

# DO RÁDIO AO PALCO: A EXPERIÊNCIA RAPSÓDICA DO TEATRO DE ONDJAKI

Jorge Valentim\*

Eu prefiro vãos literários, com estéticas pessoais, e o vão literário deve ser livre. [...] Todos os caminhos são válidos, para todos os escritores.

ONDJAKI. ENTREVISTA, 2006.

Artista multimodo. Talvez, esta seja uma das maneiras mais adequadas para se iniciar alguma reflexão em torno do projeto de escrita de Ondjaki, escritor angolano, nascido em 1977. Galardoado, recentemente, com o Prémio José Saramago de 2013, com o seu romance *Os transparentes*, foi na poesia e na ficção (literatura infanto-juvenil, contos e romances), entretanto, que iniciou sua carreira e consolidou, ao longo de 15 anos de produção ininterrupta, uma trajetória já reconhecida pela crítica como uma das mais relevantes dentro da literatura angolana contemporânea.

Pertencente à primeira geração de autores nascidos numa Angola pós-independência, Ondjaki viveu de perto e intensamente as expectativas e os sonhos iniciais de toda uma época que alimentava rumos esperançosos para a nação recém liberta. Tais anseios ficam patentes em obras como *Bom dia camaradas* (2000), *Os da minha rua* (2007) – título distinguido com o “Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco” – e *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008) – romance condecorado com o “Prémio Jabuti / Categoria Juvenil”.

Depois de passar por diferentes gêneros, Ondjaki surpreende o público leitor com uma nova obra (*Os vivos, o morto e o peixe-frito*, 2014), aterrissando no campo do teatro. Munido de uma perspectiva inovadora e rasurante, este novo texto do escritor angolano incita diversas reflexões, seja na ordem da sua categorização genológica, seja na sua construção efabular. Antes, porém, de sublinhar algumas reflexões em torno destes recursos, vale a pena apresentar sucintamente os agentes e os passos da trama desta peça de Ondjaki.

---

\* Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Sub-áreas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da UFSCar. Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara.

Contextualizada numa “capital lisboeta de frios e tanta africanidade” (Ondjaki, 2014, p. 17), a ação decorre inicialmente em torno das necessidades das personagens, que vão surgindo ao longo da fila de atendimento do prédio de serviços para estrangeiros. Mana São, personagem angolana e benguelense, procura saber se o filho recém-nascido em solo português poderá obter a sua cidadania portuguesa; Titonho, cabo-verdiano de Santo Antão, tenta ajudar sua amiga e vizinha, Dona Fatu, em como proceder diante do falecimento do marido (na verdade, o *morto* referido no título da peça); Manguimbo, angolano de Luanda, almeja uma prorrogação do seu visto de turista, em virtude de novas negociações em Lisboa; Makuvela, jovem moçambicano interessado na obtenção da nacionalidade portuguesa; e, por fim, J. J. Mouraria, jovem são-tomense nascido em Lisboa e morador do bairro apontado no seu nome, dono de uma articulação pretensiosamente pomposa e desarticulada de uma língua portuguesa quase incompreensível entre os seus conterrâneos e esbanjador de uma sapiência superficial, cujo discurso deflagra uma apropriação intertextual deslocada e irônica, mostra-se interessado em como obter o almejado “Bilhete de Identidade amarelado” (Ondjaki, 2014, p. 25), instrumento capaz de dar aos africanos a possibilidade de “circular por nações nunca dantes frequentadas” (Ondjaki, 2014, p. 26):

J.J. MOURARIA: Atendo pelo internacional nome de Jota Jota Mouraria, originário barrigalmente das terras de São Tomé e Príncipe, mas já vindo ao mundo nesta capital lisboeta de frios e tanta africanidade. É verdade, Jota Jota Mouraria... (*Pausa.*) O Jota Jota é de raízes familiares, o Mouraria é de afinidades urbanas, muito prazer, minha senhora...?

MANA SÃO: ...Conceição, mais conhecida por Mana São, e este (*aproxima-se de Titonho*) é o Seu António, mais conhecido por Titonho.

J.J. MOURARIA: E as coordenadas geográficas, já agora?

TITONHO: Eu sou de Cabo Verde, Santo Antão, e a minha prima (*olhando para o Segurança*) Mana São é do sul de Angola, província de Benguela.

J.J. MOURARIA: Verdadeiramente encantado por esta repentina confraternização palopiana. (*Pausa.*) Então o amigo é um morabezístico juramentado, e a prima Mana São vem das correntes frias de Benguela... Que maneira mais otimística de começar o dia, folgo muito em vê-los aqui nesta nossa cidade afro-européia.

Todo este diálogo inicial parece ditar o tempero da trama de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, no sentido de que indica personagens vindas das mais diferentes regiões dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) preocupadas em obter a cidadania portuguesa, o que lhes daria uma série de benefícios não só em solo português, mas no trânsito por outras vias europeias. Na verdade, todas elas reunidas num espaço designado como “Migração-com-fronteiras” já indica que o trânsito desejado, muitas vezes, esbarra na burocracia e no impedimento de deslocação. 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 barreiras e fronteiras, diante de qualquer tentativa de movimentos migratórios. Neste sentido, o diálogo

travado entre a funcionária Solene e a angolana Mana São constitui um momento sintomático para tal reflexão:

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

SOLENE: Isto 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 mesmo 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: Bem, vejamos. (*Pega na caneta, começa a fazer no papel 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 a senhora reside cá?

MANA SÃO: Sim, já resido há muito tempo.

[...]

SOLENE: E há quantos anos a senhora está cá?

MANA SÃO: Há cinco ou seis anos, aproximadamente.

SOLENE: Tem que ser mais exata, minha senhora. “Aproximadamente” é algo que vai de cinco 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 cinco minutos, outra é ficar 500 anos... Compreende?

MANA SÃO: Mas é que eu não sei exatamente o número de dias que estou legal em Portugal.

SOLENE: Mas terá que saber exatamente esse número. É disso que vai depender a nacionalidade.

MANA SÃO: Por uma questão de dias?

SOLENE: Até por uma questão de horas. A senhora tem de estar legal há mais de seis anos. E olhe que os anos bissextos poderão ajuda-la... Ou não.

MANA SÃO: Mas...

SOLENE: Senha amarela às riscas número 445... (Ondjaki, 2014, p. 53-56)

Ora, não há como não observar a fina ironia tecida pelo autor ao chamar a funcionária, que mais parece preocupada em não atender ou fornecer uma informação válida, de Solene, visto que o cerimonialismo anunciado no seu nome, na verdade, não se cumpre, ao contrário, deixa transparecer uma atitude de enfrentamento, porque vê no outro um convidado inesperado e indesejado, e, por causa disto, precisa travar com ele algum tipo de contato. Daí, valendo-se de sua posição, a funcionária esboça ter uma satisfação incontida em livrar-se logo da pedinte indesejada, forjando todo o tipo de

impedimento possível, desde imputar ao filho de Mana São a condição de “recém-nascido”, e não de criança, até exigir desta uma precisão numérica dos seus dias de permanência em solo português, contando, inclusive, com as horas e os anos bissextos.

Se os diálogos iniciais parecem, realmente, indicar o caminho satírico de Ondjaki, em olhar de maneira acidamente cômica para determinadas situações verossímeis aos utentes dos serviços de fronteiras, não se pode esquecer, aqui, um aspecto importante, não mais na esfera das redes temáticas e da criação das personagens, mas já anunciado na disposição das rubricas e das indicações de gestos e expressões das personagens. Trata-se da adequação deste texto e do seu caráter flexível em relação ao seu espaço de realização e performance.

Escrito “para ser apresentado/lido pela primeira vez, via Rádio (RDP África), durante o África Festival 2006 (Portugal)” (Ondjaki, 2014, p. 237), conforme informação do próprio autor, *Os vivos, o morto e o peixe frito* configura-se como um “original radiofónico” (edro Barbosa, 2003, p. 138), ou seja, como um texto cuja mensagem assenta-se “exclusivamente em códigos de natureza sonora (a palavra, o som musical, o ruído)” (Pedro Barbosa, 2003, p. 138), dada a natureza de sua transmissão. Interessante observar que, mesmo diante da afirmação de Ondjaki, não haveria como fugir desta suspeita, sobretudo, porque o autor deixa pistas muito pontuais sobre a natureza da origem do texto e do seu espaço de realização e transmissão. Basta, neste sentido, observar uma personagem, como Mário Rombo – nítida ironia ao personagem “Rambo”, encarnado pelo ator Sylvester Stallone, muito conhecida nos anos de 1980, sendo ela própria uma herança incômoda do período pós-guerra do Vietnam, na sociedade norte-americana – que, escondido atrás da intrepidez do irmão, Quim, sempre que se sente incomodado com uma situação ou uma interferência, repete um onomatopaico “Hummm!”. É claro que esta sinalização sonora pode ser um indício da preocupação do autor em marcar a personagem e suas aparições na transmissão radiofónica, mas gosto de pensar que também se trata de uma bem sucedida utilização do cômico – entendido aqui, não como gênero, mas como recurso estilístico na efabulação dramática (D’ANGELI e PADUANO, 2007; ROCHA, 2006) – no sentido de que ela pode até estampar uma certa valentia e coragem, mas, no fundo, as suas preocupações são bem outras. Para além do bem-estar da filha Mina e do neném que carrega no ventre e da necessidade de fazer J.J. Mouraria honrar o seu papel de pai, sua inquietação fica patente porque ele quer assistir o jogo Angola x Portugal, saboreando um delicioso peixe frito, iguaria que, nesta altura, não se encontra fácil, dada a sua procura como prato de principal degustação dos angolanos para ver a disputa entre as duas equipas na Copa do Mundo de 2006:

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

QUIM: Mina!, deixa o jovem falar, seja como for, ele é que vai dizer!

MINA (*Para J.J. Mouraria*): Diz, amor...

MANGUIMBO: Diz, sobrinho.

NADINE: Diz, filho...

J.J. MOURARIA: É que estou muito nervoso devido ao jogo de Angola com Portugal...

MINA: Ó Jota, caramba, um pouco mais de coragem... Todo mundo já percebeu que tou grávida...!

MARIO ROMBO (*Levanta-se da cadeira*): O quê?!

QUIM (*Imitando o mesmo gesto e o mesmo grito que Mário Rombo*): O quê?!

MANGUIMBO (*Atrasado*): O quê?!

(*Instala-se a confusão geral. Muito espanto de todos.*)

NADINE (*Para Mário Rombo*): Ó filho, tem calma...

QUIM (*Pega na pistola*): Ó mano, tem calma.

MINA: Ó pai, tem calma...

MÁRIO ROMBO: Hummm!...

MANGUIMBO: Tenha calma, camaradas... O que é preciso é resolver os problemas do povo... (Ondjaki, 2014, p. 149-150)

Diante de uma celeuma coletiva e do medo de J.J. Mouraria em proferir verbalmente que sua namorada carrega um filho seu, as palavras finais de Manguimbo, o angolano suspeito de estar envolvido com contrabando de diamantes, são carregadas de uma ironia cortante. Afinal, como “resolver os problemas do povo”, se aqueles menores e inseridos dentro de uma célula familiar parecem estar longe de uma resolução harmoniosa? Os receios do jovem Mouraria, ao lado das reações assustadas do pai de Mina e repetidas, quase como num eco coralístico, pelas demais personagens envolvidas na situação, contribuem para fazer desta cena uma das muitas em que, nesta obra teatral de Ondjaki, também se possa observar aquela “representação satírica do real” (Inocência Mata, 2001, p. 150), de que nos fala Inocência Mata, posto que, para além das múltiplas e diversificadas formas de refletir sobre os usos da língua portuguesa, dimensionados nas falas das personagens, há aqui uma nítida aposta de ironização dos vários agentes que compõem, por um lado, o microcosmo da sociedade angolana – representado pela família de Mário Rombo e por Manguimbo e Mana São –, e, por outro, o macrocosmo das comunidades dos países de língua portuguesa – figurado pelas personagens portuguesas e pelas africanas nascidas em Portugal.

Outro aspecto interessante nesta cena reside na sequência de aparição de cada personagem, culminando com a exclamação sonora onomatopaica de Mário Rombo, até à conclusão irônica de Manguimbo. Não se pode negar, portanto, a singularidade performática deste texto teatral, que fornece nítidas pistas de ligação com o “original radiofónico”, a que nos referimos anteriormente. No entanto, se esta categoria carece, segundo Pedro Barbosa, de um “elemento fundamental para que possamos ter a ousadia de equiparar com o teatro: o elemento visual” (Pedro Barbosa, 2003, p. 138), a obra de Ondjaki nasce desta originalidade radiofônica, mas a ela não se restringe, visto que existe uma preocupação do autor em registrar a transitoriedade e a movimentação das personagens por diferentes espaços, de modo que estes surgem numa sequência que vai das filas do “Edifício Migração-com-Fronteiras” (Ondjaki, 2014, p. 11) ao balcão do “Bar Schengen” (Ondjaki, 2014, p. 45) – onde J.J. Mouraria começa a sus-

peitar que as atividades de exportação e importação de Manguimbo envolvem o comércio de diamantes –, da portaria do “Prédio de Mário Rombo” (Ondjaki, 2014, p. 58) à porta do apartamento Dona Fatu – locais específicos de encontro e reunião das principais personagens da trama –, para, enfim, chegar-se ao interior, aos cômodos da morada de Mina, onde se dá a revelação da gravidez desta, a tentativa de J.J. Mouraria em fugir do compromisso conjugal e a expectativa de fazer Manguimbo ter uma diarreia e despejar todas as pedras preciosas, que supostamente engoliu, na retrete do banheiro de Nadine e Mário Rombo. Enfim, toda esta agilidade de mudança de cenas, como se fossem quadros quase instantâneos, remete ao processo de cenários móveis, tão característicos de certos espetáculos teatrais televisionados, bem como a situações cômicas, que deflagra o olhar agudo de Ondjaki em mostrar personagens que almejam o trânsito, mas que, por razões diversas, acabam sempre em adversidades que as impedem de se mover.

Ou seja, *Os vivos, o morto e o peixe frito* tem a transmissão num meio de comunicação como sua marca de nascença (o rádio), no entanto, não se pode imputar sobre este texto uma impossibilidade de trânsito para outra categoria genológica, neste caso, o Teatro. Isto, sem falar, nos recursos que deixa subliminarmente anunciado, como os trazidos dos espetáculos teatrais transmitidos pela televisão. Aliás, mobilidade e rompimento de fronteiras entre gêneros parece ser uma aposta do seu autor, visto que, a entrada no frontispício dum texto dramático, de maneira geral, dá-se pela apresentação nomeada das personagens, com suas funções e cargos, além da descrição dos espaços por onde elas irão circular. Pois bem, Ondjaki passa por cima destas normas, elimina esta apresentação inicial e dá ao leitor a oportunidade de circular ele próprio pelas cenas, procurando, nos gestos e nas falas das personagens, perceber as nuances das disposições espaciais, bem como de ir conhecendo um a um todos os agentes participantes das cenas, sem uma antecipação prévia do que fazem, de onde são e vem ou por onde circulam.

Vale lembrar que tal iniciativa reitera a “dramaticidade” da obra em estudo, ou seja, aquele “somatório das categorias distintivas do texto teatral” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24), situado especificamente num “contexto de relações ao nível textual” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24). Ao mesmo tempo, toda esta movência fluida de espaços e a sua sequência ininterrupta por onde as personagens circulam e se dão a perceber sublinham também a “teatralidade” de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, posto que esta permite “distinguir um espetáculo teatral no conjunto das outras modalidades de espetáculo” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24), centrando-se, portanto, no “nível de discurso cénico” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24). Ou seja, de elementos que extrapolam a dimensão textual e revelam os instrumentos de execução performática do texto teatral.

Quero com isto já frisar que a minha leitura do texto de Ondjaki considera *Os vivos, o morto e o peixe frito* não um “original radiofónico” ortodoxo e fixo, ou seja, desprovido de certas qualidades textuais e cénicas, mas como Teatro, ou seja, como

obra de arte que, na exata definição de Pedro Barbosa (2003) em sua *Teoria do Teatro Moderno*, é capaz de reunir e somar a dramaticidade com a teatralidade. Neste sentido, aquela ruptura de regras estruturais pré-estabelecidas para a criação e a apresentação do texto dramático parece ser um indicativo sintomático da estética pessoal do seu autor e do vôo livre que ele opera sobre uma categoria genológica. Vale dizer que este seu teatro nada apresenta de comum ou trivial. Talvez, por isso, o leitor depare-se com um alerta na contracapa da edição portuguesa: “Uma peça de teatro como se fosse um romance. Ou o inverso”. Em outras palavras, trata-se de teatro singular na sua disposição textual e cênica, mas também de um texto ímpar no tratamento e na construção da matéria efabulatória.

E um dos aspectos mais significativos para se perceber tal traço distintivo reside na aplicação exemplar de Ondjaki daquela lição deixada por Décio de Almeida Prado sobre a indissolubilidade existente entre as categorias enredo, personagem e espaço. Segundo o ensaísta brasileiro, no teatro, as três aproximam-se de tal forma que é quase impossível pensar na separação destas e distanciá-las do gênero romanesco, posto que,

As semelhanças entre o romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela legenda, é possível imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal. (Décio de Almeida Prado, 1974, p. 83)

Ou seja, trazendo da sua prática ficcional a agilidade e a fluidez das personagens num trânsito entre espaços diferentes, Ondjaki interliga todos eles, tendo como fio condutor a presença e as vozes das suas personagens que vão acenando para uma sintonia com cada espaço físico onde se passa ação, ao mesmo tempo que insere outros que, a princípio, poderiam se sentir deslocados. É com esta ênfase que o leitor logo se depara com personagens que partilham de um mesmo bem comum – a língua portuguesa – ainda que, muitas vezes, ela seja articulada de maneira propositalmente descontextualizada.

Assim, toda a ação inicia a partir de um edifício, ironicamente chamado de “Migração-com-Fronteiras”, visto que, se a primeira expressão, conforme já assinalamos, conota uma ideia de livre movimento, este esbarra exatamente na impossibilidade do direito de ir e vir que as linhas fronteiriças parecem impedir. Na verdade, Ondjaki revela a experiência dolorosa de submissão aos trâmites burocráticos que os imigrantes africanos (e de outros lugares) estão sujeitos em solo estrangeiro. Das intromissões do Segurança à impaciência da funcionária Solene, cada uma das personagens vai tentando driblar as imposições e os impedimentos, alguns, inclusive, com o objetivo de se livrar o mais rápido possível dos problemas para poder assistir ao jogo de futebol Angola x Portugal, pela Copa do Mundo de 2006, na Alemanha.

Aliás, este é o dado que permite situar a trama nos anos iniciais do século XXI, além de funcionar como uma espécie de situação espelho do contexto representado. Há uma disputa entre dois países de língua portuguesa (Angola e Portugal) que ocorre num campo de futebol, localizado num espaço político, social e econômico hegemônico dentro do cenário europeu (Alemanha). Enquanto no âmbito esportivo, as duas equipas travavam literalmente uma batalha campal para seguir adiante no campeonato de futebol – jogo vencido por Portugal (1 X 0) –, fora dele, os vivos (Mario Rombo, Quim, Nadine, Mina, Manguimbo, J.J. Mouraria, Fatu e Titonho) e o morto (o marido de Dona Fatu) compõem um outro grupo, onde as diferenças e os distintos sabores que a língua portuguesa disseminou e as discrepantes formas de ver o mundo e de se comportar socialmente entre duas gerações diferentes (a dos que viveram nos seus respectivos países e depois se mudaram para Portugal, ao lado dos que já nasceram em solo estrangeiro e foram absorvendo atitudes, gestos, falas e performances que despertam o estranhamento daqueles) se destacam a cada quadro.

Daí, o ruído na incompreensão do português empolado e, por vezes, deslocado de J.J. Mouraria – filho de são-tomenses, nascido em Portugal – por parte tanto dos africanos, quanto dos portugueses. Ainda assim, são essas dissonâncias que acabam por dar à língua proferida pelos agentes fictícios um quase estatuto de personagem na trama, já que ela também, presente nos diálogos, não se estabelece e não permanece em cena de maneira tranquila. Muito pelo contrário, são essas tensões que corroboram a densidade e a riqueza das diferenças culturais e linguísticas desta grande comunidade de falantes de língua portuguesa.

Para Ondjaki, tal distinção parece constituir a marca daquele vôo livre que o escritor necessita para criar, mas também se torna um instrumento rico de criação, a partir do momento em que estas diferenças são colocadas a nu, sem graus de hierarquia, almejando, quem sabe, um convívio pacífico entre elas. Por outro lado, não se pode esquecer que esta experiência não chega a ser uma novidade no contexto literário da literatura angolana, e ele próprio sinaliza para este reconhecimento, quando, no pórtico do texto, sublinha a presença intertextual de Manuel Rui (*1 morto e os vivos*, 1993). Afinal, “contaminada de diálogos” (Ondjaki, 2014, p. 9) que o autor usa aceitar, esta peça não deixa de revisitar alguns contos da coletânea de Manuel Rui. A preocupação em torno do jogo de futebol, por exemplo, relembra, sob certo aspecto, algumas cenas da vida de Kalakata e suas experiências como guarda-redes nos jogos de bola com os amigos de rua, em “O rei dos papagaios”. Também o morto (o marido de Dona Fatu) e o tão desejado peixe frito não deixam de recuperar lances do funeral e das nuances gastronômicas presentes em “De um comba”.

Assim, fazendo confluír na sua composição uma série de recursos caros às escritas dramáticas contemporâneas, Ondjaki parece apostar numa experiência rapsódica, no sentido delineado por Jean Pierre Sarrasac, posto que, também em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, se contempla aquela “explosão do próprio mundo” (Sarrasac, 2003, p. 230), e, aqui, dos seus componentes de língua portuguesa, a partir de uma dissemina-

ção de diferenciados temperos. Segundo o ensaísta francês, os traços mais visíveis do fenômeno rapsódico são: “A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida)” (Sarrazac, 2003, p. 230).

Ainda que o diálogo filosófico não seja uma tônica para o autor em estudo, é inegável que outros recursos são manipulados para a composição desta peça. As situações intertextuais com os contos de Manuel Rui, a composição flexível de personagens que circulam em cenários móveis, ágeis e contínuos, a utilização de recursos sonoros como marcas de personagens, a língua portuguesa construída sob os mais diferentes matizes numa rede marcada pela diversidade, a origem radiofônica e a sua ultrapassagem a esta categoria genológica, além da comicidade de determinadas cenas, não deixam de se constituir as marcas aproximativas desta peça de Ondjaki com as “características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais” (Sarrazac, 2003, p. 230), descritas por Jean Pierre Sarrazac. São elas, a meu ver, que possibilitam perceber uma certa demarcação do gesto de descoser e recoser de Ondjaki, partindo da performance do rádio para a do palco, sem esquecer toda a sorte de instrumentos que o Teatro, naquela concepção de Pedro Barbosa (2003), pode oferecer, tanto pelo viés dos recursos textuais, quanto pelo campo dos expedientes extrateatrais.

Fato é que, ao lado de outros títulos importantes, como *A revolta da casa dos ídolos* (1980), de Pepetela, e *As colheitas do Senhor Governador* (2010), de João Maimona, gosto de pensar que *Os vivos, o morto e o peixe frito* (2014), de Ondjaki, constitui uma experiência rapsódica teatral muito bem sucedida. Seja do ponto de vista discursivo e retórico, com uma percepção aguda das possibilidades estéticas e dos experimentos criadores do texto teatral, seja do âmbito temático, com uma ampla gama de tratamento nas diversidades e diferenças culturais dos países africanos de língua portuguesa, ou, ainda, levando em consideração a apreensão de fatores externos que compõem a dimensão performática. Em todas estas áreas, 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 de antigas e novas gerações em estado de trânsito e de migração e os sonhos de um futuro por vir.

Neste sentido, a cena final, com Mina, grávida, e J.J. Mouraria numa cena de amor regada a peixes secos, prontos para serem divididos e repartidos entre os moradores do prédio, sugere que, no lugar de se pensar em portugueses e angolanos (ou, numa dimensão maior, africanos e demais luso falantes) numa disputa, ainda que esta seja reduzida, na trama, ao campo esportivo, é preciso compreender este conjunto de indivíduos, com suas “identidades em diferença” (Laura Cavalcante Padilha, 2005, p. 25). Por isso, encerro este percurso de leitura do Teatro de Ondjaki com o pensamento de

Laura Cavalcante Padilha, no sentido de perceber que o uso comum da língua portuguesa pelas diferentes personagens de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, vindas das mais distintas regiões com as suas bagagens e heranças culturais, pode viabilizar a criação de um “fecundo espaço de mútuas possibilidades de entendimento no qual igualmente proliferam muitas cumplicidades e inúmeras histórias entrelaçadas” (Laura Cavalcante Padilha, 2005, p. 25-26).

Ao entrelaçar todas as histórias e trajetórias, Ondjaki concretiza uma instigante experiência rapsódica no seu Teatro, onde todas estas questões vem à cena. A exemplo de J.J. Mouraria, nos momentos finais da peça, ele também não deixa de ter uma atitude consciente e preocupada para com os problemas e aspectos colocados em reflexão ao longo do texto, e, ao mesmo tempo, generosa para com o seu leitor, afinal, compartilhando o pensamento de sua personagem, o leitor termina com a sensação de que, em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, “Parece que aqui há peixe para muita gente”.

**Resumo:** A partir dos conceitos de Teatro, de Pedro Barbosa (2003) e de experiência rapsódica, de Jean Pierre Sarrazac (2003), pretendemos apresentar uma leitura da peça de Ondjaki, observando como estes aspectos são utilizados pelo autor como ferramentas de criação. O fato de *Os vivos, o morto e o peixe frito* constituir um texto produzido para uma performance transmitida pelo rádio não reduz a sua categorização genológica, em virtude das mobilidades migratórias presentes na criação das personagens. São elas, com suas distintas bagagens culturais e articulações da língua portuguesa, que permitem pensar a trama das diferenças como uma das marcas destes sujeitos em trânsito.

**Palavras-chave:** Teatro – Experiência Rapsódica – Migração – Diferenças – Ondjaki.

**Résumé:** À partir des concepts de Théâtre, de Pedro Barbosa (2003) et d’expérience rhapsodique, de Jean Pierre Sarrazac (2003), nous essaierons de présenter une

*lecture de la pièce d’Ondjaki, tout en observant le mode selon lequel ces aspects sont utilisés par l’auteur comme des outils de création. Le fait que la pièce Os vivos, o morto e o peixe frito constitue un texte produit en vue d’une performance transmise par la radio ne réduit pas sa catégorisation génologique, du moment qu’on tient compte des mobilités migratoires présentes dans la création des personnages. Ce sont ces mobilités, avec leurs bagages culturels distincts et leurs diverses articulations de la langue portugaise, qui permettent de penser la trame des différences comme l’une des marques de ces individus en transit.*

**Mots-clés:** Théâtre – Expérience Rhapsodique – Migration – Différences – Ondjaki.

**Abstract:** From the concepts of Theatre, by Pedro Barbosa (2003) and rhapsodic experience, by Jean Pierre Sarrazac (2003), we intend to present a Reading of Ondjaki’s play, observing how these aspects are used by the author as creation tools. The fact that *Os vivos, o morto e o peixe frito* constitutes a text produced for a broadcast perfor-

*mance on the radio does not reduce its genre categorization, because of the migratory mobilities present at the creation of the characters. With their different cultural backgrounds and joints of the Portuguese*

*language, they help to consider the plot of the differences as one of the hallmarks of these subjects in transit.*

**Keywords:** Theatre – Rhapsodic Experience – Migration – Differences – Ondjaki.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno*. 2. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- D'ANGELI, Concetta & PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad.: Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- ONDJAKI. *Os vivos, o morto e o peixe frito*. Lisboa: Leya; Alfragide: Caminho, 2014.
- ONDJAKI. “Entrevista a Mânya Millen”. *Jornal O Globo*, Prosa e Verso, p. 1-2, 22 de julho de 2006.
- PADILHA, Laura Cavalcante. “Da construção identitária a uma trama das diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 73, p. 3-28, dezembro de 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 81-101.
- ROCHA, Rejane Cristina. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / UNESP, 2006. Tese de Doutorado em Estudos Literários.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama*. Escritas dramáticas contemporâneas. Trad.: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2003.