

## A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM CONTOS DE SOEIRO PEREIRA GOMES E MANUEL DA FONSECA: A DÉCADA DE 1940

### THE REPRESENTATION OF CHILDHOOD IN SHORT STORIES BY SOEIRO PEREIRA GOMES AND MANUEL DA FONSECA: THE 1940S

DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n1p331-349

Antony Cardoso Bezerra<sup>1</sup>

Maria Thayna Mouzinho Bezerra<sup>2</sup>

**Resumo:** O tema da infância está presente em narrativas do Neorrealismo literário português, exercendo uma função que não é apenas acessória. A partir de uma exposição sobre a representação da infância na Literatura Portuguesa na primeira metade do séc. 20, analisa-se o percurso de personagens infantis em dois contos neorrealistas da déc. de 1940: “O Pàstiure”, de Soeiro Pereira Gomes; e “O primeiro camarada que ficou no caminho”, de Manuel da Fonseca.

**Palavras-chave:** conto; infância; Neorrealismo.

**Abstract:** Childhood as a theme is present in narratives of the Portuguese literary movement known as Neorealism, in which it plays an important role. After an exposition of the representation of childhood in the Portuguese Literature of the first half of the 20<sup>th</sup> century, the path of two characters — both of them are children — of neorealist short stories of the 1940s is analysed. The *corpus* is composed by “O Pàstiure”, by Soeiro Pereira Gomes; and “O primeiro camarada que ficou no caminho”, by Manuel da Fonseca.

**Keywords:** short story; childhood; Neorealism.

#### Introdução

O Segundo Modernismo Português tem seu marco inicial reconhecido no lançamento da revista coimbrã *Presença*: folha de arte e crítica, no ano de 1927; daí ser também chamado de Geração de Presença ou de Presencismo. Antes de se contrapor à vaga literária anterior, a de Fernando Pessoa (n. 1888; f. 1935) e da revista *Orpheu* (1915), os integrantes da *Presença* anelavam referendar muitos dos aspectos marcantes dos antecessores, sobretudo naquilo que os presencistas entendiam como inovações. Uma particularidade, entretanto, assoma na ficção que se desenvolve no universo da revista coimbrã: como substrato psicanalítico, a importância

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Professor Associado 3 da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, E-mail: antony.bezerra@ufrpe.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2311-1390>

<sup>2</sup> Licenciada em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, Mestranda em Letras na UFRPE, Professora da Rede Municipal de São Lourenço da Mata. E-mail: thaynamouzinho027@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1252-9943>

conferida à representação da infância/juventude, marcante, p. ex., em *Páscoa feliz* (1932), de José Rodrigues Miguéis (n. 1901; f. 1980), e em *Jogo da cabra cega* (1934), de José Régio (n. 1901; f. 1969). Sem se despir de sua dimensão social, o plano formativo, no contexto da *Presença*, tendia a privilegiar o estrato psicológico das personagens, naquilo que guardavam de sua ancestralidade e num modo de representação que não abria mão de figurar os desvãos da mente humana.

A geração que se sobrepôs temporalmente à da *Presença*, a do Neorrealismo, ainda que não desprezasse a caracterização individual das personagens, usualmente punha em evidência a dimensão que revelava o conflito de classes dentro do horizonte social. Em oposição a uma Literatura que — injustamente — seria considerada nefelibata, autores como Alves Redol (n. 1911; f. 1969) e Soeiro Pereira Gomes (n. 1909; f. 1949) exibiam as contradições de uma sociedade excludente e mantenedora do *status quo*; a sociedade portuguesa durante o Estado Novo salazarista, marcadamente corporativista. Mas, a exemplo dos presencistas, os neorrealistas conferiram atenção à infância. A matéria, comum à segunda e à terceira geração modernistas, revela, no entanto, consideráveis discrepâncias quanto à sua abordagem por um e outro grupos.

Destinando-se atenção à representação da infância em contos neorrealistas da déc. de 1940 — na primeira fase do movimento, portanto —, propõe-se a leitura de narrativas breves pertencentes a esse plano histórico, com o fito de se observar que imagens da infância se constroem e qual a importância do tema dentro do projeto literário neorrealista. A infância, nos momentos iniciais do movimento, não parece se constituir como elemento marcante, em que pese a estudos como o de Violante Ferreira Magalhães (2008), *Sobressalto e espanto: narrativas literárias sobre e para a infância no Neorrealismo português* — marco miliário, talvez, dos estudos sobre a questão — revelarem que não se está diante de aspecto inexplorado da Literatura Portuguesa; longe disso.

Com o intento de se observarem maneiras como a infância é representada em narrativas neorrealistas de uma primeira onda — i. é, insiste-se, a da déc. de 1940 —, esta investigação se constitui a partir da leitura analítica de dois contos protagonizados por crianças: “O Pàstiuere”, de Soeiro Pereira Gomes, e “O primeiro camarada que ficou no caminho”, de Manuel da Fonseca (n. 1911; f. 1993). Trata-se de autores que atuaram para a afirmação do Neorrealismo, no que foram capazes de revelar, literariamente, as características da sociedade portuguesa à altura de um Estado Novo que, a todo o pano, comandava os destinos de Portugal. Para lastrear a recepção dos textos, empreende-se uma breve caracterização da infância como tema, na

História e na Literatura Portuguesa, derivando numa comparação geral entre os preceitos do segundo e do terceiro Modernismos em Portugal, de modo a se entender que lugar o Neorrealismo ocupa numa cadeia temporal de representação da infância.

No inquérito aos textos literários propriamente ditos — que formam, claro está, o *corpus* do trabalho —, combinam-se a crítica às narrativas e a reflexão em torno dos elementos que dão forma ao tema da infância nos contos, procedimentos que revelam um projeto literário que se inclina a conjugar o individual com o coletivo. O método empregado para tal é o filológico, em que se observam as circunstâncias histórias conforme reveladas pelo texto ficcional, com ênfase conferida, claro está, à linguagem empregada pelos autores, sendo, estes, sumariamente caracterizados. Ademais, os elementos da narrativa, em sua constituição, não passam ao largo da exegese, bem como os juízos hauridos na fortuna crítica dos escritores e, particularmente, dos contos.

Evidencie-se ainda que, no todo, confere-se menos atenção ao gênero que ao modo; i. é, dá-se menos importância ao fato de se tratar de contos que o de consistirem em narrativas. Daí que, circunstancialmente, romances venham à tona como ilustração temática, recaindo atenção, aí sim, sobre o problema da personagem narrativa. O trabalho é finalizado com uma reflexão acerca das soluções estéticas empregadas nos contos e em que convergem/divergem na expressão empregada pelos autores. Não se anela detectar uma espécie de poética da infância no Neorrealismo; antes, os traços que, a partir dos contos, podem-se compreender como neorrealistas em face da tradição que os antecede.

## **1 A infância como tema**

Nos estudos de Literatura, os conceitos de “motivo” e de “tema”, com alguma recorrência, discutem-se em associação, dado, de algum modo, coparticiparem da reflexão contudística de um determinado texto. Wolfgang Kayser, no livro *Análise e interpretação da obra literária*, define “motivo” como uma repetição de situação que tem por finalidade “apontar um ‘antes’ e um ‘depois’” (KAYSER, 1958, p. 83), seja em acontecimentos históricos, seja em eventos literários. De certa maneira, não se constituiria, assim, como elemento catalisador, p. ex., da ação narrativa, mas, sim, como fator de motivação; a centelha que acende o fogo. Também estudiosos dos conceitos em tela, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, observam o motivo como “tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto.” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 116), de certo

modo, na esteira da perspectiva de Kayser. Motivo, portanto, diferencia-se de tema: “[...] tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 116). Se o motivo, *stricto sensu*, não é internamente literário, o tema o é.

Conforme lida no presente inquérito, a infância está no nível do tema, na medida em que se constitui como elemento não apenas organizador da narrativa, mas, mais ainda, como signo que remete os contos ao plano da realidade, como fundamento e como práxis, dado o projeto dos quatro literatos ora evocados passar pela conscientização dos leitores acerca dos desencontros sociais do Portugal em que viveram. Entender-se o tema da infância em sua configuração no enredo dos contos e em suas personagens é perceber que interpretação se evocam não apenas dentro de um projeto literário, mas, também, numa iniciativa que visava a conscientizar o público leitor, por meio da denúncia que a ficção fizesse de uma conjuntura social que os autores consideravam hostil.

O emprego do tema da infância como procedimento que arquiteta a obra literária, portanto, remete a autores como Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca, uma vez que ambos, em mais de um momento, articularam a representação de crianças às problemáticas sociais e os usos da memória. Em projetos literários que, nalguns pontos, tocam-se, esses escritores contribuíram significativamente para o conto português do séc. 20, participando, em medidas diversas, da primeira geração neorrealista, a da déc. de 1940. A respeito, vale a recorrência a Fabio Moreira (2020), que explica: “o termo ‘geração’ implica – afetos, valores, expectativas, questionamentos *etc.* – uma diversidade estético-formal alinhada à singularidade de seus componentes veio à tona.” (MOREIRA, 2020, p. 45). Por isso, temos, nos quatro ficcionistas em voga, a nítida composição de um grupo, uma vez que se trata de autores ativos socialmente que expuseram a realidade das classes mais desfavorecidas em um Portugal sob contexto ditatorial. A formação dessa geração, claro está, não implica pensamentos iguais, mas perspectivas que se alinham, formando um conjunto de ideias compartilhadas.

Estudioso da obra de Soeiro Pereira Gomes, assim Augusto Costa Dias caracteriza o percurso do autor duriense: “empenhamento por uma arte alicerçada na concepção marxista-leninista do mundo, da sociedade, dos homens, com particular incidência e agudeza para as contradições sociais, para a luta de classes (mas do ponto de vista do proletariado)...” (DIAS, 1975, p. 13). É possível identificar-se, na escrita de Pereira Gomes, uma atenção à luta daqueles que são explorados diariamente em troca da mera sobrevivência. Sua escrita e sua militância

contribuíram fortemente para o alcance de uma visão da sociedade além da recepção de um espectador.

A obra de Manuel da Fonseca, em face da longevidade do homem, pode-se considerar breve, mas é inquestionável a sua importância para o projeto literário do Neorrealismo. Foi caracterizado por Paula da Graça Rodrigues como “escritor que não inventou histórias, mas antes as reinventou a partir do que viveu, viu e ouviu.” (RODRIGUES, 2012, p. 42.) A exemplo de seus companheiros de época, Fonseca foi um notório denunciador literário das práticas do Estado Novo. No entanto, acresce-se ao autor a visão pessoal, o que se traduz numa perspectivação algo lírica que reveste a sua produção ficcional (para além, claro está, de ter sido poeta). A miséria, a escassa oferta de educação e de saúde eram problemas que atingiam diretamente e repercutiam de forma que o autor pudesse ver e ouvir para retratar na literatura.

Os dois autores em estudo demonstraram, de forma isolada ou conjunta, que a Literatura pode ser um dos instrumentos mais importantes para a mudança de consciência quando expuseram seus contos contendo personagens infantis de extrema relevância e representatividade social. Violante Magalhães é assertiva ao caracterizar o cenário português de 1940, afirmando que:

Confirma-se, portanto, que, em Portugal, a partir dos anos 40 do século XX, a presença de figuras infantis alastrou nas produções narrativas e líricas de autores de diversas tendências literárias, sendo que a “indelével memória da infância” (Reis, 1983: 540) parece ter constituído, em particular, “um domínio temático com alguma fortuna no contexto do Neorrealismo” [...]. (MAGALHÃES, 2008, p. 15.)

O tema em apreço é, portanto, instrumento valioso nas mãos dos autores aqui citados, e de tantos outros neorrealistas, para a construção de crítica aos acontecimentos sociais. Diante dessa perspectiva e seguindo o conceito de Kayser, é necessário considerar as personagens infantis e as narrativas a que pertencem numa perspectiva social e histórica para se chegar ao plano da representação, mesmo com dificuldades e censuras políticas, com uma Literatura de denúncias e inconformidades.

Pensando um pouco mais na infância, refletimos sobre algumas noções históricas de relevância para a compreensão dos motivos literários. Em sua *História da infância*, Buenaventura Delgado propõe uma visão do séc. 19 que se prolonga por muito mais tempo. Segundo o autor,

Inglêses, franceses e espanhóis coincidiram no que diz respeito a reservar a educação superior às classes economicamente mais favorecidas, mantendo o povo na ignorância. Para os camponeses, mercadores e trabalhadores da indústria, devia-se oferecer a instrução necessária para que fossem capazes de trabalhar mais e melhor, sempre em função dos interesses da sociedade. De poucos conhecimentos necessitava o camponês para lavrar a terra – bastavam a enxada e os braços. Ler, escrever e contar eram habilidades perfeitamente inúteis para eles. (BUENAVENTURA DELGADO, 1998, p. 139.)

A quem interessaria a educação das crianças pobres? Magalhães (2008) aponta dados espantosos que revelam a pouca importância concedida à educação durante o Estado Novo. Em 1901, bem antes do advento do Estado Novo, “pelo Decreto de 24 de Dezembro, previa-se a criação de escolas, gratuitas e facultativas, para crianças dos 4 aos 6 anos; após a implantação da República, por Decreto de 23 de Agosto de 1911, foi aprovado um programa para aquelas escolas” (MAGALHÃES *apud* MAGALHÃES, 2008, p. 56). Além disso, a autora observa que “Em 1927, havia em Portugal Continental cinquenta e cinco escolas e secções de ensino infantil;” (MAGALHÃES, 2008, p. 56). Nota-se, então, o avanço gradativo da educação. No entanto, esse avanço foi estancado quando, em 1937, “o número de crianças com idade entre os 3 e os 7 anos era de 476.296; deste número, não chegava a 1% as que beneficiavam de uma educação assegurada por Escolas Infantis – praticamente confinadas a Lisboa e Porto” (GOMES *apud* MAGALHÃES, 2008 p. 57). A precarização segue quando se constata a extinção das classes preparatórias que eram ligadas às Escolas Primárias. A autora ainda cita Fontes quando afirma que “As consequências destas medidas prolongaram-se por largos anos: a título de exemplo, refira-se que em 1952, sendo a população portuguesa e a belga, no cômputo geral, sensivelmente equivalentes, havia 101 escolas infantis em Portugal contra 4.350 na Bélgica (FONTES *apud* MAGALHÃES, 2008, p. 57).

Esses e tantos outros questionamentos foram propostos na Literatura neorrealista de um Portugal que vivenciava os impactos da ditadura salazarista. Magalhães, ao explicar a tendência neorrealista para a literatura infantil, assinala que, “Ainda que a educação e escola não tenham constituído objecto específico, o Neorrealismo foi meta-educação. A racionalidade pedagógica perpassa o ideário e a escrita neorrealistas, como fonte de inconformismo e como orientação literária e artística.” (MAGALHÃES, 2017, p. 24.) O inconformismo presente nessa Literatura se forma a partir da estrutura textual e extratextual das obras. Assim, aliada à temática da infância, tem-se a inconformidade com a situação social vivenciada por aquelas crianças e seus familiares.

## 2 Infância, Presencismo e Neorrealismo

No dizer de Álvaro Cardoso Gomes, um dos traços capitais da Literatura produzida pelos integrantes de *Presença* é a ênfase no trato psicológico, para que serviram de base tanto o irracionalismo de Schopenhauer e de Nietzsche, quanto, posteriormente, o intuicionismo de Bergson e o entendimento dos usos do inconsciente conforme Freud (cf. GOMES, 1982, p. 24). Sobre este último, destacará José Régio, figura-chave na criação e manutenção do periódico coimbrão: as doutrinas de Freud

[...] tanto fazem luz sobre vários problemas da vida interior como suscitam a confusão noutros; e que tanto podem, manobradas por um espírito forte e fino, gerar hipóteses muito engenhosas e ajudar a entrar a sonda crítica em certos recessos da subconsciência, [...] como podem, mal servidas, por um pseudoespírito científico e simplista, encorajar até ao tosco, ao grosseiro e ao grotesco, as interpretações arbitrárias. (RÉGIO, 1940, p. 34-35.)

No plano da ficção, a leitura de Marcel Proust teve considerável impacto; o mesmo José Régio escreveu breve ensaio sobre o autor francês no n. 5 de *Presença*, saído mesmo no ano de lançamento da revista (cf. RÉGIO, 1977). E não se descartaram vultos que também se ocuparam de refletir sobre a arte literária, como Paul Valéry. Em súpula muito ajustada sobre aquilo que conquistou *Presença*, David Mourão-Ferreira assinala:

Na Literatura Portuguesa, já elegendo como “mestres” os homens de *Orpheu* (Pessoa, Sá-Carneiro, Almada-Negreiros), já representando, dentro do próprio Modernismo, uma segunda fase, mais crítica do que criadora. Por outro lado, aplicou-se na divulgação, se não das obras, pelo menos dos nomes, de inúmeros escritores europeus, sobretudo franceses, da primeira metade do século (Proust, Gide, Valéry, Apollinaire, Pirandello, etc.). Mais amplo e eficaz nos intuitos afirmados que nas realizações, o grupo da *Presença* bateu-se ainda denodadamente por uma “literatura viva” contra o academicismo e o jornalismo rotineiros; por uma crítica livre, desassombada e quanto possível a-histórica; pelo primado do individual sobre o coletivo, do psicológicos sobre o social. (MOURÃO-FERREIRA, 1973, p. 868-869.)

Exemplos da representação da infância na ficção presencista não são poucos. Remontam aos princípios da década de 1930, quando o periódico correspondente já se consolidara como um dos veículos culturais centrais no plano da intelectualidade portuguesa; e se espraiam por momentos ulteriores, quando a *Presença* já nem mais se publicava. De uma primeira hora, tem-se o exemplo dostoiévskiano de Renato Lima, protagonista e narrador de *Páscoa feliz* (1932), estreia em volume de José Rodrigues Miguéis. Ainda que adulto no presente da narrativa, as

remissões que se promovem à infância da personagem, por meio de confissão, revelam-se significativas na economia da novela, de vez que o “pata-choca” com que é alcunhado na infância parece não ser posto à parte, mesmo muitos anos passados (cf., p. ex., MIGUÉIS, 1983, p. 33). Infante é outra personagem que, de pouca presença na narrativa, motiva, sem o saber, escalas do percurso de Renato: o seu filho.

Notas de infância aparecem também na genealogia de Mário Neves Baptista Júnior, protagonista e narrador de *O marido fiel* (1942), de João Gaspar Simões. Aqui, as parencas estruturais e temáticas com *Páscoa feliz* não são escassas, em que pese a a narrativa de Miguéis contemplar um indivíduo que reside na base da pirâmide social, diferentemente de Mário. Isso tem um peso diferenciador no desenvolvimento das personagens, ainda que a estrutura da confissão (ao médico, em Miguéis; a um juiz, em Simões) seja fator comum. De todo modo, os dez capítulos iniciais de *O marido fiel* se debruçam sobre a ascendência da personagem principal, com informações que, julga-se, contribuem para a percepção de como seu caráter se forjou, a partir, claro está, de dados da infância e da juventude (cf. SIMÕES, 1942, p. 7-26). Não quer, o que se delineou, significar que não existam narrativas presencistas dedicadas expressamente à infância, como é o caso do romance de educação *Internato* (1946), saído da pena também de Simões, cujo protagonista é o inseguro e melindroso Ramiro, que tem a vida contada por um narrador em terceira pessoa que repercute psicológica e socialmente as dificuldades da experiência dentro de uma instituição de ensino.

Diante daquilo que privilegiou o Segundo Modernismo em Portugal, percebe-se que a mirada psicologista tem relação marcante com a representação da infância, sobretudo na abordagem do que permanece no indivíduo e que o marca por toda a vida. Menos como um atavismo naturalista; mais como uma herança comportamental. As crianças e os adolescentes, quando se fazem presentes em situação de maior importância no enredo, estão às voltas, por seu turno, com as dificuldades de compreender um mundo para o qual ainda não estão preparados; se é que, algum dia, estarão. Assoma a problemática de ordem existencial, ficando a social em escala inferior. É o que se vê em *Internato*; é o que também se faz presente em *As sete partidas do mundo*, de um Fernando Namora (n. 1919; f. 1989) ainda pouco atento às tensões sociais, e em *Jogo da cabra cega*.

Sem favor, o romance que, por sua dimensão, indica mudanças de perspectiva é *Esteiros* (1941), primeiro livro de Soeiro Pereira Gomes. Consiste na produção inaugural do Neorealismo a figurar extensa e intensamente a infância. É evidente que tanto a figuração circunstancial da criança/do adolescente quanto o seu protagonismo em narrativas menos

notórias, no âmbito da produção neorrealista, já se fazia presente antes de *Esteiros*. O romance que marca a estreia da estética, *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, traz já na representação dos jovens Cadete, Passarinho e Fomecas marcas da adolescência desvalida, trabalhadora; já em contos, tanto Redol quanto Gomes instituem o protagonismo infantil, sendo exemplos respectivos “A corneta de barro” (1933; 1940) e “O Pàstiure” (1940). Em *Esteiros*, os “filhos dos homens que nunca foram meninos” (GOMES, 1995, p. 9) formam o grupo de garotos entre 11 e 13 anos que trabalham na fabricação de telhas e tijolos, mas que, nem por isso, perdem a sua condição, seja nas brincadeiras, seja na visão de mundo. A condição social das personagens, largamente problematizada, não apaga, entretantes, suas individualidades e seus desejos. O retrato pintado pelo autor, assim, ao mesmo tempo expõe a exploração social — bem ao gosto neorrealista, sobretudo em sua primeira fase — e deixa ver a projeção lírica do narrador em terceira pessoa sobre os meninos.

*Esteiros* é, não restam dúvidas, um marco miliário na figuração literária da infância em Portugal, mas longe está de ser manifestação única em sua profundidade e impacto entre os leitores. Exemplos adicionais podem ser *Cerromaior* (1943), primeiro romance de Manuel da Fonseca; *Vagão “J”* (1944), de um Vergílio Ferreira (n. 1916; f. 1996) em sua fase literária inicial; ou, ainda, o capítulo “A chave do mundo”, da novela *Anúncio* (1945), de Redol, protagonizado pelo estudante Fernando Lopes Silva, o Fomenicas. No romance de Manuel da Fonseca, o protagonismo cabe à personagem Adriano, pertencente a família de nomeada, mas em posição muito pouco favorável dentro dela. O núcleo da narrativa consiste no processo de aprendizagem do jovem, condição que aflora a partir do contato com os desvalidos no ambiente campesino do Alentejo. *Vagão “J”*, por seu turno, é a história da família Borrvalho, a que pertence António — que, posteriormente, assumirá a condição de personagem principal no já algo existencialista *Manhã submersa* (1954). Personagem de alguma relevância em *Vagão “J”*, vê-se às voltas com a dificuldade de aprender sobre o mundo num meio em que os constrangimentos econômicos e a ignorância campeiam. Já “A chave do mundo” apresenta um dos candidatos ao anúncio de emprego veiculado no primeiro capítulo do livro; trata-se do adolescente alcunhado Fomenicas, que, ao receber 16 valores nos exames ao final do liceu, entrevê um futuro de sucesso no campo do trabalho. Consideravelmente díspares em modos de representação na estrutura do enredo, as narrativas guardam, entretantes, um traço em comum: a atenção aos constrangimentos gerados pelas desigualdades sociais.

### 3 A infância no conto neorrealista português

Ainda que o Neorrealismo literário, em Portugal, tenha vicejado mais abundantemente no gênero romance, as manifestações contísticas não são escassas e apresentam, mesmo, diversidade estética e temática. (Assinalando-se, é evidente, as não poucas incursões nos campos lírico e dramático.) Estudar contos em que a infância exerce papel de relevo na economia narrativa é, também, um meio de se compreender a função delegada às crianças na sociedade ideada pelos neorrealistas; como projeto ficcional e, não seria demasiado o afirmar, também social.

### 3.1 “O Pàstiure”, de Soeiro Pereira Gomes

Entre todas as representações da escrita de Soeiro Pereira Gomes, cabe destacar a predileção, segundo Giovanni Ricciardi (2019), do prosador pelo termo “menino” em suas obras, chegando até a fazer o que se pode chamar de uma “invenção de menino” na Literatura Portuguesa. Diversamente de outros escritores neorrealistas, que representavam a pobreza e a miséria do que pode se entender como vencidos, aos “meninos” de Soeiro não era conferida essa representação. Eles se destacam pela força e valentia de encarar as maldades e injustiças mundanas, sendo ainda tão jovens; e, pela própria condição infantil, correspondem a um sinal de que o futuro pode não reproduzir — ou, melhor, não deve reproduzir — o ciclo de dominação de classes verificável no passado e no presente. Tratando do romance *Esteiros*, Urbano Tavares Rodrigues chamou essa condição de perspectivação futurante, que

é-nos dada pela figura-sombra, figura mítica, do pai do Gaitinhas [Pedro], que, em seu mistério, resume o indizível, o tabu do clandestino e do preso político distanciados da realidade que pode aflorar ao texto (seus conselhos são fecundantes, apontando para a conquista da cultura como instrumento de batalha social, e fundam a esperança de Mariana), e pelo próprio Gaitinhas, que há de partir, no final da narração, juntamente com o Saguí — gesto e sonho em aliança —, “correr os caminhos do mundo, à procura do pai”. (RODRIGUES, 1981, p. 22.)

Há uma inegável tendência de Soeiro às questões sociais; sobretudo, a partir de sua instalação na cidade ribatejana de Alhandra, na déc. de 1930. O autor, ativo tanto na Literatura quanto nas questões relativas à vida social, pôde ver de perto o sofrimento de crianças nas fábricas de tijolos e telhas da região, bem como acompanhou toda a movimentação do Estado Novo Salazarista, a que se opôs com veemência. A visão da luta diária de meninos que tiveram sua educação proibida foi o ponto de partida para que agisse em defesa deles e de muitas outras que sofreriam diante da política portuguesa de seu tempo. Com isso, o intelectual portuense fez

parte da implantação do Partido Comunista Português na zona industrial e rural do Baixo Ribatejo, também participando ativamente das grandes lutas dos anos 1940. Três anos antes de sua morte, esteve ligado ao Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF) e ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), contribuindo literariamente com os jornais *O diabo*, *O Alhandra*, *O castanheirense* e *República*. Vários reflexos de sua cosmovisão, particularmente a resistência e a luta pela liberdade, foram representados também em seus livros.

Uma exemplificação dessa luta se pode oferecer a partir do conto ora contemplado: “O Pàstiure”, publicado no jornal *O diabo*, periódico de que, segundo escreve Jorge Domingues, um dos diretores oficiais, em carta para Manuel de Azevedo, “o elemento congregador de todos os elementos que, desde Bento Caraça ao Padre Abel Correia, representam a mentalidade progressiva do nosso país.” (DOMINGUES, 1939). Tem-se, então, em *O diabo*, uma espécie de concentração de manifestos sociais. O conto é de Agosto de 1940.

O Pàstiure é um menino de onze anos de idade, batizado por um lavrador, seu padrinho, que viu no afilhado “olhos vivos”, o que justificava a escolha do nome de um homem célebre, “Pasteur[,] salvador da humanidade [...]” (GOMES, 1950, p. 23.) Desde muito jovem, Pàstiure aprendeu que sempre estaria só no mundo. Diante disso, deveria agir por conta própria para tornar-se homem, mesmo ainda sendo tão novo. Sempre ouviu de sua mãe que era preciso tornar-se homem, mas nunca ouviu, de forma carinhosa, que ele era um menino. Cresceu sem o afeto materno, e isso desencadeou uma espécie de revolta que o impulsionou a cometer atos ruins e ser visto por todos como uma pessoa má. A vivacidade do Pàstiure estava em traquinices, sobretudo, o roubo de frutas — condição assinalada pela voz narrativa: “Outros roubos, não; mas fruta...” (GOMES, 1950, p. 23.) Eis aqui um narrador que atenua a condição do protagonista da fábula, revelando uma adesão à causa dos desvalidos.

O conto é narrado em terceira pessoa. O narrador inicia com uma característica impiedosa sobre o personagem principal: “Mau como as cobras só ele.” (GOMES, 1950, p. 23). O que teria feito esse menino para ser tão mau quanto as cobras? Um jovem garoto que tivera o azar de perder a mãe muito cedo e, com a perda, todo o amor que poderia receber.

Menino de rua, sem pais, Pàstiure vivia pedindo esmolas e roubando frutas. Tinha porém a sua ética e a sua dignidade. Acusado por todos os colegas da escola de ter roubado um lápis, protesta, mas não indica o autor da façanha, que conhece, e é expulso. Desde então é o autor declarado de todos os roubos. (RICCIARDI, 2019, p. 85.)

Assim como os meninos dos telhais, os de *Esteiros*, ao Pàstiure também foi negada a infância em todos os seus direitos. Frequenta a escola, mas, dela, tira quase nada. O rapaz apenas queria tanto ser, carinhosamente, chamado de “meu menino”, o que configura sua única boa ação: despejar “os bolsos no bernal de um pobre, só porque este lhe chamara ‘meu menino’.” (GOMES, 1950, p. 25). E essa boa ação passa incólume aos olhos acusadores que a ele se dirigem. Seu crescimento prematuro pode ser explicado pela necessidade de lidar, ainda tão cedo, com as barbaridades da vida. O menino foi tão sacrificado que passou a ser visto como homem, internalizando a condição. “Escreves uma carta por teu punho ao padrinho, e pronto. Faz de ti um homem. / Ora. Homem já eu sou.” (GOMES, 1950, p. 24.) O menino que sonhava com um “mundo em que todos os garotos eram meninos e as quintas não tinham muros” (GOMES, 1950, p. 25), por assumir roubos em amendoeiras e pomares, vê-lhe serem imputados todos os delitos cometidos em seu entorno.

Ao termo do conto, uma cena em que o cinema se faz presente — situação que será recuperada e expandida em *Esteiros*. Ricos e pobres se acotovelam para assistir à fita *A vida de Pasteur*; “só o garoto — o herói — por mais que andasse, não conseguiu bilhete. Ficou cá fora, choroso, a pedinchar aos porteiros uma entrada por favor.” (GOMES, 1950, p. 26.) Novamente repousando sobre o protagonista, o narrador não entra na sala de exibição, permanece do lado externo, acompanhando o Pàstiure. Injuriado, o menino apedreja as janelas e entra à força — acabou sendo preso pelo desejo incontido de entrar no cinema para assistir a sua própria história e, na prisão, ficou ainda mais esquecido. A solitária não o leva a lugar nenhum, senão ao apartamento social.

### 3.2 “O Primeiro camarada que ficou no caminho”, de Manuel da Fonseca

Uma das primeiras vozes a, consistentemente, emergir na vaga neorrealista foi Manuel da Fonseca, que se estreia como poeta, com o volume *Rosa dos ventos* (1940). Logo envereda pela prosa de ficção, domínio por que se notabilizará como escritor. Compôs contos — sendo, sua primeira incursão no gênero em volume, precisamente o objeto do presente estudo: *Aldeia nova* (1942) —, a abordarem tanto o ambiente do campo como o da aldeia, condição que cabe ao livro já mencionado, mas também, p. ex., a *O fogo e as cinzas* (1951); e não deixando de lado a cidade, como se vê em *Um anjo no trapézio* (1968). Foi romancista de duas obras: *Cerromaior* (1943), que contou com mais de uma versão, e *Seara de vento* (1958), talvez seu livro mais lido. Escreveu ainda crônicas, como as *Crônicas algarvias* (1986), que guarda algo do gênero diário de viagem, e *Pessoas na paisagem* (2002), volume póstumo que reúne textos

das décadas de 1960 e 1970. Em face da longevidade do autor, pode-se dizer que a sua obra é pouco extensa. Menos um demérito, tal condição referenda o seu zelo pela criação literária, na qual prepondera uma linha de coerência em que o estilo econômico (e notadamente lírico) muitas vezes se ocupa de reminiscências e, acaso por consequência, da infância e da juventude. Sem desprezar os traços de conscientização social que formam a tônica do Neorrealismo, com grande constância Fonseca os põe em ajuste às vicissitudes das individualidades e idiosincrasias. “O primeiro camarada que ficou no caminho” estreou-se em letra impressa no periódico *O diabo*, importante veículo neorrealista, em 1939. Posteriormente, incluiu-se, conforme já indicado, em *Aldeia nova*. A lastrear a história, está a experiência pessoal do autor, cujo irmão José, três anos mais novo que Manuel, morreu ainda criança.

A fábula do conto é simples. Rui, a personagem principal, é um menino que crescera com a mãe e com o irmão Carlos. Em um momento não especificado, Carlos contraiu uma grave doença contagiosa — a varíola —, e isso fez com que fosse isolado, juntamente com sua mãe, que ofereceu a ele os cuidados necessários. Rui, por sua vez, foi excluído do convívio na casa, indo morar com os avós, para não correr o risco de ser contaminado. No entanto, passou a sofrer bastante por não ter mais contato com o irmão — visto que cresceram juntos, frequentando os mesmos lugares — e por só ver sua mãe vez ou outra, pela janela. Além desses fatores, Rui só podia contar com o avô, porque sua avó o retinha em um quarto para que ele não escapasse e fosse tentar entrar em casa para ver o irmão.

Entretanto, Rui consegue arquitetar um plano para entrar em casa e rever seu irmão. Com isso, seus pesadelos se materializaram, pois viu que o irmão estava com um muito mau aspecto. Depois disso, Rui voltou para a escola ainda sentindo falta da companhia de Carlos, que era seu vizinho de banca. No dia em que o irmão mais velho voltou para a escola com a esperança de que Carlos também voltasse brevemente, teve de ser chamado com urgência para casa. A realidade mais temida por Rui se confirmaria: seu irmão havia falecido. A tristeza pela morte ganhou consolo nos braços da mãe.

Analista de marcante *corpus* de narrativas curtas de Manuel da Fonseca — aquelas contidas em *Aldeia nova* e em *O fogo e as cinzas* —, Idalina Matos Lejeune busca linhas de força na produção contística do autor. Ao perceber que os recursos da memória e da narração com ascendência oral se fundem na pena de Manuel da Fonseca, a estudiosa assinala um procedimento marcante na ficção do autor: “O fio da narração é constantemente interrompido, percorrendo como se se tratasse de uma conversa, cheia de desvios e reencontros, fluindo ao sabor da memória.” (LEJEUNE, 2007, p. 21.) E, pode-se aduzir, com uma certa frequência da

narração em primeira pessoa, que ao mesmo tempo reforça o ar confessional e torna mais visíveis os desvãos da existência, dadas as características parcialidade e falibilidade desse modo de narração. “O primeiro camarada que ficou no caminho”, segunda narrativa de *Aldeia nova*, é assim narrado. As narrativas do livro, a propósito, contêm um traço de ligação nítido no que diz respeito ao ambiente, mas também visível no que às personagens diz respeito. O melhor exemplo talvez seja o próprio Rui, protagonista do conto em análise; seja como criança ou como adulto, figura como personagem principal em nada mais que três outros contos.

Antes de remeter à narrativa ela mesma do conto, cumpre assinalar um aspecto relativo ao seu título: sabe-se, à partida, que todo o drama da personagem Rui envolvendo a doença de seu irmão mais novo derivará num desfecho desairoso. Eis aí um processo de construção com um quê de original, especialmente em se tratando de um conto, em sua brevidade. Menos importante que o desfecho em si, que já se pode conhecer de antemão, é o desvelamento das dúvidas de uma criança de nove anos de idade sobre o estado de saúde de alguém muito importante para si. Já se vê, portanto, que os usos da memória — em vários momentos e, ainda mais, em várias camadas — dão o tom de um desenvolvimento que é pessoal e narrativo.

Rui, no conto, exerce as funções de personagem e de narrador — e remete a um passado cuja distância para o presente da narração não se pode mensurar com exatidão. O que se intui, pela concatenação racional dos eventos e pela linguagem empregada, é que se trate do homem feito a recuperar um evento marcante da sua infância. Mas nem por isso personagem e narrador deixam de se contaminar mutuamente, sobretudo pela projeção deste naquele, num deslinde do que o eu presente era em semente. Assim que a narração emprega os tempos do pretérito — imperfeito, perfeito e mais-que-perfeito —, restando aos demais tempos verbais espaço, apenas, nos diálogos.

Se o título do conto revela o seu desfecho, o primeiro período demonstra o que apouentava Rui no contexto do evento que se vai narrar: “Já não acreditava no que dizia a minha avó.” (FONSECA, 1942, p. 17.) Não acreditava nas informações que, pela família ou por conhecidos — em particular, pelo sapateiro Estroina —, tinha sobre o estado de saúde do irmão, que padece de um mal misterioso no campo de entendimento do protagonista; em efetivo, já se disse há pouco, percebe-se tratar-se de varíola a responsável por consumir a saúde e a vida da criança. É justamente a falta de conhecimento de Rui que se converte em combustível para a ação narrativa — a cruzada da personagem para desvendar o efetivo estado de Carlos, rondando o quarto do irmão, observando a própria casa de longe e indagando quem está à sua volta sobre o que se passa. Quem mais parece ouvir as perguntas de Rui é Estroina,

amigo de Carlos e cuja oficina fica próxima à casa dos irmãos. Ainda na abertura do conto, à resposta do sapateiro, de que o enfermo estava melhor, o narrador se projeta na inquietação da criança de avaliar o comportamento do indagado:

Antes de me responder dava ordens ou ralhava aos aprendizes, tudo por motivos sem importância. Eu bem via que a minha pergunta o embarçava. Acendia a ponta do cigarro que tirava detrás da orelha, soprava o fumo. Custava-lhe responder-me.

— Estroina, quem te disse?...

Tossia.

— Foi a criada.

Aquilo era mentira. (FONSECA, 1942, p. 18.)

No quadro pintado pelo narrador, que já sabe em que tudo iria derivar, está a criança aprendendo sobre o comportamento dos adultos, em seus jogos de ocultação e enganos; claro, aqui, para o bem de Rui, mas que nem por isso aceita ser ludibriado, já que, criança, não percebe o alcance de que assim se procedida para poupar-lhe um trauma. O narrador adulto parece demonstrar que o trauma viria de qualquer maneira, e narra, precisamente, para o fazer.

Concentrada no passado, nem por isso a narrativa deixa de ter camadas temporais. Iniciada, conforme se viu, com o entendimento de Rui personagem sobre a verdadeira situação do irmão, a narração faz recuos temporais, como, p. ex., quando é exposto um episódio em que Estroina presenteia Carlos com botas de montaria; ou quando, em sua inclinação ao alcoolismo, o sapateiro aparece bêbedo e ameaça os circunstantes com sua navalha, sendo desarmado pelo amigo-mirim; ou, ainda, por ser Carlos o único capaz de deter o cão feroz Boche — aos olhos do narrador Rui e da personagem Rui, o irmão é uma criança especial (cf. FONSECA, 1942, p. 21-23). A proximidade entre ambos, desfeita primeiramente pela doença e, depois, pela morte de Carlos, marca Rui de maneira indelével, tanto é que, anos depois, o narrador é capaz de reconstituir em detalhes — correspondendo ou não a uma inerente realidade ficcional, pouco importa — os passos que antecederam o passamento do irmão.

Desesperado em busca por informações sobre o irmão, Rui entende que apenas o vendo teria efetivo conhecimento do quadro; os adultos o privavam totalmente de tal; só assim teria como desvendar o inquietante mistério. Depois de observar a mãe chorando à janela do quarto em que está Carlos, da tocaia que Rui montara na rua, o menino entra na casa com ímpetos de invadir o cômodo.

Um abraço estendeu-se sobre a minha cabeça. Olhei com os olhos muito abertos. O dr. André estava a meu lado. Falava:

— Vai brincar... Teu irmão...

Olhei a janela. Minha mãe desaparecera.

— ... teu irmão está melhorzinho...

Maria abria a porta. Corri, empurrei-a. Subi os primeiros degraus da escada. Maria agarrou-me num braço, puxou-me. O dr. André ajudou. Atiraram-me para a rua. Fecharam a porta. Gritei.

— Mãe! Mãe!

Todos me abandonavam. (FONSECA, 1942, p. 26.)

Vagando desconsolado pela vila, o menino Rui joga pedras na criada Maria e passa a confundir eventos que pertencem a tempos diferentes — tudo pelo estado anímico de inquietação e revolta decorrentes de ser apartado da verdade que lhe é ocultada (cf. FONSECA, 1942, p. 29). Em dois longos parágrafos, que destoam nitidamente do estilo dominante no conto, que é o da concisão, Rui maquina um plano que o faça, enfim, entrar no quarto do irmão e saber-lhe o efetivo estado de saúde, executando-o logo em seguida (cf. FONSECA, p. 29-32). Essa busca por chegar à presença do irmão carrega uma característica nítida, que é a do modo como funcionam, anuviados, os pensamentos do menino atormentado pelo apartamento de Carlos. Nesse sentido, a narração deslinda não apenas a reação física de Rui ao estado do enfermo, mas, muito mais, a reação de sua mente:

— Carlos... Carlos...

Uma voz débil sussurrou-me aos ouvidos:

— Rui...

Levantei um pouco a cabeça e olhei-lhe o rosto através do nevoeiro das lágrimas. E fiquei a olhar sem compreender. Seria que os meus olhos baços de água deformavam aquele rosto? Seria que sonhava e via uma figura de pesadelo? Aquela rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras poderia ter sido o rosto risonho e sereno de meu irmão? E tinha os olhos fechados, e tinha os olhos fechados! E os caracóis que voavam ao vento quando corria? E o brilho dos olhos quando parava cansado? Eram os meus olhos cheios de água que deformavam tudo! Era eu que sonhava um pesadelo!

A cabeça tombou-me para o peito. Deixei de pensar. Voltei a mim ouvindo novamente o meu nome. Parecia trazido por uma aragem que viesse de muito longe. Mal se percebia.

— Rui... (FONSECA, 1942, p. 32-33.)

A descoberta dos sintomas da varíola, desfigurando o amado irmão, é realizada numa confusão de pensamentos e impressões, que se recuperam, anos depois, pela voz do narrador adulto. Autor usualmente vinculado à tendência neorrealista, Manuel da Fonseca é um de vários exemplos a demonstrar que não apenas à superfície dos eventos se resume a sua narração, sendo capaz de, por recursos textuais que emulam a confusão mental — sobretudo, por meio do aflorar

de pensamentos da personagem na expressão do narrador — dar conta do estado que a visão do irmão traz ao protagonista do conto.

Não é nesse momento, ainda, que o conto encontra o seu termo. A retomar os afazeres que cabem a um menino — a vida escolar, já se vê —, Rui, disperso, acaba por ser vítima da palmatória do professor Napoleão da Costa, que chegou, anteriormente, a poupar o irmão de Carlos. É logo após tomar as palmatoadas do mestre que é chamado a voltar para casa, quando um aprendiz do Estroina adentra a sala de aula e fala com o professor Napoleão, avisando-o de algo (cf. FONSECA, 1942, p. 36-37). Mais uma vez, o narrador refere a sucessão de pensamentos encavalados na mente de Rui — “o outro lugar da minha carteira estava vago... Vago. Meu irmão doente. Doente. [...] Toda a classe a olhar para mim. [...] O que seria?” (FONSECA, 1942, p. 37). Ao chegar a casa, vê o rosto do irmão “voltado para cima, a mão cruzada sobre o peito. / Imóvel. / Menino abandonado num sono sem fim. / Abandonado.” (FONSECA, 1942, p. 39.) Aquilo que já se anunciara no título mesmo do conto se cumpre, e a experiência, como não poderia deixar de ser, marcou Rui para sempre.

### **Considerações finais**

A partir do entendimento dos dois contos analisados em face de um quadro geral — integrado pela instituição literária, mas, também, pela conjuntura histórico-social —, é possível notar que, relativamente à transição do Presencismo ao Neorrealismo, a representação da infância remete a uma condição menos de ruptura e, mais, de reajuste. Nascido num horizonte em que começavam a se aguçar as tensões instauradas pelo Estado Novo, o Neorrealismo, longe de renegar questões e abordagens presentes na tradição narrativa que o antecede, confere-lhes novas cores dada a urgência de a Literatura posicionar-se ativamente contra determinada condição político-social; urgência, claro está, conforme os seus partícipes julgavam o ambiente em que viveram.

Tanto não há um corte longitudinal entre as estéticas, que é possível, à luz dos dois contos, a verificação de elementos que integram práticas corriqueiras no Presencismo à expressão neorrealista. No caso de “O Pàstiure”, p. ex., em que pese à ênfase na condição de desvalido do menino protagonista, os elementos lúdicos e as tensões entre o eu e o mundo se fazem marcantes. Já em “O primeiro camarada que ficou no caminho”, o equilíbrio entre o individual e o social, tão marcante em narrativas presencistas, é o principal combustível da narrativa. Note-se que, no conto de Manuel da Fonseca, o eu que vive no mundo e que conta a história que experienciou não fecha os olhos aos constrangimentos sociais e às instituições, o

que parece muito bem caracterizado na figura do sapateiro Estroina e da criada, assim como nas relações entabuladas no plano escolar (aqui, um ponto de aproximação entre os dois contos comentados).

Além desse diálogo que os dois contos promovem entre diferentes esferas, é de se ressaltar que estatuto possuem na obra dos autores enfocados. “O Pàstiure”, em sua concisão, reúne motivos que serão desenvolvidos no romance *Esteiros*, cabendo destaque aos assaltos a pomares, que tanta importância terão como fator de integração entre os garotos da malta liderada por Gineto; e ao cinema, que fecha desairosamente o conto e que, no romance, é razão de alegria para os meninos que assistem ao um filme do caubói Tom Mix (também citado no conto). Já “O primeiro camarada que ficou no Caminho”, ao trabalhar o contexto da memória, tão frequente em Manuel da Fonseca, indicia o quanto o contraste entre os tempos idos e o presente assinala o relevo da infância na vida do indivíduo adulto. Esse contraste, para se ficar em dois exemplos, é central no conto “O Retrato”, de *O fogo e as cinzas*, e no poema “Mataram a tuna”, talvez um dos mais conhecidos do autor.

## Referências

- BUENAVENTURA DELGADO. *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel, 1998.
- DIAS, Augusto Costa. Prefácio. In: GOMES, S. P. *Refúgio perdido*. Lisboa: Avante!, 1975. p. 13-27.
- FONSECA, Manuel da. O primeiro camarada que ficou no caminho. In: FONSECA, Manuel da. *Aldeia nova*. Lisboa: Portugalia, 1942. p. 17-39.
- GOMES, Álvaro Cardoso. O psicológico e o social na ficção da “Presença”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p. 23-30, nov. 1982.
- GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. 11. ed. Mem Martins: Europa-América, 1995.
- GOMES, Soeiro Pereira. O Pàstiure. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Refúgio perdido*. Porto: SEN, 1950. p. 23-26.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 2. ed. rev. Coimbra: Arménio Amado, 1958. v. 1.
- LEJEUNE, Idalina Matos. *Memória e arte de contar em Manuel da Fonseca*. Lisboa: Colibri, 2007.
- LOPES, Nuno. *Manuel da Fonseca: “escrevo porque sou do contra”*. Disponível em: [www.esec-manuel-fonseca.rcts.pt/manentr.htm](http://www.esec-manuel-fonseca.rcts.pt/manentr.htm) Acesso em: 21 mar. 2012.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: 70, 1998.

- MAGALHÃES, Justino. Pedagogia e Neorrealismo. In: PIRES, Fátima. (Coord.). *Miúdos, a vida às mãos cheias: a infância do Neorrealismo português*. Vila Franca de Xira: CMVFX/Museu do Neo-Realismo, 2017. p. 21-39.
- MAGALHÃES, Violante Ferreira. *Sobressalto e espanto: narrativas literárias sobre e para a infância, no Neorrealismo português*. Lisboa: [s.n.], 2008.
- MIGUÉIS José Rodrigues. *Páscoa feliz*. 6. ed. Lisboa: Estampa, 1983.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Presença. In: COELHO, Jacinto do Prado. (Dir.). *Dicionário de Literatura: Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. Porto: Figueirinhas, 1973. p. 868-870.
- MOREIRA, Fabio da Fonseca. *Mecanismos, estratégias e procedimentos de escrita em Aldeia nova, de Manuel da Fonseca*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2020.
- RÉGIO, José. *Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*. Porto: Brasília, 1977.
- RÉGIO, José. *Em torno da expressão artística*. Lisboa: Inquérito, 1940.
- RICCIARDI, Giovanni. A invenção de “menino” em Soeiro Pereira Gomes. In: REDOL, A. M. (Org.). *Neorrealismo e infância*. Lisboa: Colibri, 2019. p. 41-49.
- RODRIGUES, Paula da Graça. *Redescobrir Manuel da Fonseca: Cerromaior como romance de formação*. Lisboa: [s.n.], 2012.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. O real e o imaginário em “Esteiros” de Soeiro Pereira Gomes. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 51, p. 25-34, set. 1979.
- SIMÕES, João Gaspar. *O marido fiel*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1942.
- SOARES, R. A cultura e a vida. In: REIS, Carlos. (Apr.). *Textos teóricos do Neorrealismo português*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981. p. 90-92

Recebido em 14 de junho de 2022

Aceito em 17 de maio de 2023