

MULTIPLICIDADE DE VOZES NA NARRATOLOGIA DE MANUEL FERREIRA*

*Luzia G. N. Navas - Toribio***

1. É bastante relevante a diversidade de linguagem na comunicação encontrada na obra de escritores da envergadura de Luandino Vieira, Jofre Rocha, Uanhenga Xitu (Angola); Manuel Ferreira, Baltasar Lopes, Luiz Romano, Antônio Aurélio Gonçalves (Cabo Verde); Orlando Mendes, Bernardo Honwana (Moçambique), entre outros. Esses escritores trabalham a língua portuguesa, enriquecendo-a com palavras e expressões africanas. Há uma integração de discurso e nível diegético, isto é, do sistema sócio-econômico-ideológico refletido na obra. O narrador introduz ações afluentes que não comprometem a ordem temporal do discurso trabalhado para que as histórias se presentifiquem na dinâmica dos diálogos (às vezes até pela omissão dos verbos dicendi e sentiendi).

Pela exigüidade de espaço e tempo, citarei apenas alguns escritores para breve exemplificação; para tanto recorrerei a um escritor de Angola (Uanhenga Xitu, com *Mestre Tamoda*), um de Moçambique (Jofre Rocha com *Os caminhos da liberdade*) e um de Cabo Verde. O espaço maior será reservado a Cabo Verde por este universo me ser mais familiar na obra do escritor, crítico e ensaísta Manuel Ferreira, a respeito de quem realizei minha tese de doutorado: MANUEL FERREIRA: FICÇÃO CABOVERDIANA EM CAUSA¹.

(*) Comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Língua Portuguesa e Literatura em Língua Portuguesa.

(**) UFMA.

(1) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983, sob a orientação da Professora Doutora Maria Aparecida de Campos Brando Santilli.

2. Em *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu², a personagem Tamoda torna-se um elemento deslocado por não se entrosar nem com o grupo opressor e nem com o seu meio ambiente. A linguagem de Tamoda é afásica quanto à articulação. Pelo fato de não encontrar feedback adequado, Tamoda não se ajusta a nenhum dos dois códigos lingüísticos conhecidos por ele³. O autor patenteia a figura repressora do branco europeu, o qual não quer rivalidade com o assimilado. Tamoda, ainda muito jovem, fora morar e trabalhar em Luanda, aproveitando as horas vagas para estudar. Aprendera palavras difíceis arroladas no dicionário, livro precioso que o acompanha ao regressar à sanzala de origem. Em lá chegando, o atrito causado pelos ensinamentos do mestre ocasiona-lhe problemas. Curioso é que Tamoda representa o medium de uma comunicação pseudo-intelectual que transmite à massa, a qual o segue como a um apóstolo. O final da trama mostra o círculo vicioso em que fatalmente ele cairia, pois da maneira como nascera e recebera sua educação, continuaria até a morte: *"Faleceu anos depois, mas já sem camisa, sem sapatos, nem o capacete, nem o ndunda..."*. Tamoda acaba por voltar aos hábitos antigos, pois o pouco tempo de assimilação entre os "brancos" não consegue alterar-lhe a origem. Um vocabulário cotidiano, juntando-se à espontaneidade do estilo com muitas expressões e alguns diálogos em quimbundo, permitem a Uanhenga Xitu transmitir com bastante naturalidade os costumes e usos da sua tribo africana. O narrador assume-se como um "griot", embora utilize a palavra escrita e não a oral, servindo de mediador para perpetuar a tradição oral, através do "mestre" como elemento catalisador da ação.

3. Jofre Rocha utiliza-se da flexibilidade de técnica narrativa, e com uma curiosidade de que em "Os caminhos da liberdade" não se vale, uma vez sequer da oratio recta⁴. Com certa freqüência, o narrador deixa de falar com sua própria voz para dar à voz uma ideologia da personagem que se manifesta com familiaridade, aproximando leitor virtual e narrador-autor. Essa técnica enaltece o problema da falta de comunicação entre oprimido/opressor, fazendo com que o personagem angolano nem consiga burilar sua expressão lingüística ou dar uma seqüência a certa linha de pensamento: *"toda gente chegou na casa do soba a perguntar com os olhos que que estava passar, pra vir aqueles carros todos na sanzala"*. Aqui uma vez

(2) *Mestre Tamoda e Kahitu*. São Paulo, Ática, 1984.

(3) Estas referências encontram-se no meu artigo "O 'mestre' como figura canalizadora da magia na obra de Uanhenga Xitu". *ÁFRICA: Revista do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo*, 9, 1986 (69-79).

(4) Jofre Rocha, *Estórias do Musseque*. São Paulo. Ática, 1980.

NAVAS-TORIBIO, Luzia G. N. Multiplicidade de vozes na narratologia de Manuel Ferreira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 251-256, 1995/1996.

mais se faz notar a premência de um maior investimento na educação do povo africano para que ao conseguir comunicar-se em uma língua, possa reivindicar seus direitos e pelo menos “*perguntar com a boca*” e não somente valer-se de linguagem mímica conforme exemplo acima citado.

4. Manuel Ferreira explora os elementos constituintes da narratologia, em uma nítida evolução na obra de temática caboverdiana: os contos de *Morna*, *Morabeza*, e os romances *Hora di bai* e *Voz de prisão*⁵. Em alguns contos dessas coletâneas e nos dois romances ocorre um eterno reinício da ação, com final em aberto, para que o leitor possa assumir a direção da trama como lhe aprouver, já que lhe é oferecido, com o “*open end*”, dar asas à sua imaginação. A cadeia de eventos sem “*explicit*”, ou seja, de forma aberta, como processo avançado de narração se anuncia em *Morna* e percorre alguns contos de *Morabeza*⁶.

(5) FERREIRA, Manuel. *Hora di bai*. São Paulo, Ática, 1980.

_____. *Morabeza*. 2 ed. Lisboa, Ulisseia, 1965.

_____. *Morna*. 2 ed. Lisboa, Ed. Início, 1966.

_____. *Terra Trazida*. 2 ed. Lisboa, Platano Editora, 1972.

_____. *Voz de Prisão*. 2 ed. Lisboa, Africa Editora, 1978.

(6) O conteúdo a respeito da obra de Manuel Ferreira que se vê no presente artigo foi extraído (muitas vezes *ipsis literis*, o que me leva a pedir-lhes licença para evitar as citações entre aspas, visto ser matéria de minha autoria) de meus trabalhos:

NAVAS-TORIBIO, Luzia Garcia do Nascimento. *Manuel Ferreira: Contribuição biobibliográfica*. São Paulo, Centro de Estudos Africanos, USP, 1984.

_____. *Manuel Ferreira: ficção caboverdiana em causa*. FFLCH da USP, 1983, tese de Doutorado.

_____. “Morabeza de Manuel Ferreira”. *VÉRTICE*, 447:133-146, mar/abr., 1982.

_____. “A Morabeza caboverdiana em Manuel Ferreira”. *Anais do VII Encontro Nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa*, Belo Horizonte, UFMG, 1979.

_____. “Oratio recta e oratio obliqua nos procedimentos do discurso caboverdiano de Manuel Ferreira”. *Boletim Comunicação*, São Luis, UFMA, 1980.

_____. *Perfis Ilheus: vozes e porta-vozes no Cenáculo Caboverdiano*. São Paulo, Centro de Estudos Africanos, USP, 1989.

_____. Resumos de tese: “Manuel Ferreira: Ficção caboverdiana em causa”. *ÁFRICA: Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, 8, 1985.

_____. “Voz de Prisão: grito de liberdade nacional”. *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: a la Recherche de l'identité individuelle et nationale*. Paris, Calouste Gulbenkian, 1985.

4.1 *Morna* constitui recurso com o qual o autor estabelece o jogo constante passado-presente que se projeta no presente-futuro onde se misturam as ansiedades e expectativas do ilheu. Oportuno repetir o que já escrevi a esse respeito no Capítulo III (“*Morna, visão das ilhas: uma perspectiva fechada no círculo do espaço e do tempo*”) de *Perfis Ilheus: Vozes e porta-vozes no cenáculo caboverdiano*. Senão vejamos. Há uma isotopia espacio-temporal nas narrativas de *Morna*, advindas de um constante jogo a mostrar presente-futuro amalgamados em uma dicotomia ansiedade/esperança que perpassa intrinsecamente por *Morna*, *Morabeza* e *Hora di bai*, para em *Voz de prisão* resultar numa simbiose feita pelas vozes dos narradores a comungarem sempre da mesma diáspora caboverdiana. Em alguns contos, o narrador se coloca fora dos acontecimentos a informar sobre sua personagem quando ele próprio a coloca a narrar em primeira pessoa. O leitor fica na dúvida se está frente a uma autonarração, pois o narrador toma as duas vozes, valendo-se de sua onisciência ao mesmo tempo que se coloca na própria história. É o que acontece, por exemplo, em “Antonieta”.

Em *Morna* há uma predileção do narrador por “cenas”. Manuel Ferreira utiliza as técnicas mais modernas quanto ao posicionamento do narrador; é um mestre na apresentação do sumário narrativo (“*telling*”) ocorrendo paralelamente à cena imediata (“*showing*”), conforme se nota, por exemplo, em “D. Ester, chá das cinco”.

4.2 Em *Morabeza*, registra-se uma evolução no procedimento narrativo com maior flexibilidade no ângulo de visão. Com o concurso de narração e descrição, de “*telling*” e “*showing*”, fica preparada a atmosfera e o narrador, então, através da junção da *oratio rectae oratio obliqua* introduz o *free indirect speech*. Por exemplo, no conto “Os mandongues de Pudjinho Sena”, Manuel Ferreira vale-se de trinta e um parágrafos compostos por discurso direto, sendo que em apenas cinco destes aparece verbo *dicendi*, impregnando mais dinamismo à ação. Já em “Amarito”, pelo facto da ação passar-se na mente de Amaro (personagem-central do conto), o autor vale-se do discurso direto somente três vezes. O diálogo indireto puro é pouco usado em *Mobereza*. Este recurso cede sua vez ao discurso indirecto livre com a fala de determinada personagem inserindo-se discretamente no discurso indirecto através do qual o autor relata os factos; há contaminação dos dois sujeitos, o do enunciado e o da anunciação. Por vezes, como ocorre em “Tarde de domingo em casa de amigos”, Manuel Ferreira já está a preparar a grande personagem de Nha Joja de *Voz de prisão*. Recorre à presença do narrador-participante em primeira pessoa que às vezes confunde-se com a terceira pessoa quando Nha Armada narra a estória de Toi Dadoia. Curioso que contrariamente, em “Quando as chuvas não voltam mais”, o autor enfoca a narrativa em terceira pessoa e paulatinamente a transfere à primeira pessoa, na figura de Bento. Também em “Filipe cabeça de peixe” o narrador é

participante, o que não ocorre nos demais contos com o ponto de vista do escritor centrado na terceira pessoa.

4.3 No romance caboverdiano *Hora di bai*, Manuel Ferreira capta opticamente a devastação que ocorre no mundo sahariano, onde ao vazio aberto pela erosão da terra, segue-se o vácuo da nostalgia do seu habitante. O narrador por vezes deixa de falar com sua própria voz para dar à voz uma ideologia da própria personagem que a manifesta, havendo momentos em que se percebe alguém a descrever cenas como se as tivesse vivido. Com esta técnica de familiaridade, há uma aproximação leitor virtual e narrador-autor. No âmbito de seu romance, Ferreira que inaugura o processo em *Hora di bai*, chega ao seu pleno domínio em *Voz de prisão*. Importante notar que Manuel Ferreira narra os fatos pela ótica de um nativo, e não de um português, pois que ao descrever os dramas por que passam as personagens, perceberemos a tristeza, a compaixão de alguém que se sente irmanado com aqueles sofredores.

Em *Hora di bai*, o narrador observa todos os acontecimentos de fora da estória: por um lado, trabalhando um campo vasto de observação, colocando seu conhecimento acima do das personagens; por outra parte, vendo o mundo “com” os olhos do isleno, conferindo, assim, mais vibração à narração. Nesse caso, o mundo que o leitor conhece é trazido pelos olhos das personagens, assumindo o narrador o ponto de vista de cada uma delas em um somatório que resultará na personagem coletiva do ilheu. O narrador, embriagado pela magia da tragédia dos tripulantes, por vezes interrompe a narração da viagem São Nicolau-São Vicente, para trazer à cena Nha Venância, “com” quem o leitor passa a ver a história nos momentos em que essa personagem tem a visão dos acontecimentos, para, posteriormente, o narrador, valendo-se do jogo “*avec/par derrière*” continuar ele mesmo com o fio condutor da trama.

Manuel Ferreira encontra-se entre os escritores modernos que ora mescla sua voz à das personagens ora deitam luz à personagem através da linguagem que lhes é própria, deixando-as à mercê da “parole”, como nos momentos em que o narrador coloca a personagem a falar em crioulo, caso em que o artista continua a manobrar por trás dos diálogos.

4.4 Em *Voz de prisão*, há uma identificação narrador-personagem pela substituição da função de contador de histórias pela de ouvinte das mesmas, passando o narrador a narratário. Importante o papel que o narratário então assume como mais uma voz no processo de proliferação de vozes da narrativa. Essa técnica do narratário, incipiente nos contos, atinge sua plenitude em *Voz de prisão*. A multiplicidade de narradores evidencia-se na ficção moderna, e no caso de *Voz de prisão* essa técnica realça a colocação do narrador central na posição de “*histor*” a

perquirir a verdade pelas diferentes versões que lhe contam. É o que acontece com Nha Joja como narratária a quem se dirige o narrador, ou - ao contrário - nas passagens em que ela mesma relata os eventos ao personagem-narrador, transformando-o em narratário. A função de contador de histórias é substituída pela de ouvinte das mesmas. Nha Joja é bastante relevante como um meio de comunicação de que se vale o narrador para actuar na consciência de seu interlocutor, fazendo-o mostrar a vivência dos caboverdianos, interseccionando planos de percepção e de observação em uma tentativa de captar o que vai no mundo interior de Nha Joja através de constantes fluxos de consciência. A técnica do fluxo de consciência funciona em *Voz de prisão* como um meio para realçar a integração dos sistemas sócio-econômico-literários. Conseguida a Independência política, os escritores encaminharam-se para uma literatura nacional, livre na expressão e livre na técnica também. É o que ocorre, por exemplo, no discurso indirecto livre devido à dificuldade de se saber com quem está a palavra; somente alguma expressão com flexão de gênero, como ocorre com 'Nha filha', é que possibilitará indicar o falante (no caso, Nha Joja). Isso ocorre em uma longa analepse toda construída em um jogo de palavra-com-um x palavra-com-outro, e, por vezes, palavra-com-um-e-com-outro, no caso de narrador-personagem e narratário. Além da analepse, Manuel Ferreira utiliza-se de um recurso pouco usado, de difícil elaboração, que é a prolepse. Em *Voz de prisão*, é magistral a prolepse bastante extensa que encerra o romance: Nha Joja é projectada para um futuro antevisionado pelo narrador-personagem, antecipando o que sucederia com ela desde o momento ao sair da casa dele, até a hora em que na própria casa dela, ao chegar, lhe dariam voz de prisão.

4.5 Manuel Ferreira filtrou os recursos utilizados nos três primeiros livros (*Morna, Morabeza, Hora di bai*), depurando-os, pois, em *Voz de prisão*, principalmente através da técnica do fluxo de consciência. Ferreira valeu-se de elementos que lhe propiciaram embaralhar histórias passadas, presentes e até futuras, constituindo-se o romance de uma inusitada fecundação de episódios que vão surgindo tumultuadamente, sem uma divisão sequer em capítulos. *Voz de prisão* está, portanto, distante do modelo tradicional de *Hora di bai*, tão dentro da convenção romanesca já pela divisão em seus cinquenta e três bem recortados capítulos. *Voz de prisão* atira a seta eficaz na busca de identidade que parte de um individual para atingir o nacional através da veiculação ideológica em plural por meio dos múltiplos narradores e, em especial, pela figura do narratário. Para alcançar esse efeito, Manuel Ferreira trabalhou acuradamente os recursos técnicos e os expressivos com os mais modernos processos da narratologia, desde os contos de *Morna e Morabeza*, ampliando-os em *Hora di bai*, para chegar ao aprimoramento em *Voz de prisão*.