

FORMAS ÉPICAS NA DRAMATURGIA DE ONDJAKI: TEATRO ÉPICO E COMUNITARISMO CULTURAL

Marcele Aires Franceschini¹
Tarik Adão da Costa de Almeida²

Resumo: O presente estudo se dispõe a uma leitura da peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki, a partir da crítica materialista e de leituras de(s) coloniais. Delineou-se como o autor retrata questões contemporâneas dos imigrantes africanos em solo português, que enfrentam desde a burocracia e a invisibilidade ao olhar de afeto coletivo entre as distintas nações e etnias que convivem no espaço do colonizador. A ação se dá em diferentes planos, indo da morosidade de uma fila no edifício “Imigração-Com-Fronteira” ao jogo de futebol entre Portugal e Angola. Como teoria, utilizaram-se os escritos de Abdala Jr. (2003; 2016), Costa (1989), Hildebrando (2000), Moura (2016; 2018), entre outros. O objetivo é demonstrar como a dramaturgia de Ondjaki revela a situação dos imigrantes dos PALOP na capital lisboeta, proporcionando reflexões acerca da situação histórica do colonialismo português em África.

Palavras-chave: *Os vivos, o morto e o peixe-frito*; Ondjaki; teatro dialético; comunitarismo cultural

EPIC FORMS IN ONDJAKI’S DRAMATURGY: EPIC DRAMA AND CULTURAL COMMUNITARISM

Abstract: The present study aims to read the play *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), by Angolan writer Ondjaki, from the perspective of materialist criticism and from de(s) colonial readings. It was settled how the author shows contemporary questions related to the African immigrants in Portugal, who in turn face bureaucracy and invisibility, but who also share collective affection among distinct nations and ethnicities in the space of the colonizer. The action takes place in different dimensions, from the sluggishness of a line in the building so-called “Imigração-Com-Fronteira” to a soccer game between Portugal and Angola. As a theory background, there were settled the studies of Abdala Jr. (2003; 2016), Costa (1989), Hildebrando (2000), Moura (2016; 2018), among others. The main goal is to demonstrate how Ondjaki’s drama reveals the situation of the immigrant from the PALOP

1 Doutora em Literatura Brasileira (USP, 2009). Docente do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE/UEM). E-mail: mafranceschini@uem.br

2 Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Teoria da História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP) e Bolsista Capes. E-mail: tarikmateus1@gmail.com

in Lisbon, offering reflections about the historical situations connected to the Portuguese colonialism in Africa.

Key words: Os vivos, o morto e o peixe-frito; Ondjaki; dialectical drama; cultural communitarism

Introdução

*então também percebi
que, num país, uma coisa é
o governo outra coisa é o
povo*

(Ondjaki em

*Os vivos, o morto e o peixe-
-frito, 2014)*

O artigo analisa a obra dramaturgical *Os Vivos, O Morto e o Peixe-Frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki a partir da crítica literária materialista e de teorias de(s)coloniais, levando-se em conta como a obra formaliza questões contemporâneas tais a migração de africanos advindos dos países de língua oficial portuguesa em Portugal e problematiza estruturas sociais vigentes na esfera contemporânea do capitalismo global.

Primeiramente, a teoria crítica que embasa o percurso proposto é o conceito de teatro épico. De modo resumido, o teatro épico é um gênero que possibilitou a união das categorias épica (narrativa) e dramática, provenientes da teoria dos gêneros literários, propondo uma ruptura bastante significativa com a forma do drama burguês ou tradicional³. Uma diferença bastante signifi-

3 O drama burguês é um gênero dramático que entra em crise na segunda metade do século XIX, com as peças de Henrik Ibsen. É necessário tê-lo como ponto de vista, justamente, pelo contraponto e ruptura que o teatro épico propõe à sua forma. O teatro de Henrik Ibsen, por exemplo, começa a mostrar a impossibilidade de resolução de conflitos intersubjetivos e individuais dentro de uma esfera capitalista por uma impossibilidade histórica e social, como o direito de liberdade negado às mulheres na peça *Casa de*

cativa entre drama burguês e teatro épico é que o primeiro concebe o sujeito como indivíduo livre e autônomo; já o segundo perspectiva-o a partir de uma estrutura social, problematizando-a, e propondo ao público uma montagem cujo objetivo é fazer emergir reflexões críticas.

De fato, o teatro épico advém de um percurso histórico empreendido desde a crise do drama burguês, durante o século XIX, com o teatro de Henrik Ibsen, no qual forma e conteúdo iniciaram um processo de profunda contradição. Isto é, se no drama tradicional as causas do presente se delimitavam às ações das personagens em direção ao futuro, com a crise do drama burguês instaurada as personagens inclinam-se, cada vez mais, ao passado. Em outras palavras, o passado torna-se emblemático, visto que a partir dele as personagens se orientam no momento presente. Um exemplo dessa contradição surge, logo depois, no teatro de Tchekhov: “Em Tchekhov se discute o diálogo, com personagens como os da peça *As Três Irmãs* que, em presença uns dos outros, falam para si mesmos, sem ouvir ou responder aos demais” (FLORY, 2010, p. 29). Nesse sentido, as personagens vão viver o presente em face do passado, isto é, a partir de um processo de memorialização, impossibilitando às ações do presente.

Segundo o panorama materialista, os gêneros devem ser pautados a partir de sua historicidade, pois estão em constante devir,

Bonecas (1879), a qual denuncia uma situação histórica. Outra característica advinda com a crise desse drama é a instauração de elementos narrativos (épicos), como o passado dos personagens em cena e suas memórias, mostrando uma impossibilidade de encenações pautadas em conflitos de causa e efeito.

e não são (a)históricos:

Os gêneros são construções complexas e históricas e como tais dever ser consideradas, e não formas fixas ou fôrmas prontas. Eles mudam de acordo com novas configurações político-sociais, expressando questões decisivas para um determinado contexto, promovendo novas perspectivas artísticas e interpretativas (FLORY, 2010, p. 20).

Tomando-se tal viés, a crítica literária materialista erige como forte corrente crítica a perspectivar a obra de arte a partir de uma lente dialética, que por sua vez envolve vida social e a ação no âmbito da forma artística. No teatro épico, faz-se necessário a compreensão da relação que se estabelece entre forma e conteúdo, pois sua estrutura propõe variadas rupturas com a do drama tradicional – uma delas é o efeito de reflexão oferecido ao público, advindo de determinadas problematizações da vida material no contexto capitalista: “Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de ‘tábuas que significam o mundo’ (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1996, p. 79).

Ao pensarmos especificamente no caso africano, o pan-africanista ganense Kwame Nkrumah aplicou, sobretudo no caso de seu país, também a vertente do materialismo dialético no seio da vida social, econômica e política de seu tempo. Ao autor, a matéria é movida por tensões com capacidade de transformação, e a dialética materialista deve estar centrada no “espírito do comunitarismo” (1970, pp. 73-74). Conceito este ampliado por Benjamin Abdala Junior (2016) em “Comunitarismo Literário Cultural e a Globalização: os países de língua portuguesa”, que estabelece que as relações comunitárias “supranacionais são, hoje, laços de uma sociedade que tende a se organizar

em redes. Em relação aos países de língua portuguesa, os países de língua esses laços linguístico-culturais formaram-se através de uma experiência histórica comum, associada ao sistema colonial” (p. 248).

A discussão proposta pelo teórico é bastante perspicaz à análise que pretendemos realizar acerca da dramaturgia de Ondjaki. Como o texto e a peça teatral desenvolvem um percurso que discute a situação de imigrantes africanos dos PALOP4 em Portugal, Abdala Junior (2016) corrobora com nossos pressupostos em relação à interpretação da obra, na qual as personagens se identificam por uma mesma situação histórica de colonização e compartilham as mesmas dificuldades na terra do ex-colonizador, estabelecendo e formando redes comunitárias no contexto da diáspora.

No mesmo compasso, utilizamo-nos do conceito de Clifford (1999) sobre a diáspora, que afirma que o termo, inicialmente aplicado ao êxodo judaico/grego, passou, sobretudo no mundo contemporâneo, a exibir sinônimo de “imigrante”, “refugiado”, “expatriado”. Assim que aqui nos importa, sobretudo em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, entender as condições dos sujeitos em diáspora para além de os considerar meros “estrangeiros” – o que, no texto dramático de Ondjaki, não só será discutido como evidenciado nos diálogos colonizantes e, imbricalmente, de(s)colonizantes entre os personagens.

Em outras palavras, o comunitarismo se assemelha ao conceito de “afropolitanismo” expresso por Mbembe em *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada* (2019, p. 81), visto pelo intelectual como um movimento artístico e multicultural, presente na diáspora africana com vigor cultural e de transmissão ancestral, capaz de resgatar o sujeito desprezado pela lógica colonial.

4 Países de Língua Oficial Portuguesa.

A dramaturgia angolana, assim como a literatura produzida em Angola, ainda é hoje pouco discutida e disseminada no contexto das pesquisas realizadas no Brasil. No entanto, têm-se nas academias brasileiras uma série de pesquisadores, estudantes e teóricos interessados na compressão das artes literárias e teatrais produzidas nos países africanos de língua oficial portuguesa. Essa parcela científica colabora para a discussão e divulgação das diversas redes artísticas/literárias formadas por lá. Nesse sentido, quando propomos abordar um país africano, de língua oficial portuguesa como Angola, deve-se levar em consideração a experiência traumática de exploração e colonização portuguesa.

Nesse artigo, faz-se necessário historizar ‘peculiaridades’ da exploração lusitana em território angolano. Assim, organizamos nosso percurso em duas principais décadas: as de 1950 e 1970, para então abordarmos a escrita literária angolana contemporânea, na qual se insere a obra de Ondjaki.

Historicamente, com a independência do Brasil, a colônia mais proveitosa passa a ser “Angola, que, desde meados do século XIX, passa a ocupar um lugar no império lusitano, merecendo atenção extremada da metrópole, temerosa, inclusive, dos perigos de uma aproximação do novo país independente” (CHAVES, 2014, p. 387). Sobretudo na década de 1950, em território angolano, houve a formação de uma elite intelectual preocupada com os efeitos do colonialismo naquele território. Trata-se da “Geração de 50”, formada por uma série de intelectuais como Mário Pinto de Andrade, Pepetela, Antônio Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, entre outros que empreenderam uma forte militância política para a libertação do país, conquistada somente em 1975. Para o

Durante as campanhas anticolonialistas e os anos de luta, a independência soava para as grandes massas como uma palavra mágica. Poder, riqueza, conforto, vida fácil, e de melhor qualidade, outrora reservados aos únicos colonizadores, mudariam automaticamente de mãos após a proclamação da independência (MUNANGA, 1993, p. 103).

No contexto angolano, a luta pela independência foi um dos grandes marcos dos intelectuais que por ela lutavam. Uma das figuras que se encontravam nesse grupo importante, para aquele momento, foi o escritor Pepetela. O autor é um dos principais nomes da literatura angolana contemporânea – entre seus romances mais importantes estão *Mayombe* (1979), *O Cão e os Caluandás* (1985), *Geração da Utopia* (1992):

Em suas primeiras produções, embalado por um sonho equivalente ao de Ícaro, Pepetela constrói imagens literárias, que podem ser situadas como materialização de um sonho prospectivo, certamente latente na própria realidade. Como imagem dessa realidade humana em forma de amanhã, podemos situar a construção de *Mayombe*, romance escrito por Pepetela em plena guerrilha nos inícios da década de 70 [...]. A partir de sua ascensão, o narrador constrói seu romance valendo-se de uma perspectiva aérea. Assim, constrói a imagem da selva (*Mayombe*), vendo-a de cima como um formidável conjunto de árvores – que se encontram no entrecruzamento dos galhos. Assim, compacta, a floresta (imagem de Angola) pode resistir e persistir – uma reunião simbólica de indivíduos e etnias diferentes do país. Estava latente nessa imagem a ideia de um Estado-nação que contemplasse dialogicamente a diversidade dos povos angolanos e também a ideia de que o próprio processo de luta pela independência pudesse aplainar as diferenças entre eles, menos através do perverso deslocamento das populações acarretado pela guerra e mais pelo desenvolvimento de uma práxis entre os revolucionários que revelasse a humanidade dos

indivíduos (ABDALA JR., 2003, pp. 242-243).

Em relação às primeiras publicações de Pepetela, sua peça *A Corda*, publicada em 1978, segue o mesmo viés apontado por Abdala Jr. (2003). Neste texto dramático, o autor problematiza as relações sociais oriundas dos conflitos de independência que atingiram vastamente a sociedade angolana. O que aproxima, de modo significativo, o projeto literário do autor na percepção de conceber uma Angola livre. Tal e qual o romance *Mayombe*, a peça de Pepetela, publicada um ano antes, já perspectiva a multiplicidade e a diversidade existentes no território angolano, problematizando, a partir da forma literária, estruturas sociais que orientavam as relações de poder naquele contexto. Para Antonio Hildebrando (1996):

Em 1978, surge a publicação de *A Corda*, texto de Pepetela que não tem preocupação literária e assume claramente o seu papel militante. Estruturado a partir de uma competição de “cabo de guerra” na qual encontramos, numa ponta da corda: o imperialista americano, o racista sul-africano e personagens bem conhecidos dos angolanos, os oponentes do MPLA: Holden, Savimbi, Chipenda. Na outra ponta estão cinco combatentes: um kimbundu, um umbundu, um tchokuê. A partir do confronto entre esses personagens Pepetela aproveitará para discutir de forma simples e direta os problemas étnicos e raciais que dividiam aqueles que, segundo o autor, deveriam unir-se entorno do MPLA para consolidar a independência (HILDEBRANDO, 1996, p. 26 apud MOURA, 2018, p. 123).

A Corda é uma obra dramaturgicamente fundamental para se compreender o teatro angolano, pois a partir dela se evidencia a multiplicidade de conflitos e vozes sociais que participaram, direta ou indiretamente, do processo de independência em Angola. A peça é organizada, formalmente, a partir de uma estética maniqueísta, representada pe-

los dois lados da corda, em que de um lado está a representação da força imperialista e do outro os grupos étnicos angolanos que lutaram pela libertação. Quanto à sua natureza, configura-se por uma “crítica de inspiração nacionalista, mesclando estéticas teatrais de outras culturas para descobrir a sua própria forma” (MOURA, 2018, p. 127).

Tais estéticas teatrais que Moura (2018) menciona se referem, de certa maneira, ao diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht na estrutura da peça de Pepetela, evidenciando, de forma enfática, a reflexão crítica dos espectadores. Além disso, a dramaturgia de *A Corda* problematiza as estruturas políticas, sociais, étnicas e culturais que organizavam a sociedade angolana naquele momento, perspectivando a formação da identidade nacional a partir de sua historicidade e tocando na ferida colonial impregnada no seio social. Ainda segundo Moura (2016, p. 35): “A peça é considerada pelos estudos literários e teatrais angolanos como uma fonte de fundamental importância para a compreensão do desenvolvimento histórico da dramaturgia no país”.

A literatura angolana contemporânea recupera, de modo bastante significativo, o período de guerras e os conflitos coloniais enfrentados pela população até a libertação. Ademais, reflete os momentos da sociedade angolana pós-colonial, marcados pela perspectiva de construção e reconstrução da identidade nacional, assim como denuncia, enfaticamente, os impactos da colonização portuguesa naquele território. Domingos e Peralta (2013, p. 5) observam que, na esfera colonial, desenvolveram-se métodos de “racialização” e “categorização”, que por sua vez impulsionaram “formas de cidadania desiguais”.

A obra produzida por Ondjaki toca, de modo crítico, na organização social e estrutural da sociedade angolana pós-1975, evidenciando uma Angola livre, mas que ainda

enfrenta os problemas oriundos da colonização, no período contemporâneo:

Devido ao fato de a dramaturgia e os romances angolanos abordarem, com considerável frequência, episódios da história nacional, acabam por serem evidenciadas personagens que participam diretamente da luta armada contra o colonialismo português, ou que, por suas atitudes, metonimicamente representam segmentos e posturas ideológicas característicos da sociedade angolana desde o século XII, conforme sugerem as contextualizações das obras (AMÂNCIO, 2009, p. 210).

De acordo com Moura (2016) e Hildebrando (2000), as inovações surgidas após o processo de Independência vinculam-se à renovação estética da dramaturgia, a uma aproximação significativa com a forma do teatro épico brechtiano. Durante a história do teatro angolano houve, naquele território, uma forte influência do teatro português, desde o período colonial, com as peças vinculadas a uma perspectiva religiosa do catolicismo, passando pelas formas do melodrama, dos musicais e, principalmente, do teatro de revista⁵.

Com proposta reflexiva acerca dos imigrantes e de problemas contemporâneos frutos dos danos provocados pelo colonialismo, a peça *A Corda*, de Pepetela, interliga-se a um projeto de modernização dramática empreendido após os conflitos do processo de Independência, de modo a repensar os problemas étnicos, sociais, políticos e culturais da sociedade angolana. Sem dúvidas, a decolonialidade propõe novas categorias acerca da realidade a partir das experiências do sujeito inferiorizado pelo poder hegemônico, esteja esse indivíduo em seu país colonizado, ou em território do colonizador.

Formas épicas em *Os vivos, o morto e o peixe frito*

A obra dramática *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito* (2014) foi escrita pelo jovem Ondjaki, importante autor da literatura angolana contemporânea⁶. E ainda que performada em 2014, a peça foi apresentada pela primeira vez via rádio, em 2006, durante o Festival África daquele ano em Portugal. A maioria dos personagens que povoam esta obra são originárias dos países de língua oficial portuguesa: Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Apesar de o texto se vincular à literatura infanto-juvenil angolana, a escrita de Ondjaki problematiza, de modo crítico e leve, a vida dos imigrantes africanos nas terras do ex-colonizador. Para Jorge Valentim (2018): “Munido de uma perspectiva inovadora e rasurante, este novo texto do escritor angolano incita diversas reflexões, seja na ordem da sua categorização genealógica, seja na sua construção efabular” (p. 154).

O interessante ponto desta peça angolana é justamente o fato de se pensar a inserção das comunidades e grupos africanos, em um território que não seja a África. Nesse sentido, Ondjaki formaliza a história contemporânea da diáspora dos países africanos de língua oficial portuguesa em Portugal. O autor reflete sobre problemas contemporâneos que envolvem as relações históricas, culturais, políticas e identitárias entre a nação colonizadora (Portugal), e os países africanos ex-colonizados. Sua literatura dramática encontra-se em diálogo direto com o pensamento decolonial e afrodiaspórico, à medida que se impõe como prática

6 Sua obra é bem vasta, e o autor é reconhecido mundialmente, tendo recebido um número significativo de prêmios literários, tais o renomado Prêmio Literário José Saramago, em 2013, por seu romance *Os transparentes* (2012); e o *Jabuti de Literatura*, na categoria juvenil, por *Avó Dezanove e o segredo do Soviético* (2010).

5 Ver estudos de Moura (2016).

de resistência e liberdade no tocante às lutas históricas contra a xenofobia, o racismo e o pensamento eurocentrado.

Em *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito* (2014), uma série de fatores leva distintos africanos a deixarem seus países em direção à metrópole, rica, industrializada:

Com efeito, a maioria das cidades africanas tem de enfrentar grandes dificuldades. São paralisadas pela inexistência de transporte coletivo e pela intensidade da circulação dos carros que muito cresceu em desequilíbrio com a infra-estrutura existente mal conservada, pela poluição das águas, pela falta crônica de alimentos, pela penúria sempre crescente de infra-estrutura sanitária e escolar, pela falta de emprego, pelo aumento da violência e da delinquência, etc (MUNANGA, 1993, p. 107).

É importante salientar que tais problemas são decorrentes de uma situação histórica do período colonial, passando pelos processos de independência e pós-independência. Assim, de acordo com Munanga (1993), após o intenso processo de libertação nessas nações houve a ascensão de elites africanas no poder, que promoveram, ainda mais, desigualdades sociais, políticas, étnicas e culturais já oriundas e desenvolvidas durante o processo imperialista.

Em *Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito*, logo na primeira cena, é possível perceber uma problematização referente às distâncias sociais e culturais dessas relações:

MANHÃ FRIA.

LADO DE FORA DO EDÍFICIO “MIGRAÇÃO-COM-FRONTIÇEIRAS”.

TITONHO APROXIMA-SE CAMINHANDO DEPRESSA. ENCONTRA UMA FILA NA PARTE DE FORA DO EDIFÍCIO. A SENHORA

À SUA FRENTE É MANA SÃO.

TITONHO

Bom dia, minha senhora.

MANA SÃO

Bom dia.

TITONHO

Como é, a fila está a andar?

MANA SÃO

Está mais ou menos.

TITONHO

Mais ou menos é como então?

MANA SÃO

É só assim, malembe-malem-

be. Devagarinho.

TITONHO

E não se pode entrar mesmo?

MANA SÃO

Entrar? [RI-SE]. Entrar é daqui a duas horas... Você não acabou de chegar?

TITONHO

Vejo que a senhora é angolana.

MANA SÃO

Angolana e benguelense. E o senhor, cabo-verdiano, não?

TITONHO

Cabo-verdiano, muito prazer, sou António, mais aqui em Portugal por “Titonho”.

MANA SÃO

[RINDO] Titonho?..., sou a Conceição, mais conhecida aqui e em todo o lado por Mana São (ONDJAKI, 2014, p. 9).

A peça se inicia com forte tom irônico, tendo em vista o nome do prédio onde a ação se desenrola: Edifício Migração-Com-Fronteiras. Ademais, logo na rubrica, o texto nos oferece uma reflexão à pergunta: qual é o estado da migração africana em Portugal? Podendo, assertivamente, ser respondida de forma literal: uma migração com diversas fronteiras. Além disso, esses personagens compartilham de uma mesma experiência histórica e cultural, aproximando-se num contexto fora de seu ambiente de origem, reconhecendo-se distintos pela multiplicidade linguística de uma língua portuguesa totalmente africanizada. Nesse sentido, interessa a reflexão de Valentim (2018):

O Teatro de Ondjaki constitui mais uma peça importante no seu projeto de escrita ao repensar uma Angola pós-1975, com seus cidadãos inseridos não apenas no espaço continental africano, mas, agora também, fora dele, carregando com eles, as dúvidas, as cicatrizes de um tempo passado com marcas latentes, as expectativas antigas e novas gerações em estado de trânsito e de migração e os sonhos de um futuro por vir (VALENTIM, 2018, p. 162).

Se no panorama do drama burguês o indivíduo era concebido como sujeito livre, universal e autônomo (FLORY, 2010), no qual seu público poderia assistir às ações sem precisar emergir reflexão, o teatro de Ondjaki se aproxima da forma do teatro épico de Bertolt Brecht que, segundo Rosenfeld (1997) reflete sobre “o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais [...], mas também as determinantes sociais dessas relações” (p. 147). Nesse sentido, a peça de Ondjaki, ao explorar como tema central a problemática estrutura social que interliga a migração africana dos PALOP em Portugal, está justamente apontando ao aspecto pensado por Rosenfeld (1997) acerca da preocupação do teatro épico em

tornar evidente o que está por trás de relações sociais e os fatores que determinam uma estrutura vigente. Somando-se a esse fator, a questão identitária é bastante forte no texto do autor angolano, já que as personagens não apenas trazem em seus sotaques e gírias a marca de uma presença de lugar, como também levam no nome a representação individual/cultural: “António” em Cabo-Verde e “Totonho” em Portugal; e “Conceição” em Angola e “Mana São” na metrópole europeia. Atenção ao ato de orgulho das origens da personagem Conceição, que se diz “angolana” e “benguelense”, dado ao fato que em Angola coexistem distintas etnias e povos. Os “benguelenses” se situam ao oeste do país.

Observe-se o diálogo a seguir, um dos mais representativos da peça. Nele, Mana São (angolana) está sendo atendida no Edifício Migração-Com-Fronteiras pela atendente Solene (portuguesa), nome que torna evidente o “trocadilho” empreendido por Ondjaki ao se referir ao prédio e ao próprio nome da atendente europeia:

SOLENE

Diga lá.

MANA SÃO

Minha senhora, eu acabei de ter um filho e gostaria de saber se ele poderá ter nacionalidade portuguesa.

SOLENE

Isso não é nada fácil.

MANA SÃO

Sim, compreendo. Mas é possível?

SOLENE

Depende.

MANA SÃO

De quê?

SOLENE

De vários fatores. De múltiplas conjunturas.

MANA SÃO

Mas disseram-me que agora há uma lei que já prevê esta situação. A criança nasce cá, a mãe está legal, ela pode ser portuguesa.

SOLENE

A lei não prevê, a lei contempla. Mas de qualquer modo, nem contemplar é fácil.

MANA SÃO

Mas a senhora não tem essas informações?

SOLENE

Quais?

MANA SÃO

Das condições para a criança ter a nacionalidade portuguesa.

SOLENE

Bom, vejamos. [PEGA NA CANETA, NO PAPEL COMEÇA A FAZER UM BREVE DESENHO.] A criança nasceu cá?

MANA SÃO

Sim, há menos de um mês.

SOLENE

Então não é uma criança. É um recém-nascido.

MANA SÃO

Sim...

SOLENE

E você reside cá?

MANA SÃO

Sim, já resido há muito tem-

po.

SOLENE

E sempre esteve legal?

MANA SÃO

Sim, mal consegui um emprego, legalizei-me.

SOLENE

E a criança, ah, digo, o recém-nascido?

MANA SÃO

O que tem a criança?

SOLENE

Está legal?

MANA SÃO

A criança acabou de nascer. É sobre a legalização dela que eu vim informar-me.

SOLENE

E há quantos anos a senhora está cá?

MANA SÃO

Há 5 ou 6 anos, aproximadamente.

SOLENE

Tem que ser mais exacta minha senhora. “Aproximadamente” é algo que vai de 5 minutos até 500 anos. E há uma grande diferença: imagine que você não me convidou para ir à sua casa... [PAUSA] Mas eu vou. [PAUSA]. Uma coisa é ficar 5 minutos, outra é ficar 500 anos... Compreende?

MANA SÃO

Mas é que eu não sei exactamente o número de dias que estou legal em Portugal.

SOLENE

Mas terá que saber exatamente esse número. É disso que vai depender a decisão da nacionalidade (ONDJAKI, 2014, pp. 30-32).

Nesse panorama, Solene – a que representa a burocracia, o rigor da lei – vai traçando uma série de impedimentos com “fronteiras” ao atender Mana São, imigrante angolana. Segundo a burocrata portuguesa, tudo depende de “vários fatores”, de “múltiplas conjunturas” – respondendo a personagem sempre com termos vagos, generalizados, parecendo mais dificultar os estrangeiros do que os ajudar. É plausível, nos diálogos, compreendermos que a escrita de Ondjaki adentra às dificuldades desses imigrantes no território europeu, que determinará, a partir de instâncias simbólicas de poder, o futuro e o destino de um povo subjugado e socialmente humilhado:

Cada uma das necessidades parece diluir-se e não chegar ao seu objetivo final, em virtude de impedimentos construídos pela máquina política que, no lugar de viabilizar o requerimento e a obtenção de direitos, parece sentir um prazer singular em promover barreira e fronteiras, diante de qualquer tentativa de movimentos migratórios (VALENTIM, 2018, p. 155).

No tocante à forma e ao conteúdo deste texto teatral de Ondjaki, apresenta em sua estrutura formas épicas que se distanciam de uma dramaturgia pautada em diálogos causais em chave de causa e efeito. A linguagem empreendida pelo autor, é, também, um dos pontos altos da peça, já que faz parte de seu projeto literário e apresenta uma língua portuguesa pluralística e totalmente africanizada. Fato que justifica a apresentação da obra no Festival-África, de 2006, e cabe perfeitamente neste contexto, uma vez que torna evidente a aproximação histórica, cultural e política entre os países

africanos de língua oficial portuguesa e seu antigo colonizador (Portugal), refletindo sobre as tensas relações pós-coloniais que se estabeleceram tanto no plano cultural, como na esfera social e política. Basta lembrarmos, como exemplo, o “malembe-malembe” (ONDJAKI, 2014, p. 9) respondido por Mana São ao ser questionada sobre o andar da fila, expressão para designar “lenta-lenta” na região de Benguela, em Angola.

Os Vivos, o Morto e o Peixe-Frito (2014) propõe um conteúdo épico no que tange ao argumento ou à base de sua fábula. A migração em Portugal e o modo de integração dos imigrantes nesse território são pontos cruciais, uma vez que, como conteúdos, fogem às designações individuais do conflito entre sujeitos perspectivados para fora de uma historicidade específica, como no caso do drama burguês. Nesta criação dramática, o autor assinala uma perspectiva muito interessante, verdadeira história fabulatória que reflete sobre temáticas históricas e contemporâneas, circulando em um contexto histórico, social e político que problematiza uma estrutura social capitalista.

Ainda em relação à forma, o texto dramático está estruturalmente ligado à forte presença dos diálogos. No entanto, eles mantêm um ritmo que se aproximam ao tempo da comédia, propriamente da comédia de costumes. Isto porque, pode-se dizer, que o autor nos apresenta variados tipos de personagens africanos que se encontram primeiramente na fila do Edifício Migração–com–Fronteiras, e depois no prédio onde mora Mário Rombo (angolano), e sua família composta por Nadine (moçambicana) e Mina, a filha deles nascida em Portugal. A peça se desvela sob um conflito dramático que envolve essa família, e J. J. Mouraria, de origem são-tomense, mas já considerado português. A própria fala de J. J. Mouraria demonstra como o personagem se apresenta eloquente – pela nacionalidade con-

quistada, sua comunicação se torna mais pomposa: “Verdadeiramente encantado por esta repentina confraternização palopiana” (ONDJAKI, 2014, p. 17).

Isto pois, J. J. Mouraria e Mina, já noivos, precisam contar para Mário Rombo e Nadine que a filha deles está grávida. Este fato permeia e coincide com o falecimento do Morto (guineense) – parte do título da peça, marido de Fatu, a vizinha da família, também de origem guineense. Outro personagem bastante importante à observação da estrutura deste texto dramático é Manguimbo (angolano), que desempenha a função de acompanhar J. J. Mouraria ao encontro da família da noiva, mas que também mantém negócios “escusos” de diversos tipos de venda em Portugal: “Negócios... Sabe como é, compra-se daqui vende-se dali... Muita circulação... [...] É preciso escoar os produtos...” (ONDJAKI, 2014, p. 47).

As peripécias desenvolvidas pelo autor, isto é, a vinda do morto ao edifício, e a chegada de J. J. Mouraria e Manguimbo para o encontro com a família da noiva, dão-se no dia do jogo de futebol da Copa do Mundo de 2006, entre Angola e Portugal. Os personagens reúnem-se para assistir à partida na casa de Mário Rombo, que por sua vez manifesta um forte desejo de comer peixe-frito. O peixe-frito torna-se, nesse panorama, um componente simbólico quanto ao desejo de comê-lo como petisco, e a sua ausência revela uma impossibilidade à materialidade simples do cotidiano, mas que, para além disso, evoca, dentro de si, uma imagem esperançosa, quando, no final, Mina e J. J. Mouraria sobem no terraço do prédio e, inesperadamente, acham caixas com peixe-seco. Essa esperança, salientada ao fim da peça, parece demonstrar um desejo utópico e promissor do autor diante das vidas dos imigrantes.

COZINHA DA FATU.

FATU LIGA O RÁDIO. RDP-ÁFRICA. COZINHA ALGO. CHORAMINGANDO.

LOCUTOR

... é grande a expectativa e está tudo a postos, na Alemanha, em Portugal e em Angola, a comunidade de língua portuguesa tem a atenção virada para o jogo desta noite em que a seleção das quinas defronta os “palanca negras” neste que é o primeiro jogo que a seleção angolana faz num campeonato mundial... [MÚSICA] em ambos os países as ruas estão cheias de telas gigantes e anunciam-se grande festas após o fim do jogo, a RDP – África tem em linha um ouvinte que vai nos falar um pouco sobre este derby da lusofonia... Alô? Está-me a ouvir? (ONDJAKI, 2014, p. 45).

O elemento épico em *Os Vivos, O Morto e o Peixe-Frito* é instaurado na trama para fazer emergir uma série de reflexões históricas, políticas e culturais, como o jogo de futebol, que pode ser analisado a partir de uma instância simbólica de poder que ao mesmo tempo reúne as populações desses países, mas que remonta a uma situação histórica que advém do período colonial: Angola e seu passado de colônia de Portugal; e que hoje, apesar das circunstâncias, compete com o ex-algoz em um mundial de Copa do Mundo. Embora seja essa uma relação social assimétrica, esta questão, no âmbito teatral, pode ser vista de maneira dialética, a envolver aspectos de historicidade que colocam em contradição forma e conteúdo.

Interessante notar que a voz do locutor, na rádio, cita o episódio do jogo como um “derby da lusofia”, tirando o peso colonial que poderia configurar nesta relação. Entre-

tanto, ao longo da peça, configura-se uma relação de atrito – e não de naturalidade em relação ao imigrante, sobretudo o africano, uma vez que

A resistência ao racismo perpetrado pelos europeus é parte da herança histórica e cultural e da memória coletiva do povo Africano. Talvez essa história traga medo às mentes dos europeus que, como os povos Africanos, tenham uma memória cultural coletiva. Talvez seja por isso que há a necessidade de continuar o processo de aculturação em curso através da colonização e neo-colonização das mentes Africanas (e as mentes de outros povos marginalizados) (DOVE, 2017, p. 18).

Nas palavras de Pasta Junior (2001, p. 13), quando ‘inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se dialéticas em um sentido radical, isto é, assimilam-se inteiramente ao regime da contradição’. Fato este que justifica forma e conteúdo estarem em contradição na peça de Ondjaki, tornando-se não um problema, mas uma questão necessária, capaz de exemplificar que as relações sociais e históricas estão coadunadas a partir do conteúdo concebido por uma forma, a qual é literária.

Quanto ao peixe-frito, torna-se, nesse panorama, um componente simbólico no que tange o desejo de comê-lo como petisco, e a sua ausência revela uma impossibilidade às materialidades simples do cotidiano, mas que, para além disso, evoca, dentro de si, uma imagem esperançosa, quando, no final, Mina e J. J. Mouraria sobem no terraço do prédio e, inesperadamente, acham caixas com peixe-seco:

J. J. MOURARIA:

[...] Mas que caixas são essas?

MINA:

Que cheiro é esse?

(OBSERVAM. HÁ PEIXE SECO ESPALHADO PELO CHÃO).

J. J. MOURARIA:

Peixe seco, e é do bom!

MINA:

A sério...? É peixe seco?

J. J. MOURARIA (PEGANDO NALGUNS [SIC] POSTAS):

É peixe-seco, sim... Que estranho, é muito bom, está bem conservado... [...] Estava todo mundo triste lá embaixo por que não havia peixe frito, se calhar devíamos ir lá levar este peixe. [...] E nós sem querer aqui, já no fim do dia, longe de todos... Encontrámos o peixe seco. [...] E é a própria vida que nos esconde o peixe frito e nos dá de presente um monte de peixe seco! (ONDJAKI, 2014, pp. 232-235).

Essa esperança salientada ao fim da peça parece demonstrar um desejo utópico e promissor do autor, perante as vidas africanas e imigrantes dentro deste contexto. As últimas palavras de J. J. Mouraria ecoam como metáfora desse desejo. Delouya, em “Imigração, tempo e esperança” (2017, p. 78), discorre que “a migração, a emigração e a imigração denotam um deslocamento geográfico e demográfico, o sujeito instalando-se em um novo e diferente meio cultural”. O autor amplia seu pensamento configurando que “a partir de vivências próprias que remontam aos períodos de migração, [...] para continentes, culturas e línguas dife-

rentes”, os indivíduos percorrem um “duplo movimento”, manifeste-se ele na condição de “privilegiado – o que não quer dizer que seja livre de dores –, de posição de estrangeiro, de frescor de abertura sobre novas e infundáveis possibilidades de inserção” ou na condição “mais penos[a], e igualmente, e talvez mais duradour[a], de luto, entre nostalgia e desenlace das origens” (DELOUYA, 2017, p. 79). Todavia, os destinos singulares de cada imigrante “dependem e são intrincados no contexto cultural particular ao qual se imigra, assim como carregam as marcas específicas de inserção no contexto cultural do meio do qual se emigrou” (DELOUYA, 2017, p. 79).

Tais destinos singulares são pontuados na peça, em especial na construção dos personagens, que exibem suas similaridades e diferenças em solo português. A partir de suas vivências, distintas pessoas comungam o hoje na pátria do colonizador e, quiçá, a africanidade ou o sentido de africanidade presente em distintas etnias e realidades contra identificações quando a experiência comungada é a do estrangeiro.

Comunitarismo cultural

De acordo com o professor Benjamin Abdala Junior (2003) e (2016), os países de língua oficial portuguesa podem ser vistos ou aproximados pela possibilidade de constituírem blocos comunitários no contexto da contemporaneidade. Assim, fatores como a língua, a colonização portuguesa e as marcas culturais que os reúnem e os aproximam, podem os colocar em uma mesma rede comunitária:

Entendemos que esses países ibero-americanos e, mesmo ibero-afro-americanos, reúnem condições, na atualidade para a constituição de um bloco comunitário, que, ao lado de outros, mais restritos ou abrangentes, poderão vir a reunir condições de colocar li-

mites às assimetrias imperiais dos fluxos culturais (ABDALA JR, 2016, p. 248).

Em *Os Vivos, O Morto e Peixe-Frito* o encontro na “capital lisboeta de frios e tanta africanidade” (ONDJAKI, 2014, p. 12), entre os personagens africanos dos países de língua oficial portuguesa, dá-se em um contexto histórico e cultural de globalização. Nesse panorama, é dentro de um contexto social metropolitano e capitalista que essas personagens vão formando na peça uma espécie de comunidade cultural. Se nas palavras de Abdala Junior (2016) é possível, dada as condições históricas, culturais e sociais, formar redes comunitárias a partir das mesmas experiências que se voltam ao período de colonização, a criação dramática de Ondjaki perspectiva essa relação de maneira bastante interessante:

TITONHO [PARA O SEGURANÇA]

Meu amigo, dê-me só licença [TENTANDO ENTRAR] que estou aqui com a minha prima Mana São.

SEGURANÇA

[ESPANTADO] Sua prima?!, mas você acabou de a conhecer...

TITONHO

Nós, africanos, aqui na Europa, somos todos primos. De qualquer modo está muito frio aqui fora, deixe-me lá ficar junto da minha prima (ONDJAKI, 2014, p 10).

Em sua fala, Titonho (personagem cabo-verdiano) revela aspecto de familiaridade desses sujeitos, unidos dentro de uma perspectiva coletiva e africanizada. Portanto, não são personagens que perpetuam uma individualidade livre e autônoma como no drama burguês, e sim dentro de uma

perspectiva coletiva e comunitária, já que se identificam a partir de uma mesma situação histórica e contemporânea das migrações, aproximando-se de uma construção teatral épica. Além disso, a fala do personagem corrobora com a afirmação de Abdala Junior (2016) no que se relaciona ao bloco comunitário que impõe “limites às assimetrias imperiais dos fluxos culturais” (p. 248).

TITONHO

Não, no jogo... ... O meu falecido compadre, ele adorava futebol [PAUSA, VOZ TRISTE], estava tão contente com este jogo de Angola – Portugal, logo tinha que vir a falecer um dia antes.

J. J. MOURARIA

[PARA TITONHO] Tenha calma, Titonho... O que agora devemos realmente providenciar, e foi muito bem lembrado aqui pelo amigo Manguimbo, é uma comemoração do pré e do pós jogo internacional... A comunidade deve celebrar umas horas antes porque nunca se sabe o que poderá vir a acontecer depois... (ONDJAKI, 2014, p. 23).

Nesse trecho aparece, novamente, a ideia coletiva que reúne a comunidade dos PALOP em Portugal. Trata-se, portanto, de uma comunidade cultural que se forma e que traz em evidência as vozes sociais unidas pela diferença, contudo, em uma mesma rede comunitária e social. O teatro de Ondjaki nos faz refletir sobre questões históricas e culturais, mostrando as relações entre atores sociais dentro de um sistema (capitalista), e dentro de um contexto contemporâneo e de globalização. De modo que tais teias de processos “criam, multiplicam, estendem e intensificam interdependências e intercâmbios à escala mundial enquanto, ao

mesmo tempo, encorajam nas pessoas uma consequência crescente de ligações cada vez mais profundas entre o local e o longínquo” (STEGER, 2006, p. 22).

O texto dramático aqui exposto torna-se fundamental para pensarmos tanto na história como na cultura africanizada em Portugal. Mostrando que essas relações não estão fechadas a um determinado contexto territorial, mas que “escorregam” em aspectos supranacionais que envolvem tanto o problema social e o motivo das migrações, como a problematização da vida material em um contexto capitalista. Portanto, é dentro do âmbito dialético entre vida social e obra de arte que se encontra a formalização desta escrita literária, que perspectiva um processo colonial ao momento contemporâneo. Iná Camargo Costa observa que, ao contrário do dramático, o “princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática (podendo também tê-los e mais de um numa mesma peça) quando o objetivo do dramaturgo é contar uma história ou fragmentos de histórias (flagrantes da vida) no palco” (1989, p. 9).

O teatro de Ondjaki adentra a situação da vida dos imigrantes dos PALOP na capital “lisboeta”, fazendo-nos repensar sobre a situação histórica do colonialismo português em África, estando esse elemento por trás do argumento da peça que, tem como cerne as migrações no contexto contemporâneo. Além disso, torna-se evidente a problemática participação e integração social destes sujeitos no território, o que também revela outra possibilidade de leitura imbricada a esses fatores, como o comunitarismo cultural. Abdala Junior (2016) observa que “as articulações comunitárias podem ser de muitas ordens e politicamente nos parece importante relevar que o mundo atual é de fronteiras múltiplas e identidades plurais, seja numa perspectiva individual ou nacional” (ABDALA JR, 2016, p. 253).

É cômico, pois, que as articulações comunitárias na peça se deem ou pela fila no edifício Migração-Com-Fronteira, ou pelo jogo de futebol entre Portugal e Angola, ou pelo desejo de comer peixe-frito, ou até mesmo pela vontade de tomar uma gelada:

J. J. MOURARIA

Bem... Senhor Mário... [HESITA, MAS ACERTA NO NOME] Rombo... Senhor Mário Rombo... Como é do conhecimento familiar do senhor e da senhora sua esposa...

QUIM

E do tio!...

J. J. MOURARIA

E do senhor Tio... [...] Como é do vosso conhecimento, há algum tempo que a vossa filha...

QUIM

E sobrinha...

J. J. MOURARIA

Ia mesmo dizer... Vossa filha e sobrinha... Coincide numa aproximação afetiva com a minha pessoa aqui presente.

QUIM

Seja objetivo, jovem, seja objetivo sem resvalar para mais dicionarismos.

J. J. MOURARIA

É nesta sequência que eu venho aqui confessar... ou melhor, dizer... ou até, informar... [...] Que as coisas evoluíram para outro estágio.

QUIM

Estágio?!

MÁRIO ROMBO

Hummm...!

J. J. MOURARIA

A bem dizer, nem tenho bem a certeza se a vossa filha já vos terá comunicado... Mas parece que temos que ser corajosos, e enfrentar a situação com serenidade.

QUIM [PREOCUPADO]

Isso, jovem, diga lá o que você tem a dizer.

MINA

Pai, o Jota tem razão. A situação é muito mais séria do que vocês pensam...

J. J. MOURARIA

É que estou nervoso devido ao jogo de Angola com Portugal...

MINA

Ó Jota, caramba, um pouco mais de coragem... Todo mundo já percebeu que eu tou grávida...! (ONDJAKI, 2014, pp. 83-84).

Em tom hilárico, J. J. Mouraria, sem coragem para revelar a verdade da gravidez, deixa a todos confusos, utilizando-se de expressões pouco usuais diante da comunidade cultural dos PALOP – tanto o é que o tio Quim pede para que o personagem pare de usar “dicionarismos”. Cabe a Mina, a grávida, revelar a situação – utilizando-se ela de expressão coloquial como “tou”, encurtando o discurso “enrolador”. Esta é uma, entre tantas outras situações da peça, que demons-

tra como a capital lusitana se torna um verdadeiro “prolongamento” dos PALOP, ainda que o encontro das personagens demonstre confusões e desencontros causados por dificuldade ao se estabelecer a comunicação, demarcando-se a diversidade da língua portuguesa e da comunidade na qual ela se insere.

O edifício e a emigração podem ter fronteiras, mas os africanos, não. No plano utópico de Ondjaki, em *Os vivos, o morto e o peixe-frito* distintos destinos se cruzam porque ultrapassam as linhas divisórias do colonizador: os colonizados se encontram em suas plurais identidades, porque ali construíram suas realidades. As plurais identidades dividem-se em “nacional” e a que pode ser, de fato, construída/assumida, de modo que nascem no “entrelugar” pontuado por Bhabha em *O local da cultura* (1998) e por Hall em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Nesse espaço, marcado pelo hibridismo cultural, a relação é de troca, cumplicidade e afeto, onde desejos individuais e coletivos são comungados.

A peça de Ondjaki traz à cena a vivência dos imigrantes africanos em Portugal a partir da compreensão de teias comunitárias, proporcionando experiências intersubjetivas e coletivas, gerando situações de alteridade. Assim que, no desenho da fronteira criada pelo europeu, e que já não é fronteira quando vivenciada pelo estrangeiro, não há relações fixas, pois são manifestadas por indivíduos de culturas e identidades fragmentadas, distintas. Ali, no lugar movediço, é que se dão as relações entre os personagens.

Não apenas em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, mas no toda da literatura de Ondjaki, a palavra nos faz refletir sobre temas como a multiciência étnica, cultural, social e política de uma Angola livre, mas que ainda detém problemas múltiplos advindos de um processo de desigualdades sociais oriundas da colonização, e que faz-se

necessário enfrentar. Na epígrafe de seu romance *Bom dia Camaradas* (2014), Ondjaki recupera a escrita de Carlos Drummond de Andrade, a qual gostaríamos de encerrar este artigo: “E, tu, Angola: / “Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações, / Advinho-te que sobres, vapor róseo, expulsando a / treva noturna”.

Considerações finais

Nesse artigo, propusemos estabelecer e analisar a peça de Ondjaki dentro de uma perspectiva histórica, que envolve alguns aspectos do teatro e da literatura angolana. Ondjaki é um dos autores mais importantes da literatura angolana contemporânea, e está, cada vez mais, sendo estudado no campo dos estudos literários do Brasil. Sua obra envolve uma literatura que repensa o modo de organização da sociedade angolana pós-colonial, partindo de uma ferida histórica, a qual envolve a colonização portuguesa.

Assim, é cada vez mais importante trazer à tona, para o campo dos estudos literários brasileiros, a literatura angolana, que tem tanto a nos dizer não só pelo diálogo existente e profundo com a literatura brasileira, mas pelo modo de pensar os impactos e os efeitos do colonialismo português nesses territórios. A problematização feita por essas literaturas deve ser amplamente divulgada e trabalhada, não só na sala de aula dos cursos de Letras do Brasil, mas também no ensino básico de literatura das escolas públicas e privadas.

Dito isto, pensar o texto teatral dentro de uma perspectiva histórica nos trouxe, novamente, ao diálogo fecundo e existente entre literatura e vida social, ou arte e sociedade. Tanto pelos modos de integração e percepção da arte a partir de um contexto histórico quanto a problematização de uma estrutura social dentro da forma literária.

O teatro épico de Bertolt Brecht é uma

vigorosa forma teatral, não só pelo modo de organização artística que toca e problematiza a ferida sistêmica do mundo capitalista, mas, também, pela maneira com que historiciza as relações sociais, mostrando o que estão por trás delas. Em Angola, podemos verificar uma intertextualidade, bastante rica, entre Brecht e Pepetela, que recorreu ao teatro épico para problematizar o contexto da independência de Angola, bem como os múltiplos conflitos e as múltiplas relações sociais, étnicas, culturais e políticas dentro do contexto angolano. Seu texto dramático nos faz refletir sobre o intenso processo colonial naquele território, e os inúmeros conflitos que se desenvolveram a partir dali. Não obstante, Angola é um país de intensa diversidade e de complexas relações históricas e culturais, nas quais é necessário de termos de longo estudo à sua compreensão.

O teatro de Ondjaki problematiza o contexto da vida material pós-colonial dos imigrantes africanos em Portugal, mas, igualmente, demonstra a formação de redes comunitárias que se fundem nesse contexto. Além disso, sua escrita nos faz pensar em uma língua portuguesa descolonizada e amplamente africanizada, o que revela uma riqueza cultural gigantesca.

Por fim, salientamos a importância da literatura de Ondjaki, que de modo poético nos faz refletir sobre a multiciência étnica, cultural, social e política de uma Angola livre, mas que ainda detém problemas múltiplos advindos de um processo de desigualdades sociais oriundas da colonização.

Referências

ABDALA JR., Benjamin. Comunitarismo Literário-Cultural e a Globalização: os países de língua portuguesa. *Journal of Lusophone Studies*, Autumn, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Edu/AppData/Local/Temp/122-Article%20Text-438-1-10-20161127.pdf>

_____. De Vãos e Ilhas: literatura e Comunitarismos. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. A corda: um convite a pensar. In: _____. Portanto... Pepetela. Org. de Rita Chaves e Tania Macêdo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, pp. 249-254.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Avila, Eliane Reis e Glaucê Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

BENJAMIN, W. Obras escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHAVES, Rita. Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da Literatura em Angola e Moçambique. In: Estudos Comparados Teoria Crítica e Metodologia. Org. de Benjamin Abdala Junior. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CLIFFORD, J. Las diásporas. In: _____. Itinerários transculturales. Barcelona: Gedisa, 1999.

COSTA, Iná. A Comédia desclassificada de Martins Pena. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 12, pp. 1-22, 1989.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista JIOP*, n. 1, Departamento de Letras Editora, 2010. Disponível em: http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf, acesso em 10 jan. 2023.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. A revolta da casa dos ídolos: a nação em cena. [Dissertação de Mestrado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

_____. O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede. [Tese de Doutorado]. Niterói: UFF, 2000.

MBEMBE, A. Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MOURA, Christian. A metateatralidade intercultural no teatro contemporâneo angolano: O cego e o paralítico, A órfã do rei, As formigas. [Tese de Doutorado]. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

_____. Tecendo a Corda da Cena Angolana – Notas sobre a História e Historiográfica do teatro angolano nos anos 1970. Revista de Humanidades e Letras, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/viewFile/111/106>, acesso em 25 jun. 2023.

MUNANGA, Kabengele. África - Trinta anos de processo de independência. Revista USP, n. 18, pp. 100-111, 1993.

KWAME, Nkrumah. Le Consciencismo: Philosophie et Idéologie pour la décolonisation et le développement. Trad. de Jospin, Paris: Payot, 1964.

ONDJAKI. Bom dia Camaradas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Os Vivos, O Morto e Peixe-Frito. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PASTA JR., José Antonio. Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

PEPETELA. A Corda. 2 ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

_____. Mayombe. Luanda: UEA, 1980.

ROSENFELD, A. O teatro épico. 3 ed. São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva, 1997.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno [1880-1950]. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TCHEKHOV, Anton P. Teatro II: As três irmãs. O Jardim das cerejeiras. São Paulo: Editora

Veredas, 2003.

VALENTIM, Jorge. Do Rádio ao Palco: a experiência rapsódica do Teatro de Ondjaki. Revista Metamorfoses, v. 14, n. 2, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Edu/AppData/Local/Temp/17995-40290-1-SM.pdf>, acesso em 13 fev. 2023.

Submissão: maio nde 2023.

Aceite: setembro de 2023.