



Das águas intertextuais do Atlântico: diálogos literários entre Brasil, Portugal e África

From the intertextual waters of the Atlantic: literary dialogues between Brazil, Portugal and Africa

De las aguas intertextuales del Atlántico: diálogos literarios entre Brasil, Portugal y África

Érica Cristina Bispo

Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Pós-doutorado pela mesma instituição, é Professora de Literatura e Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ). E-mail: bispoerica@gmail.com.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo verificar as relações intertextuais que tecem os diálogos literários através do Oceano Atlântico, interligando Brasil, Portugal e África. Nesse sentido, nosso intento é compreender, primeiramente, o conceito de intertextualidade, segundo Linda Hutcheon (1991), Mikhail Bakhtin (2010) e Julia Kristeva (2012). Depois disso, verificar o quanto a intertextualidade funciona para homenagear o texto original, bem como revelar as heranças culturais e literárias presentes da escrita na novel urdidura. Na sequência, a fim de exemplificar o fenômeno teorizado, investigar-se-ão alguns escritores, tais como o guineense Tony Tcheka, os angolanos Maurício Gomes e José Eduardo Agualusa, os cabo-verdianos Baltasar Lopes e Ovídio Martins, o brasileiro Manuel Bandeira e os portugueses Luis de Camões e Eça de Queirós.

Palavras-chave: Intertextualidade; Literaturas africanas; Revista Claridade; Manuel Bandeira.

ABSTRACT

This article investigates the intertextual relationships that create literary dialogues across the Atlantic Ocean, linking Brazil, Portugal, and Africa. First, we analyze the concept of intertextuality based on Linda Hutcheon (1991), Mikhail Bakhtin (2010), and Julia Kristeva (2012). Next, we explore how intertextuality serves to honor original texts while revealing cultural and literary legacies in new writings. To illustrate this, we examine works by authors such as Guinea-Bissau's Tony Tcheka, Angola's Maurício Gomes and José Eduardo Agualusa, Cape Verde's Baltasar Lopes and Ovídio Martins, Brazil's Manuel Bandeira, and Portugal's Luís de Camões and Eça de Queirós.

Keywords: Intertextuality; African Literatures; Claridade Magazine; Manuel Bandeira.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo examinar las relaciones intertextuales que tejen los diálogos literarios a través del océano Atlántico, conectando Brasil, Portugal y África. En este sentido, nuestro propósito es comprender, en primer lugar, el concepto de intertextualidad, según Linda Hutcheon (1991), Mikhail Bakhtin (2010) y Julia Kristeva (2012). Posteriormente, se busca verificar en qué medida la intertextualidad funciona como un homenaje al texto original, así como revelar las herencias culturales y literarias presentes

en la escritura de la nueva urdimbre narrativa. A continuación, con el fin de ejemplificar el fenómeno teorizado, se analizarán algunos escritores, tales como el guineano Tony Tcheka, los angoleños Maurício Gomes y José Eduardo Agualusa, los caboverdianos Baltasar Lopes y Ovídio Martins, el brasileño Manuel Bandeira y los portugueses Luís de Camões y Eça de Queirós.

Palabras clave: *Intertextualidad; Literaturas africanas; Revista Claridade; Manuel Bandeira.*

INTRODUÇÃO

O historiador, diplomata e africanólogo Alberto da Costa e Silva publicou em 2003 um livro intitulado *Um rio chamado Atlântico*, no qual discute o quão próximos estavam Brasil, África e Portugal, em razão das constantes navegações existentes ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. De acordo com Moema Augel, por sua vez, “[a] literatura é sem dúvida o espelho da sociedade em que se desenvolve” (AUGEL, 1998, p. 19). Nesse sentido, a literatura de língua portuguesa revela muito das interações comerciais e trocas culturais veiculadas por meio do Oceano Atlântico, fazendo com que o que parece uma barreira que afasta Brasil, Portugal e África seja, na verdade, um canal que une e promove diálogos. Interessa-nos, neste momento, o quanto de influência a literatura brasileira interfere na produção literária dos países africanos de língua portuguesa, a saber: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Tal influência ocorre por meio de um fenômeno literário conhecido como intertextualidade.

O fenômeno da intertextualidade, explicado de forma iniciática, se caracteriza pelo diálogo entre os textos literários, quer

para servir de inspiração, quer para desdizê-los. Julia Kristeva desenvolve o termo “intertextualidade”, a partir da síntese das ideias de Bakhtin. O conceito é assim definido pela pesquisadora:

[T]odo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala – se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2012, p. 142)

Nesse trecho, fica claro que o sujeito que escreve o faz porque antes leu outros textos que formam o capital cultural do escrevente. Isto é, de acordo com Bourdieu e Passeron, “capital cultural” é o conjunto de saberes e conhecimentos, escolares ou populares, que o sujeito carrega, aprendidos ao longo da vida (cf. BOURDIEU; PASSERON, 1992, p. 79). Ou ainda, se tomarmos Paulo Freire, no lugar de Bourdieu e Passeron, o sujeito primeiro conhece o mundo para, em seguida, torná-lo palavra. Nas palavras do educador brasileiro, “[a] leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura não possa prescindir da continuidade da leitura da-quele. Linguagem e realidade se prendem

dinamicamente." (FREIRE, 1982, p. 10).

O fato que nos interessa nesse texto é que há uma bagagem que o escritor traz consigo e que, a partir dela, expõe e se expõe no texto. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin ensina que

Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. (BAKHTIN, 2010, p. 47)

Tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica. (BAKHTIN, 2010, p. 49)

Sendo todo texto dialógico, como ensina o crítico, há que se prever que não apenas o escritor é herdeiro de tudo aquilo que já leu e/ou vivenciou, mas também o leitor traz em si uma bagagem própria de referências, leituras e vivências que o faz compreender mais ou menos o texto exposto. Dessa forma, conclui-se, com Kristeva, que

O estatuto da palavra define-se, então, a. horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b. *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. (KRISTEVA, 2012, p. 141)

Ou seja, o texto pertence ao seu autor, que traz uma série de vivências a partir das quais escreve; bem como o texto se transforma ao chegar ao receptor. Poeticamente, Fernando Pessoa explica tal fenômeno no poema "Autopsicografia", cujas primeiras estrofes transcrevemos a seguir:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve
Na dor, lida, sentem bem
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não têm

(PESSOA, 2013, p. 42)

A título de exemplo, vejamos o poema "Deixa passar o meu povo", da poetisa moçambicana Noémia de Sousa. Ela é conhecida por fazer uma escrita em que se evidenciam "a valorização da *herança negra* e a revolta contra a dominação colonial" (LARANJEIRA, 1995, p. 269). Transcrevemos um trecho do poema a seguir:

Em minha casa de madeira e zinco,
Abro o rádio e deixo-me embalar...
Mas vozes da América remexem-
[me a alma e os nervos.
E Robeson e Marian cantam
[para mim
Spirituals negros de Harlém.
"Let my people go"
— Oh deixa passar o meu povo,
Deixa passar o meu povo! —
Dizem
E eu abro os olhos e já não posso
[dormir.
Dentro de mim, soam-me
[Anderson e Paul
E não são doces vozes de embalo.
"Let my people go!"
Nervosamente,
Eu sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim,
Deixa passar o meu povo,
"oh let my people go..."
E já não sou mais instrumento
Do meu sangue em turbilhão
Com Marian me ajudando
Com sua voz profunda — minha
[irmã!
Escrevo...

(SOUSA, 2016, p. 48)

O texto narra o impacto causado pela canção "Go down, Moses", na qual o último verso do refrão diz "Let my people go", no sujeito poético. O percurso lírico-nar-

rativo desenvolvido por Noémia revela a identificação do sofrimento de seu povo com o drama cantado por Paul Robeson e Marian Anderson sobre a escravidão hebreia no Egito e o clamor por libertação. O refrão da canção "Go down Moses" diz o seguinte:

God, the Lord said, "Go down, Moses
Way down in Egypt land
Tell all Pharaohs to
Let my people go"¹

(S. n., s. d.)²

No contexto em que é cantado, o sofrimento hebreu se configura como metáfora para a dor causada pelo regime de segregação vivido pelos negros estadunidenses. No eixo horizontal, o texto tece um diálogo entre o autor que é, em primeiro lugar, ouvinte da canção que toca no rádio e a própria canção (que, em primeira instância, é o enunciador). No eixo vertical, o sujeito-lírico, que ao escrever o poema deixa de ser ouvinte e se torna o falante, elabora um novo texto a partir de uma percepção que se orienta sincronicamente, na medida que interpreta o presente da canção, e de maneira diacrônica, uma vez que remonta ao texto bíblico.

A ÁFRICA CONVIDA PORTUGAL PARA UMA NOVA NAVEGAÇÃO

Localizando a discussão da intertextualidade na revisitação e no diálogo existente entre África, Portugal e Brasil, queremos partir do poema "Sonho-caravela", do poeta guineense Tony Tcheka, que retoma a produção lusitana. O poema diz o seguinte:

Sonho-caravela

Sonhei caravelas
as mesmas que dobraram o
[Adamastor
Deveras! Eram caravelas

Vinham com outros homens
pelos mesmos mares
agora navegáveis
Não traziam santos na mão nem
espadas embainhadas Vinham
de braços abertos com cravos
vermelhos calando os fuzis
São luso-irmãos caras-
brazucas nórdicos...
vikings...
Tudo gente de nação valente
ajudando a construir
a minha pátria-tabanca

(TCHEKA, 1996, p. 55)

Tony Tcheka é um poeta da Guiné-Bissau, com três livros de poesia publicados e um livro de contos. Sua escrita transita entre as características de um escritor extremamente lírico, que ressalta os chamados "temas universais", tais como amor e tristeza, como também evidencia muito da identidade cultural de seu país, com uma série de escritos sobre as diversas culturas que povoam o país. Além disso, o poeta possui um grande senso crítico, revelando uma forte denúncia diante dos governos guineenses, mas também carregando uma intensa esperança de que dias melhores virão.

Especificamente sobre o poema "Sonho-caravela", o texto data de 1977, apesar de ter sido publicado em livro apenas em 1996. Sendo assim, o poema compõe a escrita dos primeiros anos após a independência da Guiné-Bissau, proclamada unilateralmente em 24 de setembro de 1973. Desde o título, nota-se a presença do imaginário português, com alusão à "caravela", um modelo de embarcação largamente utilizado no período das chamadas Grandes Navegações, entre os séculos XV e XVI. Vale lembrar que as caravelas eram capazes de transportar centenas de homens e toneladas de mercadorias. Tal navio possuía canhões, sendo, desse modo, um meio de aquisição, ocupação

e conquista. Dito isso, fica evidente que o poeta aponta para um tempo histórico determinado, marcado pelo início da empreitada lusitana rumo a conquistar diversos territórios. O título, portanto, remonta ao início da ocupação lusitana no território guineense, que data de 1446; contudo, no novel contexto, o eu lírico sonha com um destino diferente para as caravelas que aportaram no território da costa noroeste africana e que é destrinchado ao longo dos versos.

Logo no segundo verso, o sujeito lírico menciona a figura de Adamastor, personagem de *Os Lusíadas*, de Camões, obra épica que narra a viagem de Vasco da Gama às Índias. Na epopeia, Adamastor é metáfora do Cabo das Tormentas, depois chamado de Cabo da Boa Esperança. No processo narrativo, Camões desenvolve a figura de um gigante que impede a continuação da navegação e que precisa ser vencido pelos nautas para atingirem seu objetivo de chegar às Índias. As alusões à obra fundadora da nacionalidade portuguesa ainda se estendem à segunda estrofe, com os versos “pelos mesmos mares/ agora navegáveis” em oposição ao conhecido verso camoniano “por mares nunca dantes navegados” (*LUSÍADAS*, I, 1).

O propósito do poeta guineense ao evocar as caravelas e Adamastor é o de começar uma nova história. Se o discurso colonial construía uma narrativa em que a história africana tinha início com a chegada dos portugueses ao território, essa nova história desejada pelo eu-lírico também começa na mesma época. Contudo, agora o propósito não é devastar as terras de África e Ásia — “Daqueles reis que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando” (*LUSÍADAS* I, 2) —, mas construir a “pátria-tabanca”. Vale dizer que “tabanca” é uma palavra em língua gui-

neense que pode ser traduzida por aldeia. No contexto do poema, “pátria-tabanca” sintetiza um dos ideais da luta pela independência que visava valorizar os saberes nativos e uni-los às modernidades advindas da colonização.

O diálogo estabelecido com Camões é fruto do sistema educacional ofertado pela colonização portuguesa na África, que, segundo Carmen Tindó, “[c]riou escolas, a imprensa e exigiu que fosse ensinada aos povos colonizados a sua [de Portugal] história” (SECCO, 2000, p. 44). Sendo assim, Tcheka traz em seu imaginário poético uma marcante herança literária.

Apesar de desfazer o discurso de Camões, Tcheka não coloca em seu texto os portugueses como inimigos, mas anuncia uma nova etapa da história, inaugurada pelos “cravos vermelhos/ calando os fuzis”. Ou seja, nesses versos, o poeta alude à Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, liderada por capitães do exército português contra o governo salazarista, que vigorava na época em Portugal e exercia grande influência nas ex-colônias, a saber: Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. O poema assume um tom celebratório, em que a vitória portuguesa contra o fascismo (marcada pelos “cravos vermelhos”) inaugura um novo tempo na relação entre a metrópole e a ex-colônia.

A ÁFRICA NAVEGANDO PARA O BRASIL

Diferentemente do tom agregador presente no poeta guineense, em momentos anteriores da história literária dos países africanos de língua portuguesa, a literatura portuguesa foi rejeitada enquanto modelo artístico.

O modelo colonial adotado por Portugal nas colônias durante o século XX implicava uma legislação conhecida como

“Estatuto do Indigenato”, que definia as categorias em que os nativos africanos eram inseridos: indígena (o nativo que mantinha seus hábitos tradicionais) ou assimilado (o sujeito que se adaptava ao sistema colonial, adotando o modo lusitano de vida, tal como usar talheres e roupas europeias). Segundo a historiadora Leila Leite Hernandez, o processo de assimilação apresentava vantagens ao africano, bem como servia como modo de opressão. Nas palavras dela,

A política cultural de assimilação [...] tinha como objetivo converter gradualmente o africano em europeu. [...]

Em contrapartida, os “indígenas” [...] eram regidos pelo Estatuto do Indigenato [...] que institucionalizava formas compulsórias como os trabalhos forçado e obrigatório, além de incluir a fiscalização das condições de vida do africano e a aplicação de castigos corporais. [...]

O próprio processo de assimilação, privilegiando o caráter autoritário e coercitivo do sistema colonial, utilizava mecanismos para incorporar um número muito pequeno de africanos que, ascendendo à categoria de assimilados, poderiam se tornar mais coniventes com o colonizador e sua ideologia. Em poucas palavras, a assimilação reforçava a segregação. (HERNANDEZ, 2005, p. 104-105)

O estudo de Leila Hernandez permite compreender, portanto, que a segregação estabelecida nas colônias gerou uma ambígua rejeição ao modelo português. Por um lado, ser assimilado era uma forma de ascender socialmente e, até mesmo, configurava-se como uma possibilidade de realizar os estudos superiores na metrópole. Por outro lado, era notório ao assimilado o caráter injusto e opressor que era aplicado nas colônias. Dessa forma, na literatura, que é o nosso objeto de estudo, o modelo

de escrita deixou, paulatinamente, de ser o modo lusitano, para mirar no brasileiro. Para muitos intelectuais africanos de 1930 até a década de 1950, o Brasil tornou-se a ex-colônia portuguesa que “deu certo”; havia um espírito que fazia enxergar em nosso país uma espécie de irmão mais velho, não só no aspecto político-social, mas também no cariz cultural e literário. Em outras palavras, a literatura brasileira emerge como parâmetro para as literaturas africanas de língua portuguesa.

Nesse sentido, observa-se a rejeição das navegações intertextuais no eixo em direção ao Atlântico Norte e tem início uma navegação poética no eixo Sul-Sul. O poema “Exortação”, do poeta angolano Maurício Gomes — nascido em Luanda, em 1920, é considerado o primeiro escritor modernista do país; faleceu em 2012, em Portugal —, apresenta-se como exemplar desse movimento em que a produção literária aproxima-se do Brasil e se afasta de Portugal. Segue o poema:

Exortação

(Maurício Gomes)

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
[Poetas

do Brasil,
Do Brasil, nosso irmão,
Disseram

“ — É preciso criar a poesia
[brasileira, Dos
versos quentes, fortes como o

[Brasil, Sem
macaquear a literatura lusíada”.
Angola grita pela minha voz,

[Pedindo a
seus filhos nova poesia!

(*Apud* CHAVES, 2006, p. 43)

Maurício Gomes anuncia, desde o título, o intento de seu poema. A palavra “exortação” é muito utilizada no meio religioso para denominar uma pregação cujo discurso pretende ensinar e/ou corrigir. Sendo

assim, o poeta deseja apontar para os demais escritores de seu país a exortação feita pelos escritores brasileiros citados, “Ribeiro Couto e Manuel Bandeira”, aos seus próprios compatriotas, a fim de desenvolver uma literatura nacional. O poeta angolano recria os versos dos poetas mencionados anteriormente, estabelecendo um caminho a seguir que olha para si (“criar a poesia brasileira,/ dos versos quentes, fortes como o Brasil”) e se afasta do modelo lusitano (“sem macaquear a literatura lusíada”). Ao leitor atento, salta aos olhos o conhecido verso do poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira, em que o poeta do Modernismo brasileiro exalta a linguagem popular, do dia a dia:

A vida não me chegava pelos
[jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua
[errada do povo Língua
certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o
[português do Brasil Ao
passo que nós
O que fazemos É
macaquear
A sintaxe lusíada

(BANDEIRA, 2006, p. 23)

A confissão do poeta brasileiro chega à Angola como um convite a inaugurar uma nova escrita, ou melhor uma “nova poesia”, pela qual “Angola grita”. O eu-lírico, nesse contexto, coloca-se como metonímia do país, que se pronuncia por meio de sua voz. Vale acrescentar que o já referido “Estatuto do Indigenato” estabelecia que o assimilado soubesse “ler e escrever a língua portuguesa” (HERNANDEZ, 2005, p. 105). O uso normativo da língua portuguesa, obedecendo à prosódia lusitana, era um fator de distinção entre assimilados e indígenas. Dessa forma, configurava-se como uma atitude revolucionária escrever a variedade falada angolana, em especial, inseri-la na escrita literária.

A esse respeito, o escritor angolano Boaventura Cardoso — nascido em Luanda, em 1944; além de ficcionista, é sociólogo, diplomata e político; foi ministro e governador — declarou que

A insubordinação ao regime colonial então dominante passava também pela desconstrução do português-padrão a partir do modo particular dos angolanos expressarem as suas mais profundas aspirações. [...] a discriminação social se fazia igualmente por via da língua; [...] o português que o povo falava tinha outra musicalidade. [...]

Escrever desrespeitando os apertados códigos do português era um ato revolucionário. (CARDOSO, 2010, p. 35-36)

Retomando as questões sociopolíticas que envolvem o trânsito literário entre Brasil e África, a professora Rita Chaves acrescenta o seguinte:

A independência conquistada em 1822, de certa maneira, credenciava o nosso país como uma referência fundamental na discussão a respeito das transformações a serem implementadas nos vários territórios ainda sob o domínio colonial. (CHAVES, 2006, p. 34)

Tal discussão possui um duplo movimento. Por um lado, Portugal via no Brasil e na tese do lusotropicalismo, de Gilberto Freyre, a justificativa para ocupar os territórios africanos, tendo em vista a missão civilizadora abraçada pelos portugueses, enxergando no Brasil o resultado da colonização lusitana. A fim de explicar o conceito de lusotropicalismo, Abdias Nascimento esclarece o seguinte:

[U]m dos livros de Freyre intitula-se *O mundo que o português criou*. Sua entusiástica glorificação da civilização tropical portuguesa depende em grande parte da teoria da miscigena-

ção, cultural e física, entre negros, índios e brancos, cuja prática revelaria uma sabedoria única, espécie de vocação específica do português. [...] [o] escritor e jornalista português Antonio Figueiredo [...] expõe uma vez mais a real natureza do *lusotropicalismo* gilbertofreyreano: “as concepções e práticas de tolerância lusotropicalista foram ultrapassando e se tornaram irrisórias”. Tolerância, como conceito moral, implicava ainda uma arraigada, ainda que inconsciente, noção de condescendente superioridade racial. (NASCIMENTO, 2017, p. 49)

Se, por um lado, a ideia de lusotropicalismo fazia crer que esta era uma forma de silenciar e apagar os traços culturais negroides da sociedade, como acredita e defende Abdias Nascimento, por outro lado, “[o]s nacionalistas preferiram ler numa outra chave: o idealizado cenário brasileiro era visto como construção de um povo liberto, que havia se encontrado com o seu destino” (CHAVES, 2006, p. 35). Ou seja, o Brasil desempenha um papel político, como exemplo de um país autônomo, e um papel cultural, com uma literatura desvinculada da lusitana, explicitando, inclusive, uma sintaxe própria, que inclui “a língua errada do povo/ a língua certa do povo” no espaço privilegiado da literatura. São as águas do Atlântico transportando ideias artísticas ressignificadas, inspirando mudanças literárias e propondo releituras, com foco em permanências, a depender do viés político-nacionalista.

NAVEGANDO PARA PASÁRGADA

Também inspirado na poesia de Manuel Bandeira, é emblemático o caso da revista *Claridade*, de Cabo Verde. Nas palavras de Simone Caputo Gomes, “Cabo Verde cedo despertou para este amor dos africanos pelo Brasil e a geração da Re-

vista *Claridade*, marco da modernidade crioula” (GOMES, 2008, p. 111).

A *Claridade* foi uma publicação veiculada de março de 1936 a março de 1937, em sua primeira fase, com três números, e funcionou como um dos marcos da cabo-verdianidade. Vale lembrar que, ao longo do século XX, as revistas literárias exerceram um papel precípuo na veiculação das novas ideias literárias, seja no Brasil, com as revistas modernistas *Klaxon*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*, *Terra Roxa*, por exemplo; seja em Portugal, como é o caso das revistas *Orpheu* e *Presença*; ou ainda em Cabo Verde, com as revistas *Claridade*, *Certeza* e *Suplemento Cultural*.

Retomando, especificamente, o papel da revista *Claridade*, nas palavras de Pires Laranjeira,

A revista não abria com um programa definido. Contudo, ela cumpriu-se com um ideário que tinha como principais premissas afastar-se dos cânones portugueses e exprimir a voz coletiva do povo cabo-verdiano, naquilo que ele possuía de mais autêntico. (LARANJEIRA, 1995, p. 190)

Nesse movimento, os claridosos encontram nos escritores do Modernismo brasileiro o diálogo que buscam, bem como o ideário a que aspiravam. O poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, torna-se uma forte inspiração para a geração *Claridade*. Dessa forma, torna-se válida a leitura do poema na íntegra, transcrita a seguir:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura



De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar

Vou-me embora pra Pasárgada
Em Pasárgada tem tudo

É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaloide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 2006, p. 33-34)

Pasárgada assume o lugar do espaço de que o poeta precisa. Para Bandeira, o poema constrói um lugar idílico onde o poeta é feliz e “a existência é uma aventura”. Vale lembrar que Manuel Bandeira conviveu com tuberculose por toda a vida e, por isso, tinha limitações quanto a realizar atividades aeróbias. Dessa forma, para o poeta modernista, Pasárgada é o lugar em que o sujeito lírico se exercita.

O desejo por um novo lugar idílico encontra eco do outro lado do Atlântico, na

voz de Baltasar Lopes (sob o pseudônimo de Osvaldo Alcântara). De acordo com Simone Caputo Gomes,

Em Cabo Verde, as reverberações do tema de Pasárgada, colhido da poesia de Manuel Bandeira, alçaram-na a matriz poética do arquipélago, tendo como seu principal cultor o poeta Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), que o legou entusiasticamente a outros escritores. (GOMES, 2008, p. 115)

Destacamos a seguir o poema “Saudade de Pasárgada”, do escritor caboverdiano Baltasar Lopes, nascido em 1907, em Calejão, e falecido em 1989, em Lisboa. Além de poeta, e romancista, atuou também como professor e advogado. É considerado o fundador da caboverdianidade. Ouçamos o poeta:

Saudade de Pasárgada

(Baltasar Lopes / Osvaldo Alcântara)

Saudade fina de Pasárgada...
Em Pasárgada eu saberia
Onde é que Deus tinha depositado
[O
meu destino...

E na altura em que tudo morre...
(Cavalinhos de Nosso Senhor
[correm no céu; A
vizinha acalenta o choro do filho
[rezingão; Tói
Mulato foge a bordo de um vapor;
O comerciante tirou a menina de
[casa; Os
mocinhos da minha rua cantam:
Indo eu, indo eu
A caminho de Viseu...)

Na hora em que tudo morre, Esta
saudade fina de Pasárgada
É um veneno gostoso dentro do
[meu coração.

(Apud GOMES, 2008, p. 122)

O sujeito lírico de Baltasar Lopes, em “Saudade de Pasárgada”, apresenta um desencanto com a vida e encontra em

Pasárgada o lugar onde entenderia seu destino (“eu saberia/ onde é que Deus tinha depositado/ O meu destino”). Para além do nome intencionalmente coincidente, Baltasar Lopes inspira-se em “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Bandeira, para tematizar o drama do ilhéu cabo-verdiano, que se vê dividido entre partir das ilhas ou permanecer nelas. Esse drama é que gera a falta de entendimento sobre si mesmo e, para tal dúvida, haveria resposta. Vale lembrar que Cabo Verde é um país constituído por dez ilhas no Atlântico, onde há poucos rios e chove pouco. Esse dado geográfico gera um problema social: a seca e a dificuldade de plantação e cultivo de qualquer espécie. Dessa forma, para o ilhéu, emigrar de Cabo Verde é uma questão de sobrevivência, mas ficar é um desejo, por amor às ilhas.

Na geração seguinte à *Claridade*, o poeta cabo-verdiano Ovídio Martins (1928-1999) também visita a criação literária de Bandeira, no poema “Anti-evasão”, contudo, o faz em direção contrária:

Anti-evasão

(Ovídio Martins)

Pedirei Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão

E prenderei nas mãos convulsas

[ervas e

pedras de sangue

Não vou para Pasárgada

Gritarei

Berrarei

Matarei

Não vou para Pasárgada

(*Apud* MACEDO, 1997, p. 38)

Nascido em São Vicente, Ovídio Martins foi jornalista e cofundador da revista Suplemento cultural. Sua atuação pela

independência do país levou-o à prisão e ao exílio. Martins é referido por Onésimo Silveira, poeta cabo-verdiano e autor do documento que ficou conhecido como manifesto contra o lirismo claridoso, como o exemplo para a Moderna Geração. O manifesto conclui que “esta é a geração que não vai para Pasárgada” (*Apud* LARANJEIRA, 1995, p. 221).

Observa-se, portanto, que o trânsito transatlântico entre África e Brasil não se limitava a transações comerciais, mas também se estendia a trocas culturais. O diálogo entre Cabo Verde, especificamente, e Brasil não se limita à revisitação de Manuel Bandeira, mas se estende a outros poetas e outras tendências literárias, das quais não trataremos nesse texto.

O ÚLTIMO NAVIO NEGREIRO

Os casos apresentados até agora tomam os textos anteriores como inspiração, diálogo, homenagem e ponto de partida. Contudo, o fenômeno da intertextualidade não se limita a esse caráter. A paródia, em Hutcheon, e a carnavalização, em Bakhtin, são formas de perverter o texto original. Em primeiro lugar, vale salientar que “[a] paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). A pesquisadora canadense ainda completa:

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la — com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

Ou seja, a paródia intertextual, de acordo com Linda Hutcheon, é uma estratégia

literária que serve ao contexto da pós-modernidade, uma vez que dessacraliza os textos canônicos clássicos, valendo-se, para tanto, das demandas de raça, gênero e classe que a contemporaneidade requer. Nesse sentido, antes de terminar, gostaríamos de nos debruçar sobre o romance epistolar *Nação crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa. Na obra angolana, Agualusa retoma o personagem Fradique Mendes, criado por Eça de Queirós, Antero de Quental e Batalha Reis.

José Eduardo Agualusa nasceu em Huambo, em 1960. O autor tem sua escrita marcada pela construção ficcional da “História a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), aquela que tenta questionar a historiografia oficial e o faz por meio da invenção. Seus livros mais conhecidos são *A conjura* (1989), *Estação das chuvas* (1996), *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2000), *Teoria geral do esquecimento* (2012) e *O vendedor de passados* (2004). Este último foi transformado em filme em 2015, no Brasil, e dirigido por Lula Buarque.

Eça de Queirós, por sua vez, é um escritor realista português, nascido em 1845, em Póvoa de Varzim, e falecido em 1900, na França. Foi um dos fundadores do Realismo português e um dos principais escritores do país. Seu texto é marcado por uma crítica ferina à burguesia lusitana. Seus personagens masculinos são representações ficcionais da falta de caráter e da fragilidade de valores, além de uma vida *blazé* e enfadonha. Seus livros mais conhecidos são *O primo Basílio* (1875), *O crime do padre Amaro* (1875), *A relíquia* (1887), *Os Maias* (1888), *A ilustre casa de Ramires* (1900) e *Correspondência de Fradique Mendes* (1900).

Tendo localizado os dois autores que estabelecem o diálogo em *Nação crioula*, vale refletir sobre a personagem de Eça de Queirós que é retomada por José Eduardo

Agualusa. No esteio do que afirma Linda Hutcheon sobre o conceito de paródia, Maria Nazareth Fonseca afirma que *Nação crioula* “é, por muitas razões, uma homenagem a Fradique Mendes e, por que não, a Eça de Queirós” (FONSECA, 2008, p. 209), apesar de “desmontar” o personagem. A pesquisadora ainda completa:

O romance de Agualusa, ao exibir um processo de invenção tão válido quanto o texto de que se apropria, é também um testemunho de outros modos de se registrar o mundo e é com a intenção evidente de brincar com a história e com a literatura de feição nacionalista que o romance coloca-se no limite entre invenção e registro. (FONSECA, 2008, p. 207)

Fradique Mendes, apesar de ter sido criado em conjunto, torna-se personagem de Eça de Queirós, por vezes interpretado como seu *alter ego*. Todavia, para outro grupo de críticos, Fradique Mendes é uma entidade maior que seu autor, representante do homem livre, curioso, inserido no ambiente burguês do final do século XIX. No jogo que é a literatura para Agualusa, o autor angolano transporta para a voz do *dândi* lusitano discussões e preocupações que ao personagem original não cabem, tais como tráfico negreiro e abolição.

É interessante observar que a desconstrução do personagem se dá desde as primeiras linhas de Agualusa. O volume de detalhes com que o novo Fradique Mendes descreve Luanda contrasta com o desinteresse sobre a África que marca o Fradique de Eça. Ao ser perguntado por seus amigos em Lisboa sobre a viagem à Zâmbia, Fradique responde: “Para quê?... Não vi nada de interessante na África, que os outros não tivessem já visto” (QUEIRÓS *Apud* FONSECA, 2008, p. 210). Na contramão de tal desimportância dada ao continente, Agualusa traz logo no primeiro parágrafo do romance a

seguinte descrição:

Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África. (AGUALUSA, 2009, p. 11)

Para quem, pela pena de Eça, simplesmente se limitou a mandar que os outros se informem por meio de relatos anteriores, o Fradique Mendes de Agualusa é detalhista quanto ao cheiro e à sensação que estar em Luanda lhe causam, mesclando os sentidos do tato e do olfato às sensações emocionais. Apenas o trecho “todos os viajantes se referem” lembra distantemente as palavras “outros não tivessem já visto” queirosianas.

A começar pela preocupação em detalhar Angola, o Fradique Mendes do século XX assume um posicionamento não só mais atento às culturas locais, mas também à política, criticando e questionando o tráfico negreiro. Maria Nazareth Fonseca salienta que

[o] conteúdo das cartas à Madame de Jouarre, no livro de Agualusa, distancia-se da trivialidade típica das cartas dirigidas à mesma personagem no livro de Eça, bem como das “intrigas da corte”, tão frequentes em suas cartas portuguesas. (FONSECA, 2008, p. 211-212)

Sem deixar de falar das fofocas da sociedade luandense, tais narrativas dividem espaço com temas mais caros ao leitor do século XXI, que se coloca em diálogo com os problemas advindos tanto da colonização quanto da escravização. Em carta à madrinha, Fradique relata o seguinte:

A questão da escravatura é sempre motivo de exaltado debate nestes

saraus, em que poucos defendem a continuidade do velho sistema e a larga maioria se bate pela abolição; entre estes contam-se muitos em cujas casas existe ainda numerosa escravaria, e quase todos são filhos de comerciantes implicados no tráfico negreiro. (AGUALUSA, 2009, p. 39)

É interessante como Agualusa expõe as contradições presentes no regime já ilegal de tráfico negreiro e o descompasso entre discurso e prática da sociedade luandense. Até mesmo o próprio Fradique Mendes torna-se senhor de engenho e proprietário de escravos, quando, na segunda metade do romance fixa residência no Brasil.

A ironia e o humor que recheiam a narrativa remontam ao descrito por Bakhtin a respeito das categorias carnavalescas.

O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. (BAKHTIN, 2010, p. 142)

O próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente. (BAKHTIN, 2010, p. 144)

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal. (BAKHTIN, 2010, p. 145)

Nota-se, em *Nação crioula*, a desconfiguração do protagonista signatário das cartas que compõem o romance, fazendo com que José Eduardo Agualusa reafirme seu lugar como um escritor que questiona tanto o espaço da ficção quanto o da realidade. Ademais, para a efetivação de uma representação que brinca de ser historiográfica, o autor ainda evoca figuras históricas, tais como José do Patrocínio e Luiz Gama, apontando para a ruptura das distâncias entre o *factum* e o *fictum*. Agualusa, portanto, desenvolve um texto que “representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da

ficção e de história, com seu reconhecimento em relação à inevitável textualidade dessas formas" (HUTCHEON, 1991, p. 169). Desta feita, a paródia e a carnavalização constituem uma estratégia narrativa que não só se limita à ruptura, mas que também reaviva uma memória crítica e ativa, desencadeando novas navegações no "rio chamado Atlântico".

CONCLUSÃO

Observa-se que o fenômeno literário da intertextualidade fomenta um diálogo transatlântico entre Portugal, Brasil e África, especialmente com Cabo Verde, Angola e Guiné-Bissau, nos exemplos aqui investigados. O fato é que as relações internacionais entre os três continentes não se limitam ao fato de Brasil e cinco países da África terem sido colonizados por Portugal, mas se estendem à literatura, estabelecendo um elo que ultrapassa os limites sociopolíticos.

Nota-se que a intertextualidade, por sua vez, materializa-se literariamente por meio da busca de ajuda, como se vê em "Sonho-Caravela", de Tony Tcheka; como inspiração literária, como se constata com a Geração Claridade, de Cabo Verde; e, de certa forma, como inspiração para o movimento reverso, como fica demonstra-

do com a Geração Suplemento Cultural, do mesmo país. Por outra monta, também comprova-se que a intertextualidade atravessa as águas do Atlântico para ironizar e desconstruir personagens, como ocorre em *Nação crioula*.

Dessa forma, confirma-se, com a leitura de Noémia de Souza, Tony Tcheka, Manuel Bandeira, Maurício Gomes, Baltasar Lopes e Ovídio Martins, que todo texto é a revisitação de outro texto. Com isso, lembramos que "Roland Barthes definiu o intertexto como 'a impossibilidade de viver fora do texto infinito' (1975, 36), fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade" (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Sendo assim, é possível observar que a história, a literatura e a escrita dos países africanos de língua portuguesa estão intrinsecamente ligados, em termos intertextuais, às heranças portuguesas, advindas dos sistemas educacionais coloniais, mas não podem delas se desligar por completo, porque a cultura que existe hoje é consequência da colonização. Por outro lado, a imagem de irmão mais velho que o Brasil representa para os países africanos de língua portuguesa colabora para que as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa ganhem autonomia, inspiradas nos caminhos trilhados pelos brasileiros, em especial pelos nossos modernistas.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998.

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (obras escolhidas). Tradução de Sér-



gio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. 3. ed. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2000.

CARDOSO, Boaventura. Temáticas e ideais de escrita que perfilho. In: SECCO, Carmen *et al.* (org). *Pensando África: Literatura, Arte, Cultura e Ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 35-39.

CHAVES, Rita. A literatura brasileira e o imaginário nacionalista africano: invenção e utopias. In: CHAVES, Rita *et al.* *Brasil / África: Como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Chá de Caxinde, 2006, p.34-35.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Editora Cortez, 1982.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 3. ed. rev. e aum. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LARANJEIRA, Pires. *As literaturas africanas de expressão portuguesa: formação e desenvolvimento das literaturas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MACEDO, Tania Celestino de. (org.). *Antologia de poesia das literaturas africanas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do século XX*. Angola. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2000.



SILVA, Alberto da Costa. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. UFRJ, 2003.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

TCHEKA, Tony. *Noites de insónia na terra adormecida*. INEP: Bissau, 1996.

NOTAS

¹ Tradução:

Deus, o Senhor disse: “Desça, Moisés

Desça à terra do Egito

Diga ao Faraó

Para deixar o meu povo ir!

² A letra da canção foi publicada em 1862 em um hinário, intitulado “The song of the contraband”, com outros negro spirituals. A canção encontra-se em domínio público e tem autoria desconhecida.



