

TRADUZINDO O RITMO E A ORALIDADE EM ALAIN MABANCKOU

Paula Souza Dias Nogueira¹

Resumo

Neste artigo analisamos o romance *Mémoires de porc-épic*, do autor congolês Alain Mabanckou, dando especial atenção à questão rítmica e sua tradução. Partindo de teóricos como Émile Benveniste, Dessons e Meschonnic e Ana Cristina Cesar, discutimos sobre o conceito de ritmo e de ritmo na prosa, e em seguida examinamos o texto em questão colocando em evidência alguns padrões rítmicos comuns na obra do autor, tais como: paralelismos, repetições, acumulações, uso de vocativos, interjeições e digressões. Também abordamos como a oralidade e os marcadores conversacionais aparecem no texto e como eles se relacionam com a questão rítmica. Por fim, selecionamos alguns exemplos pontuais do texto original e suas respectivas traduções, trechos nos quais os elementos rítmicos observados aparecem, e examinamos o que eles provocam na narrativa e no leitor quando colocados naquela exata ordem ou lugar.

Palavras-chave: Tradução em prosa; Ritmo na prosa; Oralidade; Alain Mabanckou

Résumé

Dans cet article nous analysons le roman *Mémoires de porc-épic*, de l'auteur congolais Alain Mabanckou, en donnant attention spéciale à la question du rythme et sa traduction. Nous partons de la pensée d'Émile Benveniste, Dessons et Meschonnic et Ana Cristina Cesar pour discuter le concept de rythme et surtout du rythme de la prose, et ensuite nous examinons le texte de Mabanckou en mettant en évidence quelques caractéristiques rythmiques habituelles dans son oeuvre, comme : les parallélismes, les répétitions, les accumulations, l'usage des vocatifs, les interjections et les digressions. Nous observons aussi comment l'oralité et les marqueurs conversationnels apparaissent dans le texte original et comment ils se relationnent avec la question rythmique. Enfin, nous choisissons quelques exemples ponctuels du texte original et ses respectives traductions au portugais, des extraits dans lesquels les éléments rythmiques observés apparaissent, ce qui nous permet d'examiner ce qu'ils provoquent dans la narrative et dans le lecteur quand ils sont mis dans l'ordre et le lieu choisi.

Mots-clés: Traduction en prose; Rythme de la prose; Oralité; Alain Mabanckou

O ritmo na prosa

São muitos os elementos cotidianos ou da natureza que possuem o que chamamos comumente de “ritmo”. Falamos do ritmo da dança, da caminhada, do trabalho. Sócrates identificou o ritmo harmônico da música e o ritmo nos movimentos corporais, mas podemos pensar também em outros elementos que encontramos na vida,

¹ Universidade de São Paulo

como: barulho/silêncio; avanço/recuo; forte/fraco; longo/curto; rápido/lento; perto/longe. As relações entre os pares de opostos são propriedades simples do ritmo que projetamos nas coisas e nos acontecimentos, mas essa noção moderna deriva do termo grego *rhuthmos*, que ao longo do tempo foi interpretado de diferentes formas.

Uma das acepções da palavra era usada na Antiguidade e significava “o movimento regular das ondas”. É Benveniste que, em 1951, escreve um artigo analisando a etimologia da palavra grega e chega à conclusão de que seu sufixo é usado para indicar não uma ação em si, mas a “modalidade particular de seu cumprimento”, e o radical se relaciona à forma, porém não a uma forma fixa e realizada, como imaginavam até então. O ritmo seria, portanto, para o linguista, “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido [...] É a forma improvisada, momentânea, modificável” (BENVENISTE, 1995:367-8). O autor enxerga o ritmo, portanto, como o funcionamento do discurso, que por sua vez é a inscrição de um sujeito na enunciação da linguagem. Na mesma direção caminham também Dessons e Meschonnic, que juntos escrevem o livro *Traité du rythme*, no qual traçam a evolução do conceito de ritmo desde a tradicional ideia que relaciona-o à métrica, à poesia, à rima, à regularidade, até a ideia moderna, chegando à conclusão de que todo texto é rítmico, e que o ritmo seria, antes de mais nada, a “organização do movimento da palavra [parole] por um sujeito” (DESSONS, MESCHONNIC, 1998:26).

No que concerne o texto em prosa, podemos identificar esses “instantes da forma”, como diz Benveniste, ou a “organização do discurso”, como dizem Dessons e Meschonnic, que são como a “matriz” do texto, aquilo que é essencial em sua estrutura e que, na tradução, deve ser considerado dentro do possível. Mesmo não sendo tão evidentes quanto na poesia, esses instantes podem ser encontrados no texto em prosa em alguns elementos, tais como: o começo do texto, a pontuação, a sintaxe, a estrutura das frases, os paralelismos, os temas principais. Podemos pensar o ritmo na prosa como “uma rede de orientação e de densificação do discurso”², como uma estrutura responsável pela dinâmica de produção narrativa e poética (BORDAS, 2012:3).

Existe, portanto, uma maneira particular de fluir de cada texto, com alguns elementos contrastantes e outros recorrentes na estrutura textual, momentos de aproximação e outros de distanciamento (BOURASSA, 2011:8-9). Se temos passagens bastante rítmicas no texto em prosa, temos também outras opostas a estas, quer dizer,

²No original : “une grille d’orientation et de densification du discours”.

intervalos rítmicos curtos ou longos, que podem ser pensados como momentos de silêncio, de pausas rítmicas, de pulsações que aparecem e desaparecem (BORDAS, 2012:3).

Para a poeta e ensaísta Ana Cristina Cesar, esses elementos formam os efeitos rítmicos da narração, “o ritmo poético da prosa”, que é um dos aspectos que dão fluência ao texto. Na prosa o ritmo normalmente não é tão “mensurável” como na poesia, dependendo “diretamente da sintaxe e do conteúdo; pode, então, acontecer que a consciência do ritmo que o texto nos transmitiu se evapore, capitulando perante o interesse pela trama do livro” (CESAR, 1988:366). Isso posto, a tradução do ritmo na prosa depende da interpretação rítmica que o tradutor faz do texto, revelando quais padrões rítmicos aparecem ali, e isso, é claro, muda conforme a intensidade com que o tradutor percebe essas “obsessões” (Idem, p. 367-8).

A autora destaca alguns elementos que podem aparecer na prosa como “padrões obsessivos do texto”, por exemplo: a interrupção do fluxo narrativo através da intercalação de um conceito marcante ou de uma asserção curta, que resume e corta a ideia; pausas e expressões intercaladas que dão maior tensão à determinada passagem, atrasando a conclusão de uma ideia, dando origem a mais “pontos de respiração” no texto; o uso do vocativo no início das frases, dando maior tensão à passagem, ou no fim da frase, dando menor tensão; o uso frequente de conjunções, transmitindo uma sensação de rapidez e de insistência na enumeração; o uso dos conectivos no paralelismo (Idem, p. 371-3). Todos esses elementos mostram as oscilações entre narrar e não narrar, a alternância de trama e digressão, e dependem tanto da sintaxe quanto do léxico. Ao analisar um texto literário atentando para as relações sintáticas, lexicais, rítmicas do próprio discurso, portanto, pode-se observar “*como se dá a significação de um texto, e como ela se dá cada vez de uma forma diferente, específica*”³ (DESSONS, MESCHONNIC, 1998:7).

Em textos em 1ª pessoa, nos quais o narrador procura estabelecer uma relação com o leitor, essas “ondas sintáticas intencionais”, que alternam entre movimentos curtos e longos, são mais perceptíveis, segundo a autora. Em *Mémoires de porc-épic*, de Alain Mabanckou, o narrador em 1ª pessoa, com a intenção clara de seduzir o leitor, utiliza muitos dos elementos citados anteriormente para criar o ritmo de sua narrativa.

³ No original: “*comment se fait la signification d’un texte, et comment elle se fait chaque fois différemment, spécifiquement*”.

Ritmo e oralidade em Alain Mabanckou

Em *Mémoires de porc-épic* (2006) Alain Mabanckou dá voz a um porco-espinho advindo do imaginário coletivo africano, que narra sua própria história: o livro é uma paródia de uma lenda africana, na qual os animais podem ser duplos malignos ou benignos dos humanos. Na história, o porco-espinho é o duplo maligno do jovem Kibandi. A pedido de seu mestre, o animal executa inúmeros assassinatos na vila onde moram; porém, tem consciência de seus atos e sofre de remorso. A partir dos desdobramentos dessa lenda africana o autor explora a natureza plural do homem e suas dicotomias superior/inferior, divino/demoníaco, bom/mal, positivo/negativo, enfim, humano/animal, criando uma obra profunda sobre a essência humana.

A fala despojada do personagem Verre Cassé (personagem-autor do livro, é ele quem dá a palavra ao porco-espinho), remarcada principalmente pela ausência de pontuação, salvo o uso da vírgula, ajuda a trazer a ideia de oralidade para dentro da narrativa. Ademais, o porco-espinho conta suas desventuras a uma árvore Baobá, sua interlocutora, sob a forma de um suposto “diálogo”. A escolha do autor pela imagem do Baobá não é aleatória: nas comunidades tradicionais africanas as pessoas costumavam sentar-se ao redor de uma árvore, comumente um Baobá, para discutir assuntos referentes à comunidade e para que os anciãos contassem histórias. Dessa forma, a figura da árvore como interlocutora é não somente uma maneira de remeter à tradição oral africana, instaurando a oralidade como elemento central da narrativa, mas também mostra a relação que se dá entre os personagens: o animal, inferior, imaturo, procura os conselhos de alguém mais experiente, vivido, o “ancião” da vila, que seria representado pela árvore.⁴ Por fim, como o relato inteiro é dirigido a essa segunda pessoa que é a árvore, o leitor acaba se sentindo ele próprio o interlocutor, tomando o lugar do Baobá e fazendo parte da história: o porco-espinho seria o contador de histórias e o leitor, seu público.

Devido a isso, acreditamos que o ritmo neste romance de Mabanckou está estritamente atrelado à ideia de oralidade. Ainda que este seja um texto pertencente

⁴ No original fica clara a opinião do narrador em relação à árvore na seguinte passagem: “minha escolha de me esconder em teus pés não foi por acaso, não hesitei um só instante assim que te vi à beira do rio, me disse que seria ali que me abrigaria, quero na verdade tirar proveito da tua experiência de ancestral, só é necessário ver as rugas que se entrelaçam em volta de teu tronco para compreender como você soube se adequar à alternância das estações [...] e eu, palavra de porco-espinho, estou aqui falando, me espantando cada vez que uma folha morta escapa de teu topo” (Tradução nossa) (MABANCKOU, 2006:43).

claramente à categoria dos textos escritos (e não orais), sabemos que a literatura é também de natureza estética, e que o escritor tem liberdade para brincar com as variações de linguagem e criar seu próprio estilo, introduzindo elementos típicos da fala em um texto escrito, criando uma “sensação do real”. Segundo Granger (apud PRETI, 2003:250), em *Análise dos textos orais*:

A língua literária é uma variante da língua escrita, mas também o é da língua popular, da língua culta, etc., no sentido de ser “uma combinação de códigos auxiliares, superpostos ao código comum”. [...] Na verdade, sendo a obra literária de ficção uma transposição da realidade, recria no texto literário todas essas espécies ou modalidades linguísticas, porém sob o aspecto abrangente da intenção artística e estética.

Assim sendo, é possível no texto literário incorporar uma naturalidade de fala que passe ao leitor a (falsa) ideia de um diálogo real.

No caso de *Mémoires de porc-épic*, as marcas de oralidade podem ser observadas através da relação dialogal supracitada, mas também através de alguns marcadores conversacionais, que influenciam diretamente o ritmo do texto, tais como:

a) O começo da narrativa em letra minúscula e com a palavra “**donc**” [então], que passa uma ideia de continuação, como se o relato já tivesse começado antes, sido interrompido e agora estivesse sendo retomado: “**donc** je ne suis qu’un animal, un animal de rien du tout, les hommes diraient une bête sauvage comme si on ne comptait pas de plus bêtes et de plus sauvages que nous dans leur espece”⁵ (MABANCKOU, 2006:11);

b) As interjeições: “eh bien”, “hein”; “ah non”, presentes em muitas passagens do livro;

c) As digressões e interrupções, características próprias do discurso oral: “à **vrai dire**, je n’ai rien à envier aux hommes” (Idem); “**c’est vrai que** j’ai eu le privilège de battre le record de longévité de mon espèce” (Idem, p. 14); “à **bien voir**, je ne devrais plus être de ce monde” (Idem, p. 29); “**en réalité**, et j’ai honte de te l’avouer, je ne veux pas disparaître”⁶ (Idem, p. 39); entre outros exemplos. Como foi dito, o romance não possui ponto final, apenas vírgulas, e o texto é dividido em parágrafos extensos separados uns dos outros por uma linha em branco. Essas expressões

⁵ Na tradução: “então eu sou só um animal, um animal de nada, os homens diriam uma *besta selvagem* como se não existissem outras mais bestas e mais selvagens que nós na espécie deles”.

⁶ Na tradução, respectivamente: “para dizer a verdade, não invejo aos homens”; “é verdade que tive o privilégio de bater o recorde de longevidade da minha espécie”; “a bem ver eu não deveria mais ser deste mundo”; “na verdade, e tenho vergonha de admitir, eu não quero desaparecer”.

destacadas em negrito aparecem muitas vezes no começo do parágrafo, que por si só já marca uma quebra na narrativa – um silêncio –, e o uso da expressão intercalada enfatiza ainda mais isso, interrompendo a estrutura e atrasando a conclusão;

d) Os paralelismos: repetições estruturais ou acumulações de coisas ou ações, geralmente de três em três, dão o tom da narrativa: “le troisième oeil, la troisième narine, la troisième oreille” (Idem, p. 14); “aux paralytiques, aux aveugles, aux mendiants” (Idem, p. 16); “les plus agités, les plus redoutables, les moins répandus” (Idem, p. 16); “sa mère, ses frères, ses soeurs”⁷ (Idem, p. 17), entre muitos outros exemplos ao longo do texto.

e) Os provérbios, muito significativos dentro da tradição africana, remetem diretamente ao discurso oral.

Evidentemente esses eixos temáticos mencionados não operam de maneira isolada, mas antes se mesclam uns aos outros, e principalmente se relacionam sempre com o “diálogo” narrador-interlocutor. Seleccionamos para análise alguns trechos pontuais do original com a respectiva tradução ao lado, nos quais sublinhamos as partes mais cadenciadas, mais densas, nas quais o ritmo aparece de forma a marcar o andamento da narrativa, seja através do paralelismo seja através da acumulação de verbos, substantivos ou mesmo conjunções e interjeições e deixamos em negrito as expressões ou palavras que retardam o desenrolar da ação, introduzindo uma digressão do narrador ou uma comunicação deste com a árvore Baobá – os chamados intervalos rítmicos.

A começar, são várias as passagens nas quais o porco-espinho usa o vocativo “mon cher Baobab” [meu querido Baobá] para se dirigir à árvore, intercalando essa expressão no meio da narrativa, de forma a interromper a narração e retardar o desenrolar dos fatos. O autor usa esse vocativo muitas vezes acompanhado de expressões (locuções adverbiais, conjunções, advérbios) que explicam ou introduzem uma digressão, sempre enfatizando que o discurso está voltado ao interlocutor (a árvore). Esse tipo de construção aparece ao longo do livro todo e na maior parte das vezes obedece a ordem “locução (voilà; en fait; et alors; crois-moi; et donc etc.) + vocativo”.

⁷ Na tradução, respectivamente : “o terceiro olho, a terceira narina, a terceira orelha”; “os mais agitados, os mais perigosos, os menos comuns”; “de sua mãe, de seus irmãos, de suas irmãs”.

No exemplo a seguir, o narrador está explicando como e por que ele foi parar aos pés da árvore e, sem o auxílio da pontuação “comum”, o encadeamento de uma frase na outra, os verbos no *imparfait* e a sequência de ações dão uma sensação de pressa, de afobamento à narração, ao passo que a introdução da locução + vocativo desacelera e retarda o desfecho do trecho:

<p><u>je progressais de guingois, je ne sais pas comment j'ai débouché devant cette rivière pour une fois désertée par les canards sauvages et les autres animaux, je voulais la franchir à un endroit où l'eau était moins profonde, j'ai préféré l'éviter de peur de me noyer</u>, et c'est en cherchant à la contourner que je suis parvenu jusqu'à toi, voilà pourquoi depuis ce matin, mon cher Baobab, je suis assis à ton pied, je te parle, je te parle encore même si je suis certain que tu ne me répondras pas (Idem, p. 39)</p>	<p><u>andava no sentido contrário, não sei como cheguei diante desse rio por uma vez abandonado pelos patos selvagens e outros animais, eu queria atravessá-lo para um lugar onde a água fosse mais rasa, preferi evitá-lo com medo de me afogar</u>, e foi enquanto procurava contorná-lo que me deparei com você, é por isso que desde hoje cedo, meu querido Baobá, estou a teus pés, falo com você, falo ainda que esteja certo de que você não me responderá</p>
--	--

Em outros trechos, ainda na interlocução com a árvore, o porco-espinho avisa o leitor de forma bastante explícita que fará uma pausa na narração. Essas passagens muitas vezes aparecem no final de um parágrafo ou capítulo, deixando esse aspecto ainda mais evidente. No primeiro exemplo, o trecho aparece no final de um capítulo, no momento em que o porco-espinho se ressentia de não ter podido fazer nada para impedir a morte de seu mestre. O narrador experimenta o sentimento de impotência e, muito angustiado, termina dizendo:

<p>j'assistais, impuissant, à son agonie, à cette scène qui est restée gravée dans ma mémoire, excuse mon émotion, ma voix, qui tremble, je dois prendre un moment de respiration (Idem, p. 28)</p>	<p>eu assistia, impotente, a sua agonia, a essa cena que ficou gravada em minha memória, desculpe minha emoção, minha voz trêmula, preciso de um tempo para respirar</p>
--	---

O segundo trecho escolhido situa-se também no fim de um capítulo, mas mais do que isso, no fechamento da segunda parte do livro, sendo no total 6 partes, a saber: 1) como cheguei catastroficamente a teus pés; 2) como deixei o mundo animal; 3) como Papai Kibandi nos vendeu seu destino; 4) como Mamãe Kibandi juntou-se a Papai Kibandi no outro mundo; 5) como a sexta-feira passada tornou-se uma sexta-feira de

tristeza; 6) como eu ainda não sou um porco-espinho acabado.⁸ Assim, é forte a imagem de pausa causada pela enunciação feita pelo narrador ao fechar seu relato de como passou do mundo animal para o mundo dos humanos, de como abandonou sua identidade de porco-espinho para tornar-se o “outro eu” de Kibandi, seu mestre, momento-chave de sua transformação ao longo do livro:

<p>voilà comment, mon cher Baobab, j'ai quitté le monde animal afin de me mettre au service du petit Kibandi qui venait d'être initié à Mossaka, <u>ce petit</u> que j'allais suivre bien plus tard à Séképembé, <u>ce petit</u> que je n'allais plus quitter pendant des décennies jusqu'au vendredi dernier où je n'ai pu rien faire pour lui éviter la mort, je suis encore affecté, je ne voudrais pas que tu voies mes larmes, je vais donc te tourner le dos par décence et souffler un peu avant de poursuivre (Idem, p.76)</p>	<p>assim é como, meu querido Baobá, eu deixei o mundo animal para me colocar a serviço do pequeno Kibandi que acabava de ser iniciado em Mossaka, <u>esse pequeno</u> que eu iria seguir bem mais tarde a Séképembé, <u>esse pequeno</u> que eu não iria mais largar durante décadas até a sexta-feira passada quando não pude fazer nada para evitar sua morte, ainda estou afetado, não queria que me visse aos prantos, vou então virar de costas para você por decência e respirar um pouco antes de prosseguir</p>
--	---

Ademais, não é apenas a enunciação da pausa que marca o ritmo dessas duas passagens, mas a própria gestualidade, intensidade que se nota em expressões como “voz trêmula”, “aos prantos” ou “virar de costas”, expressões que remetem ao discurso oral, no qual temos recurso não somente à fala, mas à entonação e à linguagem corporal.

Outra passagem na qual o narrador anunciada a pausa é o último parágrafo da primeira parte do livro, “como cheguei catastroficamente a teus pés”:

<p>il faut néanmoins que je respire un peu avant de poursuivre, j'ai le <u>souffle coupé</u>, les idées se bousculent de plus en plus, je crois que je parle trop vite depuis ce matin, j'ai envie de boire un peu d'eau, je me contenterai de laper la rosée sur l'herbe qui m'entoure, je ne vais pas prendre le risque de m'éloigner de ton pied, ça non, crois-moi (Idem, p. 44)</p>	<p>é preciso contudo que eu respire um pouco antes de continuar, <u>tenho a respiração cortada</u>, as ideias se misturam cada vez mais, acho que estou falando muito rápido desde esta manhã, quero beber um pouco de água, me contentaria em lambar o orvalho do mato que me rodeia, mas não vou correr o risco de me afastar de teus pés, isso não, acredite em</p>
--	--

⁸ No original: 1) comment je suis arrivé en catastrophe jusqu'à ton pied ; 2) comment j'ai quitté le monde animal ; 3) comment Papa Kibandi nous a vendu son destin ; 4) comment Mama Kibandi a rejoint Papa Kibandi dans l'autre monde ; 5) comment le vendredi dernier est devenu un vendredi de malheur ; 6) comment je ne suis pas encore un porc-épic fini.

	mim
--	------------

Vale notar nesse trecho que primeiro o narrador enuncia que irá pausar a narração, como já vimos anteriormente, e em seguida embarca em uma acumulação de frases com ritmo rápido, como acontece com alguém que está ficando sem ar, com a respiração acelerada, e, por fim, volta a um compasso mais lento e termina o capítulo.

Por fim, no que se refere ao diálogo do narrador com o leitor/interlocutor, há outra expressão bastante utilizada ao longo do romance, que também aparece intercalada no meio da narrativa, marcando uma pausa tensa: “nom d’un porc-épic” [palavra de porco-espinho]. Essa expressão é usada em momentos em que o narrador procura convencer seu público – a árvore – da veracidade de sua história, portanto pode ser considerada um marcador conversacional de interação com o interlocutor, de busca por cumplicidade. Além dela, outras pequenas interferências são feitas pelo porco-espinho repetidas vezes no meio da história para explicar algo, se justificar ou se desculpar, também com o intuito de “conquistar” o leitor. Essas passagens em que ele se desculpa com a árvore também revelam a posição de inferioridade na qual ele mesmo se coloca, remetendo à ideia supracitada de que o Baobá simboliza o sábio africano.

<p>notre espèce à nous n’a rien à envier aux autres, et pour peu que les humains soient de bonne foi ils me donneraient raison parce que, nom d’un porc-épic, là je m’excuse de hausser le ton, ah non, je ne me contentais pas de ronger les écorces à quelques mètres du lieu où je dormais (Idem, p. 41)</p>	<p>nossa espécie não tem nada a invejar das outras, e ainda que os humanos não tenham muita boa fé eles me dariam razão porque, palavra de porco-espinho, aqui eu me desculpo por levantar o tom de voz, ah não, não me contentava em roer as cascas a alguns metros do lugar onde dormia</p>
<p>je ne vais pas mettre fin à mes jours sous prétexte que je n’aurais plus droit à la vie, tu me comprends, hein, j’essaie de voir les choses du bon côté, j’aimerais rigoler de temps en temps, montrer que le rire n’a pas toujours été le propre de l’homme, nom d’un porc-épic (Idem, p. 42)</p>	<p>não vou colocar fim aos meus dias sob o pretexto de que não teria mais direito à vida, você me entende, hein, tento ver as coisas pelo lado positivo, adoraria brincar de tempos em tempos, mostrar que o riso não foi sempre próprio ao homem, palavra de porco-espinho</p>

No que diz respeito ao paralelismo, nota-se que fazer uso desse tipo de estrutura no texto literário pode também remeter à oralidade, já que muitas vezes ao falar nós repetimos palavras ou estruturas para enfatizar o discurso. No livro em questão, o paralelismo aparece tanto na repetição estrutural quanto na enumeração ou

acumulação. Procuramos, na tradução, manter os excessos de expressão causados pela insistência nos paralelismos, pois são eles os responsáveis pelo impacto rítmico. Caso os paralelismos fossem eliminados, a ideia seria transmitida mais rapidamente, de maneira mais brusca, e perderia a tensão.

Os dois primeiros exemplos referem-se à repetição verbal. No primeiro caso, o narrador está contando como acontece a transmissão dos duplos benignos para os humanos:

<p>la transmission d'un tel pouvoir est assurée par le grand-père dès la naissance de l'être humain, ce vieux s'empare du nourrisson après consultation de ses géniteurs, il disparaît avec lui derrière la case, il lui parle, crache sur lui, <u>le lèche</u>, <u>l'agite</u>, <u>le chatouille</u>, <u>le balance en l'air</u>, <u>le rattrape</u> (Idem, p. 16)</p>	<p>a transmissão de tal poder é assegurada pelo avô desde o nascimento do ser humano, o velho pega o recém-nascido depois de consultar seus genitores, desaparece com ele atrás da cabana, fala com ele, <u>o agride</u>, <u>o afaga</u>, <u>o agita</u>, faz cócegas nele, o joga pra cima, o pega de volta</p>
---	--

Nesse trecho, a sequência de verbos e a aliteração do “l” transmitem uma ideia de balanço, de chacoalho, acelerando a narração. Na tradução, não conseguimos reproduzir a mesma aliteração, porém conseguimos achar verbos de três sílabas com aliteração no “a” e no “g”, o que causou um efeito semelhante na sequência: “o agride, o afaga, o agita”. Ainda sobre a acumulação verbal, temos, na sequência da história, a descrição de como ocorre a transmissão do duplo maligno para o humano, e nesse momento o narrador conta que o humano de “desdobra”, ganha um “outro eu”, que é:

<p>un clone boulimique sans cesse en train <u>de courir</u>, <u>de cavaler</u>, <u>d'enjamber les rivières</u>, <u>de se terrer dans le feuillage</u> quand il ne ronfle pas dans la case de l'initié, et moi je me retrouvais au milieu de ces deux êtres (Idem, p. 17)</p>	<p>um clone bulímico que não para <u>de correr</u>, <u>de cavalgar</u>, <u>de saltar rios</u>, <u>de se enterrar na folhagem</u> quando não está roncando na cabana do iniciado, e eu, eu me encontrava no meio desses dois seres</p>
---	--

Nesse trecho os verbos sublinhados passam a ideia de uma ação intensa e ininterrupta, incansável, enquanto as palavras em negrito pausam a narração e a fazem voltar a um passo mais lento, principalmente pela repetição do pronome. Vale notar que sempre que possível mantivemos a pontuação original, mas em alguns casos foi necessário alterá-la, por exemplo no trecho acima, onde temos em francês “et moi je” e

em português “e eu, eu”, por uma simples questão de adequação às regras da língua portuguesa.

Outros dois exemplos de repetição estrutural bastante significantes são os a seguir:

<p>je pense à la <u>pauvre tortue et sa carapace rugueuse</u>, à l'<u>éléphant et sa trompe encombrante</u>, au <u>malheureux buffle et ses cornes ridicules</u>, au <u>crasseux cochon et son groin</u> qu'il fourre dans la vase, au <u>serpent dépourvu de pattes</u> et qui se déplace par reptation, au <u>chimpanzé mâle et ses testicules qui pendouillent</u> comme des gourdes pleines de vin de palme, je ne nomme même pas le <u>canard et ses pattes palmées qui lui imposent une mollesse de gastéropode</u>, on compte ainsi une multitude de créatures à plaindre ici-bas (Idem, p. 41)</p>	<p>penso <u>na pobre tartaruga e sua carapaça rugosa</u>, <u>no elefante e sua tromba pesada</u>, <u>no infeliz búfalo e seus chifres ridículos</u>, <u>no imundo porco e seu focinho</u> que ele enfia na lama, <u>na serpente desprovida de patas</u> e que se move rastejando, <u>no chimpanzé macho e seus testículos que balançam</u> como cabaças cheias de vinho de palmeira, não nomeio nem mesmo o <u>pato e suas patas achatadas que lhe impõem uma moleza de gastrópode</u>, contamos assim uma multidão de pobres criaturas aqui embaixo</p>
---	---

Nessa passagem o porco-espinho está divagando sobre a existência ou não de vida após a morte e de reencarnação, e então começa a citar todos os animais que ele considera inferiores ou desprovidos de qualidades, e no corpo dos quais, portanto, ele não gostaria de reencarnar. É interessante notar que o ritmo é dado pela repetição da estrutura “adjetivo (quase sempre) + substantivo + especificidade”, e que ao final da lista o narrador generaliza a descrição, que antes fora tão detalhada, com “uma multidão de pobres criaturas”.

Da mesma maneira acontece no segundo exemplo, mas dessa vez acrescentando-se o uso da interjeição “hein”, que no livro é sempre utilizada para marcar uma interrogação. Nessa passagem o porco-espinho está elencando todos os habitantes da vila que foram mortos ou que desapareceram, fato que é atribuído pelos outros habitantes como ato do mestre Kibandi.

<p>et qu'en était-il de <u>Mabiala le facteur</u> qu'il soupçonnait de tourner autour de Mama Kibandi, <u>hein</u>, et de <u>Loubanda le fabricant de tam-tam</u> à qui il reprochait son succès auprès des femmes, <u>hein</u>, et de <u>Senga le briquetier</u> qui avait refusé de travailler</p>	<p>e o que dizer de <u>Mabiala o carteiro</u> que ele suspeitava estar dando voltas ao redor de Mamãe Kibandi, <u>hein</u>, e de <u>Loubanda o fabricante de tam-tam</u> de quem ele reprovava o sucesso com as mulheres, <u>hein</u>, e de <u>Senga o pedreiro</u> que havia</p>
--	---

<p>pour lui, <u>hein, et de Dikamona la choriste des veillées mortuaires</u> qui ne lui disait pas bonjour, elle qui l'avait traité de vieux sorcier en public, <u>hein, et de Loupiala la première infirmière diplômée originaire de Mossaka, cette jeune femme</u> qui, selon Papa Kibandi, parlait pour ne rien dire, <u>cette jeune femme</u> qui vantait son diplôme, <u>hein, et de Nkélé le plus grand cultivateur de la région</u>, cet homme egoïste qui refusait de lui céder un lopin de terre près de la rivière, <u>hein</u>, qu'en étail-il de tous <u>ces gens qui</u> n'étaient pas de sa famille, <u>ces gens qui</u> mouraient les uns après les autres, <u>hein, et donc, mon cher Baobab</u>, on imputait ces disparitions à Papa Kibandi pendant qu'il regardait l'horizon avec sérénité (Idem, p. 90-1)</p>	<p>recusado trabalhar para ele, <u>hein, e de Dikamona a corista das cerimônias fúnebres</u> que não lhe dizia bom dia, ela que o havia tratado de velho bruxo em público, <u>hein, e de Loupiala a primeira enfermeira diplomada vinda de Mossaka, essa jovem mulher</u> que, segundo Papai Kibandi, falava sem dizer nada, <u>essa jovem mulher</u> que se vangloriava de seu diploma, <u>hein, e de Nkélé o maior agricultor da região</u>, esse homem egoísta que recusava lhe ceder um pedaço de terra perto do rio, <u>hein</u>, que dizer de todas <u>essas pessoas que</u> não eram de sua família, <u>essas pessoas que</u> morriam umas atrás das outras, <u>hein, e então, meu querido Baobá</u>, atribuíam esses desaparecimentos ao Papai Kibandi enquanto ele observava o horizonte serenamente</p>
---	---

Aqui existem vários elementos de paralelismo a considerar. Além da interjeição marcando o questionamento, há a conjunção “et” e os apostos depois dos nomes das pessoas mencionadas, tudo isso formando a estrutura “hein, + et + nome + aposto”. A insistência no paralelismo é tanta que, de fato, o leitor internaliza a ideia que o narrador quer transmitir: ele não está apenas fazendo questionamentos, está emitindo sua opinião, elencando obsessivamente várias perguntas retóricas, que nada mais indicam que o julgamento do porco-espinho, que não concorda com as ações de seu mestre. Após a enumeração desenfreada, temos uma pausa com a introdução do vocativo já visto, e então a narrativa retoma seu curso, além de também aparecer aí a generalização vista no primeiro exemplo, com “essas pessoas” e “esses desaparecimentos”.

Considerações finais

Qual seria, então, a matriz do texto, o instante da forma que deve ser considerado no livro *Mémoires de porc-épic*? O narrar do porco-espinho apresenta momentos de aproximação com o leitor, nos quais observamos pausas tensas, intervalos rítmicos na narração da história, e outros de distanciamento do leitor, quando ele de fato

narra os fatos ocorridos de maneira mais acelerada. É essa tensão entre o narrar e o não narrar, como diz Ana Cristina Cesar (1988), que deve ser considerada.

A forma de estruturação do discurso do narrador, responsável pela dinâmica de produção narrativa e poética, reflete sua tensão e sua ansiedade em aparentemente contar o mais rápido possível sua história, que é ainda muito recente e o angustia muito. Por isso a narração desenfreada, sem pontos finais, só vírgulas: o porco-espinho quer tirar de dentro de si aqueles acontecimentos que por tanto tempo não pôde compartilhar com ninguém, e quer também, ao compartilhar, ser absolvido de seus atos. Por isso também, evidentemente, os momentos de pausa, já que após muita exaltação é necessário se recompor para continuar, além de que ao se dirigir diretamente a sua interlocutora árvore o porco-espinho tem como objetivo convencê-la de que seu relato é verdadeiro, dado que muitas de suas aventuras parecem irreais ou absurdas. Assim, utiliza-se de marcadores conversacionais ou digressões a fim de convencer a Baobá – e o leitor – de que está sendo sincero.

Vimos nos trechos expostos anteriormente que os momentos de respiro, nos quais o narrador retoma um passo mais lento, são marcados pelos diálogos com a árvore/leitor, momentos em que o próprio narrador para de falar para recuperar o fôlego. Nessas passagens encontramos os vocativos, as interjeições, as expressões de digressão. Contrastante a isso vimos os momentos mais cadenciados, as passagens rítmicas, nas quais o adensamento narrativo se dá através dos paralelismos estruturais, da acumulação de substantivos, verbos, adjetivos, dos apostos e da interjeição “hein”. Essa é a “maneira particular de fluir”, como diz Bourassa (2011), desse texto, com alguns elementos contrastantes e outros recorrentes na estrutura textual.

Dessa maneira observamos, como diz Ana Cristina Cesar, que na prosa a sintaxe e o léxico não são elementos distintos que podem ser analisados separadamente, ambos andam juntos e são, juntos, responsáveis pela produção do ritmo no texto.

Referências bibliográficas:

BENVENISTE, Émile. “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”. In: *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1995.

BORDAS, Éric. Le rythme de la prose. *Rhuthmos*. 12 de novembro de 2012. Disponível em : < <http://rhuthmos.eu/spip.php?article749> >. Acesso em : 22/08/14.

BOURASSA, Lucie. La forme du mouvement (sur la notion de rythme). *Rhuthmos*. 1º de janeiro de 2011. Disponível em : < <http://rhuthmos.eu/spip.php?article246> >. Acesso em : 22/08/14.

CESAR, Ana Cristina. “O ritmo e a tradução da prosa”. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DESSONS, G., MESCHONNIC, H. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.

MABANCKOU, Alain. *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil, 2006.

PRETI, Dino. *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003.