

UMA CONFRATERNIZAÇÃO PALOPIANA EM LISBOA: OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE-FRITO, DE ONDJAKI¹

Sabrina Ferraz Fraccari

Resumo: Ondjaki é reconhecido pela crítica literária como um dos mais importantes escritores angolanos contemporâneos. Autor de uma vasta obra, composta por distintos gêneros, as produções infantojuvenis se destacam entre os escritos do autor. Diante disso, este ensaio toma como objeto de estudos a peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), e tem como objetivo principal refletir sobre as conexões entre a obra e a literatura infantojuvenil angolana, assim como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça, destacando a diversidade da língua portuguesa. Para isso, nos ancoramos nas reflexões teóricas de Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Manuel Jorge (2002), Moreira (1999), Macedo e Chaves (2007), Anatol Rosenfeld (1994), Pedro Barbosa (2003), entre outros. A língua portuguesa surge, na obra, como o elemento que, ao mesmo tempo em que une as personagens em uma perspectiva macro, pois todas falam português e têm origem lusófona, as diferencia quando observadas de perto. Assim, apesar de os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) terem adotado o português e, portanto, a língua do colonizador, permearam-na com elementos das tradições culturais de cada país, originando não uma, mas várias línguas portuguesas.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Literatura angolana. Teatro. Cultura. Ondjaki.

Abstract: Ondjaki is recognized by literary critics as one of the most important contemporary Angolan writers. Author of a vast work, composed of different genres, his children's literary works stand out among the author's writings. In this way, this essay takes the play *Osvivos, o morto e o peixe-frito* (2014), as the object of study, and its main objective is to reflect on the connections between the play and Angolan children's literature, as well as to highlight the linguistic plots and wordplay that emerge from the dialogues of the

1 Título em língua estrangeira: "A palopianget-together in Lisbon: *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, by Ondjaki".

play, and highlight the diversity of the Portuguese language. For this, we anchor ourselves in the theoretical reflections of Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Manuel Jorge (2002), Moreira (1999), Macedo and Chaves (2007), Anatol Rosenfeld (1994), Pedro Barbosa (2003), among others. The Portuguese language emerges in the work as the element that, at the same time that unites the characters in a macro perspective, because they all speak Portuguese and have Lusophone origins, differentiates them when closely observed. Thus, although the PALOP countries have adopted Portuguese and, therefore, the colonizer's language, they have permeated it with elements of each country's cultural traditions, originating not one, but several Portuguese languages.

Keywords: Children's Literature. Angolan Literature. Theater. Culture. Ondjaki.

Considerações iniciais

Reconhecido pela crítica literária como um dos mais importantes escritores angolanos contemporâneos, Ndalu de Almeida, ou Ondjaki, é um contador de histórias, como ele próprio se define. Nascido em Luanda, no ano de 1977, o autor possui uma vasta produção literária, tanto em número de livros publicados quanto em gêneros pelos quais transita. Seu primeiro livro, *Actu sanguíneu*, publicado em 2000, nos apresentou o poeta; *Momentos de aqui*, de 2001, o contista; e *Bom dia, camaradas*, também de 2001, o romancista.

Já consagrado nos circuitos literários, o escritor publicou, ainda, os livros de contos *E se amanhã o medo* (2005), *Os da minha rua* (2007) e *O céu não sabe dançar sozinho* (2014); os romances *Os transparentes* (2012) e *O livro*

do deslembramento (2020), entre outros; e, ainda, *Há prendizagens com o xão* (2002), *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* (2009), *Dentro de mim faz sul* (2010), *Os modos de mármore* (2015) e *Há gente em casa* (2018), todos livros de poesia.

Ondjaki, no entanto, não escreve apenas “para adultos”, tendo também uma significativa produção infantojuvenil, formada por livros como *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008) e *O voo do golfinho* (2009), considerados infantis, e *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2013a), apontados como juvenis. Não podemos, contudo, delimitar o público leitor das obras de Ondjaki, que escreve “para quem estiver disposto a ler” (ONDJAKI, 2013b, s.p.), como ele próprio respondeu ao ser questionado sobre para quem teria escrito *Uma escuridão bonita*.

Cientes desta impossibilidade e da excelência com a qual Ondjaki transita entre os gêneros literários, no presente artigo, tomamos como objeto de estudos a peça de teatro *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, publicada em livro em 2009 e relançada em 2014 pela editora brasileira Pallas. Neste livro, além de conhecermos o Ondjaki teatrólogo, somos apresentados a treze personagens nascidos em algum dos

Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, os PALOP, cujas trajetórias se cruzam em Lisboa, no dia do jogo entre Angola e Portugal na Copa do Mundo de 2006.

Característica marcante da literatura de Ondjaki, a exploração das possibilidades da língua portuguesa é destaque nos diálogos da peça. Jogos de palavras, expressões linguísticas comuns empregadas por algumas personagens que soam como exóticas para outras e problemas de comunicação (intencionais ou não) derivados dos diferentes usos das palavras no momento da fala são recorrentes na peça. Assim, o escritor angolano transforma a língua portuguesa no elemento que, ao mesmo tempo em que une as personagens em uma perspectiva macro, pois todas falam português e têm origem lusófona, as diferencia quando observadas de perto. Afinal, como afirmou o próprio Ondjaki em entrevista ao podcast Cruzamentos literários (2021a), não existe uma língua portuguesa, mas línguas portuguesas, e é precisamente a individualidade que emerge nos diálogos de *Os vivos, o morto e o peixe-frito*.

A peça, considerada literatura infantojuvenil, destaca ainda, com muito humor, a dialética vida e morte, as tradições africanas e o exotismo com que são percebidas as culturas dos países africanos pelos olhos ocidentais (sobretudo

portugueses) de quem não as compartilha. Nesse sentido, considerando a singularidade da peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* na produção literária de Ondjaki, objetivamos, neste estudo, refletir sobre as conexões entre a obra e a literatura infantojuvenil angolana, bem como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça.

Para isso, em um primeiro momento, destacamos a literatura infantojuvenil angolana e as produções de Ondjaki voltadas a este público, embora não circunscritas a ele, realizando um breve percurso pelo desenvolvimento da literatura voltada a jovens leitores em Angola, a partir, sobretudo, de ensaios de Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Moreira (1999) e Macedo e Chaves (2007). Na sequência, trataremos brevemente sobre elementos da literatura infantojuvenil de Ondjaki, com base no ensaio de Paz e Fenner (2020) e em considerações do próprio Ondjaki a respeito da infância e juventude. Por fim, na última seção, nos deteremos especificamente em nosso objeto de estudo, *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, refletindo a respeito de questões formais do gênero teatro, em especial a centralidade do diálogo para o texto teatral, a partir de Anatol Rosenfeld (1994) e Pedro Barbosa (2003). A partir dos

diálogos, interessa-nos compreender os jogos de palavras e os efeitos de sentido causados pelos distintos usos da língua portuguesa feitos pelas personagens da peça.

A literatura infantojuvenil angolana: descolonização cultural a partir da valorização das tradições populares

Manuel Jorge, no ensaio “O papel dos escritores angolanos na construção da identidade nacional” (2002), destaca a presença da literatura durante os movimentos de libertação em Angola, não apenas como cultura, mas também como mensagem. Durante a colonização, os portugueses buscaram assimilar o homem africano, isto é, suplantando as características culturais tradicionais dos povos que constituíram Angola e substituí-las por expressões europeias. Nesse período, as publicações voltadas para as crianças que chegavam ao país eram de autoria de escritores portugueses ou os clássicos dos Irmãos Grimm, Perrault ou de Andersen.

Após a independência de Angola, em 1975, a literatura e, especificamente, as obras voltadas a jovens leitores, foram incentivadas no país, a fim de valorizar as tradições populares locais e assumir um compromisso com a reconstrução da nação e a transformação da própria sociedade. A partir desse momento, “o escritor angolano assumiu, então, uma posição diametralmente oposta à que ocupava no contexto colonial,

abandonando a condição de objeto para se tornar sujeito de um processo de reconstrução nacional” (MOREIRA, 1999, p. 82). Os escritores eram, nesse sentido, agentes fundamentais no processo de construção da identidade angolana.

A proclamação da União dos Escritores Angolanos (UEA), em dezembro de 1975, foi fundamental para a valorização da literatura e para a criação de um sistema literário, uma vez que também publicou em livro diversas obras, entre elas *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, escrita em 1961 e publicada pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1974 (FERNANDES, 2008). Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola, foi escolhido também primeiro presidente da UEA, e em seu discurso de posse, no dia 24 de novembro de 1977, afirmava a necessidade de a literatura angolana pós-independência refletir a cultura do país: “No passado, a nossa literatura mergulhou profundamente na cultura europeia – era mesmo uma parte da literatura da Europa [...]. Hoje, a nossa cultura tem de ser reflectida tal como ela é, sem deformações, sendo ela própria o motivador da literatura” (NETO, 1977 apud FERNANDES, 2008, s.p.). Dessa forma, o país livre da opressão portuguesa buscava resgatar aspectos das tradições culturais angolanas, entre eles histórias do folclore silenciadas pelos colonizadores

portugueses, e a literatura tornou-se um instrumento fundamental para cumprir esse intento.

O escritor Manuel Jorge (2002) acredita que a proclamação da UEA, bem como o discurso de Agostinho Neto, eram “no fundo, uma incitação à pesquisa dos elementos susceptíveis de permitir a Construção da Angolanidade” (JORGE, 2002, s.p.). Mas o que seria tal Angolanidade? No contexto de afirmação de Angola enquanto nação, seria uma das formas de construir a identidade nacional a partir das histórias dos povos que formaram o país. O escritor vai além, e explica que a Angolanidade tem uma dimensão política, a qual mencionamos anteriormente, e uma dimensão cultural, “que lhe dá sua dimensão real. Na verdade, a Angolanidade serve de revelador aos alicerces da cultura autónoma da Nação Angolana” (JORGE, 2002, s.p.). Assim, a construção de Angola enquanto nação livre do domínio português passa por construir a identidade nacional com base na Angolanidade. Nesse processo, a literatura infantojuvenil foi um elemento central.

Após a proclamação da UEA, era necessário estabelecer um sistema literário, isto é, escritores produzindo obras literárias para serem publicadas e distribuídas a um público leitor e, além da própria UEA, que passou a publicar obras,

é importante destacar o papel do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) e o Jornal de Angola nesse processo. Ambos também foram responsáveis por divulgar “a cultura a um novo público por meio de publicação de livros, discos e artigos para a recente nação” (PAZ; FENNER, 2020, p. 38). Uma vez estabelecidos espaços para a publicação de obras literárias e artigos produzidos visando a valorização da cultura angolana, cabia aos escritores a produção de narrativas que recontassem a história do país incluindo as tradições silenciadas.

Frente a esta missão, as produções dos escritores angolanos foram pensadas “como forma de fazer presente o que, por tanto tempo, o colonialismo tentara abafar, ao mesmo tempo em que ensinavam às novas gerações os caminhos da tradição” (MACEDO; CHAVES, 2007, p. 156). Nesse contexto, a literatura infantil e juvenil foi privilegiada, pois era preciso formar jovens leitores capazes de reconhecer como legítimas as tradições do país, bem como compreender os conflitos necessários para se chegar a uma Angola livre.

Antes mesmo da independência, Fernandes (2018), no entanto, destaca que, especialmente nos subúrbios e nas zonas rurais, as crianças tinham contato com a literatura oral contada pelos mais velhos e, dessa forma, passada de

geração para geração. Após a independência, a literatura infantojuvenil recebeu atenção especial, e “a intenção era fazer chegar aos mais novos, onde quer que se encontrassem, as mais diferentes facetas e manifestações da terra e do povo, de forma simples e recreativa: hábitos e costumes, canto, folclore, linguajar, mitos, tradições, belezas, fauna e flora, etc” (FERNANDES, 2018, s.p.). Apesar de, naquele momento, estar claro o objetivo de valorizar as tradições culturais angolanas nas produções literárias, especialmente àquelas voltadas aos jovens leitores, Fernandes (2008) ressalta que havia uma indeterminação a respeito de quais histórias contar às crianças: adaptar ou não contos tradicionais consagrados pela tradição oral? A linguagem também foi questionada: as histórias seriam contadas na língua do colonizador, ou seja, o português, ou nas línguas populares e variadas de cada região? Conforme a pesquisadora, a questão era complicada demais e acabou sem solução.

Os impasses, entretanto, não impediram que escritores e escritoras publicassem obras voltadas aos jovens leitores. Fernandes (2018) chama de pioneiros o grupo formado, entre outros, por Dario de Melo, Cremilda Lima, Maria Eugénia Neto, Rosalina Pombal, que começou a publicar contos no Jornal de Angola, em uma seção dominical

dedicada ao público infantil e, posteriormente, transmitiu essas narrativas em programas infantis da Rádio Nacional do país, demonstrando o empenho em alcançar as crianças. Pouco tempo depois, o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), atual Instituto Nacional das Indústrias Culturais (INIC), preparou novas edições dos contos, acrescentando algumas ilustrações, dando origem à coleção Piô-Piô, composta por doze títulos, entre eles *Quem vai buscar o futuro? A águia, A raposa e a perdiz*. Os livros da coleção, embora frágeis, foram publicados em grandes tiragens e vendidos a preços baixos ou até mesmo distribuídos gratuitamente. De acordo com Fernandes (2018), entre os méritos desta coleção está o fato de crianças e jovens leitores terem acesso a narrativas que tratavam sobre temas identificados a eles.

A UEA, como dissemos, também passou a editar e publicar obras infantojuvenis. A primeira delas foi *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, publicada pela primeira vez em 1972, pelo Serviço de Cultura do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). A primeira publicação inédita da UEA foi, no entanto, *A caixa*, de Manuel Rui, lançada em 1977, a qual tem como protagonista o menino Kito, e se passa no Musseque, após a independência de Angola, em meio à guerra civil. A oralidade é um elemento marcante na obra,

escrita em um linguajar popular, e o enredo reverbera o desejo de valorizar os elementos culturais e naturais do país.

Os incentivos à produção e distribuição de obras para jovens leitores ainda são uma prioridade em Angola (FERNANDES, 2018). Desde 2006, o Ministério da Cultura do país realiza, uma vez por ano, o chamado Jardim do Livro Infantil, enquanto a Festa do Livro acontece sempre no mês de junho, em comemoração ao Dia Internacional da Criança e ao Dia da Criança Africana. Nos três dias do evento, acontecem exposições e vendas de livros escritos por angolanos e estrangeiros, são exibidos filmes, realizadas palestras, círculos de leitura, sessões de autógrafos, além de outras atividades (FERNANDES, 2018). Durante os eventos, prêmios também são entregues aos autores que produzem literatura infantojuvenil, entre eles o Prêmio Literário Jardim do Livro Infantil, e o Concurso Caxinde do Conto Infantil, vencido por Ondjaki com *Ombela, a origem das chuvas*.

Ao realizar esse breve percurso da literatura infantojuvenil em Angola pós-independência, percebe-se os esforços realizados para, por meio das produções literárias, resgatar e valorizar elementos da tradição cultural angolana, silenciados e deslegitimados durante o período da colonização. Assim, na literatura angolana destinada a jovens leitores,

a expressão de valores tipicamente locais como elementos recorrentes nas narrativas destinadas à infância se enquadra numa proposta de criar, através da literatura, intercâmbios entre comportamentos, emoções e sentimentos, ou seja, criar uma identidade entre um público leitor em plena formação cultural. (MOREIRA, 1999, p. 88)

A prioridade dada à literatura infantojuvenil, dessa forma, justifica-se pela necessidade de criar uma identidade entre os leitores em formação e as tradições culturais do país, investindo, para isso, no reconhecimento dos elementos fundadores de uma nação angolana ressaltados em muitas das narrativas infantis e juvenis. Esse processo, em nossa leitura, representa uma espécie de descolonização cultural, no qual as narrativas e valores antes dominados pelos colonizadores passam a ser escritas e narradas pelos próprios angolanos, os quais se tornam os grandes responsáveis pela reconstrução do país.

Vale a pena destacar ainda que, ao lado dos incentivos à produção literária, foram realizados empenhos a fim de aumentar as taxas de alfabetização em Angola e, com isso, formar uma comunidade leitora. A guerra civil, entretanto, atrapalhou o processo de alfabetização, impedindo, em parte, que os objetivos delimitados logo após a independência fossem alcançados plenamente (FERNANDES,

2018). Apesar disso, escritores como Ondjaki, que começou a publicar após a virada do século, reforçam o compromisso dos autores angolanos em voltar os olhos aos jovens leitores e, juntamente com eles, criar novos mundos.

A literatura infantojuvenil de Ondjaki: tradição oral e simbolismo

Como destacamos anteriormente, Ondjaki possui uma produção literária consistente e, de certo modo, extensa, dedicada especialmente a crianças e adolescentes. Além dos já citados *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009), *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2013a), o escritor angolano publicou, voltados ao público infantojuvenil, os livros: *O carnaval da Kissonde* (2015), *O convidador de pirilampos* (2017), *A estória do sol e do rinoceronte* (2020) e *Senhor Feroz* (2022).

Paz e Fenner (2020), ao refletir sobre a literatura infantojuvenil de Ondjaki, destacam a presença marcante da oralidade e das memórias nas produções do escritor. Segundo eles, Ondjaki se expressa por meio de “uma linguagem poética, composta por elementos da oralidade, valorizando a cultura de seu país” (PAZ; FENNER, 2020, p. 35). Os pesquisadores, com base em Tutikian (2009), afirmam que o escritor angolano elabora uma escrita emancipatória,

“isto é, aquela que suscita uma vontade de libertação não só do passado colonial como também de uma afirmação da autonomia literária angolana” (PAZ; FENNER, 2020, p. 36). Nesse sentido, o escritor empreende um esforço a fim de recuperar narrativas tradicionais angolanas não valorizadas e tampouco legitimadas pelo colonizador, seguindo a trilha dos autores pioneiros de Angola pós-independência. Na visão dos pesquisadores, emancipatórias também são as demais produções literárias infantojuvenis angolanas, perspectiva com a qual nos alinhamos, especialmente com base no breve percurso destacado na seção anterior.

A extensa produção considerada infantojuvenil de Ondjaki permite-nos afirmar que o escritor permanece comprometido com a infância e também com a juventude. Além das obras literárias, o autor angolano constantemente comenta, em entrevistas, a importância de voltarmos nossos olhos aos jovens leitores. Em conversa virtual com o também escritor Lourenço Mutarelli, Ondjaki destaca a necessidade de, enquanto adultos, respeitarmos as crianças e tratarmos dos mais diversos assuntos com elas, porque são as crianças as responsáveis por construir o amanhã:

É preciso respeitar o futuro. Como respeitamos o futuro? Elucidando as crianças. É uma falta de respeito quando nós omitimos certas informações na escola,

é um crime em massa. Se tu educas uma criança brasileira sem saber o lugar do negro e o lugar do indígena na cultura brasileira, estás a cometer um crime. Estás a negar a essa nova criança brasileira um conhecimento sobre as verdadeiras fundações do Brasil. [...] Vamos dizer a verdade às crianças, a verdade sobre o racismo, a verdade sobre a escravidão, a verdade sobre os maus tratos aos índios. É preciso dizer. E as crianças – hoje crianças e amanhã adultos – vão tentar fazer um outro mundo. (ONDJAKI, 2021b, s.p.)

Diante desta afirmação do escritor angolano, ressalta-se o respeito dele diante dos principais destinatários de uma parcela considerável de suas obras, bem como a consciência de seu papel frente à construção e reconstrução de uma identidade angolana. Além disso, Ondjaki estabelece as bases de um novo mundo, uma vez que olha para o futuro e o faz, ao mesmo tempo em que reconhece, em muitas de suas obras infantojuvenis, o passado. Em *Ynari: a menina das cinco tranças*, a protagonista encontra um homem pequenino, que a ensina a brincar com palavras. No meio da brincadeira, os amigos visitam a aldeia do homem pequenino, e este apresenta Ynari à velha muito velha que destrói palavras e ao velho muito velho que inventa palavras. O encontro da menina com os mais velhos ressalta o respeito à memória e aos mestres da palavra, ou seja, à tradição oral, fundamental para a literatura do escritor angolano.

No encontro com os mais velhos, Ynari conhece o poder da palavra *permuta* e, junto do homem pequenino, decide percorrer cinco aldeias que estavam em guerra. Em cada uma das aldeias, a menina dá uma palavra mágica equivalente àquilo que faltava aos homens e os fazia entrar em guerra. Nas cinco aldeias, Ynari deixa uma de suas tranças e apresenta uma palavra que põe fim à guerra, essas palavras fazem referência aos cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato. A passagem da guerra à paz se dá por meio de um ritual, concretizado através de uma comemoração entre os habitantes da aldeia. Com relação ao simbolismo da narrativa, percebe-se a relevância da palavra e da tradição oral, capazes de decretarem o fim de guerras travadas pela falta de entendimento e diálogo entre os homens.

Já em *Uma escuridão bonita*, literatura infantojuvenil voltada a um público um pouco mais crescido, a força da palavra e do diálogo também marca presença. Na narrativa, acompanhamos dois jovens apaixonados que, na falta de luz elétrica, conversam para passar o tempo. Durante o diálogo, assuntos como a Avó Dezanove e o soviético, tema de outro romance de Ondjaki, são debatidos, entre eles o Cinema Bu, lembrança da infância, quando as crianças ficavam sentadas na varanda da casa da Avó Dezanove

observando os jogos de luz e sombra causados pelos reflexos dos faróis dos automóveis. Segundo o narrador, “a coisa mais bonita do Cinema Bu é que cada um pode encontrar ali as memórias, os sonhos, e os futuros que mais deseja” (ONDJAKI, 2013a, p. 82). A narrativa, dessa forma, destaca o poder da imaginação, da construção de narrativas feitas pelas crianças e também pelos dois jovens que protagonizam esse diálogo.

As duas narrativas acima mencionadas concedem um espaço de protagonismo à palavra, ao diálogo, à oralidade. Paz e Fenner (2020), refletindo sobre os elementos constantes das narrativas de Ondjaki, destacam a oratura, termo que “aponta o diálogo, nem sempre harmônico, entre formas expressivas ligadas à tradição oral e à escrita. Engloba (no francês, *oraliture*) a simultaneidade: oralidade e escrita, vazada em duplo movimento” (FONSECA, 2008, p. 63). Nesse sentido, é no diálogo entre oralidade e escrita que reside um dos elementos centrais das narrativas de Ondjaki, importante para compreendermos algumas das nuances de *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, o objeto principal deste estudo.

Mas que português é esse que tu fala?: Os PALOP reúnem-se (ao acaso) em Lisboa

Apresentada pela primeira vez durante o “África festival”, em 2006, na rádio portuguesa RDP África, *Os vivos, o morto e o peixe-frito* é uma obra singular na produção do escritor angolano, pois explora as várias línguas portuguesas faladas nos PALOP. Essas diferenças permitem inclusive que algumas das personagens criem hipóteses sobre o lugar de nascimento das outras não só com base na forma de falar, mas também considerando a escolha de palavras usadas. Podemos perceber tal aspecto no diálogo entre Mana São, angolana, e Titonho, cabo-verdiano:

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-malembe. 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 [...]. (ONDJAKI, 2014, p. 9)

A partir do diálogo acima, consideramos a hipótese de Titonho reconhecer a origem angolana de Mana São pela sua pronúncia da língua portuguesa e pelo emprego da expressão “malembe-malembe”, comumente usada pelos angolanos, cujo sentido está ligado a devagar, com calma. De outra parte, o modo como Mana São responde aos questionamentos de Titonho também pode ser um indício de onde ela é: a certa impaciência e fina ironia com que pergunta ao homem, de modo retórico, “você não acabou de chegar?”, talvez tenham sido os elementos responsáveis por denunciar a origem angolana – e benguelense – dela. De qualquer forma, o diálogo acima transcrito é o primeiro da peça e introduz aquela que, em nossa leitura, é o fio responsável por unir as trajetórias das treze personagens nascidas em algum dos PALOP que se reúnem – ao acaso – em Lisboa: a língua portuguesa.

Em nossa perspectiva, são as tramas linguísticas e os jogos de palavras, expostos pelos diálogos, os responsáveis por gerar a tensão ao longo da peça. Nesse sentido, cabe lembrarmos a importância do diálogo para o texto dramático, elemento central, uma vez que não há um narrador explicando as ações e os motivos de cada personagem (SZONDI, 2011). Assim, “a forma natural de estes últimos

[as personagens] se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda é o diálogo” (ROSENFELD, 1994, p. 34). No drama, as ações são produzidas pelo diálogo e se manifestam a partir de atitudes contrárias, as quais originam, segundo Rosenfeld (1994), entrechoques de vontades, criando, assim, a tensão e o conflito.

Em termos formais, a importância central dos diálogos na peça de Ondjaki é evocada já na apresentação das personagens, elemento tradicional do gênero dramático, que antecede a cena textual. Não há qualquer caracterização física das personagens, apenas a menção a respeito de em qual país dos PALOP nasceram, enfatizando, em nossa leitura, a preponderância dos diálogos e, portanto, da língua portuguesa. De outra parte, o fato de a peça ter sido apresentada pela primeira vez no rádio corrobora nossa leitura. Nesse sentido, Valentim (2017) qualifica a peça como um original radiofônico, no qual a mensagem, em virtude do meio de transmissão, está assentada “exclusivamente em códigos de natureza sonora (a palavra, o som musical, o ruído)” (BARBOSA, 2003, p. 138). Segundo Valentim (2017), o fato de o texto ser apresentado via rádio ajudaria a explicar a repetição constante de “Hummm!”, som emitido pela

personagem Mário Rombo, angolano, que, no momento da apresentação, funcionaria como uma forma de marcar a presença da personagem em cena (algo que ocorre também no momento da leitura do texto teatral).

Tendo tais questões em mente, as primeiras ações de *Os vivos, o morto e o peixe-frito* ocorrem no edifício “Migração-com-Fronteiras”, em Lisboa. Lá estão Mana São e Titonho, já apresentados, Concertino, um segurança português, JJ Mouraria, de origem São-tomense mas já nascido em Portugal, Manguimbo, angolano, Makuvela, moçambicano, e Solene, a atendente portuguesa. Este edifício corresponde ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras e o nome dado a ele na peça – “Migração-com-Fronteiras” – representa

uma mensagem clara sobre o espaço onde se desenrola a trama. A elisão aplicada ao substantivo *imigração*, transformando-o em *migração* – retirando-lhe portanto aquele prefixo *i* – que indica a entrada vindo do exterior –, revela de maneira rápida que para o Autor Lisboa é na realidade uma extensão ou prolongamento dos PALOP, ou melhor dizendo, que não há efetiva distinção fronteiriça entre as localidades de origem das personagens e a capital portuguesa. (PINA, 2017, p. 2, grifos da autora)

Há, dessa forma, certa familiaridade entre o espaço de Lisboa e as personagens cujas origens remetem aos

países africanos que foram colônias de Portugal. Essa leitura é respaldada pela afirmação de JJ Mouraria de que encontravam-se todos em uma cidade afro-europeia: “Que maneira mais otimística de começar o dia, folgo muito em vê-los aqui nesta nossa cidade afro-europeia” (ONDJAKI, 2014, p. 12). Porém, ainda que aparentemente as personagens estejam em uma cidade que representa uma extensão dos PALOP, a burocracia necessária para se manter legalmente em Lisboa parece negar essa afirmação.

A demora para o atendimento no edifício Migração-com-Fronteiras e o frio sentido pelas personagens, impedidas pela segurança de entrar no prédio, fornecem indícios de que Lisboa talvez não seja tão hospitaleira. Essa hipótese se confirma quando Mana São é atendida por Solene, a moça portuguesa do guichê:

Mana São: Bom dia, minha senhora, desejava uma informação.

Solene: Desejava, ou ainda desejava?

Mana São: Ainda desejo, queria saber se o meu filho...

Solene: Um momento! A sua senha por favor...

Mana São: Aqui tem.

Solene: Está um pouco amarrotada, não?

Mana São: Ah, desculpe.

Solene: Tem a certeza que esta senha é de hoje? (ONDJAKI, 2014, p. 29)

Solene – cujo nome reitera a fina ironia presente ao longo da peça – acrescenta entraves ao atendimento de Mana São, sendo o primeiro deles o tempo verbal usado pela angolana e, em seguida, questionando a honestidade da outra, uma vez que cogita a possibilidade de a senha ser de um outro dia. O diálogo segue, assim como os jogos de palavras empregados por Solene:

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.

[...]

Solene: A criança nasceu cá?

Mana São: Sim, há menos de um mês.

Solene: Então não é uma criança, é um recém-nascido.

[...]

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 exatamente o número de dias que estou legal em Portugal.

Solene: Mas terá que saber exactamente esse número. É disso que vai depender a decisão da nacionalidade.

Mana São: Por uma questão de dias?

Solene: Até por uma questão de horas. [...] Senha amarela às riscas número 445... (ONDJAKI, 2014, p. 31)

Novamente, Solene faz uso das nuances da língua portuguesa para dificultar as respostas à Mana São. Assim, apesar de ambas falarem a mesma língua, isto é, o português, algo que, em teoria, seria importante para conseguirem se comunicar, isso não ocorre, pois a atendente portuguesa procede de modo a criar confusões propositais diante das palavras da angolana. A portuguesa, dessa forma, enxerga em Mana São “um convidado inesperado e indesejado” (VALENTIM, 2017, p. 156), por isso a postura de enfrentamento e a necessidade de afastar a angolana o mais rápido possível. Da parte de Mana São, a busca simples por informações se torna algo muito mais complexo e acaba sem solução, pois ela não sabe se o filho, nascido em Portugal, poderá gozar de todos os direitos de um cidadão português.

Enquanto Mana São busca por informações acerca das condições legais do filho recém-nascido, Titonho vai ao

edifício “ Migração-com-fronteiras” atrás de esclarecimentos a respeito de como proceder após a morte de um vizinho, seu amigo guineense (o morto referido no título da peça) que, em vida, não estava com a situação regularizada em Portugal:

Mana São: E o Titonho, está aqui na fila por causa da sua autorização?

Titonho: Não, eu estou devidamente autorizado. O meu compadre é que não estava, e como a morte chegou assim de repente, [VOZ TRISTE] eu agora não sei como será com o enterro e parece que ainda tenho que vir legaliza-lo a tempo do funeral.

[...]

Mana São: Os papéis dele, estavam já irregulares, não?

Titonho: Pois, é isso mesmo, já estava tudo fora dos prazos, e eu agora vim aqui saber como é que são os trâmites do processo, deve haver uma solução.

JJ Mouraria: Bem, um morto, se assim posso dizer, não é obrigado a ter autorização de residência, até porque para residir tinha que estar vivo... [PAUSA] Contudo, para ocupar o devido lugar em terreno cemiterioso, talvez, aí sim, os papéis venham a ser necessários em estatuto confirmado de legalidade oficiosa. (ONDJAKI, 2014, p. 19-20)

Mesmo em um momento triste, em razão da morte do amigo, Titonho precisa resolver questões burocráticas antes do enterro e, assim como Mana São, não tem perspectivas

positivas de conseguir alguma informação concreta sobre o que é preciso fazer. Dessa forma, os entraves para se estar regularmente em Portugal afetam tanto os vivos quanto os mortos, ainda que estes não sejam obrigados a ter autorização de residência, como afirma JJ Mouraria. A frase da personagem trata de maneira cômica a questão burocrática envolvendo o amigo falecido de Titonho, e reveste também a morte de tom cômico, apesar da tristeza do angolano. Os entraves burocráticos, por sua vez, estabelecem uma dialética entre vida e morte, demonstrando que, apesar de – hipoteticamente – Lisboa ser um prolongamento dos PALOP, há fronteiras e impedimentos para os africanos, vivos ou mortos.

A personagem JJ Mouraria, que participa do diálogo anterior e maneja com habilidade a língua portuguesa, é a principal responsável pelo tom cômico da peça, e protagoniza um conflito central no texto: seu relacionamento com Mina, filha do já mencionado Mário Rombo, tornou-se mais sério, e ambos esperam um filho. A situação embaraçosa precisa ser comunicada aos pais da noiva no momento em que Angola e Portugal disputam uma partida válida pela Copa do Mundo de 2006, e é ao redor desta missão que as ações se desenrolam em um segundo momento.

Na casa de Mário Rombo e Nadine, de Angola e Moçambique, respectivamente, os pais de Mina, JJ Mouraria

precisa contar a eles e a Quim, também angolano e tio da moça, sobre a gravidez. A fim de fazer a melhor escolha diacrônica de palavras e contornar a situação, JJ Mouraria traz o tom cômico da peça em suas frases:

JJ 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!...

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

Quim: E sobrinha...

JJ 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.

JJ 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...!...

JJ 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...

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

[...]

JJ 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, p. 83-84)

A personagem JJ Mouraria usa a língua portuguesa como um meio de confundir os demais. Para isso, escolhe cuidadosamente as palavras, optando especialmente por expressões pouco usuais no dia a dia, opção que leva aos protestos de Quim, o qual pede para o rapaz não usar mais “dicionarismos”. Cabe a Mina a coragem de expor claramente a situação, fazendo uso, inclusive, de expressões coloquiais, como o “tou”, de modo a encurtar a frase e tornar a mensagem mais breve. O noivo, pelo contrário, busca na língua portuguesa entraves que o favoreçam, pois tornando a frase mais longa, poderia evitar algum tipo de reação inesperada e desfavorável a ele, uma vez que Quim estava armado no momento.

Para além do tom cômico das frases de JJ Mouraria, as escolhas de palavras do rapaz fazem com que,

constantemente, as outras personagens protestem. A guineense Fatu, esposa do morto, chega a perguntar a ele em determinado momento: “Mas que português é esse que tu falas?” (ONDJAKI, 2014, p. 38). Em nossa hipótese de leitura, a dificuldade de comunicação entre JJ Mouraria e as demais personagens pode decorrer do fato de, embora de origem São-tomense, o rapaz já ter nascido em Lisboa e ser, portanto, português. Na mestiçagem da língua portuguesa, a nacionalidade de JJ Mouraria, de certo modo, afasta-o dos demais, mas não a ponto de impedir as aproximações, uma vez que a descendência palopiana, por assim dizer, permanece, algo que não ocorre com o segurança Concertino e com a atendente Solene, ambos portugueses, apenas.

Solene, já vimos, por meio da língua, acrescenta inúmeros entraves à comunicação com Mana São. Concertino, por sua vez, é o oposto, pois tenta a todo custo participar das conversas que ocorrem no edifício “Migração-com-fronteiras”, inclusive aproveitando o momento em que Makuvela, estudante moçambicano, apresentava-se aos demais, para também dizer seu nome, simulando certa familiaridade:

O SEGURANÇA, NUM GOLPE INESPERADO,
APROVEITA E APRESENTA-SE TAMBÉM COM
AR DE PATETA.

Segurança: Eu sou o Concertino, mais conhecido por “Concertas”... Fiquem à vontade como se estivessem na “dibala”!

TODOS RIEM MENOS JJ MOURARIA

Mana São: [CORRIGINDO] Na buala! (ONDJAKI, 2014, p. 18)

A amabilidade de Concertino com os demais e a tentativa de se aproximar deles, leva-o a cometer diversos equívocos, como pronunciar “dibala” ao invés de “buala”, que significa bairro ou vila. Nesse sentido, a tentativa de aproximação por parte do segurança se dá a partir do uso de expressões características das línguas populares que, ao lado do português, estão presentes nos PALOP. Contudo, Concertino usa tais expressões sempre de maneira equivocada, marcando seu desconhecimento e, de certa forma, o exotismo com que observa as culturas dos demais. Assim, ao mesmo tempo em que busca se aproximar, empregando expressões linguísticas comuns ao português dos PALOP, marca as distinções entre uma personagem nascida em Portugal e as outras personagens, cujas origens são palopianas.

JJ Mouraria, percebendo as intenções de Concertino, protesta: “Oiça lá, ó ‘Securíta’, isto aqui é uma confraternização *Palopiana* sem interferência do carimbo *Schengen*” (ONDJAKI, 2014, p. 18, grifos do autor). O carimbo Schengen faz referência à autorização emitida por países

que constituem o chamado Espaço Schengen, formado por 26 membros (22 europeus, entre eles Portugal). JJ Mouraria, dessa forma, exclui o segurança da confraternização e, simbolicamente, os portugueses sem origem africana, pois somente as personagens cujas origens remontam aos PALOP poderiam usar com propriedade as expressões linguísticas destes países.

Ao propor essa distinção, Ondjaki, em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, destaca a diversidade da língua portuguesa entre os PALOP. Ao fazer isso, demonstra que, apesar de o português – e, portanto, a língua do colonizador – ser a língua a partir da qual se expressam as personagens de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe presentes na peça, cada país e, principalmente, cada indivíduo a emprega a sua maneira, introduzindo expressões linguísticas tradicionais de cada região em sua fala. Titonho, por exemplo, nascido em Cabo Verde, se expressa em crioulo em vários momentos, língua natural formada em situações de contato linguístico e, sobretudo, “em espaços estrategicamente dominados por exploradores europeus” (TIMBANE; MANUEL, 2018, p. 107). A presença do crioulo na peça, sem tradução para o português nem mesmo em notas de rodapé, além de destacar a diversidade

linguística dos PALOP, trata com respeito e legitimidade a língua crioula, considerada exótica pelo colonizador.

Ao marcar a diversidade da língua portuguesa e conceder legitimidade às línguas populares, caso do crioulo, Ondjaki dá a sua resposta ao questionamento lembrado por Maria Celestina Fernandes (2008), a respeito de qual língua deveria ser usada para contar as histórias aos jovens leitores após a independência de Angola. Assim, embora as personagens falem em português, o fazem à sua maneira e à maneira da comunidade onde nasceram. Isso porque, embora a língua portuguesa tenha sido introduzida como oficial em Angola, ela perdeu muitas de suas características ao entrar em contato com as línguas populares do país, tornando-se “mais negra do que portuguesa” (JORGE, 2002, s.p.). Assim, a construção da Angolanidade, sobre a qual nos fala Manuel Jorge (2002), passa pela construção da língua angolana, formada a partir do contato da língua portuguesa com as línguas locais. Nesse sentido, quando JJ Mouraria celebra a confraternização palopiana ocorrida na peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, de Ondjaki, celebra a diversidade da língua portuguesa que, apesar de ser a língua do colonizador, foi reconstruída e ressignificada em cada um dos PALOP.

Considerações finais

O principal objetivo deste estudo foi refletir sobre as conexões entre a obra *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), e a literatura infantojuvenil angolana, bem como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça de Ondjaki. Nela, acompanhamos treze personagens cujas origens remontam à algum dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, os PALOP, que se encontram, ao acaso, em Lisboa.

Apesar de as personagens estarem na capital portuguesa, território que, na perspectiva de Pina (2018), seria um prolongamento dos PALOP, na peça, não faltam entraves à presença regular, ou seja, de acordo com o estabelecido em lei, das personagens de origem africana na cidade. Além disso, a língua portuguesa, que poderia ser um facilitador, pois é comum a todas as personagens, é empregada por Solene, por exemplo, como mais um obstáculo à permanência das demais em Lisboa.

De outra parte, o encontro de personagens que falam português e as confusões e desencontros causados por problemas de comunicação decorrentes dos usos da língua marca as diferenças entre cada um e a língua falada por eles. Projeta-se, dessa forma, a diversidade da língua portuguesa

que, nos PALOP, entrou em contato com as línguas locais, dando origem à outras línguas portuguesas, celebradas na peça de Ondjaki.

Referências

- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno*. 2. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- FERNANDES, Maria Celestina. *Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência*. Conferência apresentada no V Encontro de Literatura Infantil e Juvenil, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-%C3%B3s-independ%C3%Aancia>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- FERNANDES, Maria Celestina. *A literatura infantil em Angola*. Voz da literatura, 9 ago. 2018. Disponível em: <https://www.vozdaliteratura.com/post/voz-de-crian%C3%A7a-a-literatura-infantil-em-angola#:~:text=A%20literatura%20infantil%20angolana%2C%20propriamente,ao%20modus%20vivendi%20dos%20nativos>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- JORGE, Manuel. *O papel dos escritores angolanos na construção da identidade nacional*. Paris, janeiro de 2002. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/60-o-papel-dos-escritores-angolanos-na-constru%C3%A7%C3%A3o-da-identidade-nacional>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- MACEDO, Tania; CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- MOREIRA, Teresinha Taborda. Literatura infantil angolana e construção da identidade. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5,

p. 82-90, 1999. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14992/11598>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. *Uma escuridão bonita*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013a.

ONDJAKI. Ondjaki: A África tem uma força cultural gigantesca. Espero que possamos deixá-la acontecer. [Entrevista concedida a Natália da Luz]. *Por dentro da África*, 2 out. 2013b. Disponível em: <https://www.pordentrodafrica.com/cultura/o-continente-africano-tem-uma-forca-cultural-gigantesca-espero-que-possamos-deixa-la-acontecer-diz-ondjaki>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. *Os vivos, o morto e o peixe-frito*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

ONDJAKI. Cruzamentos literários 02 - Ondjaki e Paulo Werneck. [Entrevista concedida a Paulo Werneck]. *Oceanos Cultura*. YouTube, 26 ago. 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KQcJZ1L4III&t=639s>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. Lourenço Mutarelli conversa com Ondjaki. [Entrevista concedida a Lourenço Mutarelli]. *Balada Literária*. YouTube, 26 out. 2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_luJwR3cow. Acesso em: 09 ago. 2022.

PAZ, Demétrio Alves; FENNER, Camila Knebel. Entre memórias e histórias: a literatura infantojuvenil de Ondjaki. *Caderno Seminal*, v. 34, n. 34, p. 35-53, jan. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/48175>. Acesso em: 30 ago. 2022.

PINA, Maria da Graça Gomes de. Ondjaki (2014). Os vivos, o morto e o peixe frito. Lisboa: Caminho. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI*, v. 1, n. 5, p. 1-9, 2017. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/e-rei/article/view/4027>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TIMBANE, Alexandre António; MANUEL, Cátia. O crioulo da Guiné-Bissau é uma língua de base portuguesa? Embate sobre os conceitos. *Revista*

de Letras - Juçara, v. 2, n. 2, p. 107-126, 2018. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1758>. Acesso em: 30 ago. 2022.

TUTIKIAN, Jane. Lá onde mora a infância (um estudo dos contos de Luandino Vieira e de Ondjaki). In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa da. *Redes & Capulanas*: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas. Porto Alegre: Uniritter, 2009.

VALENTIM, Jorge. Do rádio ao palco: a experiência rapsódica do Teatro de Ondjaki. *Revista Metamorfoses*, v. 14, n. 2, p. 154-164, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/17995>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Sabrina Ferraz Fraccari

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Licenciada em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).

E-mail: sabrina.fraccari@acad.ufsm.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9109909838710170>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6656-9417>.