

A TRADUÇÃO INTRATEXTUAL NARRATIVIZADA EM *BATOUALA*. *VÉRITABLE ROMAN NÈGRE*, DE RENÉ MARAN

Daniel Padilha Pacheco da COSTA*

RESUMO: Pretende-se mostrar que, reivindicada desde a primeira palavra do subtítulo, a autenticidade de *Batouala. Véritable roman nègre* (1921), de René Maran, está intimamente ligada ao seu estilo opaco. Esse estilo é constituído pela exploração literária de sons, palavras e estruturas que, emprestados do *pidgin* francês e de línguas bandas, podem vir acompanhados ou não de tradução intratextual narrativizada para o francês padrão. A opacidade semântica deliberadamente produzida por essas línguas africanas sobre o leitor francófono constitui uma característica central do estilo do seu autointitulado “*roman nègre*”.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intratextual narrativizada. *Batouala. Véritable roman nègre*. René Maran. *Pidgin* francês. Línguas bandas.

Introdução

O romance *Batouala. Véritable roman nègre*, do escritor guianense René Maran, publicado em 1921 pela editora Albin Michel (Paris), levou aproximadamente seis anos para ser escrito. No célebre prefácio da primeira edição, ele ataca duramente os fundamentos da colonização e os administradores coloniais. Depois da sua primeira edição – que recebeu, no mesmo ano, o prestigioso prêmio Goncourt –, o romance de estreia de René Maran foi objeto de diferentes reescritas ao longo de quase duas décadas (HAUSSER, 1975). Em 1928, *Batouala* recebeu uma luxuosa edição que, acompanhada de ilustrações do

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística - Curso de Graduação em Tradução. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Uberlândia - MG - Brasil - 38400902 - dppcost@ufu.br

pintor russo Alexandre Iacovleff e publicada pela editora Mornay (Paris)¹, ocupa uma posição intermediária entre a “príncipeps” (*editio princeps*) e a assim chamada “edição definitiva” (*édition définitive*) (RIESZ, 2011).

O processo de reescrita do romance apenas foi concluído em 1938, quando René Maran publicou, na editora Albin Michel (Paris), a edição definitiva de *Batouala*². Nessa edição, ele retoca quase todas as páginas, que recebem um significativo número de acréscimos, supressões e refinamentos linguísticos (HERDECK 1972). Nessa edição, Maran reescreve inteiramente o primeiro capítulo para adquirir maior simplicidade, e insere um novo capítulo (o capítulo III), que descreve o estilo de vida e a visão de mundo da esposa preferida de Batouala: Yassiguindja. René Maran também escreve um novo prefácio para a edição definitiva, no qual ele realiza uma análise retrospectiva do lugar assumido pelo seu romance de estreia na sua carreira literária subsequente.

Nascido na Guiana Francesa, René Maran (1887–1960) trabalhou como funcionário da administração ultramarina francesa em Oubangui-Chari (uma colônia da África Equatorial). Desde o subtítulo da primeira edição, Maran explicita a sua intenção (polêmica) de mudar com o seu romance a opinião pública hegemônica sobre a colonização francesa na África Equatorial. Nesse subtítulo, o adjetivo “*véritable*” (verdadeiro) qualifica tanto o autor quanto o romance, conferindo autenticidade ao autor, por um lado – por ser o primeiro escritor negro a escrever sobre a sua experiência em uma colônia francesa na África –; e ao romance, por outro lado – por se situar na vertente objetivista do romance naturalista de Émile Zola, o seu principal modelo literário.

Em *Batouala*, o nome próprio do protagonista, de sonoridade tipicamente africana, é ele mesmo transformado em título do romance. Em um diálogo realizado por um grupo formado pelos chefes de diferentes tribos locais – inclusive Batouala, o chefe dos Bandas –, um personagem menciona, entre as línguas africanas faladas naquela colônia francesa situada na região da África Equatorial, o banda, mandjia ou sango: “– Quando banziris, yakomas, goubous, sabangas, dacpas, enfim, todos aqueles que falam banda, mandjia ou sango, tiverem renunciado a suas antigas querelas.” (MARAN, 1921, p. 71, tradução nossa)³. Termos oriundos de línguas bandas, em particular, são não apenas citados, mas incorporados ao próprio estilo adotado pelo autor.

¹ Ver Maran (1928).

² Ver Maran (1938).

³ “– Lorsque banziris, yakomas, goubous, sabangas, dacpas, enfin tous ceux qui parlent banda, mandjia ou sango, ayant renoncé leurs anciennes querelles.” (MARAN, 1921, p. 71).

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala*. *Véritable roman nègre* [...]

Com efeito, em *Batouala*, René Maran explora literariamente sons, palavras e estruturas oriundas do *pidgin* francês e, sobretudo, de línguas africanas, notadamente bandas. As línguas bandas constituíam um grupo de línguas Ubangi faladas por diferentes tribos do território dos Bandas na região das atuais República Centro-Africana e República Democrática do Congo. O *pidgin* era uma variedade do francês subpadrão utilizada como língua de contato nas colônias francesas da África Equatorial. Embora seja um dos traços estilísticos mais inovadores do romance, a exploração literária de línguas bandas e do *pidgin* francês foi violentamente criticada após a publicação do romance, como pode ser visto neste trecho de uma resenha publicada na mesma época:

O Sr. Maran tomou o cuidado de recheiar o seu estilo com uma abundante terminologia do *pidgin* francês [*petit nègre*] e, até mesmo, inteiramente africana [*nègre*]. Essa preocupação não acrescenta nada de pitoresco, tanto é verdade que o exotismo não reside no vocabulário, mas na pintura viva, vivida e profundamente sentida do ambiente. (LACHARRIÈRE, 1922, p.36, tradução nossa)⁴.

Para caracterizar o estilo de *Batouala*, o autor dessa resenha, Jacques Ladreit de Lacharrière⁵, realiza um jogo entre os termos “*petit nègre*” e “*nègre*”. A expressão “*petit nègre*”⁶ designa o *pidgin* francês falado nas colônias francesas da África Equatorial. Entendido em sentido linguístico, o termo “*nègre*” se refere às línguas africanas, igualmente mobilizadas por René Maran. Segundo o resenhista, o efeito de exotismo e de pitoresco supostamente pretendido pelo romancista seria apenas

⁴ “M. Maran a pris soin de truffier son style d'une abondante terminologie petit nègre, voire même tout à fait nègre. Cette précaution n'ajoute rien de pittoresque, tant il est vrai que l'exotisme ne réside pas dans le vocabulaire, mais dans la peinture vivante, vécue, profondément sentie du milieu.” (LACHARRIÈRE, 1922, p.36).

⁵ Jacques Ladreit de Lacharrière (1881–1958) foi escritor, professor e alto funcionário. Ele publicou diferentes obras sobre o Magreb (no norte da África) em particular sobre o Marrocos, como *L'Œuvre française en Chaouia* (1911), *Voyage au Maroc, 1910-1911, le long des pistes moghrébines* (1913), *Le Rêve d'Abd el Krim* (1925), *Le communisme et l'Afrique du Nord* (1929), *La Création marocaine* (1930) e *Au Maroc en suivant Foucauld* (1932). Ele foi professor na École Nationale de la France d'outre-mer e membro da Académie des Sciences d'outre-mer. Foi prefeito de Bailly entre 1907-1920 e “*Conseiller d'État*” (Conselheiro do Estado). Confira Lacharrière (1913, 1925, 1929, 1930, 1932).

⁶ A mesma expressão passou a ser utilizada para descrever o francês simplificado ensinado nas colônias francesas da África. Exemplo desse ensino da língua francesa a serviço do poder colonial é o manual *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais* (ANONYME, 1916). Também chamado de “*français tirailleur*”, esse *pidgin* francês era associado, em particular, à variedade falada por soldados da África Equatorial e por seus oficiais brancos em colônias francesas. Chamados de “*tirailleurs*” (fuzileiros) e, a partir da Primeira Guerra Mundial, de “*tirailleurs sénégalais*” (fuzileiros senegaleses), esses soldados pertenciam às tropas formadas no Império colonial francês em 1857 e dissolvido no início dos anos 1960.

o resultado da sua “pintura viva, vivida e profundamente sentida do ambiente”, independentemente do seu estilo, abundante em termos do *pidgin* francês e de línguas bandas.

Por um lado, essa “pintura viva” não visa produzir, como insiste o resenhista, um efeito de exotismo nem de pitoresco, mas “registrar” aquilo que o autor teria observado durante o período em que trabalhou como funcionário da administração colonial francesa em Oubangui-Chari, como ele mesmo afirma no prefácio à primeira edição de *Batouala*: “Este romance é, portanto, inteiramente objetivo. Ele não procura sequer explicar: ele constata. Ele não se indigna: ele registra.” (MARAN, 1921, p.10, tradução nossa)⁷. É precisamente a autenticidade dessa representação literária da experiência do autor na África Equatorial que é enfatizada no adjetivo “*véritable*” que, introduzido no subtítulo do romance, qualifica tanto o autor quanto a obra.

Por outro lado, a autenticidade da “pintura viva” realizada pelo escritor guianense René Maran não é, como sugere o resenhista, independente do seu estilo recheado de “uma abundante terminologia do *pidgin* francês [*petit nègre*] e, até mesmo, inteiramente africana [*nègre*]”, mas, pelo contrário, está intimamente ligada a esse estilo. Neste artigo, pretende-se mostrar que, graças a sua hibridização linguística, a opacidade semântica deliberadamente produzida por essas línguas africanas sobre o leitor francófono solapa a sua estabilidade interpretativa e o força a uma relação direta com a tribo dos Bandas, reforçando a autenticidade da própria representação literária.

A tradução intratextual narrativizada

Desde o final do século XX, a assim chamada “transficção” (*transfiction*) tornou-se onipresente na literatura contemporânea. Ela inclui o uso da tradução como metáfora ou topos literários, a encenação de enunciadores tradutores (ou intérpretes) – como, por exemplo, narradores e personagens tradutores –, ou, até mesmo, a “*mise en abyme*” (narrativa em abismo) de enunciados traduzidos de outras línguas. O conceito de transficção foi proposto na “*First International Conference on Fictional Translators in Literature and Cinema*”, organizada em setembro de 2011 por Jurenitsch, Kaindl e Spitzl no Centro de Estudos de Tradução da Universidade de Viena⁸. Em 2014, os dois últimos organizaram a

⁷ “*Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas : il enregistre.*” (MARAN, 1921, p.10).

⁸ Ver International... (2011).

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala. Véritable roman nègre* [...]

coletânea *Transfiction: Research on the Realities of Translation Fiction*⁹, que inclui as pesquisas apresentadas naquele evento.

O interesse de teóricos e pesquisadores contemporâneos pela ficcionalização da tradução não era novo, mas já começara no final do século XX, como demonstra a reflexão a ela dedicada por Homi Bhabha em *The Location of Culture* (1994)¹⁰. Em 2005, Delabastita e Grutman organizaram um número especial da revista *Linguistica Antverpiensia* intitulado “*Fictionalizing Translation and Multilingualism*” com vários estudos sobre o tema¹¹. Em 2017, a teórica brasileira da tradução Rosemary Arrojo recolheu pesquisas sobre o mesmo tema publicadas durante as últimas décadas em *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*¹².

Entre os pesquisadores de fenômenos discursivos relacionados à transficção, está o historiador belga da tradução, Lieven D’hulst (2008, 2010)¹³. D’hulst pode ser considerado o criador do conceito de “tradução intratextual narrativizada”. Ele analisa esse fenômeno transficcional no romance *Solibo Magnifique*¹⁴, de Patrick Chamoiseau (1953–). Esse, que foi o segundo romance publicado pelo escritor martinicano, narra a investigação policial (conduzida pelo brigadeiro-chefe Philémon Bouaffesse, e pelo seu superior, o inspetor geral Évariste Pilon, oficial da polícia judiciária) da misteriosa morte de Solibo, um contador de histórias crioulo.

Na etapa preliminar, os investigadores concluem que Solibo foi morto por uma parte ou pelo conjunto das 14 testemunhas que partilharam os seus últimos momentos, inclusive o próprio personagem chamado Chamoiseau, referência ao próprio autor do romance. Interrogadas, as testemunhas todas explicam em uníssono que o contador de histórias teria morrido degolado pela própria fala, como afirma uma das testemunhas, o Sr. Bête-Longue: “– Pawol la bay an gôjèt, a fala o degolou.” (CHAMOISEAU, 1988, p.144, tradução nossa)¹⁵. A frase inicial pronunciada em *créole* pelo Sr. Bête-Longue é acompanhada de uma tradução intratextual narrativizada para o francês.

⁹ Ver Kaindl e Spitzl (2014).

¹⁰ Ver também a introdução escrita por Kaindl (2014) à coletânea citada.

¹¹ Confira Delabastita e Grutman (2005).

¹² Confira Arrojo (2017).

¹³ Agradeço ao Prof. Georges Bastin pela sugestão de leitura dessas pesquisas de Lieven D’hulst durante o meu estágio pós-doutoral no *Groupe de recherche HISTAL – Histoire de la traduction en Amérique Latine (Département de linguistique et traduction de l’Université de Montréal)*.

¹⁴ Ver Chamoiseau (1988).

¹⁵ “*Pawol la bay an gôjèt, la parole l’a égorgé.*” (CHAMOISEAU, 1988, p.144).

Por fim, a autópsia revela que Solibo morreu por estrangulamento interno: “[...] esse senhor Magnífico teria sido, portanto, estrangulado pelo interior [...]” (CHAMOISEAU, 1988, p.201, tradução nossa)¹⁶. Obrigados os investigadores a concluir que não houve crime, o caso é arquivado. Assim, o romance policial se transforma em uma investigação metaliterária sobre a identidade do contador de histórias crioulo. Esse romance possui enorme importância no projeto literário do escritor martinicano. Ao misturar o romance policial europeu com contos tradicionais, este “conto policial” (*conte policier*) pode ser considerado uma obra programática do projeto literário de “oralitura” (*oraliture*) colocado em prática por escritores antilhanos da sua geração.

D’hulst analisa, por exemplo, o seguinte emprego, nesse romance de Chamoiseau, da tradução intratextual narrativizada, utilizada pelo narrador para explicar a expressão idiomática “han”: “– O que é isso, *han?* – ele disse (o que, traduzido para o francês de ultramar, seria: Você pode me explicar o que está na origem desta situação deplorável?)” (CHAMOISEAU, 1988, p. 58, tradução nossa)¹⁷. Ele também comenta esta explicação em créole da *causa mortis* de Solibo:

Ao cabo de um comprido silêncio, Congo retornou ao corpo de Solibo e, com as rugas em pânico, deu o diagnóstico, utilizado como abertura desta fala: *Méhié é hann, Ohibo tjouřjouite anba an hojèt pahol-la!* O que, traduzido, pode querer dizer: Senhoras e senhores, Solibo Magnífico morreu de uma degola da fala... (CHAMOISEAU, 1988, p. 42, tradução nossa)¹⁸.

Antes de citar uma frase inteira em *créole* para explicar a causa da morte de Solibo, o narrador reproduz na própria sintaxe francesa o ritmo da língua crioula, como se o romance como um todo (escrito em francês) devesse ser interpretado como uma tradução para o idioma metropolitano de um conto originalmente narrado em *créole*: o estranhamento das construções francesas – “*Au bout d’une longueur de silence*” (“ao cabo de um comprido silêncio”), “*dans un affolement de ses rides*” (“com as rugas em pânico”) e “*posa le diagnostic utilisé comme ouverture*

¹⁶ “[...] *ce monsieur Magnifique aurait donc été étranglé de l’intérieur [...]*” (CHAMOISEAU, 1988, p.201).

¹⁷ “– *C’est quoi, han ? dit-il (ce qui, traduit en français d’outre-mer, donnerait : Pouvez-vous m’expliquer ce qui est à l’origine de cette situation déplorable ?)*.” (CHAMOISEAU, 1988, p. 58).

¹⁸ “*Au bout d’une longueur de silence, Congo revint au corps de Solibo et, dans un affolement de ses rides, posa le diagnostic utilisé comme ouverture de cette parole Méhié é hann, Ohibo tjouřjouite anba an hojèt pahol-la ! Ce qui, traduit, peut vouloir dire : Messieurs et dames, Solibo Magnifique est mort d’une égorgette de la parole...*” (CHAMOISEAU, 1988, p. 42).

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala. Véritable roman nègre* [...]

de cette parole” (“deu o diagnóstico, utilizado como abertura desta fala”) – eclode na passagem em *créole*, cuja tradução para o francês mantém o mesmo estranhamento: “*Solibo Magnifique est mort d’une égorgette de la parole*” (“Solibo Magnífico morreu de uma degola da fala”).

Em todos esses usos da tradução intratextual narrativizada, pode ser encontrada uma imagem distinta da tradução interlinguística – entendida “[...] como uma operação de substituição intertextual envolvendo pelo menos duas línguas e culturas diferentes.” (D’HULST, 2010, p.45, tradução nossa)¹⁹. Com efeito, a tradução intratextual narrativizada não substitui o original (relação intertextual), mas “[...] coexiste com ele num ‘terceiro texto’, cuja língua ele adota [...]” (D’HULST, 2010, p. 45, tradução nossa)²⁰; o texto original assume a forma de uma citação que, em geral, está destacada da língua padrão por meio de aspas ou itálico, mantendo, assim, a sua separação do co-texto. O texto original é apresentado pelo narrador de várias maneiras: com ou sem comentário, com ou sem inciso introdutório, com ou sem tradução (a qual pode ser aparecer de diferentes formas: como nota de rodapé, como aposição, em paráfrase explicativa ou entre parênteses).

A tradução intratextual narrativizada não pertence ao discurso da personagem, mas, em geral, ao discurso do próprio narrador. Portanto, à diferença entre as línguas, corresponde a diferença entre os enunciadores eles mesmos. As citações de passagens em linguagens vernaculares consideradas incompreensíveis para o leitor presumido podem vir acompanhadas ou não de tradução intratextual narrativizada. Quando não é acompanhada de tradução, a citação do texto em linguagens vernaculares (particularmente em *créole*, nos exemplos de Chamoiseau analisados anteriormente) convida a um processo de leitura por um leitor bilíngue, que se identifica ao próprio narrador bilíngue. Quando não é acompanhada de tradução, a citação convida a um processo de leitura não linear por um leitor não bilíngue, diferentemente do narrador bilíngue.

D’hulst (2010, p. 51) vincula esses “objetos discursivos” à “Era pós-colonial” e explica-os por meio do conceito de “tradução cultural”, cunhado por Bhabha (1994). A Era pós-colonial estaria ligada ao espaço pós-moderno, e ambos ao processo de globalização, do qual uma das principais características seria a centralidade da tradução, entendida em sentido metafórico como uma forma de mediação intercultural. A hibridização resultante da fricção entre os textos

¹⁹ “[...] en tant qu’opération de substitution intertextuelle engageant au moins deux langues et cultures différentes.” (D’HULST, 2010, p.45).

²⁰ “[...] coexiste avec lui au sein d’un ‘troisième’ texte, dont il adopte la langue [...]” (D’HULST, 2010, p. 45).

de partida e de chegada produz o que o próprio Bhabha (1994) chama de um “terceiro texto”. Diferentes teóricos contemporâneos, como Glissant (1990), Mehrez (1992) e Vieira (1999) também utilizam a tradução como uma metáfora para designar a hibridização linguística na “Era pós-colonial”.²¹

Batouala de René Maran

Em *Batouala*, René Maran adere, em grande medida, à norma culta do francês literário na França da *Belle Époque* (Bela Época), pois não subverte a sua lógica, estrutura ou sintaxe – como os escritores ligados às vanguardas do início do século XX, notadamente, ao movimento surrealista –, nem submete essa norma aos padrões da “linguagem popular”, como os romancistas franceses do período do entreguerras (ROUAYRENC, 1994). Embora adote a norma culta do francês literário da época, René Maran não deixa de introduzir uma importante inovação estilística ao explorar literariamente o *pidgin* francês e línguas africanas, antecipando romances pós-coloniais.

René Maran utiliza sons, palavras e estruturas de uma variedade do francês subpadrão (*pidgin*) falado como língua de contato nas colônias francesas na África Equatorial. Ele explora literariamente, por exemplo, marcas fonéticas de oralidade que, próprias da pronúncia do “*petit nègre*”, são introduzidas, principalmente, nos discursos diretos das personagens africanas, como ocorre com estes termos: “*zalémans*” (que imita a pronúncia local da palavra “*allemands*”, que significa “alemães”), “*frandjés*” (que imita a pronúncia nativa da palavra “*français*”, que significa “os franceses”), “*doctorro*” (que imita a pronúncia nativa da palavra “*docteur*”, que significa “doutor”).

No final do capítulo V de *Batouala*, há um diálogo entre o comandante (única personagem branca em todo o romance) e o sargento africano Sillatigui Konaté. René Maran transpõe literariamente para a fala do sargento marcas de oralidade fonéticas, lexicais e sintáticas típicas do *pidgin* francês falado pela população local naquela região: “Minha comandante, Boula ele ser idiota demais. Então, m’bis e seu camarada eles ser muita contente de vir neste posto encher à cara. Os homens eles me contar assim agora mesmo nesta estrada.” (MARAN, 1921, p.96, tradução nossa)²². O *pidgin* francês falado pela personagem do sargento desempenha uma função representativa – que caracteriza social e

²¹ Essa hibridização também é chamada de “crioulização” (GLISSANT, 1990) ou de “mestiçagem” (MEHREZ, 1992).

²² “*Ma commandant, Boula y'en a faire couillon trop. Alors m'bis et son camarade y'en a beaucoup contents venir au poste saouler son gueule. Les hommes m'y en a dire tout à l'hermie sur la route comme ça.*” (MARAN, 1921, p.96).

profissionalmente a personagem como um sargento africano do exército colonial – e outra avaliativa – que ridiculariza a sua falta de instrução.

Para a construção do estilo literário de *Batouala*, são exploradas, sobretudo, marcas fonéticas, lexicais e sintáticas de línguas africanas, notadamente bandas. No romance, o léxico oriundo de línguas bandas é utilizado para designar etnônimos, topônimos, antropônimos, utensílios e termos da espiritualidade, natureza e fauna locais. No prefácio à primeira edição, por exemplo, topônimos nas línguas bandas são empregados para circunscrever a região geográfica na qual a narrativa é situada. O romance se passa em “*Oubangui-Chari*”, uma das quatro colônias vinculadas à Administração Geral da África Equatorial Francesa. O “*Kémo*”, uma importante circunscrição dessa colônia, possui quatro subdivisões: “*Kémo*”, “*Krébedgé*”, “*Combélé*” e “*Bamba*”.

Exemplos de antropônimos são os nomes próprios dos três protagonistas que estruturam o triângulo amoroso do romance: “Bissibingui”, “Yassiguindja” e “Batouala”. Entre os utensílios, encontram-se termos como “*bogbo*” (esteira), “*tatalita*” (som do berrante), “*likongo*” (lança), “*likou’ndou*” (veneno), “*gris-gris*” (fetiches) e “*bandas*” (redes). Um exemplo de termo da espiritualidade é “*N’Gakoura*” (divindade). Exemplos de termos da natureza são “*amberepi*” (estrelas), “*goussou*” (arbusto), “*dadra*” (meteoro), “*poupou*” (vento) e “*kagas*” (picos montanhosos).

São muito variados os termos nas línguas bandas para a fauna – que, citados ao longo do romance, encontram-se, em particular, concentrados na cena de caça no final do romance –, como “*tondoroto*” (ouriços), “*m’barta*” (cavalo), “*golokotos*” (pombas), “*koungbas*” (rãs), “*letteureus*” (sapos), “*voumas*” (mosquitos), “*bamara*” (leão), “*n’gouhilles*” (macacos), “*be’ngue*” (javali), “*voungba*” (javali selvagem), “*kokorro*” (serpente), “*cibisis*” (pacas), “*gogouas*” (búfalos), “*oualas*” (lebres), “*kolos*” (girafas), “*bassaragbas*” (rinoceronte) e “*mourou*” (pantera).

No romance, há passagens que misturam palavras oriundas tanto do *pidgin* francês quanto de línguas bandas, como ocorre neste trecho do diálogo entre chefes de tribos locais já mencionado: “Dizem que, de cheffat a cheffat, os negros se odeiam. Oh là là. Boundjoudoulis, Meu Pai, longos fuzis e comandantes podem se entender? [...] O homem é sempre um homem, seja qual for a sua cor, tanto aqui quanto em M’Poutou...” (MARAN, 1921, p.75, tradução nossa)²³.

²³ “*Ils disent que, de cheffat à cheffat, les nègres se haïssent. Ah ! la la. Boundjoudoulis, Mon Père, longs fusils et commandants peuvent-ils s’entendre ? [...] L’homme est toujours un homme, quelle que soit sa couleur, ici comme à M’Poutou.*” (MARAN, 1921, p.75).

Permeada de termos obscuros, essa passagem dificilmente poderia ser compreendida, sem tradução, pelo leitor francófono: “*cheffat*” (utilizado, na região dos Bandas, para designar uma circunscrição colocada sob a autoridade de um líder); “*boundjoudoulis*” (designação dos “comerciantes brancos”); “*Mon Père*” (referência em *pidgin* francês a “padre”); “*longs fusils*” (em português, “longos fuzis”, uma metonímia em *pidgin* francês para se referir aos “*tirailleurs*” – as tropas africanas que não eram nativas de Ubangi-Shari, mas trazidas pelos franceses da costa e de outros distritos); e “*M’Poutou*” (topônimo empregado no romance para designar a “Europa”).

Da mesma forma que Patrick Chamoiseau faz com o *créole*, René Maran, geralmente, estabelece uma separação nítida entre a língua padrão do romance (a norma culta do francês literário do início do século XX na França) e as palavras oriundas de línguas bandas disseminadas nele. Diferentemente do escritor martinicano, o romancista guianense separa essas palavras do co-texto não por meio do itálico, mas das aspas. No entanto, essa separação nem sempre é tão nítida, como ocorre na passagem citada anteriormente. Nela, nenhum dos termos locais são citados entre aspas por serem empregados por uma personagem africana. Mesmo no discurso do narrador são, eventualmente, introduzidas sem aspas palavras oriundas de línguas bandas.

Com frequência, os etnônimos que designam os nomes das várias tribos da região dos Bandas – como “*dacpas*”, “*m’bis*”, “*maroubas*”, “*langbassis*”, “*sabangas*”, “*ngapous*”, “*mandjias*”, “*sangos*”, “*goubous*” e “*dakouas*” – não são utilizados entre aspas no romance, mas misturados à língua francesa. O mesmo ocorre com o termo “*mokoundji*” que, empregado mais de uma dúzia de vezes ao longo do romance, jamais é introduzido entre aspas. Nesta passagem construída sob a forma de um quiasma, o termo “*mokoundji*” serve como uma notação à personagem de Batouala: “[...] o chefe Batouala, Batouala, o mokoundji de tantos vilarejos [...]” (MARAN, 1921, p. 20, tradução nossa)²⁴. Destituídos de qualquer separação nítida por meio das aspas, termos oriundos do *pidgin* francês e de línguas bandas são, eventualmente, misturados à língua padrão do romance, promovendo, com isso, a hibridização linguística do seu estilo literário.

Em geral, o léxico oriundo de línguas bandas não é acompanhado de qualquer forma de tradução intratextual narrativizada. Nesses casos, o próprio co-texto pode ajudar o leitor a deduzir o sentido desse léxico, como ocorre nesta passagem, em que o co-texto permite ao leitor deduzir que o termo africano

²⁴ “[...] *le chef Batouala, Batouala, le mokoundji de tant de villages [...]*” (MARAN, 1921, p. 20).

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala*. *Véritable roman nègre* [...]

“koufrou” é uma espécie de “pilão”: “Assim que chegavam, as mulheres reduziam o milho, o painço ou a mandioca a pó, sob o martelar do seu ‘koufrou’.” (MARAN, 1921, p. 66, tradução nossa)²⁵. No entanto, o co-texto nem sempre é suficiente para o leitor deduzir o sentido dos termos do *pidgin* francês e de línguas bandas empregados pelo narrador e pelas personagens ao longo do romance. A exploração literária de termos oriundos de línguas bandas, sejam eles dedutíveis ou não, visa produzir opacidade semântica sobre o leitor francófono.

Por vezes, as palavras oriundas de línguas bandas são acompanhadas de uma tradução intratextual narrativizada para o francês padrão. Essa tradução é sempre introduzida em aposição, como ocorre nesta passagem: “E quando ‘Ipeu’, a Lua, no céu gravitava.” (MARAN, 1921, p.21, tradução nossa)²⁶. A tradução também pode ser introduzida antes de um termo de línguas bandas, como nesta outra passagem: “[...] fumava o seu bom e velho cachimbo, o seu bom e velho ‘garab’ [...]” (MARAN, 1921, p.32, tradução nossa)²⁷. Mesmo quando é acompanhado de tradução intratextual narrativizada, o léxico oriundo de línguas bandas não deixa de produzir opacidade semântica, ainda que ela possa ser gradativamente menor. A opacidade semântica deliberadamente produzida pelo estilo de *Batouala* visa solapar a estabilidade interpretativa do leitor francófono e, desse modo, forçá-lo a estabelecer uma relação autêntica com a tribo dos Bandas.

Considerações finais

Lieven D’hulst pode ser considerado o criador do conceito de “tradução intratextual narrativizada”, entendida como a tradução para determinada língua padrão de sons, palavras e estruturas que, escritos em linguagens vernaculares incompreensíveis ao leitor presumido, são citados pelo autor, narrador ou personagem de uma obra literária. D’hulst (2008, 2010) dedica particular atenção a *Solibo Magnifique* (1988), de Patrick Chamoiseau. Esse romance programático do projeto literário da “oralitura” não apenas dissemina na língua padrão marcas fonéticas, lexicais e sintáticas de *créoles* falados nas Antilhas francesas, mas, inclusive, reproduz no próprio francês o ritmo dessas linguagens vernaculares. O historiador belga da tradução vincula os fenômenos transficcionais, como a

²⁵ “*A peine arrivés, les femmes réduisaient en poudre le maïs, le mil ou le manioc, sous le martèlement de leur ‘koufrou’*” (MARAN, 1921, p. 66).

²⁶ “*Et quand ‘Ipeu’, la Lune, au ciel gravitait.*” (MARAN, 1921, p.21).

²⁷ “[...] *fumait sa bonne vieille pipe, son bon vieux ‘garabo’* [...]” (MARAN, 1921, p. 32).

tradução intratextual narrativizada, à “Era pós-colonial”. No entanto, a tradução intratextual narrativizada era empregada na França já na primeira metade do século XIX, como evidencia o seu uso sistemático por alguns dos principais romancistas da época, como Victor Hugo, Eugène-François Vidocq, Eugène Sue e Honoré de Balzac.

Em *Le Dernier jour d'un condamné* e *Les Misérables*, de Victor Hugo (1829, 1862), em *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue (1842), em *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, de Honoré de Balzac (1855) e nas *Mémoires de Vidocq, chef de police de sûreté, jusqu'à 1827*²⁸ e *Les voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage*²⁹, de Eugène-François Vidocq, esses escritores citam “*l'argot secret des malfaiteurs*” (o *argot* secreto dos criminosos), a mais obscura das variedades linguísticas da época, e traduzem-no intratextualmente para o francês. Diferentemente do que afirma D'hulst, a tradução intratextual narrativizada remonta, portanto, a um período muito anterior à assim chamada “Era pós-colonial”.

Naqueles romances do século XIX, no entanto, a exploração literária de linguagens vernaculares incompreensíveis ao leitor presumido, notadamente o “*argot* secreto dos criminosos”, era sempre acompanhada de tradução intratextual narrativizada. A utilização dessa modalidade de tradução permitiu elidir a opacidade semântica do jargão dos criminosos. Com isso, aqueles romancistas promoveram a sua completa assimilação à norma culta do francês literário. Ao mesmo tempo em que permitia que linguagens vernaculares incompreensíveis fossem incorporados, a tradução intratextual promovia, por contraste, o ideal de transparência do francês literário, consolidando-o, graças ao precioso auxílio prestado pela tradução, como “a língua da clareza”.

Em *Batouala*, nem sempre as palavras oriundas do *pidgin* francês e de línguas bandas são acompanhadas de tradução intratextual narrativizada. Em geral, essas palavras não são traduzidas para a língua francesa – e, com frequência, não é sequer possível deduzir o seu significado. Nesses casos, a opacidade semântica é maximal. Mesmo nos casos em que são acompanhadas de tradução intratextual narrativizada, essas palavras não deixam de ser semanticamente opacas, ainda que essa opacidade seja gradativamente menor. Deliberada, a opacidade semântica do estilo de *Batouala* pode ser, assim, considerada uma modalidade linguística de resistência à assimilação pelo ideal de transparência representado pelo francês literário da época – “a língua da clareza”.

²⁸ Ver Vidocq (1828-1829).

²⁹ Ver Vidocq (1836).

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala. Véritable roman nègre* [...]

A exploração literária de linguagens vernaculares e falares locais, fossem eles acompanhados ou não de tradução intratextual narrativizada, projeta sobre todo o romance uma opacidade variável. O estilo semanticamente opaco de René Maran pode ser definido por meio do adjetivo que, contido no final do subtítulo, confere ao romance o seu sentido pleno – “*nègre*”. Portanto, todo o subtítulo de *Batouala. Véritable roman nègre* possui um sentido especificamente linguístico, já que o seu estilo opaco – constituído, justamente, pela mistura, na norma culta do francês literário, do *pidgin* francês (“*petit nègre*”) e de línguas africanas (“*nègres*”) – constitui uma característica central do seu autointitulado “*véritable roman nègre*” (verdadeiro romance negro).

Às vezes, as palavras oriundas do *pidgin* francês e de línguas bandas não são nem mesmo colocadas entre aspas. Sobrepostas umas às outras sem separação nítida, essas diferentes linguagens vernaculares são misturadas à língua padrão do romance para formar o estilo específico. Com isso, René Maran promove a hibridização entre a norma culta do francês literário e os falares locais – sobretudo nas falas das personagens, mas não apenas nessas falas. Com efeito, é possível encontrar marcas linguísticas de línguas bancas, sobretudo marcas lexicais, no discurso do próprio narrador do romance *Batouala*, ele também autenticamente *nègre*.

A hibridização linguística é uma das principais características da “Era pós-colonial”, segundo importantes teóricos contemporâneos – como Glissant (1990), Mehrez (1992), Bhabha (1994), Vieira (1999) e D’hulst (2008, 2010). Na Era pós-colonial, a hibridização linguística passou a ser fortemente promovida – sobretudo por romancistas oriundos de países dotados de passado colonial, que misturam à língua do colonizador sons, palavras e estruturas dos *créoles*, *pidgins*, variedades linguísticas locais. O premiado romance de estreia de René Maran, *Batouala*, pode ser considerado um dos precursores dessa hibridização linguística que, sobretudo quando destituída de tradução intratextual narrativizada, é produtora de diferentes graus de opacidade semântica.

INTRATEXTUAL TRANSLATION IN BATOUALA, A TRUE BLACK NOVEL, BY RENÉ MARAN

ABSTRACT: *This paper aims to show that the authenticity of René Maran's Batouala, a True Black Novel (1921) - authenticity present in the subtitle's words - is closely linked to its obscure style. This style makes literary use of the sounds, words and structures taken from the French pidgin and African languages, which is sometimes accompanied by an*

Daniel Padilha Pacheco da Costa

intratextual translation into French. The semantic obscurity deliberately produced on the Francophone reader by those African languages is a main feature of René Maran's style in his "Black Novel".

KEYWORDS: *Intratextual translation. René Maran. Batouala, A True Black Novel. French pidgin. Banda languages.*

REFERÊNCIAS

ANONYME. **Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais**. Paris: Imprimerie-Librairie militaire universelle, 1916.

ARROJO, R. **Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature**. London: Routledge, 2017.

BALZAC, H. **Splendeurs et misères des courtisanes**. Paris: Alexandre Houssiaux Éditeur, 1855. 4v.

BHABHA, H. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

CHAMOISEAU, P. **Solibo Magnifique**. Paris: Gallimard, 1988.

DELABASTITA, D.; GRUTMAN, R. (Org.). Fictionalizing Translation and Multilingualism. **Linguistica Antverpiensia**, Antwerp, special issue, 2005.

D'HULST, L. La traduction mise en scène dans la prose francophone et hispanophone moderne : de la narrativisation à la métalepse. In: KLIMIS, S.; VAN EYNDE, L.; OST, I. (org.). **Translatio in Fabula: enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions**. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 2010, p. 51-62.

D'HULST, L. Cultural translation: A problematic concept. In: PYM, A.; SCHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (Org.). **Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury**. Amsterdam: John Benjamins, 2008, p. 221-232.

GLISSANT, É. **Poétique de la Relation**. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

HAUSSER, M. **Les deux Batouala de René Maran**. Sherbrooke: Naaman, 1975.

HERDECK, D. Introduction. In: MARAN, R. **Batouala. A True Black Novel**. Translated by Barbara Beck and Alexandre Mboukou. Washington: Black Orpheus Press, 1972. p. 1-5.

HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: Pagnerre Libraire-Éditeur, 1862. 5v.

HUGO, V. **Le Dernier Jour d'un condamné**. Paris: Charles Gosselin Libraire (Imprimerie de La Chevardinière), 1829.

A tradução intratextual narrativizada em *Batouala*. *Véritable roman nègre* [...]

INTERNATIONAL CONFERENCE OF FICTIONAL TRANSLATORS IN LITERATURE AND FILM, 1., 2011, Vienna. **Transfiction**. Vienna: Center of Translation Studies of the University of Vienna, 2011.

KAINDL, K.; SPITZL, K. (org.). **Transfiction**: Research into the realities of translation fiction. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2014.

KAINDL, K. Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In: KAINDL, K.; SPITZL, K. (org.). **Transfiction**: Research into the realities of translation fiction. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2014. p. 1-26.

LACHARRIÈRE, J. L. **Au Maroc en suivant Foucauld**. Paris : Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1932.

LACHARRIÈRE, J. L. **La Création marocaine**. Paris : impr.-édition J. Peyronnet et Cie, 1930.

LACHARRIÈRE, J. L. **Le communisme et l'Afrique du Nord**. Paris: la Vague rouge, 1929.

LACHARRIÈRE, J. L. **Le Rêve d'Abd el Krim**. Paris: J. Peyronnet et cie, 1925.

LACHARRIÈRE, J. L. *Batouala*. **L'Afrique française**, Paris, v. 32, n. 1, p. 36-37, 1922.

LACHARRIÈRE, J. L. **Voyage au Maroc, 1910-1911, le long des pistes moghrébines** Paris : Émile Larose, 1913.

MARAN, R. **Batouala**. Paris: A. Michel, 1938. (Édition définitive).

MARAN, R. **Batouala**. Illustré de dessins par Iacovleff. Paris: Mornay, 1928.

MARAN, R. **Batouala**. Véritable roman nègre. Paris: A. Michel, 1921.

MEHREZ, S. Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text. In: VENUTI, L. (Org.). **Rethinking Translation**. London: Routledge, 1992. p. 120-138.

RIESZ, J. Une édition du *Batouala* de René Maran illustrée par le peintre russe Alexandre Iacovleff (1928). **Images & Mémoires**, Paris, n. 28, p. 19-24, 2011.

ROUAYRENC, C. **C'est mon secret**: la recherche de l'écriture populaire dans "Voyage au bout de la nuit" et "Mort à crédit". Tusson: Du Lérot, 1994.

SUE, E. **Les Mystères de Paris**. Paris: Charles Gosselin, 1842. 4v.

VIDOCQ, E.-F. **Les voleurs**: physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Paris: Chez l'auteur, 1836. 2v.

Daniel Padilha Pacheco da Costa

VIDOCQ, E.-F. **Mémoires de Vidocq, chef de police de sûreté, jusqu'à 1827.** Paris: Chez Jean de Bonnot, 1828-1829. 4v.

VIEIRA, E. R. P. Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of transcreation. In. BASSNET, S.; TRIVEDI, H. (Org.). **Post-Colonial Translation: Theory and Practice.** London: Routledge, 1999. p. 95-113.

