

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

ERIKA MARIA ALBUQUERQUE SOUSA

**MEMÓRIAS E AUTOBIOGRAFIAS COMO CONSTRUÇÕES DOS
NARRADORES NOS ROMANCES INFANTOJUVENIS: *CAZUZA*, DE
VIRIATO CORRÊA E *CHIQUINHO*, DE BALTASAR LOPES**

SÃO LUÍS – MA

2025

ERIKA MARIA ALBUQUERQUE SOUSA

**MEMÓRIAS E AUTOBIOGRAFIAS COMO CONSTRUÇÕES DOS
NARRADORES NOS ROMANCES INFANTOJUVENIS: *CAZUZA*, DE
VIRIATO CORRÊA E *CHIQUINHO*, DE BALTASAR LOPES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e Memória

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães
Morais

SÃO LUÍS – MA

2025

Sousa, Erika Maria Albuquerque

Memórias e autobiografias como construções dos narradores nos romances infantojuvenis: Cazuza, de Viriato Corrêa e Chiquinho, de Baltasar Lopes./ Erika Maria Albuquerque Sousa. - São Luís - MA, 2025.

100f.

Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Estadual do Maranhão, 2025.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Moraes.

1. Memória. 2. Autobiografia. 3. Narrador. 4. Literatura Comparada. 5. Literatura Infanto juvenil. Título.

CDU:087.5

Elaborado por Luciana de Araújo - CRB 13/445

ERIKA MARIA ALBUQUERQUE SOUSA

**MEMÓRIAS E AUTOBIOGRAFIAS COMO CONSTRUÇÕES DOS
NARRADORES NOS ROMANCES INFANTOJUVENIS: *CAZUZA*, DE
VIRIATO CORRÊA E *CHIQUINHO*, DE BALTASAR LOPES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e Memória

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães
Morais

Aprovada em: 11/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **DIOGENES BUENOS AIRES DE CARVALHO**
Data: 03/01/2026 16:35:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr.(a) DIÓGENES BUENOS AIRES DE CARVALHO, UESPI

Examinador(a) Externo à Instituição
Documento assinado digitalmente
 **JOSE HENRIQUE DE PAULA BORRALHO**
Data: 30/12/2025 08:47:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr.(a) JOSÉ HENRIQUE DE PAULA BORRALHO, UEMA

Examinador(a) Interno
Documento assinado digitalmente
 **SOLANGE SANTANA GUIMARAES MORAIS**
Data: 29/12/2025 23:23:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr.(a) SOLANGE SANTANA GUIMARÃES MORAIS, UEMA

Presidente(a)

Dedico este trabalho a todos aqueles que acreditam na possibilidade de transformar o mundo e de encontrar sentido para a própria existência por meio dos estudos e, sobretudo, da Literatura. Tratar do público infantil é um privilégio, especialmente quando nos voltamos aos pequenos leitores que, desde cedo, carregam em si o poder de imaginar, questionar e revolucionar o mundo. Este trabalho é dedicado ao público infantojuvenil e, com todo o meu amor, a uma criança especial e única: **Gabriel Aldivam Benevenuto Albuquerque**.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida e pela sabedoria concedida para a realização deste sonho, tão planejado e vivido em suas mais diversas formas e oportunidades. Sou grata pela saúde, pela proteção constante e por Sua presença ao meu lado, especialmente nos momentos em que eu duvidei de mim mesma.

Agradeço, com todo o meu amor, à minha família — ao meu esposo, Getúlio José, e ao meu filho de coração, João Lucas — que são a minha base, minha fortaleza e meus maiores incentivadores.

Estendo minha gratidão aos meus pais, Alcineide e Assis, e às minhas irmãs, Eduarda e Emanuele, pelo companheirismo, amizade e apoio incondicionais.

Agradeço, de modo muito especial, aos meus padrinhos, Aldivam e Odineia, por todo amor e acolhimento. Sem vocês, esta trajetória teria sido muito mais desafiadora. Os obstáculos da vida na capital são intensos, e contar com o lar e o apoio de vocês fez toda a diferença. Obrigada por me receberem mais uma vez de braços abertos e por me ajudarem em tudo que precisei.

Agradeço aos meus avós, Moacir e Conceição, pelas palavras amigas, pelo conforto emocional e pelo incentivo permanente. Vocês são fontes inesgotáveis de amor e força para mim.

Registro minha eterna gratidão à minha orientadora, professora doutora Solange Santana Guimarães Moraes, por mais uma vez acreditar nesta pesquisa, apoiar este desafio e caminhar comigo em cada etapa desta jornada.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil) pelo fomento e incentivo à pesquisa. Seu apoio foi essencial. Muito obrigada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA, em São Luís, agradeço nas figuras do professor Henrique Borralho e de Aline Pinheiro, pela disponibilidade e suporte durante todo o percurso.

Por fim, agradeço aos demais familiares não citados nominalmente e a todas as pessoas, professores(as) e autores(as) que, de alguma forma, contribuíram para minha formação. Sou profundamente grata por cada aprendizado e experiência adquiridos.

Escrever uma história é uma maneira de entender o sentido de sua vida, tentando dar forma e significado a ela. Colocar a caneta no papel, transformar pensamentos impalpáveis em palavras legíveis, nos permite tanto perceber nosso mundo corajosamente quanto dar forma ao nosso lugar naquele mundo.

Júlia Baird

RESUMO

A presente dissertação, *Memórias e autobiografias como construções dos narradores nos romances infantojuvenis: Cazuzza, de Viriato Corrêa, e Chiquinho, de Baltasar Lopes*, tem como objetivo analisar comparativamente os romances *Cazuzza* (1938), do escritor maranhense Viriato Corrêa, e *Chiquinho* (1947), do cabo-verdiano Baltasar Lopes, a partir das relações entre memória, autobiografia e figura do narrador. A pesquisa insere-se na linha de investigação *Literatura e Memória* do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e propõe-se a compreender como as narrativas memorialísticas e autobiográficas contribuem para as construções identitárias e históricas dos narradores-protagonistas nas duas obras analisadas. O estudo fundamenta-se nos pressupostos da Literatura Comparada, conforme Carvalhal (2006) e Nitrini (2000), articulando as reflexões de Ecléa Bosi (1994) e Pierre Nora (1993) sobre memória, de Philippe Lejeune (1973) sobre o pacto autobiográfico e de Gérard Genette (1972) e Carlos Reis (1980) sobre a teoria da narrativa. O corpus literário foi examinado em diálogo com os contextos históricos e sociais de produção — o Brasil da Era Vargas e o Cabo Verde colonial — buscando depreender as confluências e divergências entre as experiências de formação cultural, educacional e identitária expressas nas narrativas. Os resultados indicam que, em *Cazuzza*, Viriato Corrêa transforma suas lembranças de infância e juventude em uma escrita de si que reflete o projeto nacionalista e educativo do Brasil de 1930, evidenciando a função pedagógica e cívica da literatura infantil. Já em *Chiquinho*, Baltasar Lopes constrói uma narrativa que, embora igualmente autobiográfica, adquire caráter de resistência política e cultural, ao retratar a seca, a pobreza e o desejo de emancipação do povo cabo-verdiano. Em ambas as obras, a memória individual dos narradores entrelaça-se à memória coletiva de seus povos, revelando um duplo movimento: de afirmação da identidade e de preservação cultural. As duas narrativas, apesar de provenientes de contextos geográficos e históricos distintos, convergem no uso da autobiografia como instrumento de formação e conscientização social. Assim, *Cazuzza* e *Chiquinho* transcendem a esfera do relato pessoal para assumirem relevância simbólica e histórica, tornando-se expressões literárias de resistência, pertencimento e reconstrução de memória. A pesquisa, portanto, reafirma a importância da literatura infantil e juvenil como espaço de elaboração da memória e da identidade, bem como seu papel formativo na constituição de sujeitos históricos e culturais.

Palavras-chave: memória; autobiografia; narrador; literatura comparada; literatura infantojuvenil.

ABSTRACT

This dissertation, entitled *Memories and Autobiographies as Constructions of the Narrators in Children's and Youth Novels: Cazuza, by Viriato Corrêa, and Chiquinho, by Baltasar Lopes*, aims to conduct a comparative analysis between *Cazuza* (1938), by the Brazilian writer Viriato Corrêa, and *Chiquinho* (1947), by the Cape Verdean author Baltasar Lopes. The research investigates how memory, autobiography, and the narrator's perspective intertwine in the construction of identity and historical awareness within both narratives. Developed under the research line *Literature and Memory* of the Master's Program in Letters at the Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), this study seeks to demonstrate how autobiographical writing in children's literature can function as a means of cultural and educational formation. Methodologically, the work is grounded in Comparative Literature, following Carvalhal (2006) and Nitrini (2000), and draws on theoretical contributions by Ecléa Bosi (1994) and Pierre Nora (1993) regarding memory, Philippe Lejeune (1973) on the autobiographical pact, and Gérard Genette (1972) and Carlos Reis (1980) on narrative theory. The novels are analyzed in light of their historical and social contexts—the Vargas Era in Brazil and colonial Cape Verde—highlighting intersections and contrasts between personal experience and collective identity in both works. The results reveal that, in *Cazuza*, Viriato Corrêa transforms his childhood memories into a reflective autobiographical narrative that mirrors the nationalistic and pedagogical ideals of 1930s Brazil, emphasizing literature's role in civic education. Conversely, in *Chiquinho*, Baltasar Lopes uses autobiography as a form of cultural resistance, depicting the drought, poverty, and search for freedom experienced by Cape Verdean society. In both novels, the protagonists' personal memories intertwine with collective memory, reinforcing the notion of literature as a space for identity construction and historical continuity. It is concluded that, although arising from distinct historical and geographical realities, both works converge in their use of autobiography as a tool for cultural preservation and social awareness. Thus, *Cazuza* and *Chiquinho* transcend individual experience to become symbolic representations of collective struggle and identity. This research reaffirms the formative and emancipatory potential of children's and youth literature in shaping memory, culture, and consciousness.

Keywords: memory; autobiography; narrator; comparative literature; children's literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1. VIRIATO CORRÊA E BALTASAR LOPES: DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA À CONSCIÊNCIA BIOGRÁFICA	16
2.1 Contextos históricos: Brasil/Maranhão (1930) e África/Cabo Verde (1940)	26
2.2. Im/Possibilidades da Autobiografia	39
2.3. Contexto e gênese da Literatura Comparada	46
3. A CORRELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DOS NARRADORES PROTAGONISTAS DOS ROMANCES INFANTOJUVENIS CAZUZA E CHIQUINHO	49
3.2. A construção dos narradores nos romances infantojuvenis <i>Cazuza e Chiquinho</i>	52
3.3. Os possíveis efeitos da autobiografia como instrumento de preservação das memórias individual e coletiva nas obras <i>Cazuza e Chiquinho</i>	63
4. A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL NAS OBRAS CAZUZA E CHIQUINHO COMO PONTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA	77
4.1 Qual a relação entre Maranhão e Cabo-Verde?	78
4.2 Os aspectos que evidenciam as vivências distintas no Maranhão e em Cabo-Verde presentes nas obras <i>Cazuza e Chiquinho</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As obras *Cazuza* (1938), de Viriato Corrêa (1884–1967), e *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes (1907–1989), ocupam lugar de destaque na literatura infantojuvenil de língua portuguesa ao articularem, de forma singular, memória, formação e experiência histórica. Embora produzidos em contextos distintos — o Maranhão da década de 1930, no Brasil da Era Vargas, e Cabo Verde da década de 1940, ainda sob o domínio colonial português —, ambos os romances apresentam narrativas marcadas pelo caráter memorialístico e autobiográfico, nas quais a infância se configura como espaço privilegiado para a construção identitária e para a leitura crítica da realidade social.

Narradas em primeira pessoa, as duas obras recorrem à voz do narrador-protagonista para reconstruir experiências de formação, associando vivências individuais a processos históricos e coletivos. Em *Cazuza*, o percurso do personagem se organiza espacialmente em três momentos — o povoado de Pirapemas, a vila de Coroatá e a capital São Luís —, acompanhando sua trajetória de crescimento e conscientização em meio às desigualdades sociais do Maranhão dos anos 1930. De modo semelhante, *Chiquinho* estrutura-se em três capítulos — *Infância*, *São Vicente* e *Às águas* —, nos quais o protagonista revisita sua formação pessoal e intelectual em diálogo com a realidade cabo-verdiana, marcada pela seca, pela fome e pela migração.

A escolha dessas obras justifica-se, portanto, pelas convergências estruturais e temáticas que apresentam, como o uso do narrador autodiegético, a centralidade da memória da infância e a recorrência de temas como evasãoismo, engajamento intelectual, preservação dos modos de vida tradicionais, educação, seca e fome. Tais elementos aproximam as narrativas ao mesmo tempo em que evidenciam as especificidades históricas e culturais de cada contexto, possibilitando uma análise comparativa produtiva entre Maranhão e Cabo Verde.

No que se refere aos autores, Viriato Corrêa, escritor maranhense natural de Pirapemas, destacou-se como intelectual multifacetado, atuando como bacharel em Direito, cronista, escritor, teatrólogo e político. Sua produção literária dialoga com o regionalismo e com uma literatura de cunho social e formativo, especialmente no âmbito da literatura infantojuvenil. Apesar de sua relevância no cenário literário nacional, observa-se ainda uma carência de estudos sistemáticos sobre sua obra, tanto no curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) — nos campi de Caxias e São

Luís — quanto para além dos muros institucionais, o que reforça a pertinência da presente pesquisa.

Essa lacuna crítica foi parcialmente enfrentada por meio de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com fomento da FAPEMA, vinculadas ao projeto macro *Cenas de Meninices: a produção literária infantil do escritor maranhense Viriato Corrêa (1884–1967)*, coordenado pela professora Dra. Solange Santana Guimarães Moraes. Entre 2020 e 2023, foram desenvolvidos estudos voltados à análise da obra *Cazuza*, abordando aspectos como crítica social, autobiografia e construção de personagens femininas, o que aprofundou o contato com a vida e a produção do autor e motivou a continuidade das investigações em nível de pós-graduação.

No outro extremo do diálogo comparativo, encontra-se Baltasar Lopes, intelectual cabo-verdiano de grande relevância na literatura de língua portuguesa. Reconhecido por sua atuação como escritor, crítico e teórico, Baltasar Lopes ocupa lugar central na consolidação da literatura cabo-verdiana, especialmente por meio de *Chiquinho*, obra considerada fundadora da prosa moderna de Cabo Verde. Apesar de seu reconhecimento acadêmico, sua produção ainda é pouco explorada nos cursos de Letras no Brasil, embora existam pesquisas pontuais desenvolvidas na UEMA, sobretudo sob a orientação do professor Dr. José Henrique de Paula Borralho.

A análise das obras fundamenta-se em três pilares teóricos centrais: memória, autobiografia e narrador. No que concerne à memória, recorre-se às contribuições de Ecléa Bosi (1979; 1994), para quem o passado não apenas ressurgir no presente, mas atua como força subjetiva capaz de reorganizar a consciência, e de Pierre Nora (1993), que compreende a memória como um fenômeno sempre atual, ligado às vivências coletivas. No campo da autobiografia, a pesquisa apoia-se nos estudos de Philippe Lejeune, especialmente no conceito de pacto autobiográfico, entendido como o acordo implícito entre autor e leitor baseado na identidade entre autor, narrador e personagem principal. Já a análise da figura do narrador fundamenta-se nas contribuições de Gérard Genette e Carlos Reis, com destaque para o narrador autodiegético, aquele que relata suas próprias experiências como personagem central da narrativa.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa insere-se no campo da Literatura Comparada, entendida não como mera justaposição de textos, mas como um procedimento analítico capaz de evidenciar relações, aproximações e distanciamentos entre obras literárias. Conforme ressalta Carvalhal (2006), a comparação constitui um

recurso interpretativo fundamental para a exploração consistente dos campos de investigação literária. Nesse sentido, adota-se também a perspectiva de Nitrini (2000), para quem a análise comparativa deve considerar o papel da vida do autor na gênese da obra, sem reduzir o texto literário a um simples reflexo biográfico.

Diante disso, o problema de pesquisa consiste em investigar como as narrativas memorialísticas e autobiográficas se manifestam em *Cazuza* e *Chiquinho* e de que modo contribuem para a construção identitária e histórica dos narradores-protagonistas. As questões norteadoras que orientam o estudo são: como a narrativa memorialística e autobiográfica constrói a identidade e a história dos narradores em ambas as obras? Qual a relação entre Maranhão e Cabo Verde que justifica a abordagem comparativa? E quais aspectos evidenciam as vivências distintas desses dois contextos históricos nas narrativas analisadas?

O objetivo geral da dissertação é analisar comparativamente os romances *Cazuza* (1938) e *Chiquinho* (1947), com foco nas intersecções entre memória, autobiografia e a figura do narrador. Como objetivos específicos, busca-se: compreender a contribuição da narrativa memorialística e autobiográfica na formação identitária dos narradores; demonstrar o caráter autobiográfico das obras; analisar os romances em diálogo com seus contextos histórico-sociais de produção; e evidenciar a importância dessas narrativas na literatura infantojuvenil para a formação crítica e social do leitor.

A dissertação organiza-se em cinco capítulos. O Capítulo 1 apresenta os fundamentos teóricos sobre memória, autobiografia e narrador. O Capítulo 2 discute os contextos históricos e culturais de Viriato Corrêa e Baltasar Lopes, bem como as bases da Literatura Comparada. O Capítulo 3 analisa a correlação entre memória e autobiografia na construção dos narradores-protagonistas. O Capítulo 4 aprofunda a análise comparativa dos contextos históricos do Maranhão e de Cabo Verde. Por fim, as Considerações Finais sintetizam os resultados da pesquisa, destacando o caráter formativo e crítico das obras analisadas.

Faz-se necessário saber: a literatura infantil no Brasil configura-se como um campo relativamente recente, cujo desenvolvimento está intimamente relacionado às transformações históricas, educacionais e socioculturais do país. Durante longo período, a criança não foi concebida como sujeito específico de leitura, mas como um adulto em formação, o que fez com que os textos a ela destinados assumissem, prioritariamente, funções moralizantes, pedagógicas e civilizatórias. Nesse sentido, as primeiras

manifestações do que viria a ser a literatura infantil brasileira estiveram fortemente vinculadas à escola e aos projetos educativos das elites letradas.

Até o final do século XIX, predominou no Brasil a circulação de obras estrangeiras, sobretudo de origem europeia, traduzidas ou adaptadas para o público infantil. Contos de fadas, fábulas e narrativas exemplares, como as de Perrault, La Fontaine e dos irmãos Grimm, eram utilizados com o intuito de transmitir valores morais, normas de comportamento e modelos de conduta considerados adequados à infância. Conforme apontam Lajolo e Zilberman (1984), não se tratava ainda de uma literatura infantil propriamente brasileira, mas de um conjunto de textos instrumentalizados pela pedagogia e pela moral cristã, nos quais o valor estético ocupava lugar secundário.

No século XIX, com a expansão do ensino elementar, intensificou-se a produção de livros voltados à formação das crianças, especialmente cartilhas, livros de leitura e compêndios morais. Esses materiais reforçaram o vínculo entre literatura infantil e escola, consolidando uma concepção utilitária da leitura. A criança era vista como um sujeito passível de moldagem, e o texto literário funcionava como ferramenta de disciplinamento social. Segundo Zilberman (2003), essa associação limitou, por muito tempo, a autonomia estética da literatura infantil, subordinando-a às finalidades educativas.

A consolidação da literatura infantil brasileira ocorre, de maneira mais efetiva, no início do século XX, com a obra de Monteiro Lobato. A publicação de *A menina do narizinho arrebitado* (1920) representa um marco ao romper com o modelo estritamente moralizante e inaugurar uma narrativa que valoriza o imaginário infantil, o humor, a oralidade e o diálogo com a cultura nacional. O universo do Sítio do Picapau Amarelo articula fantasia e realidade, promovendo uma leitura que estimula a curiosidade, o questionamento e a reflexão. Conforme Lajolo (2000), Lobato contribuiu decisivamente para a constituição de uma literatura infantil com identidade brasileira, ao incorporar elementos do folclore, da história e do cotidiano do país.

Entretanto, a literatura infantil produzida nas décadas de 1930 e 1940, especialmente durante o Estado Novo, passou a dialogar de forma mais direta com projetos ideológicos de cunho nacionalista. O governo de Getúlio Vargas reconheceu a infância como espaço estratégico para a formação da identidade nacional, incentivando obras que exaltassem valores como civismo, disciplina e amor à pátria. Nesse contexto, a literatura infantil assumiu uma função formativa ampliada, articulando entretenimento, educação e ideologia. Autores como Viriato Corrêa inserem-se nesse momento ao

produzir narrativas infantojuvenis que, embora preservem o caráter literário e memorialístico, refletem preocupações sociais e políticas de seu tempo.

A partir da segunda metade do século XX, a literatura infantil brasileira passa por transformações significativas, impulsionadas pelos avanços nos estudos sobre infância, psicologia e educação. A criança passa a ser concebida como sujeito ativo, capaz de interpretar criticamente a realidade, o que se reflete em uma produção literária mais plural, tanto em termos temáticos quanto formais. Autores como Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Ziraldo ampliam os limites do gênero, abordando questões relacionadas à subjetividade, à identidade, à liberdade e às relações de poder, contribuindo para a consolidação da literatura infantil como literatura de pleno direito.

Na contemporaneidade, a literatura infantil brasileira caracteriza-se pela diversidade estética e temática, bem como pelo diálogo com outras linguagens e suportes, como a ilustração, o cinema e as mídias digitais. Questões como memória, identidade cultural, diversidade e pertencimento tornam-se recorrentes, evidenciando o papel do livro infantil como espaço de mediação entre o sujeito em formação e o mundo social. Conforme destaca Coelho (2000), a literatura infantil contemporânea assume função fundamental na formação do leitor crítico, ao estimular a imaginação, a sensibilidade e a reflexão.

Desse modo, a história da literatura infantil no Brasil revela um percurso marcado por tensões entre pedagogia e estética, controle ideológico e liberdade criativa. De um instrumento moralizante e escolarizado, o gênero evolui para uma produção literária complexa e plural, comprometida com a formação cultural e crítica do leitor. Compreender esse percurso histórico é fundamental para a análise de obras infantojuvenis como *Cazuza* e *Chiquinho*, que se inscrevem em momentos específicos desse desenvolvimento e articulam memória, formação e narrativa em diálogo com seus contextos socioculturais.

1. VIRIATO CORRÊA E BALTASAR LOPES: DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA À CONSCIÊNCIA BIOGRÁFICA

O primeiro contato e conhecimento sobre os escritores Viriato Corrêa e Baltasar Lopes deram-se, respectivamente, por meio do projeto intitulado: *Cenas de meninice: a produção literária infantil do escritor maranhense Viriato Corrêa (2021)* e por meio da experiência do curso de extensão intitulado: *A formação da personagem em Miguelim de João Guimarães Rosa e Chiquinho de Baltasar Lopes (2021)*. O primeiro passo desafiador foi traçar os perfis dos escritores, pois na Universidade Estadual do Maranhão, campus São Luís, tratava-se da primeira pesquisa que envolvia os dois escritores juntos. O levantamento bibliográfico deu-se por meio de um trabalho delicado, uma vez que encontramos poucas referências sobre os autores. Desta maneira, as informações foram resgatadas de fontes bibliográficas, compêndios da Literatura Brasileira e da Literatura Cabo-Verdiana, bancos de monografias, dissertações e teses, bem como periódicos e entrevistas disponíveis em sites.

Diante do levantamento biográfico dos escritores que se destacam por países distintos e literaturas diferentes, foi preciso cautela para não se deixar levar pela subjetividade de seus autores, afinal todo ato autobiográfico – e aqui se incluem, além de diários, memórias, cartas, autobiografia fictícia, romance biográfico – “pressupõe a estranheza do sujeito que se vê como outro de si próprio”, por isso pode-se dizer que as memórias apresentam uma versão personalizada da História, ao simular que “todo o narrado é todo o acontecido”. (Josef, 1998, p.300)

Temos a impressão de que é uma vida que, de algum modo, pode servir de exemplo para muito moço que quer vencer e tem coragem de lutar. Viriato não é um semideus. É um homem como qualquer um de nós. Por isso, o focalizamos com seus defeitos e suas qualidades, pecados e virtudes, sonhos e decepções, vitórias e fracassos. Buscamos, pois, apresentar em traços rápidos, o escritor para crianças, o professor, o teatrólogo, o divulgador de nossa História, o contista, o acadêmico imortal Viriato Corrêa (Pinto, 1966).



Figura 1 - Viriato Corrêa

Conhecido simplesmente por Viriato Corrêa, Manuel Viriato Corrêa Baima do Lago Filho, nascido em 1884, no Maranhão, na cidade interiorana conhecida por Pirapemas - peixe de rio – foi um intelectual brasileiro que se destacou no cenário da primeira metade do século XX. Iniciou seu percurso formativo em uma escola pública, no povoado de Pirapemas, e ainda infante, aos nove anos, precisou deixar sua cidade natal para estudar no Colégio São Luís, na capital do Estado. Concluiu seu curso básico no Liceu Maranhense, e deu prosseguimento aos seus estudos na cidade do Recife, onde se muda para cursar a faculdade de Direito, essa que ele frequentou por três anos, e a qual lhe causou encantamento pela vida intelectual que o ambiente lhe proporcionava. Diferentemente da cidade de Pirapemas, Recife apresentava-se com um belo núcleo de cultura e oportunidades, conforme ele descreve em entrevista abaixo:

A faculdade de Direito do Recife (...) era, na verdade, um belo núcleo de cultura (...). O curso de Direito passou a ser, para mim, coisa de segundo plano. Eu só estudava no fim de cada ano para passar nos exames. No fundo de uma rede, na república, eu devorava livros de literatura insaciavelmente.¹

¹ Viriato Corrêa, em resposta a um “Inquérito literário” feito por José Condé, publicado no Correio da Manhã. Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1961.

O curso de Direito já não lhe chamava tanta atenção e os planos de Viriato tomaram outras direções ao manter seu contato intenso com a Literatura Brasileira, seus planos já não incluíam mais seu retorno ao Maranhão. Ele seria mais um, entre tantos outros escritores nordestinos, que acabaria deixando seu estado em direção ao sul do país, mais especificamente, em direção ao Rio de Janeiro, que, desde o tempo do Império, era o “destino final” tanto dos “bem-sucedidos, como dos esperançosos aspirantes às glórias literárias e políticas”. (Penteado, 2001, p. 43)

Em entrevista a José Conde para o *Correio da manhã*, no Rio de Janeiro, 13/08/1961, Corrêa descreve os três livros que serviram de inspiração para alvitrar suas inquietações literárias e sociais:

Esses três livros [O missionário, de Inglês de Souza; Naná, de Émile Zola e O mulato, de Aluísio de Azevedo] produziram em mim uma completa transformação – viraram-me do avesso. Produziram-me um indiscutível deslumbramento, uma fascinação indescritível. Era uma escola nova, da qual eu não tinha nenhuma ideia – era o naturalismo que na época já dominava o mundo, ao influxo genial de Daudet, Balzac, Zola, Eça... Não sei mesmo descrever o gozo intelectual que a nova escola produziu no meu espírito. [Depois disso] Eu não compreendia arte literária que não fosse o naturalismo.

Tal agitação se explica, conforme Jeffrey Needell, em sua obra *Belle Époque Tropical* (1993), pelo fato de a literatura brasileira estar fortemente associada ao Rio de Janeiro, que se consolidava como o principal centro tanto de produção quanto de difusão cultural no período. A capital federal (tal como a Corte já fizera) desempenhou o papel que a maioria das capitais nacionais desempenharam na história literária do século XIX. A pobreza maior das cidades provinciais no Brasil apenas reforçou a força de atração do centro político, social e econômico da nação. “Ser aceito como homem de letras significava viver, ou pelo menos, ser publicado, no Rio”. (Needell, 1993)

Ser aceito como homem das letras foi o que estimulou Viriato Corrêa a dar os seus primeiros passos, com a publicação de *Minarettes*, publicado pela Tipogravura Teixeira, em 1902, com apenas 18 anos. Nesse livro, de acordo com o acadêmico Josué Montello, está uma das mais belas páginas escritas por Viriato: “Sinhá Dona. Classificada como “extraordinariamente bem escrita”, a referida página foi reproduzida no volume 23 da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, fato que evidencia o reconhecimento crítico alcançado por um jovem autor logo em sua obra de estreia (Penteado, 2001).

Além de escritor, Viriato Corrêa fez parte desse rol de jornalistas-literatos e, neste papel, passou por várias das redações que povoavam a Rua do Ouvidor, principal artéria da cidade e foco da vida literária carioca, pois sediava as redações da grande maioria dos jornais fluminenses, como *O tempo*, *Notícia*, *Tribuna*, *Gazeta*, *O Paiz*, e *Jornal do Commercio*. Reúne, paralelamente, a sua carreira de jornalista, outras atividades em que Corrêa ganhou destaque, como: contista, romancista, dramaturgo, crítico e professor de História de teatro, conferencista, professor da rede municipal das disciplinas de história e geografia, cronista do cotidiano e da História, e escritor de livros infantis. Como escritor, destacou-se sempre pela temática nacional e grande preocupação com a cultura brasileira (Penteado, 2001).

Viriato também se destacou por sua contribuição com o teatro sendo atuante. Para Corrêa, o objetivo dos dramaturgos “não é de fazer um teatro maior e melhor. É também fazê-lo barato (...) a fim de fazê-lo ao alcance do povo que só sabe a língua nacional, do povo que não tem posses (...) [para pagar] os altos preços impostos pelas companhias estrangeiras”.² Concomitantemente à sua carreira de dramaturgo, Viriato impôs-se também como escritor regionalista, a forma nacionalista de ficção. O regionalismo foi uma manifestação literária que teve, no Brasil, muitas facetas, sendo que uma delas – conhecida como segundo regionalismo – surgiu sob o influxo do Naturalismo, escola literária pela qual Viriato se apaixonara em sua mocidade e à qual se filiara, embora tardiamente, permanecendo-lhe fiel por toda a vida, mesmo num momento em que já se respirava o espírito do Modernismo. O interesse pelas questões nacionais esteve sempre presente em sua obra: escrevia sobre um Brasil ainda desconhecido pela maioria dos brasileiros, trazendo à luz o seu povo, a sua sintaxe, o seu folclore, a sua história, desvelando e, ao mesmo tempo, construindo uma Pátria genuinamente brasileira. (Penteado, 2001)

Múcio Leão (1962) afirma o talento de Viriato Corrêa com o seu estilo regionalista e seu modo de trazer à Literatura Regionalista para o centro de uma Literatura Brasileira, que tinha muito preconceito, e ainda tem, as questões do campo, dos sertanejos e dos menos favorecidos. Seu objetivo primeiro era valorizar a cultura de um povo, pois, para Viriato Corrêa, o Brasil é e sempre será dos Brasileiros.

Viriato Corrêa é certamente um dos melhores prosadores de ficção das nossas letras. Faltam-lhe o sopro épico, o vigor e a força das grandes

² CORRÊA, Viriato. Discurso na Academia Brasileira de Letras, 17/12/1942.

situações da tragédia ou da comédia humana. Apraz ao seu estro a vida burguesa, mediana, simples, na cidade e no campo, e tudo quanto faz, nesse tom ou meio tom, é de mérito excepcional. (Leão, 1962, p.161)

Afrânio Coutinho, em sua obra *A literatura no Brasil* (1997), também reconhece o talento de Viriato Corrêa, ainda que de forma tardia, mas o enaltece ao afirmar que: “contos de ambiente sertanejo a que se mistura um ardente lirismo, uma forte sensualidade, nos tipos e nas situações e uma poderosa textura dramática” (Coutinho, 1997, p. 49-50). E continua: Viriato “sabe animar as suas narrativas de um intenso interesse e dum profundo sentido universal, que fazem de várias de suas páginas, como “Terras malditas”, “O outro”, “A desfeita”, “A desforra”, “Madrugada negra”, exemplares do que de melhor temos produzido no conto à Maupassant”. (Coutinho, 1997, p. 49-50)

Em seus livros dedicados à infância, por exemplo, soma a essa preocupação outra: a atenção especial à formação da conduta moral e cívica das crianças, que o levou a valorizar as leituras exemplares, sem deixar de lado o intuito de descobrir a realidade brasileira - o que fez dele um autor popular, muito estimado pelo público infantil, pelos professores e por todos aqueles que partilhavam a ideia de que a leitura é um caminho para a efetiva formação das crianças (Penteado, 2001). E por essas e tantas outras menções que Corrêa ficou conhecido, conforme podemos ver em trecho abaixo:

Depois de Monteiro Lobato, Viriato Corrêa é o autor de livros para crianças de maior tiragem no Brasil. É bastante dizer que somente a sua *História do Brasil* para crianças já atingiu muito mais de 100 mil exemplares. A Companhia Editora Nacional lança agora para o Natal várias reedições de histórias infantis de Viriato: *A bandeira de esmeraldas*, 4a edição, com ilustrações de Belmonte, *A macacada*, 8a edição, com ilustrações de Dorca, *Cazuza*, 8a edição, com ilustrações de Renato Silva; *Meu torrão*, 5a edição, com ilustrações de Belmonte – além da 22a edição da já referida *História do Brasil para crianças*.³

Seu primeiro livro para crianças, *Era uma vez...*, foi escrito em 1908, logo que chegou ao Rio de Janeiro, em colaboração com Paulo Barreto (João do Rio). Corrêa afirma que teve dificuldades em escrever para o público infantil, pois “faltavam ainda uma certa simplicidade de linguagem”, que ele “só viria a adquirir lendo insistentemente

³ “Livros de Viriato para as crianças”. O Diário. Belo Horizonte, 19/12/1957.

Monteiro Lobato, que é modelar no gênero”: “Aprendi com Monteiro Lobato a escrever para crianças”, dizia sempre.⁴

Apesar de seu sucesso com a literatura infanto-juvenil, o romance infantil, que consagrou Viriato Corrêa até os dias atuais, veio à luz em 1938, *Cazuza*, tendo consumido dez anos de trabalho de seu autor, que por nunca se contentar com o resultado, caprichou em sua escrita, com atenção aos detalhes que o consagrou. O crítico literário Múcio Leão salientou a importância de *Cazuza* na obra e vida de Viriato Corrêa, afirmando que era “uma suave autobiografia encerrando a pureza, a poesia idílica da primeira infância do autor não sendo possível lê-la sem sentir nos olhos o calor das lágrimas da emoção e da ternura”.⁵

Para Nelly Novaes Coelho, em *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (1982, p. 1128), “*Cazuza* foi uma das leituras mais queridas das crianças em idade escolar e continua”, ao afirmar:

É um documento importante (embora recriado pela imaginação) do que eram as relações familiares e sociais no Brasil finesséculo. (...) A linguagem coloquial, estilo dinâmico – bastante diverso do estilo nobre, lusitano ou não, característico dos livros que circulavam como leituras para crianças, *Cazuza* foi um dos que abriram as portas da literatura infantil aos ventos da vida real (Coelho, 1982, p. 1128).

Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (1993), ao discorrer sobre os livros considerados clássicos e a importância de sua leitura, explica que o que torna uma obra clássica é seu efeito de ressonância numa cultura – e isso se aplicaria tanto para obras modernas quanto para as antigas. Os livros clássicos seriam, então, aqueles que “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (Calvino, 1993, p.11). Desta maneira, por tantas reedições, por atravessar gerações, por sua linguagem envolvente e seu reconhecimento tanto no ano de publicação, tanto atualmente, que acreditamos que sejam motivos suficientes para justificar a escolha deste livro como ponto de partida deste trabalho.

Assim como Viriato Corrêa apresentado anteriormente, Baltasar Lopes também é tido como um dos principais nomes da literatura, destacando-se na literatura cabo-

⁴ “A vida intensa de Viriato Corrêa”. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 23/01/1959. Matéria comemorativa por ocasião do 75o aniversário de Viriato Corrêa.

⁵ A tarde. Rio de Janeiro, 18/01/1960.

verdiana, citado e reconhecido pelos manuais de literatura das ilhas. O escritor Baltasar Lopes nasceu no Caleijão - Ilha de São Nicolau, aos vinte e três dias de abril de 1907. Era filho de uma das famílias de proprietários agrícolas mais prestigiadas daquela ilha e, desde cedo, por meio de seu pai, foi estimulado à intelectualidade. Após iniciar seus estudos em São Nicolau, vai cursar o secundário no Liceu de São Vicente. Entre os anos 1922 até 1930, o escritor se instala em Portugal para cursar Direito. Em 1935, já de volta a Cabo Verde, torna-se professor do liceu e exerce advocacia. (Hofmã, 2019)

Em 1936, fundou a revista cabo-verdiana *Claridade*, essa que se caracterizou como uma revista literária e cultural, com sede na cidade de Mindelo, Cabo-Verde, e que estava no centro de um movimento de emancipação cultural, social e política da sociedade da época. Junto com Baltasar Lopes, que usava o pseudônimo de Osvaldo Alcântara, temos Jorge Barbosa e Manuel Lopes, respectivamente filhos da ilha de São Nicolau, ilha de São Vicente e da ilha de Santiago.

De acordo com o escritor e cineasta caboverdiano, Leão Lopes, em *Baltasar Lopes: um homem arquipélago na linha de todas as batalhas* - itinerário biográfico até o ano de 1940:

O itinerário de Baltasar Lopes da Silva construiu-se com o País e com ele se confunde porque encarnou as ilhas que lhe deram o sentido de ser caboverdiano e a determinação de luta por uma causa — a caboverdianidade; porque projectou na sua gente a finalidade de sua vida intelectual, profissional e cívica. (Lopes, 2017, p. 10)

De modo parecido à biografia de Viriato Corrêa, Baltasar Lopes também se inspira na história de seu país; ele vê na representação de seu próprio povo um refúgio e uma saída para ajudar a constituir a identidade cabo-verdiana, que viveu por muitos anos às sombras dos colonizadores. É no ano de 1948 que ocorre o grande marco na vida do escritor Baltasar Lopes e na literatura cabo-verdiana, com a publicação do primeiro romance do autor, intitulado *Chiquinho*. A descrição da aldeia do Caleijão feita por Baltasar na narrativa carrega suficiente exotismo para enquadrar a narrativa no movimento modernista que vigorava em Portugal e no Brasil. (Hofmã, 2019)

Conforme afirma Hofmã (2019), após a publicação de *Chiquinho*, Baltasar Lopes continuou ainda dedicando boa parte de seus escritos a falar de Cabo Verde. Na obra *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956), o autor traz à tona algumas considerações sobre a visita do sociólogo brasileiro ao arquipélago. De acordo com ele, os intelectuais

caboverdianos esperavam que o “mestre” confirmasse o que a geração claridosa vinha afirmando sobre Cabo Verde, o que, segundo ele, não aconteceu de fato. Já no volume *O dialeto crioulo de Cabo Verde* (1957), de maneira mais pragmática, Lopes descreve a gramática, fonologia e o léxico do crioulo caboverdiano.

Em 1961, juntamente com o escritor também caboverdiano, António Aurélio Gonçalves, Baltasar Lopes publica a Antologia da Ficção Cabo-verdiana contemporânea. Em 1986, o livro de *poemas Cântico da Manhã Futura*, sob o pseudônimo Osvaldo Alcântara, e *Os trabalhos e os dias* (1987), um livro de contos em que, a partir de uma releitura do original grego, escrito por Hesíodo, Baltasar Lopes apresenta-nos a trajetória do povo caboverdiano, da opressão à libertação, em que “o fio condutor dessa trajetória não é outro senão o que busca as origens de um povo até então aparentemente ‘adormecido’”. Há um resgate e recriação do universo africano, ligado à trajetória cabo-verdiana, que acaba por demonstrar o que foi anteriormente citado sobre os períodos que sucederam à *Claridade*, no que tange à retomada das raízes africanas como elemento constituinte da identidade caboverdiana. (Hofmã, 2019)

Aristides Pereira nutria grande respeito e admiração por Baltasar, assim como Amílcar Cabral, e juntos o homenagearam com o simpósio sobre a Cultura e a Literatura Cabo-verdianas, comemorativo do cinquentenário da fundação da revista de artes e letras *Claridade*. Desta maneira, para o investigador Leão Lopes, *Chiquinho* é a autobiografia de Baltasar Lopes da Silva, pois “está lá tudo”, é só “descodificar”, incluindo o processo de programação da revista *Claridade*, de que o escritor foi um dos principais colaboradores. (Lopes, 2017)

A atividade cívica de Baltasar Lopes foi exercida em uma colônia portuguesa em plena época do Estado Novo que começava a lançar pela base o seu projeto institucional de grande austeridade ideológica e não menor intolerância cultural, sobremaneira lesivas do extraordinário apego que “os cabo-verdianos mais empenhados nas coisas públicas votavam ao direito de expressão, uma boa herança legada pelo anterior polemismo republicano” (Carvalho, 1991, 22). Nos limites definidos pela censura exerceu uma notável intervenção cívica como jurista e “advogado dos pobres”, que lhe valeu a perseguição da Polícia de Intervenção e Defesa do Estado - PIDE. No Boletim Informativo da PIDE, de 13.1.19393, constava:

O Dr. Baltasar Lopes da Silva é um indivíduo extremamente sagaz e muito culto – dizem que o expoente máximo da actual cultura cabo-

verdiana – e mercê disso desfruta de um prestígio que o diviniza aos olhos dos seus patrícios. Tudo ou quase tudo, em Cabo Verde, gira sob a sua influência intelectual e à sua orientação se subordinam chefes de serviço e funcionários suplementares da Administração Civil local, na sua quase totalidade cabo-verdianos e seus ex alunos. (...) É elemento que doutrina lenta e seguramente os que lhe estão ligados num sentido esquerdista e desnacionalizante. (...).

Exerceu o cargo de reitor do liceu de Mindelo, nos anos 1949-1960 e 1965-1969. No ano 1964, face à notícia de que iria retomar o cargo de reitor, a PIDE local “avisa à sede que há pessoas que veem nessa nomeação novo descabimento no ensino liceal desta cidade...” e, em 1969, a polícia política “considera de toda a conveniência o afastamento total do Dr. Baltasar Lopes da Silva” e “levando-se em conta as convicções políticas do epígrafe se considera conveniente o seu afastamento da juventude” (Lopes, 2011, 435-436). Como refere o seu biógrafo, Leão Lopes, “o cerco era cerrado e o papel da polícia política era facilitado pela restrição do meio e pelo fácil controle da vida privada de cada mindelense”. (Lopes, 2011, 435/436)

Segundo os estudos de Correia *et al* (2017), Lopes também assistiu à libertação da colônia, tendo participado no dia 7 de maio de 1974 na cerimónia mais expressiva, que teve lugar na praça fronteiriça aos Paços do Concelho da cidade de Mindelo. O Arquipélago, de 9 de maio de 1974, noticiou: “Todos os oradores foram ovacionados, especialmente o Dr. Baltasar Lopes que, encontrando-se entre a multidão, foi solicitado a aparecer às varandas” (Figura 1). Terminou o seu discurso com as seguintes palavras: “as nossas mãos, que até aqui só serviam para aplaudir, vão agora servir para trabalhar em prol deste bom e sofrido povo de Cabo Verde!”. (Correia *et al*, 2017, p.91)



Figura 2 - Baltasar Lopes discursa na varanda dos Paços do Concelho de Mindelo, em 7 de maio.

No imaginário coletivo cabo-verdiano, Baltasar Lopes ainda é o professor. A celebração da nação renova-se anualmente no dia 23 de abril – data do seu nascimento – que foi proclamada Dia do Professor Cabo-verdiano, pelo Decreto n.º 25, de 21 de abril de 1990, com os objetivos de “dignificar a função docente” e “apelar à consciência do cidadão para o reconhecimento da função docente”.

De acordo com Correia *et al* (2017) Baltasar Lopes sempre reconheceu a importância do Seminário na sua educação. Foi influenciado pelo saber e formação humana de alguns professores e, em particular, pelo Cônego Oliveira Bouças, uma fonte de inspiração porque “possuía uma qualidade rara, pelo menos no mundo dos adultos à nossa roda: era capaz de entusiasmar e, o que é mais, de transmitir aos outros o seu entusiasmo”. (Lopes, 1988, 41)

Destarte, podemos perceber como os autores Viriato Corrêa e Baltasar Lopes vivenciaram a sociedade da época em que estavam inseridos, suas trajetórias e os contextos formativos que precederam a vida de cada um dos romancistas, que se destacam por tantos outros talentos e contribuições que deixaram à sociedade; suas lutas e os caminhos de peregrinação para o sucesso de seus passos. Veremos agora o contexto histórico e social que muito contribuíram como fonte de inspiração para as referidas obras estudadas, respectivamente: *Cazuza* (1938) e *Chiquinho* (1947).

2.1 Contextos históricos: Brasil/Maranhão (1930) e África/Cabo Verde (1940)

O romance de Viriato Corrêa, *Cazuza*, segundo Nelly Novaes Coelho (1984), foi publicado tomando como inspiração as ideias do Brasil de 1930 e, por isso, está comprometido com as tendências estéticas e literárias do contexto, cuja tônica era o nacionalismo ufano daquela década. Corrêa preocupava-se em manter sua essência de brasileiro preservando em suas obras, principalmente aquelas dedicadas à infância, a cultura, com a formação da conduta moral e cívica das crianças, desvelando aos olhos infantis um Brasil que precisava ser construído como nação.



Figura 3 - Cazuza, de Viriato Corrêa.

Desta maneira, ao escrever *Cazuza*, Corrêa transformou em literatura os impulsos que estavam no cerne de um movimento nacional, então em processo, sendo mais editado pela primeira vez em 1938, em pleno Estado Novo, o romance insere-se no amplo projeto que estava empenhado em construir o Estado Nacional e o novo modelo de cidadão que a ele convinha,

que pode ser sintetizado na nova palavra de ordem: o deslocamento das populações do interior para as capitais, a fim de impulsionarem, com sua força de trabalho, a modernização do país, a industrialização e as novas relações produto/consumo. (Coelho, 1984, p.900)

Fato marcante que é apresentado na obra de Corrêa por meio da divisão de capítulos, os quais se passam no interior das cidades maranhenses, respectivamente: o povo de Pirapemas, lugar em que tanto Cazuzza quanto os pais e avós nascem, mas que por motivos de má distribuição de renda, busca por uma educação de qualidade e modernização acabam migrando para a vila de Coroatá, onde se desenvolve a segunda parte da história, na qual conseguimos acompanhar o desenvolvimento dos estudos do personagem, também identificamos críticas ao movimento das relações produto/consumo, bem como o modo como a educação era tratada pelos professores e pela sociedade. No último capítulo, portanto, desenvolve-se na capital do Maranhão, São Luís, última etapa dos estudos primários de Cazuzza, em que o autor-narrador faz uma crítica à aceleração do movimento de modernização e busca de uma educação padrão, os quais deixam as crianças enfasiadas e “velhas” — no sentido de precocemente adultas, cansadas e privadas da vivacidade própria da infância.

Assim nas palavras do presidente Getúlio Vargas, o movimento de remodelação do aparelho educacional do país:

Não se cogitará apenas alfabetizar o maior número possível, mas também, de difundir princípios uniformes de disciplina cívica e moral, de sorte a transformar a escola primária em fator eficiente na formação do caráter das novas gerações imprimindo-lhes rumos de nacionalismo sadio. (...) a educação é (...) um problema nacional por excelência. Torna-se preciso e urgente, por isso, fazer emanar do poder federal tudo o que se refere à sua definição e disciplina. (Vargas, s/d, p.183)

Segundo Ribeiro (1979, p.137), o modelo de ensino do Estado Novo deveria observar um “cuidado especial na educação moral e cívica de seus alunos, buscando neles formar, como base do patriotismo, a compreensão da continuidade histórica do povo brasileiro, de seus problemas e desígnios, de sua missão em meio dos povos”. Assim, a educação popular, tão ansiada nas primeiras décadas da República, era ainda uma necessidade política e social.

Desta maneira, conforme afirma Maria Aparecida Nogueira Schmitt, ao tratar de realidade e ficção nessa obra:

Publicado pela primeira vez em 1938, o romance Cazuzza teve como contexto histórico-político a preocupação com a formação do cidadão. Na solidificação do regime de caráter populista do Estado Novo em que era imprescindível o papel da educação formal na constituição do cidadão, Viriato Corrêa cuidou de retratar o ambiente escolar cujos

professores apresentavam contrastes metodológicos entre a inovação e a tradição. (Schmitt, 2015, p. 113)

Publicado um ano após a instauração do Estado Novo⁶, no Brasil, em um contexto marcado por inúmeras incertezas, em que o sistema nacional voltava para uma forma educação, na qual direcionava os alunos para comprimirem deveres cívico-nacionais e priorizava a construção de um homem cívico⁷; em meio a todas essas circunstâncias Corrêa em sua obra ficcional enriquecida pela realidade e pelo movimento cultural da época, registra a política, as reformas educacionais e as condições de privação da liberdade. (Alves, 2018)

Corrêa apresenta diferentes perfis de professores para criticar modelos educacionais. O professor do povoado representava uma forma de ensinar mais rígida da “educação da palmatória”, na qual os alunos não possuíam direitos, apenas obrigações, sendo punidos em caso de erro e exigidos quanto à disciplina cívica. O narrador ressalta esse aspecto ao afirmar que:

O velho João Ricardo punha-se a passear entre os bancos, de régua na mão, fingindo-se desatento, mas, de fato, estava a vigiar a sala através dos vidros escuros dos óculos. Se um menino cochichava com outro, se segurava mal a caneta, se se distraía a olhar os marimbondos do teto, ele, imediatamente, lhe vibrava à régua nas mãos e na cabeça. (Corrêa, 2011, p. 38)

Em oposição a esse perfil mais tradicional, Cazuza descreve Dona Neném, cuja prática docente refletia prazer em ensinar, distanciando-se da violência escolar. Vinda da capital, onde se preparara para lecionar, ela é lembrada pelo personagem como alguém que lhe primeiro entrou no coração: “Era uma criatura doce, delicada, suavíssima. Assim, miudinha, misturada ali conosco, pode-se pensar que fosse nossa irmã mais velha. Fazia-se respeitar porque se fazia estimar”. (Corrêa, 2011, p. 91)

Já o professor João Cândia, também da capital, aparece no colégio Timbira como exemplo de docente ideal, valorizado por sua didática e compromisso. Cazuza o

⁶ O Estado Novo (1937–1945), regime instaurado por Getúlio Vargas, caracterizou-se por um governo autoritário, centralizador e nacionalista, com forte inspiração em regimes fascistas europeus. Suas diretrizes incluíam a supressão das liberdades democráticas, a censura, a propaganda estatal e a exaltação do trabalho e da pátria como valores fundamentais. CARONE, Edgard. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

⁷ O perfil do “homem cívico” idealizado pelo Estado Novo correspondia a um indivíduo disciplinado, patriota, obediente às normas, voltado ao trabalho produtivo e comprometido com os ideais de ordem, hierarquia e progresso nacional. SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda Maria R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

caracteriza como “o melhor professor do colégio [...] as coisas difíceis tornavam-se simples depois que ele as explicava” (Corrêa, 2011, p. 168). Dessa forma, Corrêa evidencia, por meio dos personagens descritos, a transição de um modelo educativo autoritário e punitivo para uma concepção pedagógica baseada no conhecimento, no prazer de ensinar e na valorização do aluno.

De acordo com Del Priore e Venâncio (2016), não foi somente na economia que a intervenção estatal getulista se notabilizou. Em certas áreas registram-se, igualmente, mudanças profundas. Este foi o caso da educação.

Durante a gestão de Gustavo Capanema - ministro da Educação e da Saúde entre 1934 e 1945, que congrega intelectuais do porte de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Heitor Villa-Lobos -, são planejadas e implementadas importantes alterações, como a ampliação de vagas e a unificação dos conteúdos das disciplinas no ensino secundário e no universitário. Isso para não mencionar a criação do ensino profissionalizante, consubstanciado em instituições como Senai, Senac e Sesc. (Del priore; Venâncio, 2016, p. 258)

É importante salientar que antes dos anos 1930, o acesso à educação de nível médio e superior era reservado às elites; diante disso, Capanema, durante o período do estado novo, visando diminuir tal situação promoveu a expansão do número de vagas, priorizando o ensino secundário e profissionalizante. O que marcou a gênese da democratização da educação. Tal medida, consolidou-se por meio de uma parceria ligada ao projeto de modernização do país, que apoiava a mão de obra qualificada. Outra novidade com a reforma de Capanema foi a criação de currículos nacionais padronizados, reforçando a identidade nacional defendida pelo estado novo.

Nesse período, a pobreza também se intensificou e começou a ser vista como um problema social e nessas circunstâncias criou-se estratégias para combatê-la, centradas na satisfação das necessidades básicas do homem, que incluíam o trabalho e a educação. A segunda capacitava e moldava o caráter; enquanto a primeira absorvia essa mão de obra formada, garantindo não só o sustento individual, como também o avanço econômico do país. Tal articulação era vista como estratégia para “civilizar” as massas e consolidar o projeto nacionalista do período Vargas.

Maas (2002) afirma que para a sociedade do século XVIII uma sociedade afortunada seria aquela que unia a educação e a formação do indivíduo, decorre daí o pensamento que essa responsabilidade caberia ao Estado, e nas últimas décadas do século

XVIII o conceito de formação estaria centralizado em classes sociais, conforme citado abaixo:

[...] os conceitos formação e educação articulavam-se nas últimas décadas do século XVIII, ao ideal de uma sociedade afortunada, isto é, à idéia de que da formação e educação dos indivíduos dependia do bem-estar da sociedade. Decorre daí o reconhecimento de que formação e educação são tarefas obrigatórias do Estado, bem como objetos de seu interesse [...] Assim, nas últimas décadas do século XVIII, o conceito de formação encontra-se intimamente ligado à articulação da sociedade em classes. Em nome da funcionalidade social, cada cidadão deveria receber a formação que o habilitasse da melhor maneira para o desempenho de sua função junto à coletividade. Uma vez entendidas a educação e formação como obrigação e interesse do Estado, abre-se campo para a concepção de um projeto de ‘educação nacional’, destinado a fortalecer a consciência de nacionalidade e a preparar cidadãos para o serviço do Estado. (Maas, 2000, p. 31-32)

Segundo Pandolfi (1999), com a desarticulação do Estado Novo em 1942 e a extinção do governo de Getúlio Vargas em 1945, e com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil iniciou seu processo de luta mais intensa pela democracia, não havendo mais justificativa para se manter sob o regime ditatorial, o Estado Novo deixava somente uma herança histórica e matéria-prima para pesquisa e reflexão nas décadas seguintes. No entanto, algumas das propostas de reforma mantêm-se até os dias atuais com relação à política trabalhista de Getúlio Vargas em seu primeiro governo, que iniciou em 1930 e encerrou em 1945, conforme dito anteriormente.

[...] a partir de 1942 teve início o processo de desarticulação do Estado Novo. Certamente o envolvimento do Brasil na II Guerra Mundial, aliando-se por razões de ordem econômica aos Estados Unidos e rompendo com a Alemanha nazista, contribuiu para o enfraquecimento do regime. Como justificar a manutenção da ditadura, se soldados brasileiros lutavam na Europa em prol da democracia? Em novembro de 1945, Getúlio foi deposto da presidência da República. Extinto, o Estado Novo deixava uma forte herança histórica e matéria-prima para pesquisa e reflexão nas décadas seguintes. (Pandolfi, 1999, p. 11)

Conforme assevera Schmitt (2015), no romance *Cazuza* pode-se depreender como o autor Viriato Corrêa preocupou-se em envolver o leitor com o contexto educacional e social da época, em denunciar os contrastes metodológicos em um período em que a criança está vivenciando o seu processo de amadurecimento e tem suas dúvidas e interesses desconsiderados por aqueles que eram nomeados como professores e

educadores e que se utilizavam do poder para punir por qualquer motivo; desta maneira, “essa percepção didático-pedagógica é amplamente presente em *Cazuza* como uma forma de depoimento e alerta do escritor centrado no contexto político-educacional do país à época da publicação da obra”. (Schmitt, 2015, p. 119)

No contexto de formação do romance brasileiro, é fundamental considerar as influências estéticas e ideológicas que marcaram sua constituição, especialmente no que se refere à assimilação de modelos europeus e à adaptação desses referenciais à realidade nacional. Conforme observa Roberto Schwarz (2000, p. 35), “o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura [...]”. Tal herança literária contribuiu para que, durante o período do Estado Novo, muitos intelectuais direcionassem seus projetos culturais e literários para o âmbito regional e nacional, assumindo uma função pedagógica voltada à formação do leitor e à difusão dos valores ideológicos vigentes à época.

Nesse sentido, a narrativa romanesca passa a articular a experiência individual do sujeito às demandas sociais e históricas do seu tempo, configurando-se como um espaço de tensão entre interioridade e mundo. Como aponta György Lukács (2009, p. 138), há uma “necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas possível”, exigindo do herói um percurso marcado por conflitos, desvios e lutas. Essa perspectiva permite compreender o romance não apenas como forma literária, mas como expressão de um projeto cultural que busca conciliar formação subjetiva e intervenção social.

Diante disso, os intelectuais dos anos trinta, vislumbrando os caminhos de lutas e conscientizações buscaram estarem presentes nos grandes momentos históricos brasileiros, e compuseram o cenário político, guiados sempre pela ideia de construção de um tema nacionalista como um incremento à tendência evidenciada pelo amor à terra. Conforme traz à baila Alves (2018), os intelectuais conscientes do elevado índice de analfabetismo no Brasil, se sentiram aptos a representar a população de baixo nível de conhecimento no processo de organização e modernização da política do país, uma vez que o nacionalismo se tornou a maior preocupação desses estudiosos.

Nesse sentido, Antônio Candido (2000) elucida que os românticos fundiram a tradição humanista ao incorporarem à literatura uma expressão de cunho patriótico, responsável por delinear a imagem de um “novo Brasil”, construído a partir de cenários reconhecíveis e de uma escrita voltada ao regionalismo. Tal movimento possibilitou que

os leitores passassem a se identificar com as narrativas, uma vez que estas passaram a representar experiências, espaços e modos de vida próximos à realidade nacional.

Essa herança estética e ideológica repercute de maneira significativa na produção literária de Viriato Corrêa, cuja obra, embora situada em um momento posterior ao Romantismo, dialoga com esse projeto de valorização do regional e de formação do leitor. Ao ambientar suas narrativas em espaços maranhenses e ao privilegiar personagens vinculados ao cotidiano local, Corrêa insere-se em uma tradição literária comprometida com a representação da realidade brasileira, aproximando a experiência individual do narrador às dimensões sociais e culturais de seu tempo. Dessa forma, sua escrita contribui para a consolidação de uma literatura que articula memória, identidade e pertencimento regional, aspectos centrais para a compreensão de *Cazuza* no contexto histórico e literário em que foi produzida.

Os românticos fundiram a tradição humanista na expressão patriótica e forneceram deste modo à sociedade do novo Brasil um temário nacionalista e sentimental, adequado às suas necessidades de autovalorização. De tal forma que ele transbordou imediatamente dos livros e operou independentemente deles – na canção, no discurso, na citação, na anedota, nas artes plásticas, na onomástica, propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público que já houve entre nós. (Candido, 2000, p. 74-75)

Conforme a citação acima, não só a literatura ganhou liberdade de expressão, como também transformou imediatamente a canção, o discurso, a citação, as anedotas, as artes plásticas, o uso de onomásticas, propiciando a formação de um público vasto e constituindo uma influência literária tanto junto ao escritor quanto ao leitor. Schwartzman et al. (2000, p. 165) compreende o ano em que a obra de Corrêa foi escrita, lembrando o contexto que se desdobra no decorrer da trama.

O ano de 1938 no Brasil é especialmente fértil em medidas legais e projetos identificados com a construção do nacionalismo brasileiro. Alguns desses projetos e medidas revelam o conteúdo doutrinário e político do projeto nacionalista que se criava. Falar dessas medidas e projetos é lembrar o contexto da época. Foi nesse ano que a investida integralista chegou ao seu apogeu e, simultaneamente, ao início de sua queda, por ação repressiva do Estado. Foi nesse ano que se formulou o projeto Organização Nacional da Juventude, em moldes fascistas e mobilizantes na sua concepção, evoluindo para uma experiência cívica sem maiores expressões, por intervenção de setores do Exército. Foi também em 1938 que a campanha de nacionalização do ensino chegou

ao seu clímax, com a formulação e promulgação de um número substancial de decretos-leis destinados essencialmente a deter a experiência educacional dos núcleos estrangeiros nas zonas de colonização.

Diante da citação supracitada, faz-se necessário destacar alguns movimentos políticos e iniciativas institucionais que marcaram a década de 1930, especialmente o ano de 1938, período de consolidação do Estado Novo no Brasil. Entre eles, destaca-se a Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento de inspiração nos ideais fascistas, que teve atuação significativa no cenário político nacional e culminou na chamada *Intentona Integralista*, uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas. Outro projeto de grande relevância no período foi a Organização Nacional da Juventude (ONJ), criada com o objetivo de moldar o público infantojuvenil segundo valores como disciplina, civismo e culto à pátria, alinhando-se ao projeto ideológico do Estado Novo de formação de um “novo cidadão” brasileiro. Tal iniciativa evidencia o investimento do regime na educação e na cultura como instrumentos de controle social e de difusão de uma identidade nacional homogênea.

Ademais, merece destaque a campanha de nacionalização do ensino, política que visava controlar o sistema educacional, sobretudo em regiões de colonização estrangeira, proibindo o funcionamento de escolas que ministravam aulas em línguas de origem não portuguesa. Essa medida reforça o caráter autoritário do período e o esforço do Estado em uniformizar práticas culturais e educacionais em nome da construção da identidade nacional. Esses movimentos e políticas revelam o contexto ideológico no qual se insere a produção literária da época, contribuindo para compreender o caráter pedagógico e formativo presente em narrativas infantojuvenis, como *Cazuza*, de Viriato Corrêa, que dialogam com o projeto nacionalista do período ao articular memória, identidade e educação.

Destarte, Corrêa registra em sua obra uma relação com o cidadão em uma sociedade que visa à modernização, preservando o equilíbrio entre o campo, quando resgata a tradição e a cidade, de acordo com o ideal da modernidade. Ressalta as características de ambos os espaços delineando, em sua narrativa, a fase que compreende a primeira e a segunda fase da infância. Diante disso, Cazuza, em todo o desenrolar da narrativa, apresenta-se em constante busca por autorrealização e formação histórica no mundo que se inicia em sua busca por iniciar seus estudos na escola do povoado até sua formação no colégio Timbira, sempre registrando sob uma perspectiva genuinamente

brasileira, uma vez que o autor registra, na ficção pensamentos, linguagens, crenças e costumes nordestinos. (Alves, 2018)

Ainda na década de 1930, a recessão mundial abalou todo o mundo, inclusive Cabo Verde, que sofreu grande impacto, em particular nas atividades do Porto Grande de Mindelo. Para, além disso, outro fator que contribuiu para esse período caótico deu-se pela onda de emigração para os EUA, historicamente importante para Cabo Verde, o que declinou após restrições dos norte-americanos, o que acabou comprometendo os dois pilares do equilíbrio financeiro do país, pois era uma das únicas colônias de Portugal que não oferecia *déficits* orçamentários. Diante desse cenário, o desemprego e a fome aumentaram e junto a isso houve perdas circunstanciais agrícolas.

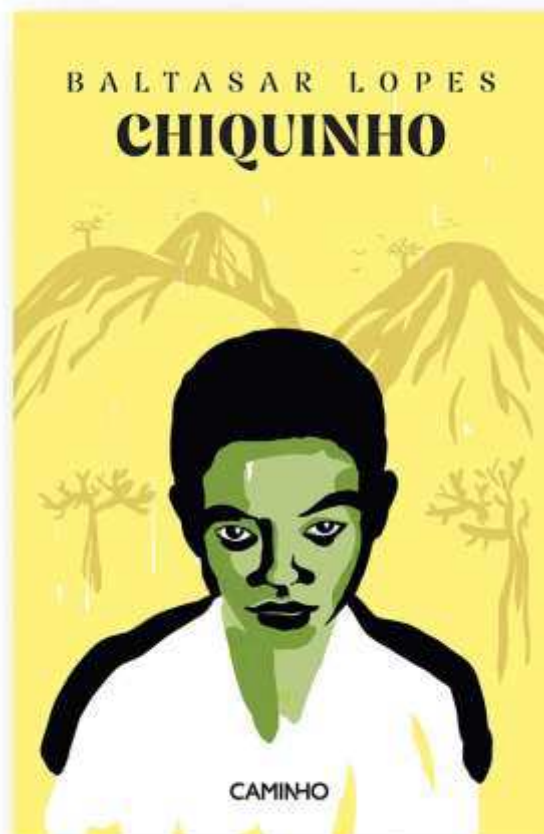


Figura 4 - Chiquinho, de Baltasar Lopes.

Segundo Resende (2014), a publicação do romance *Chiquinho* (1947) coincidiu com o período de organização e produção da revista *Claridade* e instigou autores a especularem o caráter autobiográfico da obra de Baltasar Lopes, que, segundo Lopes (2011, p.284): “mesmo nos capítulos da vida de Chiquinho em São Vicente, Baltasar,

Mindelo e o grupo claridoso estão lá de corpo inteiro. [...] Chiquinho é o crisol, o caldeirão da experiência e da projeção organizativa do projeto claridoso”.

Conforme Loureiro (2021), em 1936, Baltasar Lopes e alguns companheiros criaram a revista *Claridade* com o lema “fincar os pés na terra cabo-verdiana”. Nesse sentido, Ferreira (1977, p. 47) assinala que:

O projecto da geração da *Claridade* descola-se pela transgressão, pelo deslocamento da visão europeia para uma visão cabo-verdiana. Daí o rompimento com os modelos temáticos europeus e uma radical consciência regional. O ideário de certeza enriquece a tomada de posição de *Claridade* pela introdução de uma visão dialéctica dada pelo marxismo. Este grupo do Suplemento Cultural, mercê da participação de alguns dos seus membros, enceta a substituição do conceito regional pelo conceito nacional. É assim que uma nova perspectiva em relação à situação colonial surge já próxima da década de sessenta, e nesta se vai prolongar e aprofundar.

Nesse momento, os escritores tidos como criadores da literatura cabo-verdiana autônoma introduziram temas inéditos que guardavam consonância com a realidade, a história, a sociedade e o indivíduo local. Assuntos como a estiagem, a vida urbana e a emigração, serviram de alicerce para criar a identidade de uma literatura descolonizada Loureiro (2021). Assim, a evocação com a realidade rural e idealizada, associada à infância do personagem Chiquinho, levou David Brookshaw (1985) a situar o romance no contexto da literatura regionalista do nordeste brasileiro da década de 1930, sobretudo em sintonia com os romances da *Cana de Açúcar* de José Lins do Rego (Resende, 2014).

Um dos principais problemas relatados pelos romancistas de literatura engajada em Cabo-verde tratava-se da fome, que assolou o país nos anos 1940. Segundo Keese (2012), duas das piores fomes de Cabo Verde ocorreram em 1941-43 e 1947-48, matando cerca de 45.000 pessoas. Os mais atingidos foram as ilhas de São Nicolau e Fogo, onde, respectivamente, 28% e 31% da população foi morta. Em 1946-48, Santiago perdeu 65% de sua população. Vários milhares de ilhéus emigraram, por exemplo, aceitando contratos de trabalho nas plantações de cacau de São Tomé e Príncipe. Entre 1900 e 1970, cerca de 80.000 cabo-verdianos foram enviados para São Tomé e Príncipe. O governo do Estado Novo de Portugal (1933–1974) - caracterizou-se como uma ditadura autoritária, nacionalista, conservadora e colonialista, comandada por Salazar - mostrou pouco interesse em sua colônia africana e não tomou medidas para melhorar o acesso à água potável ou fornecer ajuda alimentar.

Chiquinho (1947) foi o romance que inaugurou a longa narrativa em Cabo Verde. A narrativa apresenta detalhes do país africano na primeira metade do século passado. Baseado em uma realidade escondida, o texto literário denuncia o desamparo do cidadão cabo-verdiano; a dificuldade de sobrevivência em meio à seca, à prostituição e à enxada. O romance aponta para o exílio como uma das poucas possibilidades de vencer a fome. O texto é organizado em três partes: Infância, S. Vicente e As Águas (Loureiro, 2021).

Baltasar Lopes da Silva revela que a revista *Claridade* foi criada em um contexto de preocupações e incertezas no domínio político-econômico em que o arquipélago estava estagnado nos anos da década de trinta, os cabo-verdianos estavam vivendo uma posição contestatória com relação à sua orientação política, da então colônia do país, tal situação suscitou um estado de militância dentre os moradores da ilha e dos grupos de intelectuais da época, conforme explica no trecho abaixo:

[t]inham a sua fonte principal na situação desastrosa, principalmente no domínio político-económico, em que o nosso arquipélago estagnava nos anos da década de trinta. [...] Estávamos em nítida posição contestatória perante a orientação política que subjazia à administração da, então, colónia de Cabo Verde, com o seu fascismo de importação e imitação e ignorava ou violava os mais elementares princípios que regem a vida do homem e do cidadão e salvaguardam a liberdade individual. Tal situação despertou toda a capacidade de militância, na medida então possível, do nosso pequeno grupo. (Silva, 1986, p.13)

Desta maneira, o programa e o conteúdo temático da revista, segundo Baltasar Lopes, tinha como slogan: ‘Fincar os pés na terra’, para empregar a expressão então consagrada: “um debruçar ansioso e atento sobre os problemas vitais de Cabo Verde e as condições de vida do seu povo. [...] a revista assumiu uma importância e um papel de ordem não apenas literária, mas também política” (Silva, 1986, p.14). O influxo da literatura brasileira sobre a literatura cabo-verdiana explica-se pelo fato de os cabo-verdianos buscarem sua identidade, cansados de serem explorados e influenciados pelos colonizadores, a coragem de buscarem por liberdade e autenticidade se deu por meio da criação da revista *Claridade*. Tanto Brasil como Cabo-Verde compartilham de culturas e adversidades parecidas, colonizados por Portugal, ambos os países sofrem e enfrentam dificuldades parecidas como: a seca, a fome, a estiagem, má distribuição de renda, preconceitos e tantas outras peculiaridades que os aproximam.

Como visto anteriormente, o movimento regionalista e a literatura engajada foram os principais pilares que ajudaram tanto Brasil como Cabo-Verde a se descobrirem

enquanto cultura identitária. Como salienta Maria do Carmo Cardoso Mendes, em *Brasil e Cabo-Verde: afinidades identitárias* (1948), que a conjuntura literário-cultural assinalada “pelo neo-realismo do romance brasileiro do Nordeste e certa poesia, marcada por um grande vigor telúrico, de poetas como Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Ascêncio Ferreira” (Silva, 1986, p.15). A identificação com a literatura brasileira é, portanto, uma aproximação ao movimento regionalista no Brasil, determinante em escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, entre outros. (Mendes, 1948)

Claridade enuncia os mais inquietantes problemas sofridos então pelo povo caboverdiano – seca, fome, insularidade, miscigenação, emigração – e manifesta um ímpeto de renovação literária (Mendes, 1948). No segundo número da revista, José Osório de Oliveira assume o afastamento do cânone literário do colonizador e a sua substituição pelo modelo brasileiro:

Os caboverdeanos precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os caboverdeanos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil, sentindo-se animados na análise do seu caso pelos novos ensaístas brasileiros, os caboverdeanos descobriram o seu caminho. (De Oliveira, 1936, p. 7)

Conforme assinala Mendes (1948), com idênticas realidades sociais representados pela literatura brasileira, assumindo preponderância nos escritores como: Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, temas como: a seca, a pobreza, as clivagens sociais – impondo um regime de autoritarismo de alguns sobre a maioria –, o desejo de emancipação cerceado pela existência de uma estrutura de trabalhos forçados – os “engenhos” – e a ânsia de renovação literária. Segundo Brookshaw (1985, p. 185), “Chiquinho é, sem dúvida, representativo das prioridades de um grupo de intelectuais que surgiu nos anos 1930 interessado em explorar a cultura regional de Cabo Verde, cujo porta voz era a revista Claridade”. (1985, p.185)

Segundo Resende (2014), no contexto literário, *Chiquinho* foi o mais representativo, mas não o único, da preocupação e insatisfação dos caboverdianos com sua própria situação. Os romances: *Chuva Brava* (1956) e *Os flagelados do Vento Leste* (1960), de Manuel Lopes, abordaram a situação de dependência da chuva, as secas e as consequências das graves carências alimentares, geradoras de fome e de má nutrição coletivas que assolaram o arquipélago em anos sucessivos ao longo da primeira metade

do século XX. Na poesia, *Rumores*, de Jorge Barbosa, do seu volume Arquipélago, de 1935, e outros poemas consolidaram estas temáticas tão caras aos homens de letras que fizeram das publicações seu meio de luta.

Para Góis (2011, p.759), é nesse cenário de conscientização por meio da literatura que surge uma nova Cabo Verde, com consciência político-social divulgado por meio impresso, nomeado regionalismo, no qual a Cabo-Verde seria uma expressão de uma “portugalidade cultural”. Meri Lourdes Bezzi (2002, p.17) conceitua a noção de região tomada nesse contexto como “uma apropriação simbólica de uma porção do espaço por determinado grupo, o qual também é um elemento constitutivo da identidade regional”. Desta maneira, longe de se aproximar de uma divisão natural do espaço, demarcado por fronteiras a-históricas, “a noção de região liga-se intimamente às relações de poder e sua materialização no espaço, pois é produto de lutas, de aproveitamentos estratégicos”. (Albuquerque júnior, 2006, p.99)

Resende (2014) destaca que o aspecto insular e a já tradicional reivindicação pela adjacência favoreciam este tipo de discurso fundado no distanciamento das possíveis semelhanças com o restante do território administrado por Portugal, sobretudo na África. Em um artigo publicado em 1931 no jornal *Notícias de Cabo Verde*, por Baltasar Lopes, deixa evidente essa noção de extensão lusa ao arquipélago que é a noção de regionalismo. Segundo o autor, havia lugares no mundo em que o forasteiro era um estranho, um inimigo, mas não era esse o caso de Cabo Verde, onde:

Nunca tivemos fobia do forasteiro graças aos benefícios da colonização portuguesa. [...] O nosso pretenso nativismo [entenda-se “a resistência dos povos à infiltração”] não é mais do que a reação das nossas qualidades e da nossa dignidade de portugueses às inconveniências. [...]. (Lopes, 1931, p. 6)

Para Lopes, o regionalismo em Cabo Verde representava “a atividade dos corpos são que querem viver, a pletora que insufla saúde aos organismos humanos e lhes imprime unidade. Nós temos uma dívida, sempre em aberto, à nação admirável que nos gerou” (1931, p.6). Assim, Cabo Verde e Portugal estavam intrinsecamente ligados, não tanto pela ascendência biológica, mas sim cultural, o que se mostrava nos modos do homem caboverdiano (Resende, 2014).

Ao abordar as temáticas como: regionalismo, emancipação e contexto histórico no romance *Chiquinho*, é importante considerar o papel fundamental da revista *Claridade* nesse período de incertezas. A publicação do manuscrito no periódico contribuiu para a

conscientização da população e da intelectualidade da época, fortalecendo a identidade cultural e literária de Cabo Verde, além de apoiar a valorização da produção literária regional. Assim, segundo Patiño Roxana (2009, p. 457), as revistas devem ser pensadas como um “espaço dinâmico de circulação e interseção de discursos altamente significativos para o estudo não só da literatura, mas da história e da sociologia cultural, da história das ideias e da história intelectual”.

Com efeito, a revista *Claridade* permitiu uma dinâmica e uma sociabilidade anteriores a sua publicação e fortalecidas com ela, “fato que pode ser compreendido como uma componente chave no estudo da conformação do projeto intelectual coletivo” (Patiño, 2009, p. 458). Em Cabo Verde, o movimento Claridade sustentou, durante sua existência, posições de intelectuais que muitas vezes recorreram a outras revistas, num universo marcado pela intervenção pública e coletiva de gerações que compartilhavam conteúdos integradores (Resende, 2014).

Destarte, partindo da teoria das Im/Possibilidades da Autobiografia far-se-á uma revisão da literatura sobre como podemos estudar as possibilidades do uso do biografema como recurso para se compreender as obras dos autores Viriato Corrêa, *Cazuza*, e de Baltasar Lopes, *Chiquinho*. Pelas inúmeras informações comuns compartilhadas pelos contextos históricos de publicações e das singularidades biográficas que aproximam cada autor de sua obra, buscamos investigar até que ponto podemos nos aproximar das histórias dos seus criadores.

2.2. Im/Possibilidades da Autobiografia

Para começarmos a nos debruçar sobre o tema da Autobiografia e sobre suas possibilidades e impossibilidades precisamos primeiro entender a sua gênese, seus principais precursores e como o tema é entendido dentro dos estudos críticos e literários. Para o francês Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, publicado pela primeira vez em 1975, define como: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 1975, p. 16). Assim, para o autor devem ficar evidentes para o leitor essas três singularidades, respectivamente: narrativa em prosa, vida individual, e identidade autor-narrador-personagem.

Diante disso, para não confundirmos autobiografia e romance autobiográfico, Lejeune nos auxilia, pois enquanto a “autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada.

[...] A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso”. (Lejeune, 1975, p.30), o romance autobiográfico precisa de um “atestado de ficcionalidade” (Lejeune, 1975, p. 32). Segundo o autor, o pacto autobiográfico tem por base não a verossimilhança, característica do pacto romanesco, mas a semelhança. A diferença, aponta o teórico francês, é que a verossimilhança promove o efeito do real ao passo que a semelhança seria a imagem do real (Rosa, 2018). Conforme veremos abaixo:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. (Lejeune, 1975, p.43)

Focalizando a gênese da autobiografia em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988), Mikhail Bakhtin traz um capítulo dedicado à biografia e à autobiografia antigas – nomenclatura que inclusive antecipa sua posição teórica. Bakhtin começa pela Grécia, identificando o ato autobiográfico à exposição pública na praça (ágora):

[E]ssas formas clássicas de autobiografias e biografias não eram obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político social e concreto, e da sua publicidade retumbante. Ao contrário, elas eram inteiramente definidas por esse acontecimento, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. (Bakhtin, 1988, p. 251)

Desta maneira, os cidadãos na Grécia antiga davam-se a conhecer aos outros cidadãos da polis, ou praça pública, através da exposição e recapitulação de sua vida. Assim, as autobiografias e as biografias não eram obras físicas, e estavam desligadas de acontecimentos político, social e concreto; caracterizando-se por serem atos verbais cívicos. Segundo Rosa (2018), na Roma antiga, acontecia algo semelhante; lembremos, contudo, de que o Império Romano era muito diferente das *póleis* gregas, pois a burocratização e a formalização patriarcal das bases do poder levaram a autobiografia para outra dimensão, diferente daquela da praça grega, mas aquela que constituía a base da organização romana: a família.

As autobiografias e as memórias romanas se elaboram de acordo com outro cronotopo real. Foi a família romana que lhes deu o fundamento

da vida. A autobiografia, aqui, é um documento da consciência familiar e ancestral. [...] Os ancestrais eram representantes do ideal nacional. A consciência era orientada para uma lembrança concreta da linhagem e da ascendência, e ao mesmo tempo é orientada para a hereditariedade. (Bakhtin, 1988, p. 256)

Rosa (2018) afirma que nas autobiografias romanas o que interessa ser contado tem relação com a família e a hereditariedade e não com a atuação pública somente, como acontecia entre os gregos, e tampouco com o que o autobiógrafo significava enquanto indivíduo, personalidade, etc. Temos, pois, novamente um modelo de autobiografia baseado numa ideia de coletividade, em que o centro da história a ser narrada não é um indivíduo ou a sua trajetória, mas a trajetória de um certo grupo do qual esse indivíduo é participante.

Leonor Arfuch aponta que, durante a Idade Média, a cristandade assume o lugar da família romana e da *pólis* grega, conforme trecho abaixo:

[d]o lado do sagrado, a persistência do modelo das Confissões de Santo Agostinho (c. 397) dava por certo sua precedência em relação ao achado de um eu, embora sua preocupação fosse menos a singularidade da vida terrena do que a virtude piedosa da comunidade. (Arfuch, 2018, p. 41)

De acordo com a citação, Arfuch destaca no trecho que na idade média a igreja assumiu funções responsáveis que cabiam diretamente à família e pólis, mas que sofreu alteração por uma reorganização social, cultural e moral e passou a apoiar-se nos princípios do coletivo da cristandade, a singularidade passa agora a segundo plano.

Para Jean Marie Goulemot (2009, p.361), “a temática das obras refere-se prioritariamente ao coletivo, quer se trate do mundo feudal engajado na defesa da cristandade ou nas lutas fratricidas, quer se trate da corporação dos clérigos”. As autobiografias passam, então, a centrar-se no indivíduo e não mais sobre uma noção de coletividade, de vida pública, como ocorria entre os gregos e romanos. Logo, essas modificações são, segundo Watt em *A ascensão do Romance* (2010, p. 33):

[m]anifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.

Ainda nessa perspectiva, segundo os estudos de Rosa (2018), Starobinski tocou no ponto essencial da autobiografia do século XVIII: ela é um manifesto do indivíduo contra a universalidade e, mais do que isso, é a tomada de voz daquele que nunca a teve em lugar algum. O indivíduo do terceiro estado, o burguês, reclamava seu espaço entre nobres e clérigos. É por isso que tanto o romance moderno quanto a autobiografia têm gênese muito semelhante.

São duas formas altamente revolucionárias, contestam os valores literários vigentes até então, impondo como novos paradigmas a vida comum e dessacralizada, a verdade individual. A burguesia, o século XVIII, o surgimento do indivíduo enquanto paradigma da sociedade (e da literatura) constituem-se, portanto, em pontos de contato entre romance e autobiografia. O romance e a autobiografia moderna nascem praticamente juntos, no século XVIII. Philippe Lejeune separou as duas formas, opondo-as a partir de suas estruturas internas. (Rosa, 2018)

Ana Maria Carlos e Antonio Esteves, no ensaio introdutório do livro *Narrativas do eu: memórias através da escrita*, publicado em 2009, entendem as “narrativas do eu”, ou “escritas de si”, revitalizam-se na atualidade, sobretudo, por atuarem como “um modo de resistência à perda da identidade e das certezas que cercavam um eu estável e separado do mundo de épocas anteriores”. (Carlos; Esteves, 2009, p. 10)

Do grego: *bíos*, vida e *gráphein*, escrever a questão da escrita da vida, da *biosgraphéin* por seu caráter heterogêneo e deslizando, assume uma perspectiva transversal, em que se pauta em múltiplas camadas como: o histórico, o subjetivo e o social, a partir de diferentes dimensões do indivíduo e de seus estados de alma. Para Loriga (2003, p.17), tendo em vista a multiplicidade de tratamentos aos quais é submetida, falar sobre biografia se torna uma “conversa difícil, indireta e ininterrupta”. Para Viart (2002, p. 73), o biográfico é esse efeito do vivido; a questão da realidade histórica deste material não é o mais importante – no que diz respeito ao biográfico, o que se coloca em questão é a maneira como o texto apresenta seu material. “Tomando o biográfico como efeito de escritura, é possível produzir um distanciamento, um *pathos da distância* acerca do que se entende por fidelidade histórica ou historiografia de vida”.

Assim, para Viart (2005) trata-se de tomar a biografia a partir da articulação entre a invenção fictícia e o pensamento crítico, em um gesto que é, sobretudo, de saída. A inserção do leitor no problema biográfico aproxima-se daquilo que Lejeune (1980; 1984; 1996) apresenta como “pacto autobiográfico”. A assinatura de um texto biográfico será,

também, do leitor, que, lendo-o, é convocado a fazer algo com aquilo que lê. (Costa, 2011, p. 31)

Segundo Costa (2011, p.34) quando se trata de biografemática, Barthes defende dois tipos de biografias possíveis: sendo a primeira a *biografia-destino*, em que todos os dados e acontecimentos históricos parecem se ligar e fazer sentido, e um segundo tipo biográfico, seria a *biografia-descontínua*, que toma para si a própria potência dispersiva do biografema, criando uma ordenação outra. Enquanto a primeira se preocupa com o sentido, a segunda está calcada em criar sentidos outros sempre que o leitor tomar para si a multiplicidade de signos dispersos que povoam o texto.

Em seu livro *Rumor da língua* (2004, p.57), Barthes afirma que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. E continua: “A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco e preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve”. Ou seja, para Barthes a partir do movimento inicial da escrita, o autor não é mais considerado o criador da ideia, pois uma vez que a escritura assume uma posição dentro do texto, o autor torna-se dispensável.

Segundo Barthes o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade, na medida em que:

Ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à pessoa do autor. (Barthes, 2004, p.58)

Tal fato se explica: pois sempre se buscou a elucidação da ideia da obra ao lado de quem a produziu, como se, através de alegorias e nuances da ficção fosse a transcrição da voz de uma única e só pessoa, o autor, a relevar a sua confidência, sua confissão ou sua ideia mais original.

Para Mallarmé (*apud* Barthes, 2004, p.59), a figura do autor torna-se secundária à medida que coloca em primeiro lugar a escritura, devolvendo ao leitor o seu lugar. Segundo Barthes, é a linguagem que fala não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”.

Segundo Barthes (2004), a linguística também corrobora para essa morte do autor, na medida em que a linguagem se torna um instrumento analítico, demonstrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona de forma compreensível e completa sem a interferência da pessoa dos interlocutores. Assim, à medida que esse processo ocorre o autor assume o papel daquele que escreve, pois a linguagem, portanto, reconhece somente um sujeito e não uma pessoa.

Diante disso, o autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro:

O livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; o outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora. (Barthes, 2004, p.61)

Assim, de acordo com o trecho acima, se sabe que o texto não é feito de uma linha a produzir um sentido único, mas um espaço que se subdivide, com dimensões múltiplas, onde se encontram escrituras variadas, das quais não podemos afirmar que nenhuma seja original. Pois pelo texto ser permeado de citações, oriundas de um repertório de culturas, o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ser parada. Mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, o que Barthes chamou de leitor. Assim, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”. (Barthes, 2004, p. 64)

Quando pensamos na pesquisa biografemática e seus modos de usar, precisamos compreender alguns conceitos, que partem da compreensão do conceito de biografemática. Para Costa (2011), além de apresentar a vida de um outro, a biografia acaba sendo a expressão daquilo que se entende e se quer acerca da vida. Nesse sentido, o problema da biografia é sobretudo um problema biopolítico. Esse problema partiria de uma inquietação a partir de alguns questionamentos que o leitor diante do texto podia se fazer, como por exemplo: quem quer esta vida? De onde se escreve esta vida? Por que esta e não outra vida?

Segundo Costa (2011, p. 132), o método biografemático não pode ser determinado “a priori”, ainda que apresente sentido a algumas direções. Desta maneira, levando-se em

conta produções acadêmicas recentes e algumas publicações que versam direta ou indiretamente sobre práticas biografemáticas, é possível estabelecer uma tipologia no que diz respeito aos seus modos de usar.

Em *Introdução ao Método Biografemático* (2010, p.86), Sandra Corazza chama de Vidarbo, a pesquisa biografemática que coloca a vida (biografia) e obra (bibliografia) em um mesmo plano de contágio. Assim, ao invés de justificar a obra, a vida é sobreposta a essa obra, ao invés de justificar a obra. O autor da vida atravessa o narrador da obra (Costa, 2011). Já a pesquisa biografemática gestual, seria o modo como nos apropriamos de uma vida, não somente interpretando-a de maneiras inusitadas, como, sobretudo, reinventando-a a partir daquilo que a esta vida mostrava-se até então irrelevante. Para Noronha (1999, p.18), trata-se um deciframento ambicioso, uma investigação que envolve ao menos três componentes:

- 1) Aquilo que se deixou representar (as ditas provas ou evidências de uma vida, todo o seu material documental e arquivístico);
- 2) O que se mostra como traços residuais destas mesmas representações (tudo o que no universo dos registros de uma vida é rumoroso e sem importância imediata);
- 3) Aquilo que só é posto na medida em que o leitor se coloca presente em sua pesquisa de vida, que não está diretamente ligado aos registros ou espólios desta vida, mas que, no ato de escriveitura de uma vida, passa a ter uma infinidade até então desconhecida.

Segundo Costa (2011), a leitura biografemática faz irromper a figura do leitor, não como o curioso empírico, mas como ator de uma escritura que já é, ela mesma, a realização de uma vida pessoal possível. O leitor desprende-se da ideia de objetividade de um texto e inclui neste mesmo texto um saber que só ele poderia ter, com sua vontade de estar nesta vida sendo lida. Nesse sentido a leitura biografemática é uma prática “suja e delatora (não uma ideologia, mas um desejo)”. (Costa, 2011, p.135)

O biografema é sobretudo uma incidência, a escritura daquilo que incide na vida, “menos contundente que o acidente, mas mais inquietante” (Corazza, 2010, p.97). Surge então o que Costa (2011, p.136) denominou por pesquisa biografemática incidental que seria aquele tipo que investe naquilo que, por uma circunstância qualquer, uma data, um relato, uma página riscada, uma página em branco, um nome, uma letra. Ao invés de negar ou construir um sistema biográfico que explique essas pequenas atrações.

Por fim, outras obras que podemos citar como exemplos de estudos voltados à seara dos estudos biográficos e memorialísticos são: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

(1881), de Machado de Assis; *Minha Vida de Menina* (1942), de Helena Morley; *Confissões* (c. 397), de Santo Agostinho; *Cyrano de Bergerac* (1650), de Edmond Rostand (biografia romanesca); *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia e *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego.

2.3. Contexto e gênese da Literatura Comparada

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1982), a Literatura Comparada caracteriza-se pelo estudo das relações estabelecidas entre textos literários a partir de múltiplos enfoques, tais como as aproximações entre obras, autores ou movimentos, bem como a análise da circulação crítica e tradutória de um autor em contextos culturais distintos. A autora também destaca a possibilidade de investigar temas, personagens ou procedimentos estéticos recorrentes em diferentes tradições literárias, o que amplia significativamente o campo de atuação da disciplina.

Para compreender a gênese da Literatura Comparada, é necessário reconhecer que se trata de uma área de estudos com cerca de 150 anos de constituição, fato que lhe confere, simultaneamente, solidez e complexidade. Essa longa trajetória permitiu à disciplina acumular experiências, delimitar progressivamente seus métodos e consolidar um campo próprio de investigação. Além disso, possibilitou a produção de estudos de elevada qualidade, capazes de enfrentar e, muitas vezes, resolver, na prática, questões teóricas e metodológicas que, à primeira vista, parecem insolúveis.

Entretanto, como os pressupostos em que se fundou essa disciplina, há um século e meio, não têm sido suficientemente questionados, ela se apresenta hoje com certo anacronismo, carregando, apesar das constantes tentativas de atualização, um ranço do século XIX. Enquanto os comparatistas continuam a debater-se, em nível teórico, com os mesmos problemas que ocupavam seus colegas do século XIX, teorias mais recentes sobre a produção e a recepção da literatura estão a exigir, não uma atualização superficial, reformista, dos conceitos e métodos de suas disciplinas, mas uma transformação radical dela. (Moisés, 1982)

Partindo dos estudos de Wellek e Warren em *Teoria da Literatura* (1948) e da definição apresentada por Pichois e Rousseau em *La littérature comparée* (1967), observa-se uma síntese clara e didática, na qual a Literatura Comparada é caracterizada como:

A Literatura Comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (Pichois e Rosseau, 1967, p.167)

Segundo os autores, a Literatura Comparada consiste em uma prática metódica que, por meio da investigação de vínculos de analogia, parentesco ou influência, busca aproximar a literatura de outros campos da expressão e do conhecimento. Do mesmo modo, ocupa-se de relacionar fatos e textos literários entre si, sejam eles próximos ou distantes no tempo e no espaço, desde que pertençam a diferentes línguas ou culturas inseridas em uma mesma tradição. Seu objetivo é favorecer uma descrição mais precisa, bem como uma compreensão e apreciação mais aprofundadas da produção literária.

De acordo com Moisés (1982), a Literatura Comparada, como disciplina acadêmica, tem uma concepção da História que é a do século XIX: uma história linear e sequencial, diacrônica e causalista. Autores e movimentos, literaturas metropolitanas e literaturas coloniais aí se sucedem uns aos outros, ora repetindo, ora renovando, ora opondo-se uns aos outros, mas sempre segundo uma lógica de causa e efeito, de antes e depois, de briga e derivações. Por trás disso estão duas grandes propostas do século XIX: 1) A *Waltliteratur* de Goethe, projeto de uma literatura una e universal, definido por Wellek e Warren como o ideal da unificação de todas as literaturas numa grande síntese em que cada nação desempenhasse seu papel num concerto universal (p. 61); 2) A concepção hegeliana da História, caminhando para uma completude, um acabamento.

Tanto o ideal cosmopolita de Goethe quanto o projeto de caráter universal e apocalíptico de Hegel partem da ideia de um progresso que culminaria em uma harmonização das manifestações humanas — o chamado *grande concerto universal*. Contudo, essa visão tem sido questionada pela historiografia recente e desmentida pelos próprios fatos históricos. Limitando-me ao campo artístico, em especial ao literário, observa-se que a concepção progressista e teleológica da História, herdada de Hegel e incorporada pelo marxismo, mostra-se pouco adequada a um fenômeno de superestrutura como a literatura. Na arte, não se pode falar em progresso ou avanço em termos de valor. Além disso, nas sociedades ocidentais — para restringir o recorte — a arte, e de modo particular a literatura, não tende a gerar uma harmonia universal; ao contrário, desde o século XIX tem assumido cada vez mais uma função crítica, contestatória e marcada por

tensões em todos os níveis: entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre noções divergentes sobre o que é original ou nacional, e entre múltiplas e conflitantes experiências formais. (Moisés, 1982)

Mediante os estudos de Tânia Franco Carvalhal (1994) é compreensível que a Literatura Comparada tenha acompanhado a tendência teórica que, a partir das décadas de 1950 e 1960, marcou os estudos literários, em um momento em que estes buscavam maior fundamentação para assegurar objetividade metodológica e precisão analítica. Não poderia, portanto, a disciplina manter-se alheia a esse movimento, deixando de aproveitar a variedade de conceitos operacionais oferecidos pelas diferentes correntes teóricas. Contudo, o que parece natural revela-se, na prática, um processo complexo. Isso porque, ao observarmos a tradição centenária da Literatura Comparada no âmbito universitário, percebemos que sua consolidação foi marcada por dificuldades, passando de uma postura essencialmente histórica (como a de Van Tieghem e Carré) à incorporação gradual dos avanços do pensamento teórico.

Foi justamente essa evolução dos estudos literários que possibilitou ao comparativismo renovar-se, modificando seus paradigmas tradicionais. A integração de conceitos oriundos de teorias da produtividade textual ou da recepção literária, por exemplo, permitiu reformular noções clássicas como as de fonte e influência. Basta lembrar o papel decisivo da noção de intertextualidade na redefinição de aspectos fundamentais das relações interliterárias. Mesmo em uma visão mais ampla dos “estudos literários”, constata-se que a articulação entre teoria e Literatura Comparada não foi circunstancial, mas representou uma reformulação inevitável e proveitosa, contribuindo para o amadurecimento crítico e metodológico da disciplina. (Carvalhal, 1994)

3. A CORRELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DOS NARRADORES PROTAGONISTAS DOS ROMANCES INFANTOJUVENIS CAZUZA E CHIQUINHO

Quando Henri Bergson (1999) escreve seu *Matière et Mémoire* (*Matéria e Memória*), declara ter a intenção de afirmar a realidade da matéria e do espírito, bem como a relação entre eles, através do exemplo tácito da memória. Nesse sentido, compreende a lembrança como “um ponto de interseção entre o espírito e a matéria” (Bergson, 1999, p. 5), sendo principalmente através dela que eles se relacionam. Nesse sentido, “começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações”. (Bosi, 1994, p. 47)

A memória é, pois, uma capacidade indispensável ao ser humano enquanto ser individual e social. Segundo algumas das concepções mais conhecidas nesse campo de estudo, a saber, aquelas cunhadas por Maurice Halbwachs (1990) sobre memória individual e coletiva; existe uma memória pessoal, vivida por alguém individualmente, mas é essencial a existência de outros para essa memória, se quisermos ter maior exatidão da coisa lembrada. Nesse sentido, “se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão da evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias”. (Halbwachs, 1990, p. 25)

A partir da relação com os amigos, com a família, colegas de trabalho ou quaisquer pessoas com quem compartilhamos experiências, que nossas memórias são evocadas e não construídas ou trazidas à tona exatamente como ocorreram, mas reconstruídas. Assim, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (Halbwachs, 1990, p. 71). O passado, portanto, não está intacto na mente de quem recorda, mas necessita constantemente de uma atitude memorialística realizada a partir do presente. Conforme declara Beatriz Sarlo (2007, p. 10),

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa.

Desse modo, lembrar é também reconstruir eventos, imagens, podendo ser com a ajuda de outros, visto que nossa memória individual por vezes possui lacunas que só podem ser preenchidas por quem viveu tais experiências conosco. Nas palavras de Pierre Nora (1993, p. 9): “A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. Nessa perspectiva, a memória está intimamente ligada à noção de identidade e da autobiografia apresentados por diferentes pesquisadores.

Para Sena (1997), a autobiografia é uma representação de acontecimentos baseada na memória, no próprio ato de recordar que adquire forma e sentido por meio da escrita, ocorre uma aproximação entre vivido (o passado) e o ato de descrevê-lo (o presente). Georges Gusdorf (1991) defende que a narrativa autobiográfica não se limita à narração exata dos fatos, ao contrário: preocupa-se em revelar o sentido de uma vida, na plenitude de sua permanente atualidade. A autobiografia, como gênero ou subgênero da escrita literária, “é uma forma híbrida de expressão, porque essencialmente destinada ao registro de fatos tidos como verídicos; ela pode ser um discurso documental, testemunhal ou ficcional” (Josef, 1998, p.295). De qualquer forma, o que marca o eu do texto autobiográfico, é seu caráter “real”, segundo o desejo do escritor de “oferecer um retrato do seu ego (civil, autêntico) e não de um ‘eu’ imaginário, em que se transformasse ou que constituísse o eixo de suas projeções”. (Moisés, 1994, p.163)

Para Klinger (2006). na definição de autobiografia de Philippe Lejeune, o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”.

Ao se apegar à reminiscência, de forma contundente, Walter Benjamin (2012) se preocupa com a problemática das narrativas, uma vez que se relaciona com a transmissibilidade de uma experiência e com o reconhecimento de um encontro marcado entre gerações. A partir daí a arte de narrar encontrar-se em um terreno infértil, pois:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é

manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. (Benjamin, 2012, p.213)

Ficamos diante da narrativa tradicional, quando depois da experiência da guerra houve um decaimento das narrativas orais, o que precisa ser posto o acento agudo, pois a “experiência da narrativa oralmente, anonimamente, tal como encarnada por dois tipos principais (ainda que de características interpenetráveis)” (Benjamin, 2012, p. 214), que seriam marcadas pelo modelo da *Odisseia* (viagem), de Homero, e pelo modelo de *Os trabalhos e os dias* (trabalhador), de Hesíodo. Surge então o senso prático, voltado para a utilidade da ação e, portanto, capaz de dar conselhos sábios; ainda a ausência de explicações excessivas, mas recurso a anedotas misteriosas que a leva a refletir, agindo como dom de ouvir que surge em comunidades onde reina a repetição e o tédio do trabalho manual (Benjamin, 2012).

Essa narrativa tradicional se opõe, então, ao romance moderno, uma vez que essas experiências incomunicáveis fazem com o que o narrador do romance – essa narrativa escrita – não seja capaz de transmitir sabedoria ou ensinamentos práticos, pois, “apartado da sua comunidade, mostra-se capaz de informar-se sobre assuntos do mundo, mas não é capaz de fazer uso da experiência em prol da coletividade” (Benjamin, 2012, p.217). O primeiro grande exemplo do dito romance moderno seria a obra de Cervantes: *Dom Quixote* (1605, 1615); aspectos que caracterizam o romance em questão como moderno são: mistura de realidade e ficção; personagens complexos e psicológicos; narrativa autorreflexiva e metalinguística, bem como crítica social e cultural; extensão e estrutura narrativa.

Deparamo-nos com duas questões que se somam na teoria de Walter Benjamin, que são as Musas da narrativa e do romance:

Tal é a memória épica, a musa da narração. Mas a esta musa deve opor-se outra, igualmente mais específica, a musa do romance que, no princípio, isto é, na epopeia, ainda se encontra oculta, indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Acima de tudo nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se anuncia nessas passagens é a memória perturbadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos dispersos. Em outras palavras, a reminiscência (*Eingedenken*), musa do romance, surge ao lado da memória (*Gedächtnis*), musa da narrativa, depois que a desagregação

da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na rememoração (Erinnerung). (Benjamin, 2012, p.228)

É possível afirmar que a concepção de história em Walter Benjamin remeta a uma reelaboração do conceito de memória. A reminiscência colocada no fragmento anterior remete-se à defesa de uma experiência com o passado em que se quebra a unidade do sujeito do conhecimento postado, de forma idealizada, sobre o fluxo do tempo. A reminiscência apropriada remete à repetição na história e ao fato de que o sofrimento do passado ainda é o sofrimento do presente.

Atualmente, é possível se voltar ao reconhecimento dos rastros de uma relação entre a vida de quem conta uma história e a vida dos que se dedicam a trabalhar sobre a palavra do outro, estaríamos novamente no cerne do presente trabalho: a questão das memórias e autobiografias como construções dos narradores. O que ainda é dito como um desafio, pois:

A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, Walter Benjamin e a questão das narratividades indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. (Deleuze e Guattari, 2002, p.39)

Diante disso, politicamente, os fragmentos transmitidos pelo narrador são como sementes que mantêm seu poder germinativo para além do tempo cronológico, dependendo dos nexos que os ouvintes consigam reconhecer em suas próprias reminiscências a partir dos perigos com que se confrontam social e politicamente. Para pensar as narratividades, é preciso pensar os modos institucionalizados de enunciação, as formas hegemônicas de referência ao passado e a ausência de tradição. Sem compreender o sentido histórico das narratividades dominantes, não será possível empreender metodologicamente e politicamente formas desviantes de interpretação e de elaboração do passado e, mais do que isso, do próprio tempo (Ferreira, 2011). Desta maneira, ver-se-á no item seguinte como ocorre a construção dos narradores nos romances infantojuvenis *Cazuza* e *Chiquinho*.

3.2. A construção dos narradores nos romances infantojuvenis *Cazuza* e *Chiquinho*

Quando pensamos nos cinco elementos básicos da narrativa – enredo, personagem, tempo, espaço e narrador, nos atentamos aos princípios básicos de um romance; diante disso obtêm-se um leque de possibilidades para a interpretação de uma obra literária e um mundo que se abre para os estudos da crítica literária. Assim, partimos do princípio norteador para o direcionamento deste trabalho: o narrador, ou o gênero narrativo. Esse gênero conta com algumas particularidades que auxiliam o estudioso ou crítico a se direcionar nos estudos de caso, são elas: textos que contam de modo direto ou indireto um acontecimento real ou imaginário; a sua forma possui duas: verso ou prosa.

Quanto ao seu conteúdo pode ser lírico, o qual inclui os textos poéticos, de caráter sentimental. Revelando as emoções do poeta, por exemplo: os sonetos. Narrativo ou épico, no qual narra uma história com personagens, situados em um tempo e um espaço, por exemplo: um romance. Por fim, o gênero dramático: reúne textos teatrais para serem encenados, por exemplo, uma comédia. Partindo disso, apresentaremos uma revisão bibliográfica sobre a teoria da narrativa a partir de formulações teóricas (Alemanha, Rússia), a qual contribuiu com os estudos narratológicos com a mudança epistemológica de mecanismo e organicismo.

Assim, concordamos com Dolezel (1990) ao afirmar que anatomia e morfologia partem da ideia de que um organismo é um todo feito de partes, porém, enquanto a anatomia se satisfaz como separação e identificação dessas partes, a morfologia nos informa que as diversas partes compõem uma estrutura completa de primeira ordem. “A morfologia teoriza a formação de estruturas complexas a partir de partes isoladas, individuais”. (Dolezel, 1990, p.56). Destarte, buscaremos apresentar de forma breve os principais elementos da teoria da narrativa dos autores: Otmar Schissel von Flescheberg, Berard Seuffert, e das correntes: formalismo russo, formalismo anglo-americano: organicismo, narratologia: pós-formalismo russo.

Para Otmar Schissel von Flescheberg e Berard Seuffert (1930–1950), as estruturas narrativas são dispositivos retórico-artísticos, diante disso há a identificação de blocos esquemáticos de narrativas literárias, isso acontece por meio do que eles chamaram de *Disposition* (arranjo lógico) e *composition* (arranjo artístico): compõem os elementos estruturais no interior de narrativas.

Além disso, há um seguimento de padrões composicionais: ação e personagens (*acting personae*). Seuffert estudou o sistema de personagens como ingrediente de uma narrativa. E centrou-se mais na ação como princípio da estrutura narrativa do que em personagens, dividindo-se a partir da distribuição de cenas e episódios (Herman, 2005).

Enquanto isso, no formalismo russo os autores partiram para uma outra abordagem: a de abraçar todos os tipos de narrativa e diante disso, houve algumas ramificações de pensamentos, dentre eles destacamos os de Boris Tomashevsky (1925) distingue motivos entre *boud* (vinculado) (relevante a nível do enredo) e *free* (livre) (não relevante ao nível do enredo). Barthes (1966): *nuclei* (centro) x *catalyzers* (periferia). Seymour Chatman (1978), *kernels* x *satellites*.

Assim, apagar ou acrescentar elementos ao centro (kernel), a história não é mais a mesma, elisão ou acréscimo de elementos na periferia do enredo a história não se altera, é a mesma, apenas contada de um jeito diferente. Tomashesvsky e Shkovsky (1929) propõem a distinção entre fábula-sjuzet ou história e discurso; ou a distinção entre o que é dito e o como é dito. Para Shkovsky – enredo abrange não só o arranjo de incidentes, mas também todos os meios/instrumentos utilizados para interromper e atrasar a narrativa.

Todos os tipos de narrativas integraram o escopo formalista russo, dos romances históricos de Tolstoy, romances policiais e contos de fadas russos. Essa abrangência de gêneros fomentou que a teoria da narrativa se desatrelasse de teorias centradas apenas no estudo do romance.

Em *Morfologia do conto folclórico* (1958), Vladimir Propp sugere que personagem se subordinasse ao enredo; além de dar enfoque não em personagens específicos mas em características recorrentes, funções de base do enredo fundamentadas em variados personagens. Além de componentes variantes x componentes não variantes: personagens principais que se modificam x funções do enredo realizadas por eles que não se modificam. Propp propôs 31 funções, ou ações de personagens definidas com base na importância para o enredo a partir de contos folclóricos russos.

Do outro lado, Lévi-Strauss (1955) remonta ao conceito de funções de Propp para formular a análise de estruturas profundas como mitemas (mythemes), como o mito de Édipo. Propp também serviu de base para teorias estruturalistas acerca de personagens como actants (pessoa, criatura, objeto que atua nas narrativas). Greimas (1966), por sua vez, extrapola o que Propp denomina como “esferas de ação” com o fim de oferecer uma tipologia de papéis gerais para que um número indefinido de personagens pudesse ser reduzido.

Quando nos deparamos com o formalismo anglo-americano nos deparamos com o que chamamos de organicismo, em *A arte da ficção* (1988), Henry James define a ficção enquanto um todo orgânico; além de uma abordagem descritiva (ao invés de prescritiva

para a análise da narrativa); defende o ceticismo quanto à diretrizes/orientações/protocolos para a produção de textos ficcionais. James compreende, ainda, que as personagens e ações não podem ser de fato compreendidos se isolados/apartados do enredo no qual estão inseridos. Assim, o conteúdo determina a forma, e vice-versa, sendo impossível determinar a priori o que faz uma narrativa bem sucedida. O vigor de um objeto artístico que se compromete a reproduzir a vida demanda ser perfeitamente livre. É algo que se estabelece com a prática e o sentido desta prática é a liberdade. (James, 1972)

A narratologia no pós-formalismo foi marcada por autores como Barthes, Bremond, Genette, Greimas e Todorov, que iniciaram na França o projeto de uma narratologia de base nos estudos da linguística. Na medida em que o material da poesia é a palavra a classificação dos fenômenos verbais fornecidas pela linguística deveria ser a base para uma poética construída de forma sistemática (Zirmunsky, 1928). A premissa compartilhada pelos autores do pós-formalismo é que há um modelo de narrativa estabelecido que explica a habilidade das pessoas reconhecerem e interpretarem produções altamente diversificadas, mas que se sustentam como histórias.

Portanto, a análise narratológica busca desenvolver uma caracterização explícita desse modelo que constitui uma espécie de conhecimento intuitivo, ou seja, uma competência narrativa comum aos humanos. Desta maneira, o objeto de investigação do narratologista é o mesmo do linguista da corrente suassureana: o sistema (langue).

Norman Friedman (1967), em sua obra *O ponto de vista na ficção*, desenvolve que a ficção se difere da história, filosofia e ciência por ser uma narrativa que conta a si mesma, a partir das impressões dos personagens (Beach, 1952). Apresenta a narração simples que conta com a presença do poeta no texto. Enquanto na imitação o poeta fala na pessoa do outro.

Wharton (1925) e Friedman (2022, p.170) defendem que “deveria ser a primeira preocupação do escritor escolher deliberadamente a mente que refletirá a sua, como se escolhe o local para uma edificação...e, isso feito, viver dentro da mente escolhida”, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta, não mais, não menos, e, acima de tudo, não de outra forma. Só assim poderá o escritor evitar a atribuição de incongruências de pensamento e metáfora ao intérprete escolhido.

Para Mark Schorer (1948) os usos do ponto de vista não apenas funcionam como delimitação dramática, mas também de definição temática. Dessa maneira, temos algumas classificações e singularidades que nos auxiliam nos estudos com enfoque na

narratologia, são elas: autor onisciente intruso, em que o ponto de vista é ilimitado, difícil de controlar. A história pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade, até mesmo além do tempo e do espaço, por exemplo *Tess*, de Thomas Hardy, sabe menos que o narrador. Narrador onisciente neutro: ausência de intromissões; mesmo quando há passagens de cena (ação e fala de personagens) predomina a intervenção do autor entre leitor e história, descrevendo e explicando a ação, como exemplo *The Red Badge of Courage* (1895), de Stephen Crane; *Anna Karenina* (1877), de Liev Tolstói; *Moby Dick* (1851), de Herman Melville.

Narrador-testemunha: encontra-se no interior do enredo, envolve-se em certa medida na ação, conhece os personagens principais, fala em primeira pessoa; periferia nômade. Narrador-protagonista: encontra-se no centro da ação e por isso tem acesso a menos canais de informação se comparado com o narrador-testemunha. Limita-se a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.

Na onisciência seletiva múltipla: a história surge da mente dos personagens. Predomina a cena; sumários são fornecidos por meio dos pensamentos e palavras dos personagens. Onisciência seletiva: a história narrada limita-se à mente de um dos personagens. Modo dramático: a história se desenrola a partir da fala e ação dos personagens. Descrição de cenário e personagens surgem como direções de cena. Câmera: transmissão, sem organização ou seleção aparente, a vida como ela acontece diante de um dispositivo de registro ou gravação.

Ainda pensando, mais uma vez na posição do narrador dentro da obra literária, nos deparamos com Adorno (2003) que nos diz:

Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (Adorno, 2003, p.57)

Assim, no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente à distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos

quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias “típicas”. Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida (Adorno, 2003). Entrementes, o encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiada poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (Adorno, 2003). Desta maneira, corroboramos com Adorno que o impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez “sempre aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano pelas circunstâncias sociais” (Adorno, 2003, p.58). Assim, conforme as teorias estudadas acima, apresentaremos nesse momento como ocorre a construção dos narradores nas obras aqui escolhidas para a interpretação crítica e literária.

Diante disso, o leitor das obras infantojuvenis *Cazuza* e *Chiquinho* depara-se com narradores autodiegéticos que condicionam ideológica e pragmaticamente a manipulação do discurso narrativo. Desta forma, vão-se assistindo a um crescente de acontecimentos que preparam o desfecho da narrativa e da construção da personalidade do narrador-personagem para a emigração, condição outra que aproxima também as duas obras em questão. Estes narradores, que se fundem com as personagens principais, oferece-nos um discurso subjectivo, visando, porém, à verossimilhança. Os protagonistas revelam-se, assim, anti-heróis: o heroísmo não transgride o imaginário, pois, a atmosfera física e social envolvente parecem não permitir mais do que heróis em potência (Xavier, 2007).

Acompanharemos os dois narradores, em suas viagens pela memória, ao longo dos capítulos em que ambas se dividem, sendo, portando, três, cada. Para tentarmos compreender até que ponto o mundo tradicional de *Cazuza* em seus capítulos desenvolvidos em Pirapemas, Coroa e São Luís; e *Chiquinho* nos respectivos capítulos: São Nicolau, São Vicente e Às águas são apresentados por meio de seus narradores autodiegéticos.

Os narradores possuem em comum laivos de impregnações naturalistas, pois ambas as obras situam-se com características dessa escola literária, o que possibilita aos seus narradores personagens recordarem de seus passados; os narradores caracterizam-se por apresentarem seus pontos de vistas em contextos e épocas diferentes, pois podemos acompanhar os trajetos e vivências das crianças quando se utilizam da memória para nos apresentar diversos pontos de vistas desde os seus estados: adulto, a infância e a juventude

com o essencial do que os rodeou nesses momentos de construção das suas personalidades, evocando, ao sabor da reminiscência, os seus passados.

Assim se justifica que estes narradores organizam o tempo por analepses e sumários, maioritariamente, e que tenhamos acesso a episódios que funcionam com independência, de tal forma que poderíamos, dentro de cada uma das três partes de cada obra, fazê-los recuar ou avançar. Esta mobilidade de capítulos imita, pois, a fragmentação da memória. (Xavier, 2007)

Esses narradores encontram-se posicionados em um tempo ulterior em relação à história que relatam. Essa distância temporal condiciona a distância ética, moral e afetiva com que ele recorda o passado, pois aquele que se debruça sobre si próprio (Cazuza – adulto, Chiquinho-adulto) já é outro, diferente daquele que ele observa (Cazuza – menino, Chiquinho-menino). Como afirma Xavier (2007, p.41), “esta verossimilhança consegue-se, em parte, por esse evocar do passado, por esse retrocesso no tempo, imbuído, apesar da distância temporal, de uma aproximação ética e afetiva”, o que nos remete à contribuição da pesquisa autobiográfica. Vejamos, pois, como esses narradores se apresentam.

O primeiro capítulo introduz-nos na infância dos narradores-personagens, percebemos como eles recordam seus locais de afeto com saudosismo, vejamos, respectivamente as narrativas de Cazuza e Chiquinho:

Um dos lugarejos mais pequenos, mais pobres e mais humildes do mundo. Ficava à margem do Itapicuru, no Maranhão, no alto da ribanceira do rio. Uma ruazinha apenas, com vinte ou trinta casas, algumas palhoças espalhadas pelos arredores e nada mais. Nem igreja, nem farmácia, nem vigário. De civilização, a escola, apenas. A rua e os caminhos tinham mais bichos do que gente. Criava-se tudo à solta: as galinhas, os porcos, as cabras, os carneiros e os bois. (Corrêa, 2011, p.17)

O destino fez-me conhecer casas bem maiores, casas onde parece que habita constantemente o tumulto, mas nenhuma eu trocaria pela nossa morada coberta de telha francesa e emboçada de cal por fora, que meu avô construiu com o dinheiro ganho de riba da água do mar. (Silva, 1986, p. 13)

Podemos perceber por meio das falas acima como os narradores apresentam com saudosismo o lugar de afeto, visto de um panorama geral, quando apresenta o vilarejo em que nasceu como um dos lugares "mais pequenos, mais pobres e mais humildes", bem como no trecho "mas nenhuma eu trocaria pela nossa morada" descreve o local de

maneira detalhada e poética, ainda que reconheça sua pobreza e sua simplicidade, não transmite uma crítica, mas antes um sentimento de afeto e pertencimento. Por vezes, percebe-se a afetividade na atenção aos detalhes como no trecho "a rua e os caminhos tinham mais bichos do que gente", e "que meu avô construiu com o dinheiro ganho de riba da água do mar", as descrições singelas da criação de animais à solta e da casa do avô, demonstram o tom intimista que a lembrança do cotidiano revela.

Tais reminiscências se estabelecem por meio de uma longa analepse, introduzida por uma comparação entre os narradores já adultos e os narradores infantes, que vivenciaram àquela experiência. Desta maneira, conforme afirma Xavier (2007, p.42), o estabelecimento dessa distância temporal, na memória e no tempo, "intensificada com a utilização do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo, acentua o grau de afetividade com que o narrador recorda o seu passado mais longínquo." Diante disso, a primeira parte dos romances é a que percebemos a referência da memória individual e coletiva envolvida de ternura, por se tratar de evocações que não traz nada de novo; pelo contrário, vem corroborar a experiência comumente aceita: o espaço/tempo da infância assemelha-se ao paraíso, à inocência. É a inocência perdida e irrecuperável e, por isso, fonte de melancolia. (Xavier, 2007)

Outro ponto de interesse nas obras e que as aproximam é a migração sofrida pelos personagens narradores, nos primeiros capítulos conseguimos acompanhar a preparação para a partida, o local e motivos de desembarque. Na obra *Cazuza*, o personagem tenta descrever o motivo que levou sua família a deixar o povoado em que eles moravam e que viram nascer os seus primeiros filhos; por ele ser muito pequeno, não se recordava ou não compreendia ao certo a motivação da migração campo-cidade sofrida; no entanto o narrador adulto retornando a esse período de sua infância traz um contraste e um posicionamento crítico sobre o período e conseguimos entrever nas entrelinhas um dos motivos causados pela má distribuição de renda, a busca pela educação de qualidade e por melhores condições de vida, conforme trecho abaixo:

Nunca pude saber, ao certo, o motivo que levava minha família a deixar o povoado em que meu pai nascera e vira nascer os seus primeiros filhos. Mas não foi somente porque a escola da vila fosse melhor do que a da povoação. (Corrêa, 2001, p.82)

Por outro lado, na obra *Chiquinho*, percebemos que o motivo da migração vivenciada pelo personagem se dá primeiramente porque o pai de Chiquinho menino

partira para a América (quando este tinha apenas cinco anos) devido à seca de 1915. Assim, a América vai ganhando contornos no real e na imaginação do narrador. Interessante ressaltar que o fato de Chiquinho ser o responsável pela leitura das cartas enviadas pelo pai e que lê as cartas de familiares dos seus vizinhos aí emigrados permitiu que o personagem pudesse ter uma aproximação espacial, nostálgica, afetiva e ilusória em relação a esse país, conforme o trecho: “[A América] ficava bem perto de mim. Meu coração de menino não a colocava mais longe do meu círculo de afeições do que a Água-do Canal”. (Silva, 1986, p. 19)

A influência da percepção memorialista do ponto de vista de um narrador adulto demonstra como o olhar infantil consegue ser preservado nas obras em questão. Na maioria das descrições feitas pelos narradores-personagens conseguimos acompanhar o período de formação e as influências que cercavam os infantes: Cazuza e Chiquinho; outro ponto em comum nos romances destaca-se por ambos os personagens destacarem a influência dos contos e as histórias narradas por outros personagens que compõem a trama e por meio delas os autores, Viriato Corrêa e Baltasar Lopes conseguirem preservarem a cultura de seus países. Desta maneira, os narradores a seguir destacam o valor e o significado da educação com base na transmissão oral por meio de Vovó Cadinha e Nha Rosa Calita, vejamos:

Vovó Cadinha é outra figura que nunca se apagou de minha recordação. Não havia, realmente, mulher que tivesse maior prestígio para as crianças de minha idade. Para nós, era um ser à parte, quase sobrenatural, que se não confundia com as outras criaturas. É que ninguém no mundo contava melhor histórias de fadas do que ela. Devia ter seus setenta anos: rija, gorda, preta, bem preta e a cabeça branca como algodão em pasta. (Corrêa, 2011, p. 27)

Nha Rosa Calita ia-nos assim abrindo o entendimento às coisas desta vida, com as suas histórias cheias de segundo sentido, e seu falar sentencioso, vestido de parábolas e alegorias. (Silva, 1986, p. 25)

Em consoante aos perfis descritos podemos analisar as personagens femininas e suas simbologias; ambas são descritas como figuras idosas, ligadas à uma tradição oral, que apresentam papel fundamental para a formação cultural dos infantes. A primeira, vovó Cadinha, ilustra o imaginário lúdico e fantástico das tradições orais, que nos remetem aos contos de fadas, encantamento e até o sobrenatural, papéis esses que são fundamentais no período de formação das crianças. Enquanto a segunda, Nha Rosa Calita,

simboliza à sabedoria prática e moral, por meio de parábolas, alegorias, lições de vida e contos populares.

Para Walter Benjamin (1994, p.198), isso se explica porque a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Desta maneira, como propõe Abramovich (1997, p.17):

É ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário!

Conforme descreve Xavier (2007), a ética dos mais velhos e das tradições prevalece nos trechos acima descritos, o que ajuda os personagens Cazuzu e Chiquinho a estabelecerem um repertório para as suas imaginações, bem como desfrutar de uma viagem através das experiências de outros. A este respeito note-se o comentário interpretativo do narrador autodiegético em *Chiquinho*: “Minha avó não compreendia que era ela, nha Rosa, nhô Chic’Ana, todos os velhos, que, com as histórias que a sua experiência tinha depositado, iam modelando a minha alma de menino”. (Silva, 1986, p. 87)

Outros trechos em que conseguimos acompanhar uma justificativa do ponto de vista de um narrador adulto, que recorre à reminiscência infantil para apresentar um período específico, se dá pelo movimento de migração campo-cidade vivenciados pelos personagens. O motivo inicial de Cazuzu dava-se pela sua ânsia de usar calças e isso só seria possível se ele desse início aos seus estudos primários; enquanto Chiquinho, obrigasse a evadir por questões climáticas, a seca que assolava Cabo-Verde de 1945.

No tópico, "As calcinhas", o narrador adulto revela não se lembrar exatamente "qual a minha idade quando ficou decidido que, no ano seguinte, eu entraria para a escola" (Corrêa, 2011, p. 14). Fato que revela a "nebulosidade" presente nas lembranças, sendo preciso alinhar o foco memorialístico para se ter clareza das representações de uma lembrança. Contudo, são dois os motivos especiais que clareiam e dão forma a essa evocação:

Dois motivos é que me deram vontade de estudar.
 O primeiro deles, as calças. Desde que me entendi, tive a preocupação de ser homem e nunca me pude ajeitar nos vestidinhos rendados de menina. [...]
 Minha mãe prometia frequentemente:
 - Quando você entrar para a escola deixará dos vestidinhos.
 E por amor às calças, comecei a mostrar amor aos livros. (Corrêa, 2011, p. 14)

Os motivos para a justificação de uma futura emigração vão-se aglutinando também na obra *Chiquinho*. Pois São Vicente, ilha mais cosmopolita do que a originária de Chiquinho, sente a mão pesada da crise: “os barcos não chegam, ou passam sem entrarem na baía, a pobreza reinstala-se e atinge o seu clímax com a morte de Parafuso” (Xavier, 2007, p.44). Nuninha, com a sua intuição feminina, receando o ruir do seu mundo, é a voz que mais se ouve, como um indício que se vai intensificando: “E se amanhã tu embarcares, Chiquinho?; não quero que vocês falem tanto de crise, da necessidade de saírem para fora...” (Silva, 1986, p.166); “Mas tu não vais partir, não, Chiquinho?”. (Silva, 1986, p.195)

Nesse sentido, “O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente”, como afirma Éclea Bosi (1994, p. 11). O passado modela a visão do presente e deixa marcas de conservação, com relação ao que tem na memória afetiva; é notável dentro dessa prosa memorialística a temporalidade com que é narrado os acontecimentos, as pessoas, os aprendizados, o que foi vivido atua na ordem temporal do presente. Um exemplo dessa fala se dá no trecho em destaque em que Cazusa faz essa reconstrução:

Foi num dia de sol, pela manhã, que chegamos a São Luís. [...] Até hoje não pude fixar, com exatidão, a lembrança daquele dia. Parece que ainda estou atordoado. O mundo, acreditem, mudou inteiramente. O progresso tornou a vida tão veloz, que as crianças da atualidade não têm mais meninice. Aos seis anos já viram e já gozaram tudo, aos dez estão enfasiadas e velhas. No meu tempo, qualquer coisa era novidade. [...] Eu, que vinha da roça, e que quase nada tinha visto, estava com a alma preparada para todas as emoções. (Corrêa, 2011, p. 158)

Desse modo, a reconstrução do passado não se orienta pela idealização ou pela exaltação da beleza dos momentos vividos, mas pelo uso da memória como instrumento de comparação crítica com o presente. A evocação das experiências pretéritas permite ao narrador avaliar as transformações sociais e culturais ocorridas ao longo do tempo,

internalizando uma crítica às mudanças próprias da supermodernidade, entendida aqui como um período marcado pela aceleração do tempo, pela fragmentação das experiências e pelo enfraquecimento dos vínculos com a tradição. Ainda que essa rememoração se apresente de forma, por vezes, difusa, percebe-se um tom saudosista que atravessa a narrativa, uma vez que o sujeito rememorante observa e questiona o mundo contemporâneo a partir de um referencial construído em sua vivência passada. Assim, o passado torna-se um parâmetro crítico para a compreensão do presente, evidenciando tensões entre memória, identidade e modernidade.

Destacamos também em *Chiquinho* como ele se transforma e transforma sua visão sobre o Caleijão nos trechos: “Só o mar lhe daria a libertação (Silva, 1986, p. 234)”; “As ilhas eram a nossa base para partirmos (Silva, 1986, p. 234); estes bocados de terra só servem para amesquinhar o nosso espírito” (p. 234). Diante disso, assim como Cazuza também demonstra um olhar diferente quando se remete à sua experiência atual e a anterior vivenciada em sua terra natal, para Chiquinho há um regresso doloroso, pois o narrador apresenta-se desajustado, desintegrado. A educação de São Vicente retirou-lhe a pureza inicial e, agora, perante a paisagem conhecida, sobressaem o desencantamento e as saudades dos companheiros do Grêmio. A sua relação com os habitantes do Caleijão altera-se: Chiquinho é o culto e incompreendido, porque se afasta intelectualmente dos seus companheiros. A manipulação do discurso pelo narrador coloca em evidência a atmosfera de inquietude, nesta última parte da obra, contrastando com a serenidade da primeira parte (Xavier, 2007).

Com o narrador autodiegético presente nos romances, conseguimos acompanhar como em cada uma das obras esse narrador observa, à distância, a personagem com que se funde. Este distanciamento permite-lhe a análise e o comentário das situações recordadas pela memória. Diante disso, estudaremos os possíveis efeitos da autobiografia como instrumento de preservação das memórias individual e coletiva nas obras Cazuza e Chiquinho.

3.3. Os possíveis efeitos da autobiografia como instrumento de preservação das memórias individual e coletiva nas obras Cazuza e Chiquinho

Ainda falando sobre as im/possibilidades da autobiografia Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, em *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si* (2009),

comenta que o primeiro passo para se estudar a teoria autobiográfica é respeitando os seus limites, que podem suprir ou não às expectativas dos leitores e de pesquisadores do tema, dessa forma a teoria pode apresentar uma frustração: a de apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa; outra impossibilidade ainda mais incontornável, quando se tem em vista o desejo de contar a verdade em um nível anterior aos simples critérios de veracidade na narrativa: aquele nível em que o próprio ideal de verdade já não basta para dar conta das razões mais profundas do dizer. (Duque-Estrada, 2009)

Rousseau (1959, p. 278) afirma: “posso cometer omissões nos fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e é principalmente deles que aqui se trata”. Fala essa que está em acordo com a afirmação de Blanchot (1971) quando diz que na autobiografia há alguma coisa a ser dita que não se pode dizer: não é necessariamente um escândalo, pode ser algo bastante banal – uma lacuna, um vazio, uma área que se esquia da luz porque a sua natureza é a impossibilidade de ser trazida à luz, um segredo sem segredamento cujo selo quebrado é a própria mudez.

Paul de Man propõe responder às questões atualmente colocadas à escrita autobiográfica a partir de uma iconoclastia radical; para ele, a escrita de si é apenas uma figura de leitura (mais especificamente, a prosopopeia) ou de compreensão que ocorre, em algum grau, em qualquer obra, o que faz com que qualquer texto seja sempre autobiográfico, já que nele, em algum lugar, o autor se declara o sujeito da sua própria compreensão. (Duque-Estrada, 2009)

Diante disso, Halbwachs (2006), ao estudar a memória individual e coletiva, traz à baila um apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras. Para o autor, se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quatro de nossas lembranças se adaptaria ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. Pois para Halbwachs (2006, p.26):

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Para Halbwachs, memória significa reconstrução, e é impossível recordar fatos passados e localizar essas lembranças, sem pontos de referência nos contextos sociais. Esses pontos podem ser objetos, pessoas, lugares ou acontecimentos soltos; porque para ele as lembranças sempre estão presentes em nós, como também em uma quantidade de pessoas que não se confundem. A reconstrução, portanto, é fundamental quando falamos de memórias individual e coletiva.

Para Tognoli (2009), a memória representa o ponto de interseção entre a identidade do indivíduo e a história de vida que a moldou, assim como é da memória coletiva que se origina a identidade de um povo e a sua história. Não haveria forma de reconstituir o passado, se não houvesse registros preservados na memória do indivíduo, ou na memória coletiva do grupo social a que pertence.

Conforme propõe Tognoli (2009), quando se tem lembranças, mesmo particulares, ou como se poderia dizer, individuais, elas não o são realmente, pois toda lembrança remete a um contexto de interação com o exterior, quer seja com a política da época, quer seja com os costumes sociais, quer seja com o grupo ao qual se pertence. De qualquer maneira, nunca será individual. Seu argumento de que a origem da memória coletiva ocorre na interação e no significado comum que a lembrança tem para o grupo constitui uma referência direta aos preceitos weberianos (Enne, 1992). Diante disso, a memória individual está sempre aliada a um acontecimento social, coletivo:

Se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isto deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente à sua substância. (Halbwachs, 2006, p. 49)

Assim, a memória consiste em trabalho, não é apenas um imaginário, um sonho, pois lembrar não seria reviver, mas sim reconstruir, na atualidade, as experiências do passado. É muito mais do que recuperar o passado, pois busca os fatos estando se no presente. Quando se está vivenciando o hoje, a memória adquire dinamismo, torna-se viva, porque responde àquilo que se busca para resolver as questões do momento (Tognoli, 2009). Para Tognoli, as lembranças coletivas concentram um grande número de acontecimentos marcados por vivências sociais e culturais, as quais formam uma parte importante da memória coletiva, essa procura manter viva, no inconsciente coletivo,

crenças, valores, costumes de uma sociedade os quais foram estabelecidos. Para ela, ainda, seria possível subdividir a memórias em duas ramificações: uma interior e pessoal; e outra exterior e social, ou para facilitar ainda mais o entendimento: uma memória autobiográfica e uma memória histórica.

A memória coletiva concentra todo o conjunto de acontecimentos sociais e culturais que foram importantes para uma coletividade, que procura manter viva, no inconsciente coletivo, todas as crenças e costumes que, em algum momento foram estabelecidos. É preciso lembrar, no entanto, que a memória é coletiva, mas a sua elaboração e o ato de lembrar são sempre individuais. Seria possível, portanto distinguir duas memórias: uma interior ou pessoal; a outra exterior ou social; ou, mais precisamente ainda, uma memória autobiográfica e uma memória histórica. (Tognoli, 2009, p.128)

A partir disso, podemos definir a memória autobiográfica como aquela que estaria incluída a memória histórica, pois a história da vida de cada indivíduo está incluída na história dos grupos. A memória histórica, porém, é bem mais ampla do que a memória autobiográfica, pois engloba todo um passado, embora de maneira resumida e esquemática. Conforme comenta Bosi (1994, p.78):

A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda, repassada pela nostalgia, revolta, resignação, e pela ausência dos entes amados. O indivíduo que já viveu por muito tempo, que está velho, ao lembrar o passado não está descansando, nem se entregando a devaneios. Ao contrário, ele está trabalhando, reconstruindo conscientemente e atentamente o próprio passado, fazendo com que a história se reproduza para passá-la de geração em geração, gerando muitas outras histórias que prolongam a original através da memória de outras pessoas.

Para Ecléa Bosi (1994), a única maneira correta de se saber qual a forma predominante de memória de um indivíduo seria através de sua autobiografia. Somente ao ouvir o indivíduo contar suas lembranças é que se constata a sua real memória. Por ter presenciado muitos fatos, o ancião possui uma lembrança rica de detalhes diversos (Tognoli, 2009). Desta maneira, ao se propor estudar as obras *Cazuza* e *Chiquinho* sob as perspectivas da memória e da autobiografia buscamos analisar como os autores Viriato Corrêa e Baltasar Lopes utilizaram-se da literatura para preservar suas vivências, e assim estudarmos os contextos sociais, a religiosidade, as crenças, os costumes, a educação

vigente à época, bem como a má distribuição ponto comum entre as obras, além de conhecermos um pouco mais do Maranhão e de Cabo-Verde.

Diante disso, podemos dizer que a memória histórica atrelada à teoria autobiográfica nos proporciona um estudo guiado, cheio de tecidos sinuosos nas entrelinhas do dito e do não dito; pois de maneira alguma podemos fazer afirmações, pois somente as pessoas que poderiam ou não fazer as ratificações não estão mais presentes para fazê-lo: Viriato Corrêa e Baltasar Lopes. Desta maneira, pois, buscamos realizar interpretações lúcidas sobre as histórias dessas personalidades e os caminhos que elas percorreram e por sorte, preservar suas nostalgias, pois “a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (Halbwachs, 2006, p. 80).

Conforme dito anteriormente, os personagens principais das obras e que possuem o mesmo nome dos títulos dos romances: Cazuzza e Chiquinho possuem histórias muito semelhantes aos dos seus criadores: Viriato Corrêa e Baltasar Lopes; dessa maneira, vamos agora traçar paralelos interpretativos entre os manuscritos, iniciando primeiramente por Cazuzza (1938).

Cazuzza, em seu primeiro capítulo intitulado *As calcinhas*, explica a nós leitores o motivo que o despertou para ir à escola, nesse primeiro momento percebemos um narrador autodiégetico que se apodera da narração e que reflete um narrador adulto, relembrando um período específico de sua infância, vejamos:

Não me lembro qual a minha idade quando ficou decidido que, no ano seguinte, eu entraria para a escola. Mas eu devia ser muito pequeno, tão pequenino que não pronunciava direito as palavras e ainda chupava o dedo e vestia roupinhas de menina. Dois motivos é que me deram vontade de estudar. O primeiro deles, as calças. O segundo motivo é que o primeiro contato que tive com uma escola foi através de uma festa. E ficou-me na cabeça a ideia de que a escola era um lugar de alegria. (Corrêa, 2011, p. 14)

Mais tarde, porém, o pequeno Cazuzza irá descobrir que a escola não é o que ele pensava e que a festa que ele vira não se tratava de algo recorrente, mas um acontecimento de final de ano que fazia alusão à “festa da palmatória”, pois o ano inteiro o professor da escola a usava para castigar os alunos e ao final do ano letivo eles a arrastavam pelas ruas e vielas do pequeno povoado para a castigarem também, pois segundo eles: “no espírito das crianças a palmatória tomava a feição de um monstro. Punha-se-lhe em cima todos

os nomes feios. Chamavam-lhe a “danada”, a “tirana”, a “malvada”, a “bandida”. (Corrêa, 2011, p. 15)

Percebemos também uma afeição por seu lugar de origem quando lemos o capítulo intitulado: *minha terra, minha casa e minha gente* quando Cazuza apresenta o povoado em que ele nascera com detalhes afetivos de uma memória individual que abarca a história e a coletividade, quando o autor e o leitor, juntos, conseguem se ver espelhados na experiência do narrador; pois Cazuza apresenta uma Pirapemas que em nada mudou, escrito em 1938 e ainda hoje conseguimos visualizar uma descrição nítida de como o interior do Maranhão se preserva nas linhas abaixo:

O povoado em que eu nasci era um dos lugarejos mais pequenos, mais pobres e mais humildes do mundo. Ficava à margem do Itapecuru, no Maranhão, no alto da ribanceira do rio. Uma ruazinha apenas, com vinte ou trinta casas, algumas palhoças espalhadas pelos arredores e nada mais. Nem igreja, nem farmácia, nem vigário. De civilização, a escola, apenas. A rua e os caminhos tinham mais bichos do que gente. Criava-se tudo à solta: as galinhas, os porcos, as cabras, os carneiros e os bois. Vila pacata e simples de gente simples e pacata. Parecia que ali as criaturas formavam uma só família. Se alguém matava um porco, a metade do porco era para distribuir pela vizinhança. Se um morador não tinha café torrado para obsequiar uma visita, mandava-o buscar, sem cerimônia, ao vizinho.

O personagem destaca alguns pontos de atenção como a dimensão da pobreza e a humildade do povoado, quando ele o apresenta com a tripla característica: pequenos, pobres e humildes. Ainda, chama atenção para o espaço físico localizado "no alto da ribanceira do rio", reforçando a simplicidade da vila afastada. Cazuza ainda menciona o ritmo da vida em comunidade, quando destaca: "a rua e os caminhos tinham mais bichos do que gente" e "parecia que ali as criaturas formavam uma só família". Assim pode-se inferir que ainda que haja escassez material a riqueza das relações humanas se faz presente.

Começamos a nos inquietar quando percebemos algumas semelhanças no relato do narrador acima, quando buscamos a biografia de nosso autor: Viriato Corrêa, nas entrelinhas entre ficção e realidade, o pacto está selado ao encontramos na história de Viriato fatos que coincidem com o relato do personagem Cazuza, uma vez que vida e obra começam a andar de mãos dadas e assim traçam um paralelo entre o real e a ficção. G. Hercules Pinto, em seu livro *Viriato Corrêa (em forma de biografia,)* publicado em 1966, ratifica o trecho supracitado ao descrever a casa dos pais de Viriato como:

A casa grande, imensa, rodeada de varanda, com enormes e inúmeros quartos, coberta de telha, acolhia tudo que aportasse em Pirapemas (...) Aliás, as únicas casas cobertas de telhas de Pirapemas, eram do capitão Manoel Viriato. (Pinto, 1966, p.15)

Outro ponto de memória individual e coletiva se apresenta no trecho em que Cazuza mostra um costume comum presente no interior dos estados do Brasil, a hospitalidade do interiorano é diferente da capital, pois segundo o personagem é um dever sagrado, que se cumpre religiosamente:

No interior do Brasil a hospitalidade é um dever sagrado, que se cumpre religiosamente. Nossa casa vivia apinhada de criaturas estranhas, vindas de longe. Ao se despedirem apertavam a mão de minha mãe, apertavam a mão de meu pai, dizendo-lhes “obrigado” e nada mais. É que nada mais lhes era permitido. No sertão do Brasil, quem perguntar o preço da hospedagem ofende aquele que a deu. A hospitalidade por lá é uma religião, e ninguém se furta a um dever religioso. (Corrêa, 2011, p. 19)

Viriato Corrêa, em 1930, estava inserido nos movimentos políticos e culturais e como literato não apoiava o sistema implantado no Brasil naquela época, período de grandes transformações e coação política, social, religiosa e educacional, ficou vigente nos anos 30 a educação moralizante e antes disso a educação punitiva, a qual funcionava por meio de castigos físicos e humilhantes. Em sua obra *Cazuza*, Corrêa apresenta três momentos em que o ambiente escolar é apresentado com feições diferentes, fazendo uma crítica à educação à época, à educação idealizada, e à educação possível. Vejamos:

A escola ficava no fim da rua, num casebre de palha com biqueiras de telha, caiado por fora. Dentro, unicamente um grande salão, com casas de marimbondos no teto, o chão batido, sem tijolo. De mobiliário, apenas os bancos e as mesas estreitas dos alunos, a grande mesa do professor e o quadro-negro arrimado ao cavalete. Escola, realmente, não podia ser aquilo. Escola não podia ser aquela coisa enfadonha, feia, triste, que metia medo às crianças. Não podia ter aquele aspecto de prisão, aquele rigor de cadeia. Escola devia ser um lugar agradável, cheio de atrativos, de encantos, de beleza, de alegria, de tudo que recreasse e satisfizesse o espírito. (Corrêa, 2011, p.31-33)

O segundo momento de crítica à educação da época se refere à escola da vila a qual Cazuza faz um comparativo, demonstrando como seria uma escola de qualidade e uma educação que respeitasse os preceitos de ensino-aluno-professor. Percebemos como

a professora Janoca é diferente do professor da Vila, pois ao contrário dele ela havia se qualificado para aquele cargo, já não estava na escola por nomeação de terceiros, e se fazia gostar porque se fazia estimar.

A escola da vila era diferente da escolinha da povoação como o dia o é da noite. Dona Janoca tinha vindo da capital, onde aprendera a ensinar crianças. Mostrava, sem querer, um grande entusiasmo pela profissão de educadora: ensinava meninos porque isso constituía o prazer de sua vida. (Corrêa, 2011, p.89)

Cazuza nos apresenta as três experiências de escola que ele vivenciou, provocando nos leitores a curiosidade pelas vivências do personagem, questionando até que ponto os aspectos da realidade se entreveem na obra. Nesse panorama podemos observar que as descrições do menino Cazuza não se distanciam muito da realidade vivida por muitos brasileiros nos interiores dos Estados, principalmente, à nível de Nordeste. A última figura de professor apresentada no romance trata-se de João Cânciao, vejamos:

João Cânciao era, no entanto, o melhor professor do colégio. Não havia ninguém mais tolerante, como não havia ninguém mais justo. O que ele dizia tinha sempre um tom de novidade. As coisas difíceis tornavam-se simples depois que ele as explicava. As suas aulas penetravam-nos no fundo do entendimento como um raio de sol atravessa uma vidraça. (Corrêa, 2011, p.168)

Ao apresentar o professor João Cânciao conseguimos observar a figura representativa de um educador que exerce um papel transformador, ressaltando não apenas sua técnica, mas sua humanidade e sua capacidade de tornar o conhecimento acessível.

Notamos que por meio das memórias individual e coletiva Viriato Corrêa consegue fazer uma crítica à Educação vigente à época, bem como denunciar as mazelas educacionais de um Brasil que não conseguiu evoluir de forma expansiva e equitativa, desta maneira, observamos e conseguimos identificar como o fator da autobiografia (vivência pessoal do escritor + transcrição da realidade + identidade coletiva) preserva-se nos trechos acima.

No capítulo intitulado *o jantar de cachorro* Viriato Corrêa preserva uma tradição religiosa ainda comum no interior do Nordeste: promessas a São Lázaro, um santo que segundo os devotos têm o poder de curar feridas e gravidades e como recompensa à sua graça alcançada o devoto deve oferecer um jantar de cachorro.

O irmão mais velho da Teteia, o Nicolau, que estava praticando para vaqueiro, um dia, correndo atrás de um novilho, caiu do cavalo e feriu a perna num espinho. A ferida foi crescendo, crescendo, alastrando-se e agravando-se. Botou-se tudo quanto era pomada, tudo quanto era unguento, tudo quanto era remédio. Nada. Não houve benzedeira que não benzesse a perna do rapaz. Nada. Entre aquela gente, quando uma ferida chegava à gravidade da ferida do Nicolau, era a São Lázaro que se recorria. Quando se pede alguma coisa aos outros santos, são missas, rezas, velas ou ladainhas que se lhes oferecem em troca. O que se oferecia a São Lázaro (assim mandava o costume roceiro) era um jantar de cachorro. Dizem os matutos que São Lázaro é, no céu, o amigo dos cães. E a lenda sertaneja explica o motivo: no fim da vida, quando o santo, coberto de chagas e abandonado pelos amigos e parentes, se viu atirado a um monturo, só teve o carinho de um cão que lhe lambia piedosamente as feridas. (Corrêa, 2011, p. 47)

O trecho supracitado traz à baila a religiosidade popular sertaneja como elemento central na forma de compreender e enfrentar a doença. A narrativa mostra inicialmente a insuficiência dos recursos tradicionais como pomadas, unguentos e benzedadeiras; desta maneira, conduz a comunidade a buscar auxílio espiritual através da fé. Nesse contexto, recorre-se a São Lázaro, cuja devoção está associada a doenças e feridas, sendo-lhe oferecido, segundo o costume local, um “jantar de cachorro”.

A prática revela, ainda, um aspecto característico da cultura popular, qual seja: a criação de rituais próprios, distintos da liturgia oficial, fundamentados em lendas e tradições orais. Isso se justifica através da interpretação da lenda de São Lázaro, que recebe o carinho de um cão no abandono; simbolicamente, a oferenda reforça a forte relação entre fé, sofrimento e solidariedade.

Segundo Maia-Vasconcelos (2011, p.314-320), contar a própria história é um exercício de autoconsciência, de distanciamento, que faz com que o narrador, numa espécie de fragmentação interna, seja “expectador de si-mesmo: um eu que deseja contar sua história pessoal, que cria e ao mesmo tempo observa, dialoga e intervém no processo de criação”. Para a autora, “as histórias são trens em andamento, correndo sobre trilhos de memórias que não se terminam jamais e cujas alternâncias vão se transformando à medida que a história ganha novas feições e a escrita ganha novas modalidades, sempre à procura de sentido”.

Conforme Maingueneau (2018, p. 41), “[...] o discurso é construído em função de um fim, julga-se que tenha uma destinação”. Portanto, considerando que as obras de Viriato Corrêa e Baltasar Lopes são destinadas a um público-alvo, os discursos escritos dos autores se materializam como voz social que dá sentido e forma ao todo artístico das

suas literaturas. Dessa forma, quando Corrêa e Lopes decidem narrar sobre as suas experiências de vida, eles não estão narrando somente de si, como figuras individuais/pessoais, mas também como figuras sociais/coletivas, pois eles reportam a si para falar do todo a sua volta. Seus discursos perpassam várias camadas sociais que retratam e refletem sobre os medos, angústias e vivências das pessoas que viveram o mesmo período que eles, e os que não viveram possam conhecer outras experiências e aprender por meio de uma linguagem singela sobre a história do Brasil e da África.

Barthes (1973, p. 26) assevera que “[...] compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios”. Segundo Maia-Vasconcelos (2011, p. 319), “[...] pode ser investida de surpresas para seu autor que, no processo de escrita, se vê levado a recriar”. Assim, o que Barthes e Maia-Vasconcelos têm em comum em suas afirmações é que devemos ir além da mera decodificação das palavras, precisamos nos ater nas surpresas das entrelinhas do discurso, quando nos atentamos, por exemplo, nos pontos em comuns entre uma narrativa autobiográfica e as memórias preservadas no discurso escrito literário. Há, pois, uma linha tênue entre narrativa de vida/narrativas autobiográficas e história de vida.

[...] a narrativa autobiográfica ganha outros níveis concernentes à subjetividade, ao olhar sobre o outro e à representação da imagem de si e do outro, elemento fundador das histórias de vida. A modalidade de pesquisa que diz respeito a um corpus formado por testemunhos, relatos, rememorações se inscreve no domínio do que foi chamado de histórias de vida. (Maia Vasconcelos, 2011, p. 320)

Compreendemos, pois, a obra *Chiquinho* como uma narrativa autobiográfica que narra a vida de inúmeros caboverdianos que se sentem representados ao ler o romance, que se emociona e ler nas escolas para as gerações mais novas terem consciência da história de seu povo, que busca sempre reforçar o espírito de decolonialidade, valorizando sempre suas raízes e o percurso que o levaram até a libertação da opressão portuguesa. A colônia já não possui tanta influência, ao menos no espírito de pertencimento e representatividade interpretados pelo personagem Chiquinho. Baltasar Lopes bebe de suas memórias e reminiscências para preservar não só a sua história, como dar voz aos oprimidos e sonhadores por uma pátria mais igualitária e próspera.

De acordo com os estudos de Leão Lopes a biografia de Baltasar Lopes está profundamente vinculada à história de seu país, a ponto de se confundirem em diversos

aspectos; assim como abordamos com a obra *Cazuza* a autobiografia entrelaçada de seu criador: Viriato Corrêa; buscamos também analisar de que maneira a história do romance *Chiquinho* cabe nas entrelinhas da vida particular e social do seu autor: Baltasar Lopes. Para Lopes (2017), o itinerário de Baltasar Lopes da Silva construiu-se com o País e com ele se confunde porque encarnou as ilhas que lhe deram o sentido de ser caboverdiano e a determinação de luta por uma causa — a caboverdianidade; porque projetou na sua gente a finalidade de sua vida intelectual, profissional e cívica.

Desta maneira, no ano de 1948, citado como marco na vida de Baltasar Lopes e da Literatura Caboverdiana, é publicada a obra que inaugura o romance de Cabo-Verde, *Chiquinho*, a qual retrata a aldeia do Caleijão, local onde Lopes nasce e preserva em sua escrita suas memórias individuais e coletivas. *Chiquinho* é considerado pelos críticos um romance de aprendizagem, pois o leitor pode acompanhar a trajetória de desenvolvimento da personagem principal, desde sua infância até a vida adulta. (Hofmã, 2019)

Assim, o romance se apresenta ao leitor por meio de um narrador autodiegético, o mesmo que intitula a obra, que agora se apresenta como um Chiquinho adulto, que se utiliza das suas reminiscências de seus tempos de menino e de moço, para apresentar suas memórias, que despertam sentimentos antagônicos tanto no leitor quanto no protagonista, visto que ora mostra-se feliz, ora melancólico. Isso porque ele recorda memórias muito alegres como quando todos paravam para escutar as histórias de mamãe-velha à beira do fogo, ou quando saía para brincar com os meninos de sua idade. Entrementes, Chiquinho denuncia por meio de suas recordações a convivência com a pobreza e a fome que assolava a sua região. Relembra com tristeza como todos sofriam com a seca e com a estiagem que tornava o plantio e a colheita das hortas das famílias um trabalho árduo e sem esperanças. (Hofmã, 2019)

Chiquinho retrata também como o seu pai Antônio Manuel, assim como tantos outros cabo-verdianos da época encontravam-se na situação de emigrante na América do Norte, visto que a situação de fome e seca em Cabo-verde a cada ano piorava, a saída para muitos foi a migração em busca de melhores condições de vida.

Da mesma forma que o personagem principal da obra retrata a sua condição de migração em busca de melhores condições de vida, Baltasar Lopes também vive esse percurso quando deixa a ilha de São Nicolau para estudar em Portugal e retorna com novidades para ajudar o seu povo. Buscamos analisar como essas memórias atreladas à autobiografia pode nos ajudar a compreender de forma mais sensível a história de Cabo-

Verde, bem como traçar um comparativo de um antes e um depois, visto que a obra foi escrita nos anos 40.

Tal fenômeno, presente nas duas obras aqui analisadas — *Cazuza e Chiquinho* —, refere-se à migração, também compreendida como “diáspora”, conforme a teórica Gayatri Spivak (1996). Segundo a autora, esse fenômeno pode ser entendido a partir de dois momentos distintos: o pré-transnacional e o transnacional. O primeiro diz respeito a processos migratórios forçados que envolveram grandes populações, como ocorreu, por exemplo, durante a escravidão. Já o segundo, conforme define Bonnici (2012, p. 58), consiste em:

[...] consiste em um fenômeno verificado após a II Guerra Mundial, quando milhões têm se deslocado devido à falta de habitação, a péssimas condições de viver, à fome, as guerras civis, à procura de emprego, as oportunidades para estudos acadêmicos e em busca de conforto e benesses.

Bonnici (2012) inclui ainda que a diáspora pode incluir ainda a memória coletiva e o mito da antiga terra e de sua história, a idealização da terra dos ancestrais, a vontade de voltar e um empenho de protegê-la. Sentimentos estes, possíveis de se identificar em *Chiquinho*, como demonstra o trecho a seguir (Hofmã. 2019):

Estas histórias da ilha impressionavam-me profundamente. Era a vida da minha terra que ressurgia para mim nas palavras pausadas de Mamãe Velha. E delas desprendia-se este não se sabe o quê que a pouco e pouco ia formando a minha aula de crioulo. (Lopes, 2008, p. 38)

De acordo com o trecho acima nota-se como *Chiquinho* relata as memórias de sua infância e relembra por meio de alguns personagens mais velhos dentre eles sua avó conhecida como mamãe-velha, que lhe contava histórias sobre a África Ancestral, bem como mitos de sua região, mistérios, lendas e tantas outras estórias sobre curiosidades de Cabo-Verde que reforçava o orgulho e a sensação de pertencimento sobre o seu país. Desta maneira, o modo de viver e a cultura de sua gente estavam presentes em *Chiquinho* por meio de suas memórias, mesmo na condição de imigrante em terra desconhecida. Fator que se explica por meio das palavras de Bonnici (2012, p. 60): “a identidade do sujeito, inerentemente ligada à consciência sistêmica da tradição e da língua, se constrói quando o deslocamento se efetiva e se realiza”.

Hofmã (2019) explica que o deslocamento provoca a consciencialização do indivíduo sobre sua identidade. Assim acontece com Chiquinho que, ao sair de Cabo Verde, começa a descobrir sua caboverdianidade, no trecho abaixo conseguimos identificar como a memória desse período foi marcante para a descoberta de um valor individual e social para o personagem, vejamos:

Andrezinho fez-me conhecer melhor a minha ilha. Cenas que eu tinha presenciado, dramas que me haviam impressionado, tudo isto adquiria agora um significado, que a interpretação do meu camarada tornava claro para mim.” (Lopes, 2008, p. 115)

A todo o momento da narrativa percebemos e acompanhamos como o personagem principal realça o estado de pobreza que o rodeia, bem como a falta de oportunidade que existia em sua localidade, Chiquinho tem consciência que não está em uma ilha desenvolvida e que a emigração lhe permitirá vencer a seca, a fome e as dificuldades que atingem todos os habitantes da ilha. Desta maneira, acaba encontrando justificativa para realizar o maior sonho que alimentara ao longo da narrativa: a emigração para a América. No recorte abaixo apresentamos a descrição de como os personagens viviam:

Camas de spring, gramofone, pianola, cómodas, louça fina, um ror de coisas. Nada disso as ilhas davam à sua escravatura. Escravo não merece mais do que a cama de cancarã, uma caixa de goiabeira, louça da Boa Vista e um pote ao canto da casa. Eu não concebia Nuninha morando assim [...]. No dia seguinte, não havendo calma no Tarrafal, montaríamos o Ilhéu do Boi. Depois abria-se o mar largo. Com rumo de nor-noroeste, a proa era a América. (Silva 2006: 207 e 209)

Outro trecho que em Baltasar Lopes transcreve por meio da experiência individual do personagem Chiquinho é sobre a capacidade de resistir e o desenvolvimento da resiliência frente às adversidades climáticas que assolava as plantações, principal fonte de renda de muitas famílias. Para Chiquinho e seu povo, tais adversidades eram entendidas como desígnios divinos que resistem ao imperativo humano. (Mendes, 1948). Percebemos também como a religiosidade e a confiança em ser superior é presente para o personagem, fato esse que retrata como os cabo-verdianos mantêm-se, ainda hoje, sua postura perante as adversidades.

Sim, a chuva chegaria um dia. Esperavam por ela como quem espera pela sorte, pelo jogo. Se não viesse, a alternativa seria apertar o cinto, meter a coração no coração para a luta, como qualquer homem pode

fazer quando cai no meio da borrasca. Já estavam habituados. Vinha de trás, de longe, esta luta. Esperavam sempre até ao último momento. Mesmo aqueles que não sabiam esperar, e não acreditavam nas previsões dos homens, mesmo esses, não se atreviam a apagar depressa aquela luzinha; só no último momento desesperavam, porque alguma coisa pode acontecer quando já ninguém pensa nela [...]. Era a luta. A luta braba que começava. Contra os elementos negativos. Contra os inimigos do homem. A luta silenciosa, de vida ou de morte. Introduzia-se primeiro no entendimento. Depois, entrava no sangue e no peito. O homem tornava-se a força contrária às forças da Natureza. Por um mandato de Deus, o homem lutava contra os próprios desígnios de Deus. Dava toda a vontade e a sua força. Não podia fazer mais nada. O que está acima da força do homem não pertence aos seus domínios. O homem tinha uma medida. Chuva, vento e sol estavam fora dessa medida, e o homem não se podia incriminar pelo que sucedia fora da sua medida. Os desígnios de Deus eram superiores à vontade dos homens, mas o dever do homem era lutar mesmo contra esses desígnios. (Lopes, 2001: 15-16 e 96)

O trecho acima destaca a força e a filosofia da resistência presente no romance *Chiquinho*, que representa o homem, com suas limitações diante da natureza e da vontade divina, afirmando sua humanidade na luta constante contra as adversidades, sem considerar a desistência como opção.

Maia Vasconcelos (2016, p.591) afirma que “o tempo narrado não é necessariamente um tempo vivido, mas muito frequentemente o tempo visto de longe”. Mediante isso, podemos compreender que *Chiquinho* ver-se de longe já adulto quando relembra esse período de sua mocidade, uma memória que se torna coletiva por abarcar não só os sentimentos dele, mas representar a angústia de todo um povo que vivia e vive a realidade até os dias atuais, assim “[...] Como narrativa, vive de sua relação com a história que conta; como discurso, vive de sua relação com a narração que profere”. (Ricouer, 1995, p. 138)

Acreditamos, pois, que Baltasar Lopes “ao escrever uma autobiografia, o escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido” (Faraco, 2005, p. 43). Outrossim, percebendo-se e percebendo a história de seu país, Lopes transcreve e revoluciona a forma como a literatura caboverdiana é vista, lida e interpretada. Tratar-se-á no tópico seguinte sobre a importância do contexto histórico e social nas obras *Cazuza* e *Chiquinho* como ponto de convergência entre autobiografia e memória.

4. A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL NAS OBRAS CAZUZA E CHIQUINHO COMO PONTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA

No capítulo *O que é Literatura e tem ela importância?*, Jonathan Culler discorre sobre a importância de um texto ser literário ou não para a sua relevância e compreensão. Diante disso, Culler defende assim como tantos outros teóricos a impossibilidade de dominar a teoria e a causa importante de resistência a ela. Pois segundo ele não podemos afirmar com exatidão se lemos em sua concretude autores como Jean Baudrillard, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Melaine Klein, dentre outros. Bem como esquecê-los enquanto leituras consideradas fundamentais.

Assim, dependerá não só de quem você é enquanto a figura do leitor, mas de quem você quer ser. O autor ainda defende que a consequência desta hostilidade sofrida pela teoria advém do fato de ter que admitir a importância da teoria em assumir um compromisso aberto, deixar a si mesmo em uma situação em que há sempre coisas importantes que você não sabe.

Desta maneira, para Culler a teoria faz o leitor desejar o domínio, condição que faz o leitor esperar com que a leitura teórica lhe dê os conceitos para organizar e entender fenômenos que os inquietam. No entanto, a teoria torna o domínio impossível, não apenas porque há sempre mais para saber, porém mais especificamente e mais inquietantemente porque a teoria é ela própria responsável pelos questionamentos dos resultados presumidos e dos pressupostos sobre os quais eles se baseiam.

Entrementes, quando lemos teoria literária é comum buscarmos conceitos e contextos para o aprimoramento de leituras, mas esquecemos de que o papel do crítico literário e mesmo da própria literatura é utilizar-se das metáforas para aguçar nossa busca por novos conceitos, novas metodologias e se por algum momento nos acariciar, nos alfinetar a buscarmos mais, pois na procura descobrimos mais autores, mais interpretações e mais contextos, o que nos auxilia a viver a vida literária, acadêmica e performática de uma maneira mais diegética.

Para Durval Albuquerque (2007), em *História: a arte de inventar o passado*, A história, a partir do século XIX, se instaurou como uma disciplina, pretensamente científica. Naquele século, as experiências históricas e o passado eram tomados como grau zero para o realismo, a realidade era mostrada e justificada pela história. A modernidade buscou, na história, as leis da evolução humana, evolução civilizatória.

As leis formuladas nesse contexto tinham como objetivo prever um **telos** para a humanidade, funcionando como recurso para evitar o enfrentamento do caráter finito e limitado da existência humana. Assim, a história era concebida como a anunciação de um futuro de redenção, proporcionado pelo avanço do conhecimento, da ciência, da razão e da consciência. Essa concepção de “história científica”, que desde a Escola dos Annales⁸ buscou libertar-se das filosofias da história e dotar-se de teoria e método próprios, encontra-se, contudo, em crise definitiva nos dias atuais.

Para o autor durante quase dois mil anos, a escrita da história era vista como uma forma de arte, um gênero literário, em que se embricavam outros gêneros como o épico, o lírico, o satírico e o dramático, devendo-se levar em conta questões de retórica e de estilo. A história, como o próprio termo grego significava, era a narrativa, a descrição de testemunhos exemplares, de feitos quase sempre ligados aos Estados e às aristocracias.

Diante disso, Albuquerque afirma ainda a distinção entre fato e ficção, que separou o discurso historiográfico do discurso literário, foi transcendida pela literatura modernista ao romper com o par referente/representação, ao tornar explícito o caráter de fabricação do próprio significante. Joyce, Pound, Proust fizeram emergir o caráter demiúrgico da escritura. Em seus livros, o passado é uma construção, uma invenção feita durante a própria escrita. A memória, como a história é uma escritura sem fim, nem origem.

Para o autor, o historiador pode livrar-se da exigência da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza. Podemos voltar a enfatizar a dimensão artística de nosso conhecimento e da nossa prática. Tomar a história como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele. Buscamos estudar qual a relação entre Maranhão e Cabo-Verde baseando-nos nas histórias de cada país e suas afinidades.

4.1 Qual a relação entre Maranhão e Cabo-Verde?

⁸ A Escola dos Annales foi um movimento historiográfico fundado na França em 1929 pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, com a revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*. Propunha romper com a história tradicional, centrada em fatos políticos e cronológicos, privilegiando uma abordagem interdisciplinar, de longa duração e voltada para aspectos sociais, econômicos e culturais.

Ao pensarmos na gênese do gênero romance precisamos entender suas raízes históricas, pois o romance consolida-se na experiência pessoal e na livre invenção criadora, diferenciando-se da epopeia, gênero que se difundiu e foi precursor para diversas ramificações dentro da literatura. Desta maneira, ao pensarmos sobre a prosa de longa ficção como propõe Bakhtin, devemos observar que, desde o primeiro momento, esse gênero literário foi moldado pensando no presente inacabado, seu principal objetivo era diferenciar-se da epopeia, que privilegiava o passado e o fantástico, e pautar-se na realidade cotidiana, conforme salienta Bakhtin (1990, p. 427):

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada.

A partir dessa ruptura outras formas de narrativa foram desenvolvidas, segundo Watt (1990), a partir do método narrativo do romance, surge o realismo formal, que se destaca por uma narração da realidade cotidiana, com um relato que se baseia nas vivências sociais e pessoais da sociedade burguesa. Segundo o autor, o realismo foi e é responsável por captar e reconstituir artisticamente o real. Propõe ainda que não se trata apenas de uma fotografia, mas de um método que procura refletir a essência das modificações vivenciadas e seus impactos na vida humana, tendo como finalidade escancarar as mazelas da sociedade burguesa e denunciar as diversas formas de alienação humana impactadas pelo modo de vida capitalista.

Diante disso, nasce o romance histórico, destacando-se como o principal estudioso desse gênero Lukács (2011). Regina Zilberman, em seu ensaio intitulado *O romance histórico: teoria e prática* (2003), relata que:

Georg Lukács faz, pois duas exigências ao romance histórico: a recuperação da ‘singularidade histórica de uma época’, o que logo a seguir, ele designará como ‘verdade histórica’ (p.15); a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época representada. (Zilberman, 2003, p.113)

Diante disso para os estudiosos Miranda e Carvalho (2018) para se entender a influência do engajamento literário e sua constância no gênero romance, é importante

perceber a preocupação do romancista em usar sua arte como forma de representar a realidade, suscitando nos leitores a essência da sua humanidade. Nesse sentido, surgiu no século XIX o romance político, que atingiu seu apogeu no século XX, estimulado pelos acontecimentos que giravam em torno da Revolução Russa. Durante esse período, a obra artística se transformou num veículo de consciência social e a literatura se tornou engajada, ora declinada à questão social, ora voltada para a defesa dos valores universais (justiça, liberdade, dignidade humana etc.). O escritor engajado usa a sua obra a serviço de uma causa política e a favor da sociedade e do homem (Miranda e Carvalho, 2018).

Nesse sentido, Bérghamo salienta que a arte deve proporcionar uma reflexão no leitor sobre uma participação mais ativa e crítica diante dos desafios de seu tempo histórico, conforme descreve abaixo:

Inegável que toda obra de arte possua um posicionamento diante da vida; resta saber, contudo, se essa postura pode ser traduzida em termos de alienação e conformismo ou indagação crítica em face aos desafios desfechados constantemente pela vida concreta ao homem concreto, uma vez que o verdadeiro engajamento deve ser formulado ‘no sentido de compatibilidade da eternidade da obra literária com a fidelidade às exigências irrecusáveis da época histórica que reflete’. (Bergamo, 2008, p. 51)

Assim, o compromisso do artista engajado é realizar uma arte revolucionária, adicionando estética e ideologia; tendo como resultado uma obra de caráter ideológico, que afirma a importância dessa como meio de conscientização e de amadurecimento político. Diante disso, Miranda e Carvalho (2018) afirmam que os romancistas não podem jamais se anular diante da realidade histórica de seu tempo.

Mediante isso, observa-se que nas narrativas literárias de língua portuguesa tem buscado sua identidade utilizando, sobretudo, a temática pós-colonial, imbricadas pelas marcas das guerras de independência, das lutas posteriores e da necessidade de reconstruir uma arte literária que expresse a voz de um povo, as necessidades de uma nação, proporcionando aos seus leitores e aos criadores uma marca de pertencimento (Miranda e Carvalho, 2018). A partir disso, estudar-se-á o contexto histórico e literário de Brasil e Cabo-verde: 1930 e 1947, respectivamente.

O Brasil de 1930 estava passando por diversas mudanças sociais, culturais e políticas. A segunda metade da década de 30 do século passado, as ideologias antifascistas percorreram quase toda a Europa. Neste período, perante “a crise e a desvalorização dos valores do demo liberalismo e da tradição iluminista” (Viçoso, 2011, p.23), sendo muitos

artistas atraídos tanto para o campo fascista, como para a orla comunista, neste caso em busca de uma ação coletiva que lhes permitisse encontrar o sentido da solidariedade fraterna contra aquilo que consideravam ser a desumanização do capitalismo na sua fase imperialista (Loureiro, 2021).

Conforme esclarece Silva (2019), O neorrealismo literário, no quadro do movimento cultural identificado com o marxismo, procurou, numa primeira fase, sobretudo a partir de 1935, fundar os alicerces de uma estética que fosse a expressão dessa ideologia.

(...) o Estado Novo foi a modalidade portuguesa do fascismo. O que quer dizer? É importante perceber que o fascismo não cai do céu aos trambolhões nem é uma moda política, antes fruto da primeira crise histórica do sistema liberal e uma resposta da sociedade da época. (Silva, 2019)

Assim, para Cristóvão (2013, p.35) a influência do romance nordestino brasileiro da década de 30 em Portugal foi grande, de tal forma que se tornou um “divisor das águas culturais, literárias e sociológicas (...)”. Na década anterior, em meados de 1922, o Brasil vivenciou uma revolução cultural e social assistida na Semana da Arte Moderna, em São Paulo, que foi responsável por transformar a cultura brasileira, até então tradicionalista, patriarcal e severamente religiosa. Nesse contexto, surgiu um Brasil renovado, o que “inevitavelmente provocou ondas de choque entre a província — agarrada à terra, às tradições e às crenças — e a cultura urbana — portadora de novidades e do futuro” (Loureiro, 2021, p.48).

Loureiro (2021) destaca que os regionalistas, sem dúvida nenhuma, puseram em evidência a realidade do interior brasileiro, “ora à maneira romântica, ora à maneira naturalista” (Cristóvão, 2013, p.37), mas sempre com a preocupação de agradar aos leitores. E foi sobretudo, de acordo com Fernando Cristóvão (2013, p. 38) “pelas três vias diferentes e complementares de José Américo Almeida, de Graciliano Ramos, de Jorge Amado, que se processou o romance nordestino”.

Outro autor de destaque no período abordado e que será analisado neste trabalho é Viriato Corrêa, importante intelectual maranhense que atuou em diferentes áreas, como bacharel em Direito, cronista, escritor, teatrólogo e político brasileiro. Sua produção literária insere-se no contexto do regionalismo e da literatura de cunho social, destacando-se, nesse âmbito, o romance infantojuvenil *Cazuza* (1938), obra que dialoga diretamente com as questões históricas e sociais do Maranhão da década de 1930.

Narrado em primeira pessoa, o romance desenvolve-se no interior maranhense e organiza-se em três momentos espaciais — o povoado de Pirapemas, a vila de Coroatá e a capital, São Luís —, percurso que acompanha a formação do protagonista. Ao longo desse trajeto, o narrador-personagem constrói um relato marcado pela memória e pela denúncia social, abordando temas recorrentes como o Estado Novo, a seca, a má distribuição de renda, a religiosidade, a migração do campo para a cidade e a educação. Tais elementos conferem à obra um caráter crítico e formativo, aproximando a experiência individual do protagonista das problemáticas coletivas de seu tempo.

Outro importante autor de literaturas de língua portuguesa que muito contribuiu para a libertação do aculturamento português foi o cabo-verdiano Baltasar Lopes, nascido em 1907, na ilha de São Nicolau. Filólogo, poeta e ficcionista iniciou no seminário da mesma localidade, os estudos secundários, que terminam em S. Vicente. Licenciado em Direito e Filologia Românica com excelentes classificações pela Universidade de Lisboa, voltou para sua cidade natal e ingressou como professor no Liceu Gil Eanes, de S. Vicente, sendo mais tarde nomeado reitor do mesmo estabelecimento.

Conforme Loureiro (2021) em 1936, Baltasar Lopes e alguns companheiros criaram a revista *Claridade* com o lema “fincar os pés na terra cabo-verdiana”. Nesse sentido, Ferreira (1977, p. 47) assinala que:

O projecto da geração da *Claridade* descola-se pela transgressão, pelo deslocamento da visão europeia para uma visão cabo-verdiana. Daí o rompimento com os modelos temáticos europeus e uma radical consciência regional. O ideário de certeza enriquece a tomada de posição de *Claridade* pela introdução de uma visão dialéctica dada pelo marxismo. Este grupo do Suplemento Cultural, mercê da participação de alguns dos seus membros, enceta a substituição do conceito regional pelo conceito nacional. É assim que uma nova perspectiva em relação à situação colonial surge já próxima da década de sessenta, e nesta se vai prolongar e aprofundar.

Nesse momento, os escritores tidos como criadores da literatura cabo-verdiana autônoma introduziram temas inéditos que guardavam consonância com a realidade, a história, a sociedade e o indivíduo local. Assuntos como a estiagem, a vida urbana e a emigração, serviram de alicerce para criar a identidade de uma literatura descolonizada. (Loureiro, 2021).

Um dos principais problemas relatados pelos romancistas de literatura engaja em Cabo-verde tratava-se da fome, que assolou o país nos anos 1940. Segundo Keese (2012)

Duas das piores fomes de Cabo Verde ocorreram em 1941-43 e 1947-48, matando cerca de 45.000 pessoas. Os mais atingidos foram as ilhas de São Nicolau e Fogo, onde respectivamente, 28% e 31% da população foi morta. Em 1946-48, Santiago perdeu 65% de sua população. Vários milhares de ilhéus emigraram, por exemplo, aceitando contratos de trabalho nas plantações de cacau de São Tomé e Príncipe. Entre 1900 e 1970, cerca de 80.000 cabo-verdianos foram enviados para São Tomé e Príncipe. O governo do Estado Novo de Portugal mostrou pouco interesse em sua colônia africana e não tomou medidas para melhorar o acesso à água potável ou fornecer ajuda alimentar.

Chiquinho (1947) foi o romance que inaugurou a longa narrativa em Cabo Verde. A narrativa apresenta detalhes do país africano na primeira metade do século passado. Baseado em uma realidade escondida, o texto literário denuncia o desamparo do cidadão cabo-verdiano; a dificuldade de sobrevivência em meio à seca; à prostituição e à enxada. O romance aponta para o exílio como uma das poucas possibilidades de vencer a fome. O texto é organizado em três partes: Infância, S. Vicente e As Águas. Loureiro (2021).

Abordar-se-á sobre o influxo da literatura brasileira sobre a literatura cabo-verdiana presentes por meio das obras *Cazuza* (1930) e *Chiquinho* (1947). O influxo da literatura brasileira sobre a literatura cabo-verdiana explica-se pelo fato de os cabo-verdianos buscarem sua identidade, cansados de serem explorados e influenciados pelos colonizadores. A coragem de buscarem por liberdade e autenticidade se deu por meio da criação da revista *Claridade*. Tanto Brasil como Cabo-Verde compartilham de culturas e adversidades parecidas, colonizados por Portugal, ambos os países sofrem e enfrentam dificuldades parecidas como: a seca, a fome, a estiagem, má distribuição de renda, preconceitos e tantas outras peculiaridades que os aproximam.

Como visto anteriormente, o movimento regionalista e a literatura engajada foram os principais pilares que ajudaram tanto Brasil como Cabo-Verde a se descobrirem enquanto cultura identitária. Como salienta Maria do Carmo Cardoso Mendes em seu artigo intitulado *Brasil e Cabo-Verde: afinidades identitárias* (1948) que a conjuntura literário-cultural assinalada “pelo neo-realismo do romance brasileiro do Nordeste e certa poesia, marcada por um grande vigor telúrico, de poetas como Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Ascêncio Ferreira” (Silva, 1986, p.15). A identificação com a literatura brasileira é, portanto, uma aproximação ao movimento regionalista no Brasil, determinante em escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, entre outros (Mendes, 1948).

As primeiras influências do modelo brasileiro aparecem nos números da revista *Claridade*, fundada por Jorge Barbosa (1902-1971) e Baltasar Lopes da Silva (1907-1989); abaixo poder-se-á observar como Baltasar Lopes evoca o conteúdo temático da revista e suas motivações iniciais:

‘Fincar os pés na terra’, para empregar a expressão então consagrada: um debruçar ansioso e atento sobre os problemas vitais de Cabo Verde e as condições de vida do seu povo. [...] a revista assumiu uma importância e um papel de ordem não apenas literária, mas também política. (Silva, 1986, p.14)

“Fincar os pés na terra” é uma metáfora que os Cabo-Verdianos assumiram para vida, expressão que deu o pontapé inicial para buscarem melhores condições para o seu povo, assumir um papel social e de ordem política. Baltasar Lopes evidencia, na perspectiva de Manuel Ferreira, a dimensão da transformação radical que a literatura brasileira provocou na literatura cabo-verdiana, conforme fala em destaque abaixo:

Esta ficção e esta poesia revelavam-nos um ambiente, tipos, estilos, formas de comportamento, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida, que se assemelhavam aos destas ilhas, principalmente naquilo que as ilhas têm de mais castiço e de menos contaminado. (Ferreira, 1987, p. 85)

Claridade enuncia os mais inquietantes problemas sofridos então pelo povo cabo-verdiano – seca, fome, insularidade, miscigenação, emigração – e manifesta um ímpeto de renovação literária (Mendes, 1948). No segundo número da revista, José Osório de Oliveira assume o afastamento do cânone literário do colonizador e a sua substituição pelo modelo brasileiro:

Os caboverdeanos precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os caboverdeanos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil, sentindo-se animados na análise do seu caso pelos novos ensaístas brasileiros, os caboverdeanos descobriram o seu caminho. (De Oliveira, 1936, p.7)

Conforme assinala Mendes (1948), a literatura brasileira reflete idênticas realidades sociais, que se manifestam de modo recorrente nas obras de diversos escritores, assumindo nelas papel de destaque. Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos,

temas como: a seca, a pobreza, as clivagens sociais – impondo um regime de autoritarismo de alguns sobre a maioria –, o desejo de emancipação cerceado pela existência de uma estrutura de trabalhos forçados – os “engenhos” – e a ânsia de renovação literária.

O romance *Cazuza* (1938), do brasileiro Viriato Corrêa, é um bom exemplo de tratamento de todos estes motivos. O percurso do protagonista, nos primeiros anos de infância, as memórias do mundo rural e paradisíaco, que também se encontrará representado no romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes da Silva.

Cazuza (1938) é considerado um dos clássicos da nossa literatura infantil, igualado em qualidade no que há de melhor no gênero:

O seu *Cazuza*, por exemplo, é um dos clássicos da nossa literatura infantil igualando em qualidade o que há de melhor no gênero, além de trazer característica que nos é especialmente cara, pois se trata de livro eminentemente brasileiro.⁹

Para Penteado (2001), a nota de brasilidade, aliás, sempre esteve presente nas obras de Viriato, tanto sobre História do Brasil quanto nos infantis, fazendo de Viriato um “autêntico valor nacional”. Diferente de tudo o que havia escrito até então, *Cazuza* vem à luz em 1938, tendo consumido dez anos de trabalho de seu autor, que nunca se dava por satisfeito com o resultado.

Junto a *Cazuza* do brasileiro Viriato Corrêa, temos a obra *Chiquinho* (1947), nesse romance, é possível perceber como o texto literário se alimenta do contexto histórico para a construção de uma literatura nacional, denunciando a fome e a miséria que assolou os menos favorecidos, subjugados, os quais são desumanamente reificados. Em *Chiquinho*, estão presentes as preocupações sociais e humanas de um escritor engajado que buscou na literatura uma tentativa de responder, artisticamente, aos dilemas vividos pelo seu povo (Miranda e Carvalho, 2018).

Assim podemos perceber o influxo da brasileira sob a literatura cabo-verdiana quando analisamos duas obras escritas em anos diferentes, mas que comungam de organização, temáticas e enredos muito parecidos. Vejamos agora como se organizam as obras listadas acima e como suas singularidades são organizadas, demonstrando a influência dos escritores regionalistas sobre a escrita de Baltasar Lopes da Silva.

⁹ A tarde. Salvador, 18/01/1960.

4.2 Os aspectos que evidenciam as vivências distintas no Maranhão e em Cabo-Verde presentes nas obras *Cazuza* e *Chiquinho*

Neste tópico, propomos analisar os aspectos que evidenciam vivências distintas no Maranhão e em Cabo Verde, a partir das obras *Cazuza*, de Viriato Corrêa, e *Chiquinho*, de Baltasar Lopes da Silva. Ambas as narrativas, embora ambientadas em contextos geográficos e socioculturais diversos, dialogam no que tange à formação identitária de seus protagonistas e à representação das realidades locais. Pretende-se, assim, compreender de que maneira cada autor constrói uma visão particular de mundo, marcada por experiências de infância, desigualdades sociais e vínculos afetivos com o espaço de origem.

As obras *Cazuza* (1938), de Viriato Corrêa, e *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes, constituem narrativas profundamente marcadas pelos espaços culturais nos quais se inserem: o Maranhão brasileiro e o arquipélago de Cabo Verde. Ambos os romances constroem a trajetória de seus protagonistas a partir de experiências territoriais específicas e, assim, revelam como o espaço geográfico, a cultura e as condições históricas possibilitam formas distintas de viver, sentir e compreender o mundo. Como afirma Candido (2000), toda literatura “é uma forma de organização da experiência humana”, e nos romances analisados essa experiência está indissociavelmente ligada aos lugares de origem dos personagens.

No caso de *Cazuza*, o Maranhão aparece como um espaço afetivo, de memórias e tradições populares, onde a vida interiorana molda uma infância marcada por descobertas, convivências comunitárias e expressões culturais características do Nordeste brasileiro. Desde as primeiras páginas, o narrador dá destaque à forte presença da família e da religiosidade, como é possível perceber quando a obra evoca “as festas que enchiam a alma de alegria e que faziam o povoado inteiro se mover num só compasso”. (Corrêa, 1938, p. 12)

O ambiente rural, as pequenas cidades e a forte oralidade popular constituem elementos centrais para a formação do protagonista, que cresce cercado por estabilidade emocional e pela segurança proporcionada pelos laços familiares. Assim, a infância é tratada como um período idílico, repleto de memórias afetivas e metáforas nostálgicas, o que coloca o romance em diálogo com a tradição regionalista brasileira.

Por outro lado, *Chiquinho* apresenta uma realidade marcada por condições históricas, sociais e naturais muito mais duras. Ambientado na ilha cabo-verdiana de São Nicolau, o romance expõe com profundidade a experiência da insularidade, da pobreza estrutural, das longas estiagens e da colonização portuguesa. Baltasar Lopes descreve o ambiente como um lugar onde “a seca parecia não terminar nunca, levando consigo a esperança dos homens e o alimento das crianças” (Lopes, 1947, p. 57). A vida cabo-verdiana é atravessada por adversidades constantes, que exigem resiliência, solidariedade e, frequentemente, a necessidade de migração. Para o protagonista, crescer em Cabo Verde significa enfrentar limitações materiais e instabilidades climáticas que marcam profundamente sua identidade.

Enquanto Cazuza se desenvolve em um ambiente relativamente protegido, onde a escola constitui espaço de formação moral e intelectual, Chiquinho vivencia a educação como forma de resistência. O deslocamento do protagonista para a cidade da Praia, na tentativa de ampliar seus estudos, evidencia o papel estrutural das desigualdades e da colonialidade no arquipélago. A educação representa, para ele, a esperança de superar o destino imposto pela fome e pela aridez natural. O próprio narrador afirma: “Estudar era a única porta que se abria diante de mim; tudo o mais eram paredes fechadas”. (Lopes, 1947, p. 112)

A diferença entre os universos culturais também se manifesta nas relações sociais. No Maranhão, prevalece uma convivência leve e harmônica, onde a comunidade se organiza por meio de vínculos afetivos e tradições locais. Candido (2011) destaca que o regionalismo brasileiro da primeira metade do século XX tende a idealizar as relações comunitárias, o que se confirma em *Cazuza*, ao retratar um ambiente de forte solidariedade e proximidade entre os moradores.

Em Cabo Verde, contudo, as relações sociais são atravessadas pela escassez de recursos e pela lógica colonial, que estabelece hierarquias rígidas e impõe tensões sociais significativas. Como observa Jorge (1980), a literatura cabo-verdiana do período busca denunciar essa estrutura, fazendo da seca e da fome elementos centrais da vida coletiva.

A linguagem é outro ponto crucial de distinção. Em *Cazuza*, o português brasileiro aparece com marcas regionais, refletindo a oralidade maranhense e o ambiente cultural nordestino. Já em *Chiquinho*, há um bilinguismo evidente, em que o português formal convive com o crioulo cabo-verdiano, língua da afetividade e da identidade local. Lopes (1947) utiliza o crioulo para marcar intimidade cultural e resistência identitária, conforme se observa em diálogos como: “N ta bai, nha mai, ma N ca ta esquece di nada” (p. 143).

O bilinguismo, longe de ser apenas recurso estilístico, simboliza o entrelugar que Chiquinho ocupa entre a formação escolar de matriz europeia e a cultura cabo-verdiana de origem africana. Batalha (1998) comenta que essa tensão linguística é uma das marcas mais fortes da literatura de Cabo Verde.

A temática da infância também é tratada de maneira distinta. Em *Cazuza*, ela é retratada como fase de encantamento; em *Chiquinho*, como etapa de aprendizado em meio a dificuldades. A memória funciona de forma nostálgica no primeiro romance e de forma crítica no segundo. Ambos constroem identidades, mas por caminhos diferentes: *Cazuza* pela afetividade; *Chiquinho* pela luta pela sobrevivência e pelo desejo de transformação social.

Ademais, a estrutura narrativa de *Chiquinho* é marcada por deslocamentos espaciais e existenciais, culminando na possibilidade de emigração, experiência central da identidade cabo-verdiana. Já em *Cazuza*, o espaço é estático e está vinculado ao processo memorialístico, reforçando a ideia de pertencimento.

Além disso, busca-se refletir sobre como essas obras, pertencentes respectivamente ao universo da literatura infantojuvenil brasileira e à literatura cabo-verdiana de caráter formativo, podem ser estudadas sob um viés comparatista, evidenciando aproximações e distanciamentos temáticos e estilísticos. Essa leitura paralela contribui não apenas para o fortalecimento da crítica literária infantojuvenil, mas também para o aprofundamento dos estudos maranhenses e cabo-verdianos, ampliando o diálogo entre literaturas de língua portuguesa e suas múltiplas expressões culturais.

A infância é um ponto de convergência entre *Cazuza* e *Chiquinho*, mas também o elemento que melhor revela as vivências distintas dos protagonistas. Em *Cazuza*, o narrador revisita sua infância no interior do Maranhão, retratando um tempo em que a escola, a família e a religiosidade rural formavam o caráter moral das crianças. A narrativa é permeada por uma visão nostálgica, que valoriza as tradições locais e o aprendizado pela experiência. Já em *Chiquinho*, o protagonista cresce em meio às adversidades do arquipélago de Cabo Verde, enfrentando a seca, a pobreza e a necessidade de emigrar.

Enquanto o menino maranhense é formado por um ambiente de relativa estabilidade afetiva e social, o jovem cabo-verdiano amadurece em um cenário de carência e deslocamento, o que imprime à sua trajetória um sentido de busca e resistência. Assim, as duas infâncias revelam modos distintos de formação identitária: uma voltada à preservação da memória e outra ao enfrentamento das rupturas impostas pela realidade insular.

O espaço constitui um elemento estruturante nas duas narrativas, funcionando como extensão da subjetividade dos personagens. No Maranhão de *Cazuza*, o ambiente rural é descrito com leveza e afeto, com destaque para os rios, as festas religiosas e o convívio comunitário — símbolos de uma infância marcada pela simplicidade e pelo sentimento de pertencimento. Já em *Chiquinho*, a paisagem árida e o isolamento das ilhas cabo-verdianas reforçam a sensação de limitação e de desejo de partir. O espaço, portanto, cumpre papéis opostos: no romance maranhense, ele é refúgio e memória; no romance cabo-verdiano, ele é desafio e impulso de mudança. Essa diferença geográfica e simbólica ilustra como o lugar de origem influencia a percepção de mundo e a constituição do sujeito.

Tanto Corrêa quanto Lopes da Silva exploram o valor da cultura popular e das expressões linguísticas locais, mas de maneiras distintas. Em *Cazuza*, o português regional aparece marcado pela oralidade e por traços da fala popular maranhense, o que aproxima o narrador de suas raízes e reforça a autenticidade da narrativa.

Já em *Chiquinho*, a coexistência entre o português e o crioulo cabo-verdiano reflete a tensão entre tradição e modernidade, entre a língua do colonizador e a língua do povo. Além disso, enquanto Corrêa retrata a sociedade maranhense sob a ótica da disciplina, da moral e do trabalho, Lopes da Silva destaca a solidariedade e a luta coletiva de um povo que enfrenta a seca e a migração como condições existenciais. Tais diferenças linguísticas e sociais revelam dois modos distintos de resistência e de afirmação cultural.

Ao aproximar *Cazuza* e *Chiquinho* sob o prisma da literatura comparada, é possível compreender como as narrativas revelam dois lados de uma mesma história atlântica. Ambos os autores abordam temas como infância, memória, identidade e pertencimento, mas a partir de contextos que traduzem experiências coloniais e pós-coloniais distintas.

A análise comparatista permite reconhecer o Maranhão e Cabo Verde como espaços de enunciação periféricos, que, apesar da distância geográfica, compartilham laços históricos e culturais ligados à língua portuguesa e à herança africana. Nesse sentido, o diálogo entre as duas obras não apenas amplia o campo dos estudos literários de língua portuguesa, como também fortalece a reflexão sobre a diversidade das infâncias, das culturas e das formas de resistência nas literaturas de expressão lusófona.

A leitura comparada de *Cazuza* e *Chiquinho* evidencia que, embora ambos os protagonistas vivenciem processos de crescimento marcados por desafios e descobertas,

os contextos socioculturais de cada narrativa determinam trajetórias profundamente distintas.

O Maranhão e Cabo Verde se afirmam como territórios de identidades plurais, cujas literaturas oferecem múltiplas perspectivas sobre a formação humana, a memória e o pertencimento. Assim, compreender as vivências distintas retratadas nas obras é, também, reconhecer a potência da literatura como instrumento de diálogo entre povos e culturas que compartilham uma mesma língua, mas constroem diferentes mundos simbólicos a partir dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como propósito analisar comparativamente as obras *Cazuza* (1938), de Viriato Corrêa, e *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes, sob a perspectiva da memória, da autobiografia e da construção do narrador. A pesquisa inseriu-se na linha de investigação *Literatura e Memória*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, e buscou compreender como a escrita de si, articulada à dimensão coletiva da lembrança, contribui para a formação identitária dos sujeitos e para a preservação das experiências históricas de seus povos.

O percurso desenvolvido nesta dissertação permitiu observar que a memória e a autobiografia, quando integradas ao texto literário, ultrapassam o plano individual e assumem um papel político e cultural. Em *Cazuza*, de Viriato Corrêa, o narrador-protagonista rememora sua infância no Maranhão, construindo uma narrativa que se inscreve no contexto educacional e nacionalista da Era Vargas. A memória aqui é apresentada como espaço de formação e como instrumento de civilização, em consonância com o projeto pedagógico de um Brasil em modernização. A experiência do menino Cazuza, ao narrar suas descobertas, desafios e aprendizados, reflete o esforço de um país que buscava consolidar sua identidade por meio da educação e do civismo.

Já em *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, a memória é também o eixo da narrativa, mas adquire caráter de resistência. O narrador rememora a infância e a juventude em Cabo Verde, revelando as agruras da seca, da fome e da pobreza, mas também a força cultural e espiritual de um povo colonizado que luta por sua emancipação. O romance de Lopes transforma o testemunho individual em expressão coletiva, ressignificando a dor e projetando a esperança. A escrita autobiográfica, nesse contexto, torna-se ato de denúncia e de reconstrução simbólica da nação cabo-verdiana.

Ao relacionar as duas obras, percebe-se que *Cazuza* e *Chiquinho* partilham a mesma estrutura narrativa e um mesmo gesto literário: o de olhar o passado como forma de compreender o presente e projetar o futuro. Ambos os narradores utilizam a recordação para elaborar suas identidades e, ao fazê-lo, constroem um retrato sensível de suas sociedades. A literatura infantojuvenil, nesse caso, revela-se um espaço privilegiado para o exercício da memória, uma vez que permite unir o aprendizado, o afeto e a consciência histórica.

A análise demonstrou, ainda, que a figura do narrador nas duas obras não se limita à função de contar uma história, mas assume papel fundamental na constituição da

memória cultural. O narrador autodiegético, ao relatar suas próprias experiências, legitima a voz do sujeito histórico e dá visibilidade àqueles que, muitas vezes, foram silenciados pela história oficial. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica funciona como uma forma de resistência e de reinscrição da experiência humana na literatura.

Com base nas teorias de Ecléa Bosi, Pierre Nora, Philippe Lejeune, Gérard Genette e Carlos Reis, verificou-se que a escrita de si, ao mesmo tempo em que se ancora na lembrança pessoal, está inevitavelmente atravessada pela coletividade. A memória é sempre reconstrução — nunca simples recordação —, e é nesse movimento entre lembrar e reinventar que se estabelece a dimensão estética e simbólica das obras estudadas. A literatura, assim, converte-se em lugar de encontro entre o eu e o outro, entre o passado e o presente, entre o vivido e o imaginado.

Dessa forma, *Cazuza* e *Chiquinho* dialogam como narrativas que transcendem fronteiras geográficas e temporais. Enquanto o primeiro espelha o projeto de educação e civismo do Brasil da década de 1930, o segundo reflete a luta por identidade e autonomia de Cabo Verde sob o domínio colonial português. Ambos, contudo, convergem na valorização da infância e da memória como caminhos de autoconhecimento e transformação. A lembrança torna-se instrumento de formação — individual, social e nacional — e a literatura, veículo de preservação das experiências humanas.

Esta pesquisa reafirma, portanto, a importância da literatura infantojuvenil como campo legítimo de reflexão crítica e histórica. Muito além do entretenimento, ela assume uma função ética e pedagógica, pois contribui para a formação de leitores conscientes e sensíveis às questões sociais e culturais. Nesse sentido, o estudo evidencia que a literatura destinada aos jovens pode e deve ser compreendida como espaço de elaboração da memória e de afirmação identitária, revelando que as narrativas para a infância também participam do diálogo intelectual e político entre as nações.

Além de suas contribuições teóricas, o presente trabalho tem relevância social e educacional, sobretudo por resgatar a obra de Viriato Corrêa — um escritor maranhense ainda pouco estudado no meio acadêmico — e aproximá-la da produção de Baltasar Lopes, reconhecido como um dos fundadores da literatura cabo-verdiana moderna. Essa aproximação entre Brasil e Cabo Verde, mediada pela literatura, contribui para o fortalecimento dos estudos comparatistas em língua portuguesa e para o reconhecimento da literatura como instrumento de resistência, memória e identidade.

A análise comparada das obras *Cazuza*, de Viriato Corrêa, e *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, permite compreender como diferentes realidades históricas, geográficas

e culturais moldam de maneira profunda as vivências dos sujeitos ficcionais e, conseqüentemente, as formas de representação literária. Cada romance nasce de um espaço simbólico que ultrapassa a função de cenário e atua como estrutura de formação identitária, social e emocional dos protagonistas. O Maranhão, na obra de Corrêa, e Cabo Verde, na narrativa de Lopes, constituem territórios que determinam modos distintos de perceber o mundo, de construir memória e de enfrentar desafios.

No caso de *Cazuza*, o ambiente maranhense, rural e comunitário, é apresentado como espaço de afeto, pertencimento e nostalgia. A infância do protagonista se desenrola em um universo marcado pelo convívio familiar, pelas tradições culturais, pela religiosidade popular e pela leveza das experiências cotidianas. A narrativa reforça a ideia de que a identidade se constrói a partir da memória e da convivência social harmoniosa, evidenciando a força da cultura maranhense como lugar de acolhimento e crescimento afetivo. Desse modo, o romance reafirma uma perspectiva regionalista e memorialista, na qual o passado se configura como espaço de aprendizado e de ternura.

Por outro lado, *Chiquinho* retrata um contexto profundamente distinto, determinado pela insularidade, pela seca, pela fome e pela colonialidade que marcam a experiência cabo-verdiana. O protagonista cresce em um ambiente adverso, no qual a sobrevivência e a educação constituem caminhos de resistência e esperança. A narrativa evidencia que a identidade em Cabo Verde se forja no confronto com condições históricas e naturais severas, fazendo da migração, da luta social e da consciência política elementos estruturantes. O bilinguismo português-crioulo simboliza o entre-lugar cultural vivenciado pelas personagens, demonstrando que a identidade cabo-verdiana é fruto da tensão entre heranças africanas e imposições coloniais.

Ao confrontar os dois romances, percebe-se que as vivências dos protagonistas expressam modos distintos de relação com o espaço e com a comunidade. Enquanto *Cazuza* é moldado pela afetividade e pela estabilidade, *Chiquinho* se desenvolve pela necessidade de resistência e transformação. A infância maranhense é narrada como período de plenitude e descoberta; a infância cabo-verdiana, como etapa de enfrentamento das dificuldades. Em ambos os casos, a literatura desempenha papel fundamental ao refletir criticamente as condições sociais e culturais de seus contextos.

Assim, as obras analisadas demonstram que a literatura é capaz de testemunhar e problematizar realidades muito diversas, dando voz às experiências regionais e nacionais que constituem as identidades de Brasil e Cabo Verde. Os romances evidenciam que, embora separados geograficamente, os dois espaços compartilham valores fundamentais

— como a força da cultura, o papel da memória e a busca por dignidade —, ao mesmo tempo em que revelam particularidades marcantes que enriquecem o diálogo entre literaturas lusófonas. As narrativas de Cazuzza e Chiquinho, portanto, contribuem não apenas para compreender cada sociedade em sua singularidade, mas também para refletir sobre a pluralidade histórica, linguística e cultural do mundo de língua portuguesa.

Por fim, acredita-se que as reflexões aqui apresentadas possam inspirar novas pesquisas sobre o papel da autobiografia na literatura infantojuvenil, sobre as relações entre memória e identidade nas obras de autores lusófonos e sobre o potencial formativo da literatura no contexto educacional. A continuidade desses estudos poderá ampliar a compreensão da literatura como espaço de encontro entre culturas, tempos e vozes que, mesmo separadas por oceanos, compartilham os mesmos anseios de liberdade, dignidade e pertencimento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: _____. Notas de Literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Natal: 2006. 14p.

ALBUQUERQUE, Luís de. **O descobrimento das ilhas de Cabo Verde**. In ALBUQUERQUE, Luís de e SANTOS, Maria Emília Madeira (Orgs.) História Geral de Cabo Verde. Vol I. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga e Instituto de Investigação Científica Tropical/Praia: Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1992.

ALVES, Juliana Pinto de Oliveira Causin. **Processos transculturais no Bildungsroman Cazuza, de Viriato Corrêa, em diálogo com conto de escola, de Machado de Assis** / Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves .- Juiz de Fora: 2018. 88 p. Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2018.

ARRIGUCCI JR, D. **Teoria da Narrativa: posições do narrador**. Jornal de Psicanálise. São Paulo 31(57). p. 9-43, 1998. Auerbach, E. Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, M. **Epos e romance**. In BERNARDINI, A. F. Questões de Literatura e de estética. São Paulo, Editora Unesp, 1990, p. 219 - 276.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M.- 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BATALHA, Maria Manuel. **Língua e identidade em Cabo Verde**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

BENJAMIN, W. **A Imagem de Proust**. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. **O Narrador**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGAMO, E. **Ficção e Convicção: Jorge Amado e o Neo-realismo literário português**. São Paulo: UNESP, 2008. DENIS, B. Literatura e engajamento. Bauru: Edusc, 2002.

BEZZI, Meri Lourdes. **Região como foco de identidade cultural**. Geografia, vol 27, n. 1. Rio Claro, Brasil, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 11.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CARVALHAL, Tania Franco. Teorias em literatura comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 2, n. 2, p. 09-18, 1994.

CORAZZA, Sandra. **Artistagens**: a filosofia-educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
CORRÊA, Viriato. **Cazuza**. 2ª. Edição - São Paulo: Ibep jovem, 2011.

CORRÊA, Viriato. **Cazuza**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: o biograma de Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CRISTÓVÃO, F. (coord.). (2013). **Do romance Nordestino Brasileiro de 30 ao Neorrealismo Português**. Coimbra: Edições Almedina.

CULLER, Jonathan. Teoria Literária: uma introdução. Becca, 1999.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

DIAS, Sônia Pereira; SILVA, Telma Borges da. Caminhos da Memória em Chiquinho e Menino De Engenho. In: **LING. – Est. e Pesq., Catalão-GO**, vol. 18, n. 1, p. 143-156, jan./jun. 2014.

DOLEZEL, L. **Occidental Poetics**: Tradition and Progress. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

ENNE, Ana Lúcia Silva. **Memória e identidade social**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Campo Grande: Inter, 1992.

FERREIRA, M. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I**. Amadora: Biblioteca Breve. Amadora, 1977.

FRIEDMAN, N. **O Ponto de Vista na Ficção**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53. -. 166-182, 2002.

GOIS, Pedro Manuel Rodrigues da Silva Madeira. **A construção secular de uma identidade étnica transnacional: a cabo-verdianidade**. Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra (Tese de Doutorado). Coimbra, 2011.

GOMES, S. C. **Rostos, gestos, falas, olhares de mulher**: o texto literário de autoria feminina em Cabo Verde. In: CHAVES, R.; MACÊDO T. (Orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p.161-174.

GOMES, S. C. **Sonhos Caminhantes**: Périplos de Caboverdianidade e Aventuras de Heterinímia Poética. Cerrados. Brasília, v. 01, 1992, p. 320 - 345.

GUILHERME, Maria Aparecida de Souza. **Nordeste, Cabo Verde e o conflito da seca: uma proposta para o ensino de literatura**. 2016. Monografia (Especialização) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br>. Acesso em: dia mês ano.

GUSDORF, Georges. **Auto-bio-Grafie**. Lignesde vie 2. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2006.

HEMINGWAY, E. **Colinas como elefantes brancos**. Trad. Samuel Titan Jr. (referência). Herman, D. *Histories of Narrative Theory (I): Early Developments*. Companion to Narrative Theory. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

SILVA, Jorge. **Literatura cabo-verdiana: tradição e modernidade**. Mindelo: Edições do Mindelo, 1980.

KEESE, Alexander (2012). **Managing the Prospect of Famine**. Cape Verdean Officials, Subsistence Emergencies, and the Change of Elite Attitudes During Portugal's Late Colonial Phase, 1939-1961(PDF). Itinerario. XXXVI (1). p. 49 69. doi:10.1017/S0165115312000368

LEJEUNE, Ph. **Le pacteautobiographique**.Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseu à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UGMG, 2008.

LOPES, B. Chiquinho. São Paulo: Ática, 1986. LUKÁCS, G. **O Romance como Epopeia Burguesa**. In: COUTINHO, N C e PAULO NETTO, C. *Arte e Sociedade: Escritos Estéticos 1932 – 1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 193 - 241.

LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. Editora: Ática, 1986.

LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1947.

LORIGA, Sabrina. **Entrevista com Sabrina Loriga: a história biográfica**. Métis: história & cultura, Caxias do Sul. V.2, n.3, p.11-21, jan/jun.2003.

LOUREIRO, Ana Lúcia Ribeiro de Paiva. **Literatura neorrealista e a desconstrução da ideologia do Estado Novo: um mundo de personagens comprometidas.** Dissertação Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares. UNIVERSIDADE ABERTA. 2021.

LUKÁCS, G. **O romance histórico.** São Paulo: Boitempo, 2011. MARIANO, G. **A aventura crioula.** Lisboa: Plátano – SARL, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAIA-VASCONCELOS, S. M. F.; CARDOSO, M. N. F. **Novas Fronteiras Linguísticas: Um Estudo Sobre O Gênero Autobiográfico.** In: Revista: Eutomia Ano II-nº 01. Revista Online de Literatura e Linguística, p. 652-664, 2009.

MAIA-VASCONCELOS, S. **Orthodoxie et hétérodoxie en récits de formation: une expérience brésilienne auprès d'adultes en reprise d'études.** Chemins de Formation, Angers, n. 19, p. 241-250, jan. 2015.

MAIA-VASCONCELOS, Sandra. **História de vida e genealogia: categoria narrativa específica em busca do tempo perdido.** In: Encontro Internacional de Texto e Cultura, 2008, FORTALEZA. Anais do Encontro Internacional de Texto e Cultura. FORTALEZA: UFC, 2011.

MARTINS DUTRA, Rosyane de Moura; et al. **Viriato Corrêa e sua contribuição para a história da educação maranhense: um estudo da obra Cazuzu.** In: Congresso Nacional de Educação – CONEDU. Anais [...]. 2024. Disponível em: <https://editorarealize.com.br>. Acesso em: dia mês ano.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso. **Brasil e Cabo Verde: afinidades identitárias.** *Alcântara*, p. 21, 1948.

MIRANDA, Crisandeson Silva de; CARVALHO, José João de. **O nascimento do romance cabo-verdiano.** Interdisciplinar, São Cristóvão, v. 30, jul.-dez., p. 63-79, 2018. MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana.** Belo Horizonte: PUC Minas; Edições Horta Grande, 2005.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro. **Entre retratos de Flóbel Espinosa: uma leitura biografemática.** São Paulo, Annablume/FAPESP, 2001.

PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PATÍÑO, Roxana. **América Latina, literatura e crítica em revista (s).** In SOUZA, Eneida M; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). Modernidades alternativas na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada**, intertexto e antropologia. 1982.

PICHOIS, Cl. & ROUSSEAU, A. M.: **La littérature comparée**, Paris, Armand Colin, 1967.

TYNIA NOV, Juri: “De l’évolution littéraire” , in *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes (réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1965.

PINTO, G. Hercules. **Viriato Corrêa (a modo de biografia)**. Edição do autor: Guanabara – 1996.

RESENDE, Taciana Almeida Garrido de. **"Isso não é África, é Cabo Verde"[manuscrito] : o movimento claridoso e a busca por uma identidade crioula (1931-1960)** / Taciana Almeida Garrido de Resende. - 2014. 158 f. Orientadora: Vanicléia Silva Santos. Coorientadora: Leila Maria Leite Gonçalves Hernandez. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

ROCHA, Elisângela Angélica. **Claridade e a construção da identidade cabo-verdiana**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br>. Acesso em: dia mês ano.

SANTOS, Tainá Lima dos. **Transfiguração espacial e afetividade na obra Cazuza. Norteamentos**, Boa Vista, v. 16, n. 34, 2023. Disponível em: <https://revista.ufrr.br>. Acesso em: dia mês ano.

SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. **Cazuza: Realidade e ficção no jogo de espelho textual**. In: SILVA, Rodrigo Fialho (Org.). *Do texto ao contexto: história, literatura e educação*. Barbacena, MG: EdUEMG, 2015.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000. SILVA, Baltasar Lopes da (2006): **Chiquinho**. Lisboa: Vega.

SILVA, J. C. (2019, março, 30). **Entrevista a Fernando Rosas**. Diário de Notícias. Recuperado de: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/30-mar-2019/mussolini-eraum-paradigma-para-hitler-e-salazar-10741147.html>

SILVA, Jorge. *Literatura cabo-verdiana: tradição e modernidade*. Mindelo: Edições do Mindelo, 1980.

SIMÕES, Diana. **A diáspora como base da identidade cabo-verdiana em Ilhéu dos Pássaros e Chiquinho**. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2021. Disponível em: <https://www.researchgate.net>. Acesso em: dia mês ano.

TCHEKHOV, A. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Trad. Boris Schnaiderman. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011. Woolf, V. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOGNOLI, Sônia Érika Kátia do Amaral. Maurice Halbwachs: **A Memória coletiva**. In: Scripta Alumni Uniandrade, n. 02, 2009.

VIART, Dominique. **Dime quién te obsesiona**. Paradojas de lo autobiográfico. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.621, p.63-74, março. 2002a.

VIART, Dominique. Genealogía y filiaciones. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.625-226, p.207-118, julho/agosto.2002.b.

VIÇOSO, V. (2011). **A Narrativa no Movimento Neo-Realista**: As vozes sociais e os universos da ficção. Lisboa: Edições Colibri.

WELLEK, René & AUSTIN, Warren: **Teoria da literatura**, Biblioteca Universitária, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

XAVIER, Geraldine Lola. **Chiquinho**: o anti-herói e a pertinência de um discurso narrativo organizado em função da hora di bai. In: Escola Superior de Educação de Coimbra – Portugal, Edição nº 004 - Maio 2007.

ZILBERMAN, R. **Romance histórico**: teoria e prática. In: B, M. G. Lukács e a literatura. Porto Alegre: PUC/RS, 2003, p. 109-139. WATT, I. A ascensão do romance. Trad. Hildegard Feist. São Paulo:Cia da Letras, 1990.



Emitido em 30/12/2025

DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS Nº 7422/2025 - DPARQ (11.14.68.07.05)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 05/01/2026 14:10)

CRISTIANE DE JESUS PEREIRA GASPAR

SECRETARIO III

866500

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sis.sig.uema.br/documentos/> informando seu número:
7422, ano: **2025**, tipo: **DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS**, data de emissão: **05/01/2026** e o código de
verificação: **1dbbbbf347**

