebe-se a maestria do ficcionista, em trabalhar num carácter de aceleração, progressão e intensidade. É o que se nota nos dois contos citados bem como em outros, como "Amanhã, se Deus Quiser", "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos".

Em termos de tipologia, o conto de Cardoso Pires revela-se quase que exclusivamente de ação, tentando em muitos momentos, para o de emoção; praticamente não aparecem contos de carácter,

e às vezes certa tonalidade de atmosfera, num conto como "O Ritual dos Pequenos Vampiros", ou "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos".

Regra geral as narrativas de **Jogos de Azar** mantêm na área da unidade de conflito, com uma única célula dramática, operando-se também numa unidade de ação, tempo e lugar. Por esta razão é que realmente se pode chamá-los de contos e nunca extrapolam para o campo da novelata ou da novela.

Dono de um estilo denso, seco, agreste, contido, preocupado com o dizer o essencial, Cardoso Pires aproveita do descrito dos cenários apenas aquilo que serve à dinâmica das ações. Operando às vezes numa linguagem algo despojada, própria de alguns personagens rústicos, contudo, jamais cai para o campo do pornográfico. Há mesmo uma seriedade e um respeito do escritor para com as criaturas que participam de seus contos.

Pela profundidade dos conflitos, pelo processo natural decrescendo na organização da história, num sentido de progressão, intensidade, clímax e desenlace, pelo preocupação exclusiva com o enredo, que tem como base quase sempre as ações exteriores e eventualmente, os problemas interiores das personagens, José Cardoso Pires se coloca, indiscutivelmente ao lado dos mais expressivos contistas da moderna Literatura Portuguesa, caso de José Rodrigues Miguéis, José Régio, Fernando Namora e Faure da Rosa.

João Décio