



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

CURSO SUPERIOR DE BACHARELADO EM LETRAS - TRADUÇÃO - FRANCÊS

BACHAREL EM LETRAS - TRADUÇÃO - FRANCÊS

FELIPE FERNANDO REIS SIMON

*BINTOU* DE KOFFI KWAHULÉ

Análise e tradução

Brasília, BR-DF

2022

FELIPE FERNANDO REIS SIMON

*BINTOU* DE KOFFI KWAHULÉ

Análise e tradução

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras -  
- Tradução - Francês pelo Curso Superior de Bacharelado em Letras - Tradução - Francês da Universidade de Brasília.

Orientação: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Brasília, BR-DF

2022

FELIPE FERNANDO REIS SIMON

*BINTOU DE KOFFI KWAHULÉ*

Análise e tradução

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras -  
- Tradução - Francês pelo Curso Superior de Bacharelado em Letras - Tradução - Francês da Universidade de Brasília.

Brasília, BR-DF; segunda-feira, 19 de setembro de 2022

Banca examinadora:

---

Orientação: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Universidade de Brasília

---

Membro da banca: Prof. Dr. Éclair Antônio Almeida Filho

Universidade de Brasília

---

Membro da banca: Profa. Dra. Rosana de Araújo Correia

Universidade de Brasília

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, por mais egocêntrico que isso possa soar, agradeço a mim. Pois, por muito tempo não fui capaz de reconhecer meus limites, minhas habilidades ou de me imaginar capaz de vencer qualquer obstáculo, mas estou aqui, escrevendo os agradecimentos de minha monografia, às 03h43 de um domingo. Para chegar até aqui, precisei abdicar de muitas coisas, dentre elas, minha saúde mental. Tento me reerguer, mas sei que a caminhada será longa, e espero que nenhuma experiência, por mais enriquecedora que ela seja, me leve a questionar minha existência novamente. Fernando, você merece! São os primeiros cinco anos da tua vida, que mesmo com todos os problemas, que você conseguiu fazer tuas próprias escolhas e isso, meu caro, é algo para se orgulhar bastante e espero que apenas melhore.

Ao Gabriel, meu namorado, a pessoa que presencia de tão perto toda essa jornada e não se cansa de tentar me colocar para cima, sempre me lembrando que nada disso é em vão, que tudo é uma fase, e assim como seus jogos de vídeo game, irei superar todas.

Aos meus sogros, Denilson e Isabel Cristina. Obrigado por me acolherem em um momento tão vulnerável.

À Daniele e Renata, por serem as melhores amigas que uma pessoa poderia ter, pela paciência e pela cumplicidade.

À professora Glória, por ter me acolhido como seu orientando, por ter me ensinado muito nos últimos dois anos. Minha trajetória na Universidade de Brasília não seria a mesma sem a senhora.

Jusqu'ici, tout va bien, enfin, ça allait  
Confiante, t'as peur de rien avant de tomber  
On verra bien demain, mais ça, plus jamais  
J'ai pas l'air de m'en faire, mais si vous saviez  
Comment c'est dans ma tête, ça me fait vriller  
L'angoisse me fait la guerre et part en fumée

Angéle

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar e apresentar uma tradução inédita para o português brasileiro da peça Bintou, do dramaturgo marfinês Koffi Kwahulé, publicada em 2003. Bintou retrata a história da personagem Bintou e relação com sua família e violência, uma crítica direta a excisão de garotas e mulheres. Contudo, debatemos sobre o comportamento inapropriado da personagem Tio Drissa, e assim, questionar sobre o papel da figura paterna nessa sociedade patriarcal. Assim, também analisamos a possibilidade de existir um coro masculino em harmonia com um coro feminino, junto a uma tradução onde a poeticidade tenta se fazer evidente e debater as dificuldades de se traduzir provérbios, questionando o afrancesamento e a transparência da tradução.

Palavras-chave: Koffi Kwahulé. Afrancesamento. Coro masculino. Tradução. Provérbios.

## RÉSUMÉ

Le présent travail vise à analyser et à présenter une traduction inédite en portugais brésilien de la pièce Bintou, du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé, publiée en 2003. Bintou raconte l'histoire de la personnage Bintou et de sa relation avec sa famille et la violence, une critique directe de l'excision des filles et des femmes. Cependant, nous discutons du comportement inapproprié de la personnage L'oncle Drissa, et remettons ainsi en question le rôle de la figure paternelle dans cette société patriarcale. Ainsi, nous analysons également la possibilité qu'il y ait un chœur masculin en harmonie avec un chœur féminin, ainsi qu'une traduction où la poéticité tente de s'imposer et nous débattons des difficultés de la traduction des proverbes, en questionnant la francisation et la transparence de la traduction.

Mots-clés : Koffi Kwahulé. Francisation. Chœur masculin. Traduction. Proverbes.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 01</b> .....	26
<b>Tabela 02</b> .....	27
<b>Tabela 03</b> .....	28
<b>Tabela 04</b> .....	29
<b>Tabela 05</b> .....	30
<b>Tabela 06</b> .....	31
<b>Tabela 07</b> .....	32



## **LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS**

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

Rádio França Internacional (RFI)

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>KOFFI KWAHULÉ E A MUSICALIDADE DE SUAS OBRAS .....</b>	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>ANÁLISE DA OBRA .....</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO.....</b>	<b>24</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>33</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>35</b>
	<b>ANEXO .....</b>	<b>37</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de monografia aborda o texto *Bintou* com o objetivo de traduzir, analisar e enfatizar suas funções cênicas presentes na peça. Esta monografia é dividida em três partes, a primeira sendo uma breve introdução ao autor, Koffi Kwahulé e a música como grande influência em suas obras. A segunda, é a análise da obra, em que debatemos o incesto, a excisão e a hipótese da existência de um coro masculino. Por fim, refletimos sobre a tradução e buscamos identificar e solucionar problemas ao se traduzir provérbios e expressões idiomáticas. Esta pesquisa se justifica pela importância de Koffi Kwahulé para a dramaturgia africana no contexto da diáspora e dos direitos da mulher.

Primeiramente, iniciamos com uma breve introdução sobre o autor Koffi Kwahulé, marfinês e que atualmente mora na França, onde escreveu parte significativa de sua obra. Kwahulé, em sua escrita, se inspira nas bifurcações repentinas do jazz, usando dois elementos essenciais, o som e o ritmo. Em *Bintou*, a musicalidade encontra-se presente de forma importante no Coro, que declama poemas ao falar sobre a vida de Bintou, nossa heroína. Além disso, a musicalidade está presente nos títulos dos quadros *Jazz*, *Repentance* e *Gangsta Rap-t*.

Ademais, analisamos a obra focando em alguns personagens para tentar compreender e levantar uma problemática da peça. Assim, debatemos sobre o comportamento inapropriado de Tio Drissa, figura paterna na ausência do pai de Bintou e o ciúme que Tia Rokia sente da relação do seu marido com sua sobrinha. No entanto, esse ciúme não é fruto da imaginação de Tia Rokia, uma vez que Bintou questiona Tio Drissa do porquê da mudança de comportamento quando eles estão sozinhos. Porém, em poucas palavras, podemos definir Tia Rokia como uma mulher amargurada pela infertilidade (CHALAYE, 2001, p. 21).

Contudo, também nesta monografia, abordamos a possibilidade de existir um coro masculino, formado pelos membros da gangue Lycaons: Manu, Kelkhal e Blackout. Essa possibilidade foi levantada ao observar no quadro *Jazz* semelhanças com o Coro feminino que inicia a peça, e que costuma aparecer em casos particulares com a função de converter o autor na voz de uma comunidade para expressar uma ideologia, um combate político e uma religião (SARRAZAC, 2012, p. 162). No entanto, os membros da gangue conhecem e descrevem o presente e passado de Bintou, reforçando uma tendência das tragédias gregas, a personagem principal como herói.

A necessidade de debater a tradução dos provérbios na peça *Bintou*, se deve à grande quantidade de provérbios proferidos pelas personagens adultas. Contextualizando, os provérbios são frases curtas e ritmadas que costumam transmitir ensinamentos, e se diferenciam das expressões idiomáticas, que são porções de frases cujo significado ultrapassa o significado literal<sup>1</sup>.

Sabemos que os provérbios, como unidades linguísticas orais fixas, constituem um vetor do patrimônio cultural (MOUDIAN, 2018). Como patrimônio cultural, levantamos duas problemáticas: um provérbio é considerado como uma tradução? Visto que pode ser necessário que o leitor esteja inserido no meio social para interpretar corretamente o provérbio; e se existe a necessidade de traduzir um provérbio de forma literal, porque ele pode ter sido criado pelo autor ou trazido de outra língua. Sendo assim, analisamos a importância de manter a estrutura semântica e a possibilidade de buscar equivalências na língua de chegada. Esse assunto, é debatido pela Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira, em artigo à revista científica *Cadernos de Tradução*, sobre a peça *À Petites Pierres* de Gustave Akakpo, em que ela aborda a escrita heterogênea e a questão dos provérbios na obra, que decorrem de forma semelhante em nosso objeto de estudo.

---

<sup>1</sup> NORMA CULTA - LÍNGUA PORTUGUESA EM BOM PORTUGUÊS. **Provérbios**. Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/proverbios/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

## 2 KOFFI KWAHULÉ E A MUSICALIDADE DE SUAS OBRAS

Koffi Kwahulé é um dramaturgo, diretor de teatro e ensaísta, nascido em Abengourou, Costa do Marfim, no dia 17 de maio de 1956. Ainda em seu país natal, Kwahulé gostaria de estudar cinema, mas, infelizmente, o curso tinha sido encerrado, então, acabou escolhendo o teatro e se formou pelo Instituto de Artes de Abidjan. Logo após, se mudou para Paris para estudar na École National Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, e foi na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 que ele obteve seu doutorado em Estudos teatrais.

Seu portfólio é composto por mais de 50 obras, entre romances, novelas, ensaios e peças de teatro, sendo esse, a maioria. As peças *Jaz* e *Big shoot* encontram-se no prelo, suas primeiras obras a serem publicadas no Brasil, pela Editora UFPR.

Kwahulé é conhecido por ser um autor de grande prestígio na Europa e é definido pela Rádio França Internacional (RFI) como uma exceção cultural, pois ele é praticamente o único autor marfinense com peças sendo adaptadas e representadas fora do continente africano.

Ademais, seu talento para a escrita o proporcionou alguns prêmios, como o *Prix Ahmadou-Kourouma* (2006), *Grand prix littéraire ivoirien* (2006), *Prix Édouard-Glissant* (2013), *Prix Mokanda* (2015), *Prix d'excellence de Côte d'Ivoire* (2015), *Grand prix de littérature dramatique* (2017) e *Prix Bernard-Marie Koltès* (2018).

Em *Africultures*, revista científica que documenta e critica as expressões artísticas contemporâneas da África e sua diáspora, temos um resumo completo do que é o trabalho de Kwahulé e suas inspirações, que foi construída ao cruzar diversas fontes de inspiração, entre teatro e música, entre África, Europa e Américas:

Assim como o jazz, sua poética se alimenta pelo meio cultural que a define. Assumindo esse equilíbrio frágil, prontamente em construção, resiste a todas as tentativas de padronização, evita identificações e é acima de tudo, o eco de uma consciência diaspórica. Essa poética, experimentação de uma nova partilha de vozes, não está isenta de desafios políticos na era da globalização e da extinção das diferenças (AFRICULTURE, 2009, tradução minha).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Comme le jazz, sa poétique se nourrit de l'entre-deux culturel qui la définit. Assumant cet équilibre fragile, résolument en devenir, elle résiste à toute tentative de modélisation, fuit les identifications et se fait avant tout l'écho d'une conscience diasporique. Cette poétique, expérimentation d'un nouveau partage des voix, n'est pas sans enjeux politiques à l'ère de la mondialisation et de l'écrasement des différences. (2009)

Dessa forma, conseguimos observar que sua poética está sempre se transformando com a influência do jazz, estilo musical estadunidense. O meio cultural a define, não o contrário. Esse meio cultural pode ser a França, a Costa do Marfim ou os Estados Unidos da América, visto que Kwahulé usa a alteridade como ferramenta para entender o racismo sofrido pelo negro estadunidense, por exemplo:

O dramaturgo marfinense, de fato, demonstra uma liberdade criativa que leva a uma mudança da escrita teatral para outros universos, outras realidades escriturais. Assim, a ideia de som e imagem, misturada com a noção de encenação no teatro de Koffi Kwahulé, influenciam as categorias dramáticas cujo funcionamento está sujeito à presença de elementos audiovisuais. (GBOUABLÉ, 2009, tradução minha).<sup>3</sup>

Essa liberdade criadora o permite escrever peças que fogem de sua realidade, o destacando como dramaturgo engajado e inovador do teatro contemporâneo. A musicalidade na obra de Kwahulé vai muito além do drama que estamos acostumados. Fortemente inspirado pelo jazz, ele adiciona sua essência, dando uma nova motivação ao que conhecemos como drama contemporâneo. São nas peças *Jaz*, *P'tite-souillure* e *Big Shoot* que percebemos sua maior influência, além de aparecer na peça *Bintou*, nosso material de estudo.

Kwahulé usa o jazz como uma arma inovadora, inconstante e por vezes imprevisível, como ele mesmo caracteriza sua obra, pois, quando ele pensa em uma história e a compreende completamente, não a escreve mais, mas se ele escreve e não a compreende, espera que outrem o ajude a compreender (1999).

O drama de Kwahulé é construído por meio de camadas que deve ser desconstruído, explorado por seus leitores, críticos, diretores e atores, visto que um texto não deve ser totalmente compreendido na primeira leitura, ele deve questionar, como pretendemos realizar nesta pesquisa. Mesmo assim, o equilíbrio é buscado, pois, um texto totalmente ambíguo pode nos levar ao cansaço e a desistência de continuar explorando, por isso, conforme o artigo de Gilles Mouëllic (2004) sobre o jazz na escrita de Kwahulé, o teórico comenta:

---

<sup>3</sup> Le dramaturge ivoirien, en effet, fait montre d'une liberté créatrice suscitant un déplacement de l'écriture théâtrale vers d'autres univers, d'autres réalités scripturales. Ainsi, l'idée de son et d'image, mêlée à la notion de jeu dans le théâtre de Koffi Kwahulé, influent sur les catégories dramatiques dont le fonctionnement est soumis à la présence des éléments audiovisuels (GBOUABLÉ, 2009).

Mas os silêncios inesperados de suas frases, suas bifurcações repentinas, suas mudanças abruptas de velocidade ou direção, são todos desafios para a regularidade da pulsação. A escrita de Koffi Kwahulé parece também procurar este equilíbrio instável entre a pulsação regular e o fraseado imprevisível. O leitor é transportado por um ritmo escondido que o atrai à palavra seguinte, uma dimensão incansável que faz o texto existir na sua duração (2004, p. 155, tradução minha).<sup>4</sup>

Certamente, esses silêncios inesperados e bifurcações repentinas são características fortes e distintas do jazz. No entanto, Mouëlllic destaca um paradoxo: o jazz tem como uma de suas características, a não escrita. O jazz, a arte da performance, existe apenas durante a apresentação e apenas neste momento. Ademais, sua partitura apenas é uma trama, uma sequência de referências necessárias para a prática coletiva (MOUËLLIC, 2004, p. 153). Então, para fugir desse paradoxo, Kwahulé utiliza apenas dois elementos essenciais, o *som* e o *ritmo*. Em suas próprias palavras “*Écrire, c’est d’avoir un son*” e “*ce son est aussi unique, mystérieux et indéfinissable que le son d’une voix*”<sup>5</sup>.

No entanto, o som e o ritmo são encontrados na peça *Bintou*, principalmente com a personagem Coro, que tem uma estrutura ritmada. Porém, a significação é levada em consideração, feito que não é o foco principal da peça *Jaz*, como exemplifica o autor: não é o sentido de uma palavra que me interessa - o sentido virá sozinho se o som for adequado, se o ritmo for bom<sup>6</sup>. Logo, o texto do dramaturgo é pensado como um material que prioriza a musicalidade:

Privilegiando a musicalidade sobre o conteúdo semântico, o texto do dramaturgo é pensado como material, sujeito principalmente à lógica rítmica e não a restrições dramáticas. Essa abordagem particular do texto está de acordo com a estética pós-dramática. (AFRICULTURES, 2009)<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Mais les silences inattendus de son phrasé, ses bifurcations soudaines, ses brusques changements de vitesse ou de directions, sont autant de contestations de la régularité de la pulsation. L’écriture de Koffi Kwahulé semble chercher elle aussi cet équilibre instable entre la pulsation régulière et le phrasé imprévisible. Le lecteur est porté par un rythme souterrain qui l’entraîne vers le mot suivant, dimension incantatoire qui fait exister le texte dans sa durée (2004, p. 155).

<sup>5</sup> “Escrever, é ter um som” e “esse som é ao mesmo tempo único, misterioso e indefinível como o som de uma voz” (KWAHULÉ, 1999).

<sup>6</sup> Ce n’est pas le sens d’un mot qui m’intéresse – le sens viendra tout seul si le son est juste, si le rythme est bon (KWAHULÉ, K. MOUËLLIC, G. 2007, p. 7).

<sup>7</sup> En privilégiant la musicalité à son contenu sémantique, le texte du dramaturge est pensé comme un matériau, soumis prioritairement à la logique rythmique plutôt qu’aux contraintes dramatiques. Cette approche particulière du texte rejoint l’esthétique postdramatique. <http://africultures.com/koffi-kwahule-et-jan-lauwers-une-musicalite-au-dela-du-drame-8797/>

Assim sendo, em *Bintou*, a musicalidade e o conteúdo semântico trabalham em harmonia, sendo uma obra repleta de ritmo e significados, mas a lógica do sentido foi levada em consideração, pois, trata-se de um texto que evidencia a violência sofrida por meninas e jovens adolescentes. Por esse motivo, ousou dizer que o conteúdo semântico foi privilegiado, mas deixando espaço para o descobrimento de camadas ao longo da leitura. Ademais, essa estética conhecida como pós-dramática, por vezes é um conceito difícil de nomear, mas que nas últimas três décadas tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea (FERNANDES, 2009, p. 11).

Enfim, Kwahulé recém completou 66 anos e continua a escrever. Sua última obra publicada foi *Redemption Blues* na primeira coleção de peças curtas *Ce qui (nous) arrive*, pela Editora *Espaces 34*, com o apoio do Teatro Nacional de Estrasburgo, na França.



### 3 ANÁLISE DA OBRA

O objeto de nossa tradução é a peça *Bintou*, publicada pela editora Lansman em 2003. A obra foi escrita durante residência no décimo terceiro Festival International des Francophonies em Limousin, França. Uma primeira versão da peça foi editada para a coleção *Brèves d'ailleurs* da editora Actes Sud-Papiers com o título *... et son petit ami l'appelait Sémiagamal*.

A peça *Bintou* é composta por 14 personagens e é dividida em 7 quadros. Bintou, a personagem central da peça, é uma jovem adolescente de 13 anos, filha de imigrantes da África Subsaariana e moradora da periferia de Paris. Apesar de sua pouca idade, Bintou é chefe de uma gangue, sonha em ser dançarina do ventre e vive uma relação conflituosa com seus pais e tios. Seu pai, desempregado, está ausente durante toda a peça, mas pode ser considerado um dos responsáveis pela rebeldia de Bintou, pois, da mesma forma, está ausente da vida de sua filha, porque ele “(...) passa seus dias escondido por trás da porta, escutando tudo o que é dito” (KWAHULÉ, 2003, p. 7, tradução minha).<sup>8</sup> Então, apesar de sua ausência, ele está ciente de tudo, porém, um possível quadro de depressão o impede de sair do quarto, o isolando completamente:

Só que ele não ousará levantar-se de sua cadeira. Ele não ousará sair desse quarto para vir me dizer o que deve e o que não deve ser feito. É muito fácil se fingir de morto... muito fácil ficar enfurnado aí ruminando a desonra de ter perdido seu emprego... em vez de sair e dar jeito na vida (KWAHULÉ, 2003, p. 7, tradução minha).<sup>9</sup>

Todavia, existem três figuras familiares bastante presentes na vida de Bintou. São eles: Mãe de Bintou, Tio Drissa e Tia Rokia. Mãe de Bintou, responsável legal pela filha, não sabe como lidar com sua rebeldia e Tio Drissa, figura paterna e masculina, pode ser facilmente descrito como um tio incestuoso, cheio de desejos reprimidos e calejado de preceitos moralistas hipócritas (CHALAYE, 2001, p. 21). Complementando, Barrière reforça a tradição do tio como figura paterna. Nisso, Tio Drissa abusa de seu poder e tenta seduzir sua própria sobrinha:

---

<sup>8</sup> Passe ses journées, tapis derrière la porte, à écouter ce qui se dit (KWAHULÉ, 2003, p. 7).

<sup>9</sup> Seulement, il n'osera pas lever le cul de son siège, il n'osera pas sortir de cette chambre pour venir me dire ce qu'il y a à faire et ce qu'il n'y a pas à faire. C'est tellement commode de faire le mort... tellement tranquille de rester cloué là à ruminer contre le déshonneur d'avoir perdu son emploi... au lieu de sortir pour aller botter le cul à la vie (KWAHULÉ, 2003, p. 7).

Esse quadro intitulado *Tentações* demonstra o lado perverso desta tradição, pois Tio Drissa, que deseja sua sobrinha, está excitado pela sua presença. Sob o falso pretexto de protetor, ele se permite tocá-la e falar coisas que vão além do que se espera dele como pai. Mais uma vez, Bintou encarna, aos olhos do seu tio, o desejo pela carne, apesar de ele ser simultaneamente seu tio e sua figura paterna. Trata-se mais uma vez da subversão das categorias da mitologia cristã, em que a carne é sinônimo de pecado e incesto. Koffi Kwahulé restabelece as relações da carne, inscrevendo o corpo numa relação de manipulação e dominação (2012, p. 74-75, tradução minha).<sup>10</sup>

Essa relação de manipulação, desejo da carne e dominação é evidenciada quando o tio entra no quarto de Bintou enquanto ela se arrumava. Ele demonstra interesse pela vida amorosa da sobrinha, tenta dar conselhos ao mesmo tempo que seus olhos rastejam entre a pele de Bintou e a roupa que mal cobre seu corpo:

Depois os vi descer [os olhos] ao vale das minhas costas como uma coluna de formigas de fogo se escorregar na fenda das minhas nádegas e correr pelas minhas pernas até meus calcanhares. Olha só, pare! Pare porque teus olhos teriam amado se encontrar diante de mim; mas não seria possível. Então, tio Drissa, eles imaginaram que estavam (KWAHULÉ, p. 9, tradução minha).<sup>11</sup>

E essa relação entre tio e sobrinha causa desconforto em Tia Rokia, sendo ela descrita por Chalaye como uma tia ciumenta que a infertilidade a amargurou (CHALAYE, 2001, p. 21). Mas, durante o *flashback* do quadro, Bintou menciona que o tio a trata de forma diferente quando estão na presença de sua mãe e tia, sendo rígido e mau, no entanto, quando estão sozinhos, ele é amável. Isso, pode ser uma das explicações para o ciúme de Rokia, uma vez que não aparenta se tratar de um evento isolado:

Apenas uma pergunta, meu tio... Por que você é tão amável quando estamos sozinhos... mas quando você está com mamãe e tia Rokia, você se torna tão rígido, tão mau comigo. Hein? Me diz...? (KWAHULÉ, 2003, p. 9, tradução minha).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Ce tableau intitulé *Tentations* démontre le côté pervers de cette tradition puisque l'oncle Drissa, qui désire sa nièce, est excité par sa présence. Sous des faux airs de protecteur, il se permet des gestes et des paroles qui vont bien au-delà de ce qui est attendu de son rôle de père. De nouveau, Bintou incarne, aux yeux de son oncle, le désir de la chair, malgré qu'il soit à la fois son oncle et sa figure paternelle. Il s'agit une fois de plus d'une subversion des catégories de la mythologie chrétienne dans laquelle la chair est synonyme de péché et d'inceste. Koffi Kwahulé rétablit les rapports de chair en inscrivant le corps dans un rapport de manipulation et de domination (2012, p. 74-75).

<sup>11</sup> Je les ai vus descendre ensuite dans la vallée de mon dos comme une colonne de fourmis rouges, se glisser dans la faille de mes fesses et couler le long de mes jambes jusqu'aux talons. Et là, stop ! Stop parce que tes yeux auraient aimé se retrouver face à moi ; mais ce n'était pas possible. Alors, oncle Drissa, ils ont imaginé qu'ils y étaient (KWAHULÉ, 2003, p. 9).

<sup>12</sup> Juste une question, mon oncle... Pourquoi es-tu si aimable quand nous sommes seuls... alors que quand tu es avec maman et tante Rokia, tu deviens si dur, si méchant avec moi. Hein ? Dis-moi.. ? (KWAHULÉ, 2003, p. 9)

*Bintou* conta com um coro, ferramenta essencial do drama e tragédia grega e tem sido resgatado e reformulado em peças africanas contemporâneas, popularmente conhecido como “coro africano”. Esse coro é formado por três adolescentes que conhecem todo o percurso trágico que espera a jovem de apenas 13 anos, e, assim, em sua primeira réplica em forma de poema, nos revela o destino de Bintou.

Além do mais, Bintou é chefe de uma gangue, os Lycaons, formada por três personagens masculinos, Kelkhal, Blackout e seu namorado, Manu. Sua gangue a idolatra, e estão dispostos a seguir todas as suas ordens, de roubo a assassinato.

Por fim, Bintou é vítima do rito da excisão, prática proibida na França, assim como em diversos países ocidentais e africanos, dentre eles, Burquina Faso, Senegal, Gana, Eritreia, Uganda, no entanto, apesar da interdição, ainda é comum nesses países (BARRIÈRE, 2011, p. 68). Uma das justificativas da família para a prática desse rito, é de que seu clítoris foi possuído por um demônio mal-intencionado, Wanzo, o demônio da luxúria<sup>13</sup>, que a faz agir como uma adolescente rebelde e pecadora.

No segundo quadro, *Jazz*, três personagens masculinas são apresentadas. Nele, temos uma cena que pode ser comparada a uma entrevista jornalística ou a um interrogatório policial. A luz apenas destaca a personagem que está falando e o entrevistador/interrogador tem sua presença e voz retirados da montagem final. Então, trata-se de três tiradas pronunciadas em momentos distintos, como é indicado na rubrica.

Primeiramente, as personagens Manu, Kelkhal e Blackout se apresentam. Kelkhal, magrebino, tem dezessete anos e seu verdadeiro nome é Kader, mas Bintou quer que o chamem pelo apelido. Blackout, africano, tem dezesseis anos e seu nome verdadeiro é Okoumé, mas da mesma forma que Kelkhal, Bintou assim o designa. E, temos Manu, europeu, que em suas primeiras réplicas não se apresenta, mas explica a origem do nome da gangue, que foi escolhido após diversas ofensas de tia Rokia, que os chama de Lycaons. Também, logo no início, Kelkhal explica a origem do apelido de Bintou, Samiagamal, porque seu pai, que é músico, ao vê-la dançar, a comparou a famosa dançarina do ventre, Samia Gamal, uma das grandes figuras da dança oriental.

---

<sup>13</sup> Wanzo, le démon de la luxure, a traversé les mers pour venir posséder le dard de ta fille. Pourquoi ne l’avez-vous pas envoyée au pays pour... ? (KWAHULÉ, 2003, p. 31).

Certamente, a gangue de Bintou, pode ser considerada como a família escolhida por ela, pois ela os recrutou, conforme suas características e o que eles poderiam oferecer à gangue (ou a ela):

De fato, sua gangue de Lycaons que ela lidera com rigidez, torna-se a verdadeira família de Bintou. A gangue é composta por três jovens homens mais velhos que ela. Trata-se da cultura dos jovens imigrantes, negros ou magrebinos, na França relacionado ao Gangsta Rap dos negros estadunidenses. Através dos seus códigos e regras, a gangue se torna a nova família cujos membros juram lealdade uns aos outros, em detrimento dos laços que os ligam às suas famílias de origem. Os três jovens homens se descrevem como irmãos, “brothers” (...) (BARRIÈRE, 2012, p. 79-80, tradução minha).<sup>14</sup>

Nesse trecho, encontramos uma nova relação com a música, dessa vez o rap. Estilo musical que busca fugir das normas e convenções da sociedade branca estadunidense e que hoje é um dos estilos musicais mais escutado na França. Deste modo, podemos refletir sobre o que foi dito por Sarrazac e retomado por Chalaye (apud. 2016, p. 27)<sup>15</sup>, que comenta sobre o rapsodo moderno que apresenta um teatro essencialmente musical, de repetição-variação, que coloca o movimento de volta no centro de um drama sempre sob a ameaça da inércia. Ainda que *Bintou* não seja um musical, uma vez que o rapsodo não está presente, temos a musicalidade. No quadro *Jazz*, o rap é plano de fundo para uma briga violenta entre os Lycaons e Joãozinho: Kelkhal o tapeia violentamente enquanto explode um rap devastador. Joãozinho cai. Os três se apressam a chutar e a esmurrá-lo (KWAHULÉ, 2003, p. 24).

Assim como o rap, que foge das normas da sociedade branca, a gangue e Bintou tentam fugir das regras tradicionais de composição familiar, visto que a fidelidade é a base dessa nova composição. Assim sendo, essa relação familiar faz de tudo para proteger um ao outro, porém, de forma clara, os garotos entraram na gangue por admirar a beleza de Bintou, como é evidenciado na réplica de Kelkhal:

---

<sup>14</sup> En fait, sa bande de Lycaons qu'elle dirige au doigt et à l'œil devient la véritable famille de Bintou. Elle est formée de trois jeunes hommes plus âgés qu'elle. Il s'agit de la culture des jeunes immigrants, Noirs ou Magrébins, en France associée au Gangsta Rap des Noirs américains. À travers ses codes et ses règles, la bande devient la nouvelle famille dont les membres se jurent fidélité, au détriment des liens qui les unissent à leurs familles d'origine. Les trois jeunes hommes se décrivent comme des frères, des « brothers » (...) (BARRIÈRE, 2012, p. 79-80).

<sup>15</sup> Le rhapsode moderne libère un théâtre essentiellement musical, de répétition-variation ; il remet le mouvement au cœur d'un drame toujours sous la menace de l'inertie (sa propre forme canonique) (apud. CHALAYE, 2016, p. 27).

Instintivamente entendi, vendo sua beleza de fruto proibido, que eu não tinha vindo ao mundo para me juntar a uma gangue, mas para seguir até as falésias do absurdo, uma menina de treze anos (KWAHULÉ, 2003, p. 15, tradução minha).<sup>16</sup>

Imediatamente, ao observar essa admiração à beleza de Bintou, também notamos uma admiração sexual por parte de Kelkhal, podendo ser comparado a relação incestuosa entre Tio Drissa e Bintou:

[...] Eu estava sentado ao lado dela, me perguntando como eu iria fazer a pergunta. Ela cruzou as pernas, e como sua saia era muito curta, não pude evitar olhar que ela não usava calcinha. Me senti mal, esquisito... De ver isso desse jeito, confesso que me senti desconfortável... Desviei os olhos que estavam se afogando debaixo da sua saia e seu umbigo que respirava como um oásis no deserto de seu ventre. Samiagamal continuava de olhos fechados e lábios semiabertos. Sem mesmo ter tempo de pensar, minha língua mergulhou no seu umbigo. E uma visão estranha passou pela minha cabeça... Uma mulher dança. Meus olhos não podem esgarçar de seu umbigo. Me afasto da multidão. Tentam me segurar, mas a dançarina sinaliza que podem me deixar passar. Estou no círculo. Ostensivamente, em um movimento de quadris, ela me oferece seu umbigo. Fico de joelhos e minha língua mergulha uma vez, duas vezes, três vezes, dez vezes, cem vezes, mil vezes em seu umbigo de dançarina. Depois, enquanto minha língua explora mais preguiçosamente as suas margens, a música para. “Oh, Kader!” suspira a dançarina de uma voz desesperada. Olho para cima. É minha mãe. Minha língua ainda está retraída no umbigo de Samiagamal. Ela continuava com os olhos fechados e os lábios semiabertos. Eu me sentia febril e transpirava profusamente. Eu deveria fazer alguma coisa, dizer qualquer coisa ou fugir (KWAHULÉ, 2003, p. 19, tradução minha).<sup>17</sup>

A tirada trata do desejo sexual que supostamente o umbigo de Bintou e o uso de saias sem calcinha pode despertar nos homens, sendo isso, uma das justificativas do Tio Drissa para ele se “preocupar” com a forma que ela sai de casa:

---

<sup>16</sup> Instinctivement j'ai compris, en voyant sa beauté de fruit défendu, que je n'étais pas venu pour entrer dans un gang mais pour suivre, jusqu'aux falaises de l'absurde, une fillette de treize ans (KWAHULÉ, 2003, p. 15).

<sup>17</sup> (...) J'étais assis à côté d'elle, à me demander comment lui poser la question. Elle a replié ses jambes sous elle, et comme sa jupe était très courte, je n'ai pas pu m'empêcher de voir qu'elle ne portait pas de culotte. Je me suis senti mal, bizarre... De voir ça comme ça, j'avoue que ça m'a mis mal à l'aise... J'ai détourné les yeux qui se noyaient sous sa jupe pour les engouffrer dans son nombril qui respirait comme une oasis dans le désert de son ventre. Samiagamal avait toujours les yeux fermés et les lèvres mi-closes. Sans même avoir eu le temps de le penser, ma langue a plongé dans son nombril. Et une étrange vision m'a zébré l'esprit... Une femme danse. Mes yeux ne peuvent s'extirper de son nombril. Je me détache de la foule. On tente de me retenir, mais la danseuse fait signe qu'on peut me laisser avancer. Je suis dans le cercle. Ostensiblement, dans un déhanchement, elle m'offre son nombril. Je me mets à genoux et ma langue plonge une fois, deux fois, trois fois, dix fois, cent fois, mille fois dans le nombril de la danseuse. Puis, alors qu'essoufflée ma langue explore encore paresseusement les berges, la musique se tait. « Oh, Kader ! » soupire la danseuse d'une voix abandonnée. Je lève les yeux. C'est ma mère. Ma langue s'est alors retractée du nombril de Samiagamal. Elle avait toujours les yeux fermés et les lèvres mi-closes. Je me sentais fiévreux et je transpirais à grosses gouttes (KWAHULÉ, 2003, p. 19)

[...] Espero que não esteja aprontando. Com esta roupa que mal cobre o corpo. ... Você não pode cobrir o umbigo? ... Você sabe, tem doentes neste bairro. Uma bela flor que acaba de florescer e que passa, com o umbigo ao vento, isso faz apenas imaginar coisas... Porque as pessoas têm todos os tipos de pruridos na cabeça... com olhares... (KWAHULÉ, 2003, p. 8, tradução minha).<sup>18</sup>

Ademais, Kelkhal delira com sua mãe, que suponhamos que esteja entre os 30 e 40 anos, assim, a idealização do incesto se faz presente novamente. A mãe de Kelkhal e Bintou têm semelhanças, ambas são dançarinas do ventre e as duas despertaram o desejo sexual dos homens em sua volta, o pai de Kelkhal e Kelkhal:

A primeira vez que meu pai viu Bintou dançar, ele disse que ela o fazia lembrar de Samia Gamal, a maior dançarina deste século. Mesmo na época de esplendor da minha mãe, ele jamais ousaria fazer uma comparação como essa. Samia Gamal! (KWAHULÉ, p. 17, tradução minha).<sup>19</sup>

A propósito, a tirada de Kelkhal descreve seu devaneio. Ele questiona Bintou sobre o motivo de ela não frequentar mais sua casa, ao que ela responde: “Os homens são apenas homens, Kelkhal, e eu não queria que sua mãe fosse infeliz (KWAHULÉ, 2003 p. 19)”<sup>20</sup>.

Como descrito anteriormente, *Bintou* conta com uma ferramenta cênica, o coro, mas agora apresentando novas funções cênicas e dramatúrgicas. O coro grego, o predecessor do coro contemporâneo, costuma aparecer em casos particulares com a função de converter o autor na voz de uma comunidade para expressar uma ideologia, um combate político e uma religião, como discutido por Jean-Pierre Sarrazac em *Poética do Drama Moderno* (2012, p. 162). Em *Bintou*, a violência contra uma garota de 13 anos. Sendo assim, a presença do coro na peça atua como papel de personagem onipresente e onisciente, desempenhando aqui, a sua função principal.

No entanto, a personagem Coro e suas funções cênicas e dramatúrgicas, foram abordadas por mim em um artigo de Iniciação Científica, intitulado *Reflexões sobre a tradução*

---

<sup>18</sup> J'espère que tu ne fais pas de bêtises. Avec cet habit qui te couvre à peine le corps... Ne peux-tu pas couvrir ce nombril ? ... Tu sais, il y a des malades dans ce quartier. Une belle fleur à peine éclose qui passe, le nombril au vent, cela ne peut que faire germer des idées... Parce que les gens ont toutes sortes de démangeaisons dans la tête... avec des regards... ... (KWAHULÉ, 2003, p. 8)

<sup>19</sup> La première fois que mon père a vu Bintou danser, il a dit qu'elle lui rappelait Samia Gamal, la plus grande danseuse de ce siècle. Même du temps de la splendeur de ma mère, il n'avait jamais osé une telle comparaison (KWAHULÉ, 2003, p. 17).

<sup>20</sup> Les hommes ne sont que les hommes, Kelkhal, et je ne voulais pas que ta mère soit malheureuse (KWAHULÉ, 2003 p. 19).

do coro da peça *Bintou*, de *Koffi Kwahulé*, orientado pela Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis. Todavia, buscamos analisar neste momento a possibilidade de existir um coro masculino formado pelos membros da gangue Lycaons, uma vez que eles têm uma presença importante na peça e são testemunhas da trajetória de Bintou.

A possibilidade do núcleo da gangue ser uma espécie de coro masculino, foi levantada ao analisar o quadro *Jazz*, pois, as três personagens descrevem o passado e presente de Bintou, assim como faz a personagem Coro, com a diferença de que Coro também conhece o futuro. Assim como a presença do coro, que dá à Bintou o caráter de heroína mítica (BARRIÈRE, 2011, p. 73-74), a presença da gangue reforça esse heroísmo que nos é apresentado com o título da peça, tendência mais observada nas tragédias gregas.

O quadro *Jazz* conta com 12 páginas, e estão presentes nele Manu, Blackout, Kelkhal, Bintou e Joãozinho. Como evidenciado anteriormente, tais as personagens se apresentam, porém, após suas tiradas, Joãozinho e Bintou são adicionados à cena.

Ao identificar a possibilidade de existir um coro masculino, analisamos que no teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, porque existe a não ser através delas (ALMEIDA PRADO, 1974, p. 84), o que pode ser observado em *Bintou*, uma vez que Bintou é sempre descrita pelos outros, dispensando a mediação de um narrador, mas contanto com dois coros distintos, o coro feminino e o coro masculino. O coro feminino, narrador-testemunha, a partir da segunda réplica do primeiro quadro, resume de forma poética o passado, presente e futuro de nossa heroína. O coro masculino, narrador-personagem, não conhece o futuro, mas está consciente de suas ações do passado e presente, e de forma suscinta, descreve Bintou e sua admiração por ela: “Samiagamal? Ela é como o sol: quanto mais nos aproximamos, menos a vemos... The top, não podemos evitar. Acho que devo ter me aproximado demais dela.”<sup>21</sup> e “Bintou não dançava bem ou mal, ela dançava como um poema selvagem, sem se preocupar com a métrica dos versos nem com o peso das rimas; ela dançava como um poema em alta velocidade.”<sup>22</sup> (KWAHULÉ, 2003, p. 15 e 16).

---

<sup>21</sup> Samiagamal ? Elle est comme le soleil : plus on s’en rapproche, moins on la voit... The top, on peut rien contre. Je crois que j’ai dû trop m’en rapprocher (KWAHULÉ, 2003, p. 15).

<sup>22</sup> Bintou ne dansait ni bien ni mal, elle dansait comme un poème sauvage, sans se soucier du pied des vers ni du poids des rimes ; elle dansait comme un poème à bride abattue. (KWAHULÉ, 2003, p. 16).

É por meio dos relatos das personagens masculinas, que conseguimos compreender melhor a personagem Bintou, entendê-la pelos olhos de admiradores, e não com os olhos de julgamento de sua família. Sarrazac, ao descrever o coro no teatro simbolista, cita que a brevidade é um atributo dessa nova formação da ferramenta dramática:

A brevidade, aliás, é um fator que favorece a emergência da coralidade, na medida em que se trata, para o poeta dramático, de montar um quadro, num tempo limitado, de toda uma humanidade entregue “à tragédia da felicidade”. O desenho das personagens deverá ser bastante simples, praticamente um esboço (SARRAZAC, 2017, p. 163).

Bem como observamos no coro feminino, que é estruturado e poético, aparece em três momentos da peça. Contudo, no suposto coro masculino, as três personagens são descritas. Estamos cientes de seus nomes, idades, raça e interesse por Bintou. Suas tiradas são longas e entregam os detalhes que são necessários para a construção da personagem Bintou:

No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem (ALMEIDA PRADO, 1974, p. 88).

Contudo, essa ausência de acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem é possível ser observada quando, ao que tudo indica, Bintou colocou fogo na escola como forma de protesto pela punição sofrida por Kelkhal:

Samiagamal não faz nada por ódio; tudo que ela faz, ela faz por amor. Sobre o colégio, foi ela, mesmo que não tenha dito, e ninguém realmente procurou saber. Sabíamos, é isso: quando ela faz uma boa ação – enfim, o que nós, Lycaons, chamamos de uma boa ação –, Samiagamal não deixa transparecer a menor faísca de contentamento; ao contrário, são os nossos atos que a deixam feliz e a fazem pular de alegria como uma garotinha (KWAHULÉ, 2003, p. 18, tradução minha).<sup>23</sup>

De fato, mesmo que a consciência moral tenha sido questionada por uma das personagens, ainda não temos acesso direto a ela. Cada personagem tem uma história de vida distinta, a forma com que elas se desenvolveram não é em momento algum mencionada, apenas a de Bintou, pelos olhos de terceiros. Assim, a probabilidade de existir dois coros se torna palpável.

---

<sup>23</sup> Samiagamal ne fait rien par haine ; tout ce qu'elle fait, elle le fait par amour. Pour le lycée, c'était bien elle, même si elle ne l'a pas dit, et personne n'a vraiment cherché à savoir. On le savait, c'est tout : lorsqu'elle accomplit une bonne action - enfin, ce que nous les Lycaons appelons une bonne action -, Samiagamal ne laisse pas transparaître la moindre étincelle de contentement ; ce sont en revanche nos actes qui la mettent en allégresse et la font trépigner de fierté comme une petite fille (KWAHULÉ, 2003, p. 18).



#### 4 REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO

Para esta etapa, analisamos a possibilidade de tradução de provérbios presentes na peça, que são unidades linguísticas orais fixas e constituem um vetor do patrimônio cultural (MOUDIAN, 2018). Além disso, são consideradas como expressões de sabedoria popular, importantes para a compreensão do desenvolvimento linguístico e social de uma comunidade, em sua grande maioria, antigos e de autoria anônima:

Realmente, essas expressões de sabedoria popular transmitem a mentalidade e a visão de mundo de uma determinada comunidade linguística, bem como as representações simbólicas específicas que a distinguem de outras. Elas também têm estruturas sintáticas arcaicas, contribuindo assim para a identificação de estados antigos da língua e atestando uma certa maneira de falar. (MOUDIAN, 2018, p. 62).<sup>24</sup>

No entanto, essas expressões de conhecimento popular são transmitidas apenas de forma oral, e, com a chegada dos colonizadores em diversos países da África e a imposição de suas línguas como idioma formal, existe uma tendência do colonizado ao falar a língua do colonizador, de usar seus provérbios traduzidos:

Longe de ser um fenômeno ultrapassado, o uso de provérbios nas interações verbais ainda é relevante no Benin (e na África em geral), onde, devido o baixo índice de escolaridade, mais de  $\frac{3}{4}$  da população adquire e comunica seus conhecimentos em idiomas locais, fora da sala de aula. Entretanto, a prática dos provérbios às vezes entra em conflito com o ensino formal (em francês), onde fórmulas como “ser breve”, “vamos direto ao assunto”, “evitar precauções oratórias”, “chamar as coisas pelos nomes”... deixam os alunos perplexos, pois eles se encontram entre duas culturas, uma influenciada pela oralidade e a outra pela escrita (ADJA, 2001 p.13).<sup>25</sup>

Contudo, essa tradução e forma de falar “que não vai direto ao ponto”, não foi muito bem recebida pelos colonizadores e se manteve apenas na oralidade, sendo evitada na forma escrita. Entretanto, na peça *Bintou*, encontramos os provérbios como um instrumento figurativo, principalmente entre as personagens: Mãe de Bintou, Tio Drissa, Tia Rokia, Moussoba e Mãe

---

<sup>24</sup> En effet, ces expressions de la sagesse populaire véhiculent la mentalité, la vision du monde d’une communauté linguistique donnée ainsi que les représentations symboliques spécifiques qui la distinguent des autres. Ils renferment également des structures syntaxiques archaïques participant ainsi à l’identification des états anciens de la langue et témoignant d’une certaine façon de parler (MOUDIAN, 2018, p. 62).

<sup>25</sup> Loin d’être un phénomène révolu, l’usage des proverbes dans les interactions verbales est encore d’actualité au Bénin (et en Afrique en général), où, vu le faible taux de scolarisation, plus de  $\frac{3}{4}$  de la population acquiert et communique ses savoirs dans les langues locales, en dehors des salles de classe. Cependant la pratique des proverbes entre parfois en confrontation avec l’enseignement formel (dispensé en français) où des formules comme « soyez brefs », « venons-en au fait », « évitez les précautions oratoires », « appelez un chat un chat »... laissent perplexes des élèves à cheval entre deux cultures, l’une influencée par l’oralité et l’autre par l’écriture (ADJA, 2001 p.13).

de Joãozinho. Além de ser um instrumento figurativo, ele pode ser classificado como, de acordo com a análise de Ferreira, uma tradução:

Nesse sentido pode ser considerado uma tradução, já que instala uma distância não só em relação ao texto, mas também à língua, um travestir linguístico, um desvio semântico e sintático. Para ocupar seu lugar no discurso, o provérbio deve manter uma distância da realidade, o que o aproxima da metáfora. (FERREIRA, 2017, p. 81)

Ferreira complementa com uma citação de Meschonnic (1976) que, resumidamente, o provérbio, mesmo contendo uma metáfora, é uma anti-metáfora, por conter um concreto como bem é. Então, digamos, o provérbio não quer dizer algo, não quer ser ambíguo, ele é exato, mas é necessário ter um conhecimento prévio para compreendê-lo, ademais, não existirá nenhuma interpretação possível.

Por esse motivo, *Bintou*, se tratando de uma peça escrita por um autor marfinês, e que atualmente reside na França metropolitana, com a escrita influenciada pelo jazz e pelas questões políticas e históricas de seu país natal, França etc., consideramos sua obra como patrimônio cultural, principalmente pela presença de provérbios na peça. Sendo assim, tentamos explorar duas problemáticas: o provérbio como uma tradução cultural; e a necessidade de traduzir um provérbio de forma literal, por muitas vezes se tratar de uma ferramenta criada pelo autor ou trazido de outra língua.

Logo no primeiro quadro, *Tentações*, nos deparamos com um provérbio, réplica da personagem Tia Rokia: “[...] *Moi, je t’aurais montré depuis longtemps à partir de quel moi l’on sème le riz*” (KWAHULÉ, 2003, p. 7). Após muitas pesquisas malsucedidas, não foi possível encontrar uma explicação para esse provérbio, muito menos uma variante em português, o que me levou a buscar por uma equivalência que procurasse transmitir a mensagem empregada na peça, baseada apenas no meu conhecimento cultural e étnico, conforme a tabela 01.

Porém, a busca pela equivalência ou *afrancesamento* (*aportuguesamento*, neste caso, pois trata-se de uma tradução para o português brasileiro) foi escolha minha, pois, existe a possibilidade de traduzir literalmente, uma forma de forçar a língua que acolhe a se modificar, o português, se abrir a *estranheza* do estrangeiro, como cita Antoine Berman: “tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (2007, p. 16) Sobre a *estranheza* no texto de chegada, Berman complementa:

Tabela 01

Texto de partida (Francês)	Texto de chegada (Português brasileiro)
<b>La tante :</b> Ta seule chance c'est de ne pas être ma fille. Moi, je t'aurais montré depuis longtemps à partir de quel mois l'on sème le riz.	<b>A tia:</b> Tua única sorte é de não ser minha filha. Pois eu já teria te mostrado há tempos que quem semeia vento, colhe tempestade.

Fonte: Elaboração própria.

Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do provérbio original [...], significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”, significa, para nós, afrancesar: velha tradição. (2007, p. 17)

Assim, essa velha tradição, o *afrancesar*, seria fazer ausente a estranheza de língua, passar a impressão de ter sido pensado diretamente em francês (MOUNIN, 1955), nesse cenário, o português. Com isso, para *afrancesar* o texto, às vezes pode ser necessário:

1. traduzir a originalidade de uma obra sem a originalidade de sua língua estrangeira; 2. ou traduzir o sabor de uma obra sem se apegar a traduzir o odor do século em que ela foi escrita; 3. e o tradutor, em função de uma distância muito maior que aquela que separa dois séculos de uma mesma civilização, deverá traduzir o sabor da obra sem buscar verter o odor de uma civilização totalmente diferente da nossa. (MOUNIN, p. 110)

Com isso, podemos tornar o texto, nas palavras de Gogol e destacado por Inês Oseki-Dépré, em *Teorias e práticas da tradução literária*: “Tornar-se um vidro tão transparente que se acredite que não há vidro.” Essa transparência, possibilitaria que o tradutor não cometa imprecisões tradutórias, uma vez que:

Não se podem conhecer as palavras sem uma experiência direta ou indireta acerca do que elas significam; diversos *sonus* podem ter uma mesma *significatio* (é o caso da sinonímia). Por exemplo: o nome e a palavra (*nomen*, in *De magistro*); diversas *significationes* podem ser expressas por um só *sonus* (é o caso da polissemia) (OSEKI-DÉPRÉ, p. 90).

Como consequência, podemos nos deparar com adversidades para conseguir determinar o sentido das coisas que não são conhecidas (OSEKI-DÉPRÉ, p. 90). Então, baseando-me nos meus conhecimentos étnicos e culturais, podemos *aportuguesar* os provérbios presentes na peça ou permitir que a estranheza permaneça, trabalhando as duas teorias harmoniosamente. Nesse sentido, com um exemplo prático, a tradução que se abre a estranheza do estrangeiro

ficaria da seguinte forma, na tabela 02:

Tabela 02

Texto de partida (Francês)	Texto de chegada (Português brasileiro)
<b>La tante :</b> Ta seule chance c'est de ne pas être ma fille.	<b>A tia:</b> Tua única sorte é de não ser minha filha.
Moi, je t'aurais montré depuis longtemps à partir de quel mois l'on sème le riz.	Pois eu já teria te mostrado há tempos a partir de qual mês semeamos arroz.

Fonte: Elaboração própria.

Em outras réplicas, ainda no quadro *Tentações*, Tio Drissa se expressa constantemente por meio de provérbios, sua mais forte característica. No exemplo abaixo, na tabela 03, nos deparamos com dificuldades para traduzir semelhantes à réplica de Tia Rokia.

Nesta situação, na tabela 04, fiz uso das duas técnicas já apresentadas, a equivalência e a tradução literal.

Utilizando essas duas técnicas, podemos debater o papel do tradutor que não deve “conseguir dizer” aquilo que foi proposto pelo autor, mas, segundo Mário Laranjeira, “fazer” algo semelhante ao que o autor “quis dizer” (1993, p. 35). Nesse sentido, tento levar a compreensão do texto original de uma maneira mais simples ao leitor, mesmo que isso fuja da idealização de Kwahulé, que escreve por meio de camadas que deve ser desconstruída, explorado por seus leitores. Contudo, ainda é possível explorar tais camadas, pois:

Noutros termos, como é a poesia essencialmente aberta para uma infinidade de leituras, a reescrita dessa infinidade de leituras dá ao poema uma gama maior de possibilidades de realizações textuais pela via da tradução (LARANJEIRA, 1993, p. 41).

Então, com a tradução, estamos suscetíveis a descobrir camadas que não poderiam ser descobertas sem ela, dado que o leitor não necessariamente lê o idioma original do texto. Sendo assim, a literatura é a prova da tradução. A tradução é o prolongamento inevitável da literatura (MESCHONNIC, 1999, p. 82).

Tabela 03

<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
<p><b>L'oncle :</b> Tu t'es trouvé un amoureux ? ... Comment est-il ? Neuf ne peut tromper dix, Bintou. Cela se voit comme une ville parée pour la Fête de l'Indépendance que tu as un petit soupirant... Je sais que tu n'es pas encore à l'âge où... Même quand l'univers entier dort et même quand le Miséricordieux condescend à fermer l'œil pour se reposer de la magnificence de la création, une seule chose reste les paupières dressées... Par les temps qui courent, la mort guette dans la fièvre des étreintes et se délecte à cueillir le vert avant le mûr... J'espère que tu ne fais pas de bêtises. Avec cet habit qui te couvre à peine le corps... Ne peux-tu pas couvrir ce nombril ? ... Tu sais, il y a des malades dans ce quartier. Une belle fleur à peine éclos qui passe, le nombril au vent, cela ne peut que faire germer des idées... Parce que les gens ont toutes sortes de démangeaisons dans la tête... avec des regards...</p>	<p><b>O tio:</b> Você arrumou um namoradinho? Como ele é? O pior cego é aquele que não quer ver, Bintou. A gente percebe como uma cidade enfeitada para a Festa de Independência que você tem um pretendente... Sei que você ainda não está na idade de... Mesmo quando o universo inteiro dorme e mesmo quando o Misericordioso condescende em fechar os olhos para descansar da magnificência da criação, apenas uma coisa deixa as pálpebras erguidas... Hoje em dia, a morte espia na febre dos abraços e se deleita ao colher o verde antes do maduro... Espero que não esteja aprontando. Com esta roupa que mal cobre o corpo. ... Você não pode cobrir o umbigo? ... Você sabe, tem doentes neste bairro. Uma bela flor que acaba de florescer e que passa, com o umbigo ao vento, isso faz apenas imaginar coisas... Porque as pessoas têm todos os tipos de pruridos na cabeça... com olhares...</p>

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 04

Texto de partida (Francês)	Texto de chegada (Português brasileiro)
Neuf ne peut tromper dix.	O pior cego é aquele que não quer ver.
Par les temps qui courent, la mort guette dans la fièvre des étreintes et se délecte à cueillir le vert avant le mûr...	Hoje em dia, a morte espia na febre dos abraços e se deleita ao colher o verde antes do maduro...

Fonte: Elaboração própria.

Porém, em *Bintou*, também nos deparamos com provérbios e expressões de cunho religioso, que podem ser interpretadas com mais facilidade pelos leitores brasileiros, porque, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>26</sup>, 123.280.172 pessoas frequentam a igreja católica apostólica romana e 42.275.440 frequentam igrejas evangélicas. Contudo, a tradução da Bíblia, livro base dessas religiões, passaram por uma padronização, facilitando a manipulação de massas, mas também criando uma interpretação comum a todos, sendo o literalismo um de seus grandes aliados:

É por isso que a Bíblia não pode mais ser traduzida como antes. O modo de linguagem, como o modo de tradução é interdependente. Ambos compartilham um objetivo: o texto o impõe, em seu idioma; a tradução o impõe. De modo geral, entendem que estão diante de um idioma a ser traduzido. Os resultados dessa filologia são bem conhecidos. São as variantes da desmoralização, antes de uma gramática e de um significado, nas categorias retóricas das culturas-alvo. O único equivalente do sagrado, portanto, tem sido há muito tempo o literalismo. O fim do literalismo, a mudança para os discursos reais, foi também uma desvalorização (MESCHONNIC, 1999, p. 427, tradução minha).<sup>27</sup>

Logo, usamos do literalismo para traduzir as falas cristãs, assim, mesmo que intencionalmente, não se trata de uma *estranheza*, como Berman propõe, mas sim da semelhança entre as duas culturas, de partida e chegada, facilitando o trabalho do tradutor.

<sup>26</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/23/22107>

<sup>27</sup> C'est pourquoi on ne peut plus traduire la Bible comme auparavant. Le mode du langage, comme le mode du traduire ici sont solidaires. Tous deux ont en partage une visée : le texte l'impose, dans sa langue ; la traduction se la voit imposée. Généralement elle a compris qu'elle était devant une langue à traduire. Les résultats de cette philologie sont connus. Ce sont les variantes de la désoralisation, devant une grammaire et du sens, dans les catégories rhétoriques des cultures d'arrivée. Le seul équivalent du sacré, alors, a longtemps été le littéralisme. La fin du littéralisme, le passage à des discours réels, a aussi été une désacralisation (MESCHONNIC, 1999, p. 427)

Para exemplificar essa grande influência cristã, no quadro *Tentações*, título que bebe das referências da Bíblia, o termo *blasfêmia* é utilizado com frequência, sendo definido pelo dicionário Aulete como “ultraje a algo considerado sagrado, a uma divindade ou religião”, e com regularidade é utilizado para se referir à Bintou, que era boa apenas a blasfemar sobre os outros, de acordo com a tabela 05:

**Tabela 05**

<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
Bintou	Bintou
Bintou Bintou	Bintou Bintou
Bintou qui était « bonne à rien » comme disait sa mère	Bintou que não era “boa em nada” como dizia sua mãe
Bintou qui n'était "bonne qu'à blasphémer" comme disait son oncle	Bintou que era “boa apenas a blasfemar” como dizia seu tio
Bintou "la dépravée" comme disait sa tante	Bintou “a depravada” como dizia sua tia
<b>La tante :</b> Retire mon nom de tes blasphèmes, sorcière.	<b>Tia:</b> Tire meu nome de tuas blasfêmias, feiticeira.

Fonte: Elaboração própria.

Ademais, somos apresentados aos termos *conciliabules* e *messes basses*, que, respectivamente, significam: reunião secreta de pessoas suspeitas de maus desígnios<sup>28</sup>, mas também concílio de prelados católicos, sem convocação legítima e confirmação do papa<sup>29</sup>; e discutir com alguém de forma que ninguém entenda o que foi dito, e originou-se no século XIX, durante missas religiosas, pois o padre recitava orações que eram difíceis de ouvir. Daí o

<sup>28</sup> DICIO. **Conciliábulo**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/conciliabulo/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

<sup>29</sup> WIKIPÉDIA. **Conciliábulo**. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/concili%C3%A1bulo>. Acesso em: 4 ago. 2022.

significado da expressão “*dire des messes basses*”<sup>30</sup>, exemplificado na tabela 06:

**Tabela 06**

<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
Sinon vous ne seriez pas fourrés à longueur de journée chez nous à monter le bourrichon de maman depuis un mois. Chuchotements, conciliabules, messes basses. Qu'est-ce que vous avez derrière la tête ? Hein ? Dites-le et qu'on en finisse.	Caso contrário, vocês não estariam aqui o dia inteiro enchendo a cabeça de mamãe há um mês. Sussurros, conciliábulos, múrmuros. O que vocês têm em mente? Hein? Diga e acabemos com isso.

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, é utilizado a expressão *pobre cega*, em tradução direta. Ao pesquisar referências bíblicas para compreender adequadamente a expressão, encontramos uma página web evangélica chamada *Biblioteca do Pregador*<sup>31</sup>, que explica *pobre* da seguinte forma:

Jesus o chamou de “pobre”, porque eram ricos materialmente, porém, pobres espiritualmente. Mesmo negociando outro em seu famoso centro bancário, os crentes de Laodicéia precisavam negociar com Cristo o verdadeiro “ouro refinado pelo fogo”, somente assim, seriam tidos ricos. Ap 3.18.

Dito isso, conseguimos conectar essa referência às atitudes de Tio Drissa e Tia Rokia, e, a suposta crença de que eles tinham um poder aquisitivo maior que os pais de Bintou, uma vez que no quadro *Arrependimento*, Tio Drissa confirma o acordo feito com Joãozinho para se infiltrar na gangue Lycaons e oferece ainda mais dinheiro e drogas para que ele leve Bintou até a casa de seus pais para que ela seja excisada. Logo, mesmo ricos materialmente, seus espíritos

---

<sup>30</sup> LINTERNAUTE. **Dire des messes basses**. Disponível em: <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/1884/dire-des-messes-basses/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

<sup>31</sup> BIBLIOTECA DO PREGADOR. **Laodicéia: Infeliz, miserável, cego, pobre e nu**. Disponível em: <https://bibliotecadopregador.com.br/laodiceia/>. Acesso em: 14 ago. 2022.



sofrem com a pobreza.

Seguindo a mesma lógica, a página web referencia *cego*:

Jesus o chamou de “cego”, porque embora se negociasse em Laodicéia uma substância farmacêutica que era reduzida a pó misturada com a água e aplicada aos olhos, todavia, os crentes e o seu pastor continuavam cegos espiritualmente. Precisavam comprar de Jesus “colírio para ungirem os olhos”, pois somente assim seriam curados da falta de visão espiritual. Ap. 3. 18.

Pois, ambos são cegos e pobres espiritualmente, sendo possível traduzir de forma literal, sem a necessidade de explicar a escolha de tradução, assim como na tabela 07:

**Tabela 07**

<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
<b>Bintou :</b> Sorcière toi-même. Ce n'est pas toi qui diras à Bintou ce qu'elle doit retirer ou non. Bintou retire ce qu'elle veut, pauvre aveugle !	<b>Bintou:</b> Feiticeira você. Não é você que dirá à Bintou o que ela deve ou não tirar. Bintou tira o que ela quer, pobre cega!

Fonte: Elaboração própria.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta monografia foi realizar uma análise crítica e uma tradução concisa de acordo com as teorias do teatro moderno e contemporâneo. *Bintou* fala de conflitos familiares e uma tradição cultural que nos leva às falésias do absurdo, assim como retrata a personagem Kelkhal, grande admirador de Bintou. Logo, esta pesquisa mostrou que, para compreender esse absurdo, o conhecimento cultural é importante, tanto quanto conhecer a história e inspirações do autor, Koffi Kwahulé, pois, descobrimos que a musicalidade é parte essencial para o descobrimento das camadas presentes na peça.

Debatemos as relações incestuosas presentes na peça, como a do Tio Drissa, um homem cheio de desejos reprimidos pela sua sobrinha de 13 anos, Bintou. Assim como Kelkhal, um jovem de 17 anos, que tem fantasias sexuais com sua mãe e Bintou. Nisso, analisamos a relação da família de sangue de Bintou e a família que ela escolheu para si, mas que também se encontra corrompida pela violência e desejos sexuais reprimidos.

Ademais, observamos algumas estratégias cênicas típicas do teatro, como o coro, por exemplo. O coro é apresentado de duas formas, a feminina e a masculina. A masculina não é citada como coro em momento algum, mas as três personagens masculinas aparentam apresentar novas funções ao coro contemporâneo e complementando o coro feminino, uma vez que esses personagens são testemunhas da trajetória de Bintou, dando a ela o caráter de heroína mítica. Contudo, essa possibilidade de existir um coro masculino é reforçada com a teoria de que as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, porque apenas existe a não ser através delas.

Juntamente com a análise crítica, a peça foi integralmente traduzida por mim, tentando respeitar as características do original e a idealização do descobrimento de camadas de Kwahulé. A leitura do coro feminino e masculino foi realizada pela turma de Literatura Francesa - Teatro, semestre 2022.01, e assim, conseguimos observar a entonação e métrica dos versos, principalmente, a minha maior preocupação, a tradução de provérbios e expressões idiomáticas, que carregam um peso importante na narrativa.

A tradução desses provérbios foi feita de duas formas, trazendo a *estranheza* para o português e *aportuguesamento* de alguns provérbios e expressões. Assim, tento “fazer” algo semelhante ao que autor “quis dizer”, e deixando espaço para que o texto também seja

desconstruído pelos leitores de língua portuguesa.

Enfim, entender o texto é ainda mais importante que entender as diversas teorias da tradução existentes, uma vez que as teorias da tradução não irão guiá-lo, mas ajudá-lo a compreender suas escolhas e justificá-las. Com isso, trabalhar com a peça *Bintou* há mais de um ano, facilitou o processo de tradução, pois, consegui desvendar as suas diversas camadas e acredito que ainda exista muito a ser desvendado. Creio que buscar a perfeição em uma tradução é buscar a frustração, mas como citado acima, tentar fazer algo semelhante é muito mais reconfortante, principalmente quando estamos no início de carreira, com um caminho extenso a percorrer.

## REFERÊNCIAS

ADJA, Eric. Proverbes et savoirs informels au Bénin : Afrique de l’ouest. **Recherches en communication**, Louvain, v. 16, n. 1, p. 11-21, jan./2001. Disponível em: <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/47803>. Acesso em: 21 jul. 2022.

AFRICULTURES. **Fratries Kwahulé : Scène contemporaine chœur à corps**. Disponível em: <http://africultures.com/revue/?numb=11177>. Acesso em: 30 jun. 2022.

AFRICULTURES. **Koffi Kwahulé et Jan Lauwers: une musicalité au-delà du drame**. Disponível em: <http://africultures.com/koffi-kwahule-et-jan-lauwers-une-musicalite-au-dela-du-drame-8797/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

AFRICULTURES. **Le théâtre de Koffi Kwahulé et question de l’altérité**. Disponível em: <http://africultures.com/le-theatre-de-koffi-kwahule-et-question-de-lalterite-8826/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

AFRICULTURES. **À propos de Bintou: excision et circoncision**. Disponível em: <http://africultures.com/a-propos-de-bintou-excision-et-circoncision-4235/>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BARRIÈRE, C. **Le théâtre de Koffi Kwahulé: Une nouvelle mythologie urbaine**. Dissertação (Mestrado) – Carleton University, Ottawa, Ontario, 2011.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CHALAYE, Sylvie. **Dramaturgies africaines d’aujourd’hui en 10 parcours**. 1. ed. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman, 2001.

CHALAYE, S.; LETESSIER, P. (Org). **Écriture et improvisation: le modèle jazz?** Paris: Éditions Passage(s), 2016. p. 27.

FERNANDES, S. Teatros pós-dramáticos. *In*: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Org). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009. cap. 1.

FERREIRA, A. M. A. Traduzir À Petites Pierres de Gustave Akakpo: a escrita heterogênea e a

questão dos provérbios. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 71-91, set./2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p71>. Acesso em: 22 jun. 2022.

KWAHULÉ, Koffi; MOUËLLIC, Gilles. **Frères de son - Koffi Kwahulé et le jazz** : entretiens. 1. ed. Montreuil: Theâtrales, 2007.

KWAHULE, K. **Bintou**. 1. ed. Manage: Lansman Editeur, 2003.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction**, Paris. 1. ed. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. 1. ed. Lonrai: Verdier, 1999.

MOUDIAN, Souad. De la culturalité des langues: Les proverbes rifains, témoins de la culturalité et de l'évolution de la langue. **Langues, Cultures, Communication: L2C**, Oudja,

MOUËLLIC, G. Dionysos africain: étude sur le chœur dans Bintou e Fama de Koffi Kwahulé. *In*: CHALAYE, S. (Org). **Nouvelles Dramaturgies d'Afrique Noire Francophone**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. p. 151-158.

MOUNIN, G. **Les belles infidèles**. Paris : Cahiers du Sud, 1995-1959.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. 1. ed. Brasília: Editora UnB, 2021.

RFI. **Koffi Kwahulé, la conscience diasporique**. Disponível em: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/en-sol-majeur/20211017-koffi-kwahul%C3%A9-la-conscience-diasporique>. Acesso em: 13 ago. 2022.

SARRAZAC, Jean-pierre. **Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès** . 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## ANEXO

	Texto de partida (Francês)	Texto de chegada (Português brasileiro)
001	Bintou	Bintou
002	Koffi Kwahulé	Koffi Kwahulé
003	L'auteur, Koffi Kwahulé	O autor, Koffi Kwahulé
004	Né à Abengourou (Côte d'Ivoire), Koffi Kwahulé s'est formé à Abidjan, puis à l'école de la Rue Blanche et à Paris III-Sorbonne Nouvelle où il a obtenu un doctorat d'Etudes Théâtrales.	Nascido em Abengourou, Costa do Marfim, Koffi Kwahulé se formou em Abidjan, depois na Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas Teatrais e na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 onde obteve um doutorado em Estudos Teatrais.
005	Il est l'auteur d'une vingtaine de pièces dont <i>Cette vieille magie noire</i> mise en espace en anglais à l'Ubu Repertory Theater de New York en 1993 et diffusée par France Culture en 2002, <i>Bintou</i> créée au TILF en 1997 par G. Garran, <i>Village Fou</i> créée à Avignon off 1998 par l'auteur et S. Bakaba, <i>Fama</i> créée par l'auteur en 1998 au Festival de Limoges, <i>Jaz</i> créée en italien à Rome en 2000 par Daniela Giordano, <i>P'tite-Souillure</i> créée au Festival Frictions de Dijon en 2002 par S. Tranvouez. <i>Le Masque Boiteux ou Histoires de soldats</i> créée au Festival Novart de Bordeaux en 2002 par S. Koly et A. Dine, <i>Big Shoot</i> créée en mai 2003 à Genève par S. Amodio.	É autor de cerca de vinte peças, dentre elas <i>Cette vieille magie noire</i> encenada em inglês na Ubu Repertory Theater de Nova York, 1993 e transmitida pela France Culture em 2002, <i>Bintou</i> criada em TILF em 1997 por G. Garran, <i>Village Fou</i> criada em Avignon off em 1998 por Kwahulé e S. Bakaba, <i>Fama</i> criada pelo autor em 1998 no Festival de Limoges, <i>Jaz</i> criada em italiano, em Roma, em 2000, por Daniela Giordano, <i>P'tite-Souillure</i> criada no Festival Frictions de Dijon em 2002 por S. Tranvouez. <i>Le Masque Boiteux ou Histoires de Soldats</i> criada no Festival Novart de Bordeaux em 2002 por S. Koly e A. Dine, <i>Big Shoot</i> criada em maio de 2003 em Genebra, por S. Amodio.

	Texto de partida (Francês)	Texto de chegada (Português brasileiro)
006	Ses œuvres, publiées aux éditions Théâtrales, Actes Sud-Papiers, Acoria et Lansman, ont été traduites dans plusieurs langues.	Suas obras, publicadas pelas editoras Éditions Théâtrales, Actes Sud-Papiers, Acoria e Lansman, foram traduzidas para diversas línguas.
007	Ses pièces publiées (sélection) :	Suas peças publicadas (seleção):
008	<i>Cette vieille magie noire</i> . Lansman, 1993	<i>Cette vieille magie noire</i> . Lansman, 1993
009	<i>Il nous faut l'Amérique</i> . Acoria, 1997	<i>Il nous faut l'Amérique</i> . Acoria, 1997
010	<i>Bintou</i> . Lansman. 1997 puis 2003	<i>Bintou</i> . Lansman. 1997 puis 2003
011	<i>Fama</i> . Lansman, 1998	<i>Fama</i> . Lansman, 1998
012	<i>La dame du café d'en face</i> . Théâtrales, 1998	<i>La dame du café d'en face</i> . Théâtrales, 1998
013	<i>Jaz</i> . Théâtrales, 1998	<i>Jaz</i> . Théâtrales, 1998
014	<i>Village-fou</i> . Acoria, 2000	<i>Village-fou</i> . Acoria, 2000
015	<i>Big Shoot</i> . Théâtrales, 2000	<i>Big Shoot</i> . Théâtrales, 2000
016	<i>P'tite-Souillure</i> . Théâtrales, 2000	<i>P'tite-Souillure</i> . Théâtrales, 2000
017	<i>El Mona</i> . In <i>Liban, écris nomads 1</i> . Lansman, 2001	<i>El Mona</i> . In <i>Liban, écris nomads 1</i> . Lansman, 2001
018	<i>Histoires de soldats</i> . Théâtrales, 2002.	<i>Histoires de soldats</i> . Théâtrales, 2002.
019	<i>Scat</i> . In <i>5 petites comedies pour une Comédie</i> . Lansman, 2003	<i>Scat</i> . In <i>5 petites comedies pour une Comédie</i> . Lansman, 2003
020	Les personnages :	Os personagens:
021	<b>Bintou</b> : Type africain, treize ans. Chef du gang "Les Lycaons". Ses amis l'appellent "Samiagamal".	<b>Bintou</b> : Tipo africano, treze anos. Chefe da gang "Lycaons". Seus amigos a chamam de "Samiagamal".

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
022	<b>Manu</b> : Type européen. Dix-huit ans. Emmanuel de son vrai nom. Petit ami de Bintou. Lycaon.	<b>Manu:</b> Tipo europeu. Dezoito anos. Emmanuel é seu verdadeiro nome. Namorado de Bintou. Lycaon.
023	<b>Kelkhal</b> : Type maghrébin. Dix-sept ans. Kader de son vrai nom. Lycaon.	<b>Kelkhal:</b> Tipo magrebino. Dezesete anos. Kader é seu verdadeiro nome. Lycaon.
024	<b>Blackout</b> : Type africain. Seize ans. Okoumé de son vrai nom. Porte sur lui un flingue. Lycaon.	<b>Blackout:</b> Tipo africano. Dezesesseis anos. Okoumé é seu verdadeiro nome. Carrega com ele uma arma. Lycaon.
025	<b>La mère de Bintou</b> : La cinquantaine. Femme de ménage.	<b>Mãe de Bintou:</b> Nos seus cinquenta anos. Faxineira.
026	<b>L'oncle Drissa</b> : La quarantaine. Jeune frère du père de Bintou.	<b>Tio Drissa:</b> Nos seus quarenta anos. Irmão mais novo do pai de Bintou.
027	<b>La tante Rokia</b> : La trentaine. Epouse de Drissa.	<b>Tia Rokia:</b> Nos seus trinta anos. Esposa de Drissa.
028	<b>Moussoba</b> : Le chœur l'appelle "La dame-au-couteau".	<b>Moussoba:</b> Coro: a chama de "A dama com a faca".
029	<b>Le chœur</b> : Trois adolescentes.	<b>Coro:</b> Três adolescentes.
030	<b>Nenesse</b> : La cinquantaine. Tient un bar.	<b>Nenesse:</b> Nos seus dos cinquenta anos. Tem um bar.
031	<b>La mère de P'tit Jean</b> : Peut être aussi bien noire que blanche ou jaune. La quarantaine.	<b>Mãe de Joãozinho:</b> Pode ser negra, branca ou amarela. Nos seus quarenta anos.
032	<b>P'tit Jean</b> : Dix-huit ans. Chef du gang "Les Pitbulls".	<b>Joãozinho:</b> Dezoito anos. Chefe da gang "Os Pitbulls".
033	<b>Terminator</b> : Dix-huit ans. Pitbull.	<b>Exterminador:</b> Dezoito anos. Pitbull.
034	<b>Assassino</b> : Dix-huit ans. Pitbull.	<b>Assassino:</b> Dezoito anos. Pitbull.



	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
035	La pièce <i>Bintou</i> a été écrite lors de la résidence de l'auteur au treizième Festival International des Francophonies en Limousin.	A peça <i>Bintou</i> foi escrita durante a residência do autor no décimo terceiro Festival Internacional de Francofonia em Limousin.
036	Une première version partielle du texte a été éditée dans le recueil <i>Brèves d'ailleurs</i> aux éditions Actes Sud-Papiers / Maison du Geste et de l'Image à Paris sous le titre <i>...et son petit ami l'appelait Sémiagamal</i> .	Uma primeira versão parcial do texto foi editada para a coleção <i>Brèves d'ailleurs</i> das editoras Actes Sud-Papiers / Maison du Geste et de l'Image, em Paris, com o título... <i>et son petit ami l'appelait Sémiagamal</i> .
037	La pièce, éditée chez Lansman en 1997, a été mise en lecture en mai de la même année par Michèle Rossignol au Festival de Théâtre des Amériques à Montréal et par Gabriel Garran (Théâtre International de Langue Française) dans le cadre de travaux de stage au Pavillon du Charolais à Paris.	A peça, editada por Lansman, em 1997, foi encenada em maio do mesmo ano por Michèle Rossignol no Festival de Teatro das Américas em Montreal e por Gabriel Garran (Teatro Internacional de Língua Francesa) como parte de um workshop no Pavilhão do Chalorais, em Paris.
038	Il a ensuite créé la pièce.	Em seguida, ele criou a peça.
039	Depuis, elle a connu plusieurs autres créations notamment par la compagnie L'oiseau mouche de Roubaix, dans une mise en scène de Vincent Goethals.	Desde então, a peça foi encenada por diversas outras companhias, uma delas sendo a L'oiseau mouche de Roubaix, direção de Vincent Goethals.
040	La présente réédition coïncide avec la recréation en Belgique en novembre 2003 par le Théâtre Océan Nord.	A presente reedição coincide com a recriação na Bélgica, em novembro de 2003, pelo Teatro Océan Nord.

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
041	<b>1. Tentations</b>	<b>1. Tentações</b>
042	<i>Modeste intérieur d'une famille d'immigrés noirs africains. L'oncle Drissa, sa femme Rokia et la mère de Bintou guettent visiblement le passage de quelqu'un. Entre Bintou précédée par le chœur formé de trois adolescentes. Elles portent un miroir et une trousse à maquillage. Bintou traverse la maison sans jeter le moindre coup d'œil à ses parents.</i>	<i>Casa modesta de uma família de imigrantes negros africanos. O tio Drissa, sua mulher Rokia e a mãe de Bintou estão visivelmente espiando a passagem de alguém. Entra Bintou, seguida pelo Coro: formado por três adolescentes. Elas carregam um espelho e uma maleta de maquiagem. Bintou atravessa a casa sem nem olhar para os seus pais.</i>
043	<b>La mère : Bintou !</b>	<b>Mãe: Bintou!</b>
044	<i>(Bintou s'immobilise. Temps suspendu)</i>	<i>(Bintou se imobiliza. Tempo suspenso)</i>
045	<b>Le chœur :</b> Bintou Bintou Bintou Petite fleur sauvage poussée envers et contre tous poussée sur le froid béton d'une cité où même les flics n'osaient pas aller	<b>Coro:</b> Bintou Bintou Bintou Pequena flor selvagem desabrochada contra todos desabrochada sobre o concreto frio duma periferia que nem mesmo a polícia ousava ir
046	Bintou Bintou Bintou Bintou tête de gang petite amazone de cité La cité je n'aimais pas L'école je n'aimais pas La loi du père je n'aimais pas	Bintou Bintou Bintou Bintou chefe de gangue pequena amazona de periferia Da periferia eu não gostava Da escola eu não gostava Da lei do pai eu não gostava

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
047	<p>Bintou  Bintou Bintou  Bintou n'aimait que trois choses au monde  son gang  que sa tante appelait "les Lycaons"  son nombril  autour duquel elle dansait  son couteau  que lui avait offert Manu</p>	<p>Bintou  Bintou Bintou  Bintou amava apenas três coisas no mundo  sua gangue  que sua tia chamava de "Lycaons"  seu umbigo  em volta do qual ela dançava  sua faca  que Manu tinha lhe dado</p>
048	<p>Manu son petit ami  ne voyait que par Bintou  ne respirait que par Bintou  n'écoutait que par Bintou</p>	<p>Manu seu namorado  via apenas Bintou  Respirava apenas Bintou  Escutava apenas Bintou</p>
049	<p>Bintou  Bintou Bintou  Bintou qui était « bonne à rien »  comme disait sa mère  Bintou qui n'était "bonne qu'à  blasphémer"  comme disait son oncle  Bintou "la dépravée"  comme disait sa tante</p>	<p>Bintou  Bintou Bintou  Bintou que não era "boa em nada"  como dizia sua mãe  Bintou que era "boa apenas a blasfemar"  como dizia seu tio  Bintou "a depravada"  como dizia sua tia</p>

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
050	Pourtant j'avais un rêve un rêve pour lequel j'étais prête à tout Des heures entières des journées entières je m'enfermais pour m'exercer à faire et à refaire les pas et les déhanchements jusqu'à l'étourdissement jusqu'à l'évanouissement	Mesmo assim eu tinha um sonho um sonho pelo qual eu estava disposta a tudo horas a fio dias inteiros Eu me trancava para ensaiar a fazer e a refazer os passos e os movimentos dos quadris até o atordoamento até o esmorecimento
051	Bintou finit par danser comme une déesse et son petit ami l'appela Samiagamal	Bintou terminou por dançar como uma deusa e seu namorado a chamou de Samiagamal
052	Mais voici venir la famille Mais voici l'ombre de la dame-au-couteau Mais voici venue l'heure des grandes résolutions Bintou a treize ans	Mas lá vem a família Mas lá vem a sombra da dama com a faca Mas lá vem a hora das grandes resoluções Bintou tem treze anos
053	<b>Bintou :</b> Qu'y a-t-il encore, maman ?	<b>Bintou:</b> O que foi agora, mamãe?
054	<b>La mère :</b> Tu sais que ton père...	<b>Mãe:</b> Você sabe que teu pai...
055	<b>Bintou :</b> Je t'ai dit de ne plus me parler de ce type.	<b>Bintou:</b> Eu já te disse para não me falar mais desse homem.
056	<b>La tante :</b> On ne parle pas ainsi de son père.	<b>Tia:</b> Não é assim que se fala de seu pai.
057	<b>Bintou :</b> Moi, j'en parle ainsi.	<b>Bintou:</b> Pois eu falo assim.
058	<b>La mère :</b> Où vas-tu ?	<b>Mãe:</b> Aonde você vai?
059	<b>Bintou :</b> Je sors.	<b>Bintou:</b> Estou saindo.

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
060	<b>La tante :</b> Où ?	<b>Tia:</b> Aonde?
061	<b>Bintou :</b> Pourquoi ? Tu veux m'accompagner ?	<b>Bintou:</b> Por quê? Quer ir comigo?
062	<b>L'oncle :</b> Qui t'attend ?	<b>Tio:</b> Com quem?
063	<b>Bintou :</b> Ne te trahis pas, oncle Drissa. Tante Rokia pourrait finir par se faire des idées...	<b>Bintou:</b> Não se entregue, tio Drissa. Tia Rokia pode imaginar coisas...
064	<b>La tante :</b> Retire mon nom de tes blasphèmes, sorcière.	<b>Tia:</b> Tire meu nome de tuas blasfêmias, feiticeira.
065	<b>Bintou :</b> Sorcière toi-même. Ce n'est pas toi qui diras à Bintou ce qu'elle doit retirer ou non. Bintou retire ce qu'elle veut, pauvre aveugle !	<b>Bintou:</b> Feiticeira você. Não é você que dirá à Bintou o que ela deve ou não tirar. Bintou tira o que ela quer, pobre cega!
066	<b>La mère :</b> Bintou !	<b>Mãe:</b> Bintou!
067	<b>La tante :</b> Ta seule chance c'est de ne pas être ma fille.	<b>Tia:</b> Tua única sorte é de não ser minha filha.
068	Moi, je t'aurais montré depuis longtemps à partir de quel mois l'on sème le riz.	Pois eu já teria te mostrado há tempos quem semeia vento, colhe tempestade.
069	<b>Bintou :</b> Que ton petit doigt touche le plus petit duvet de Bintou et mes Lycaons - comme tu dis - viendront te traîner par la tignasse jusque dans la rue et exposeront ta nudité pour que chacun voie la gueule de la bête que tu caches sous tes pagnes.	<b>Bintou:</b> Que teu dedo mindinho toque a menor penugem de Bintou e meus Lycaons – como você diz – virão te arrastar pelos cabelos até a rua e exporão tua nudez para que todos possam ver a cara da besta que você esconde por debaixo de teus panos.
070	<b>La mère :</b> Bintou ! Si ton père l'entendait...	<b>Mãe:</b> Bintou! Se teu pai te ouvisse...
071	<b>Bintou :</b> Mais il m'entend.	<b>Bintou:</b> Mas ele me ouve.

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
072	Puisqu'il passe ses journées, tapi derrière la porte, à écouter ce qui se dit. Il m'entend, maman.	Porque ele passa seus dias escondido por trás da porta, escutando tudo o que é dito. Ele me ouve, mamãe.
073	<i>(Hurlant vers la chambre)</i> Seulement, il n'osera pas lever le cul de son siège. Il n'osera pas sortir de cette chambre pour venir me dire ce qu'il y a à faire et ce qu'il n'y a pas à faire.	<i>(Gritando em direção ao quarto)</i> Só que ele não ousará levantar-se de sua cadeira. Ele não ousará sair desse quarto para vir me dizer o que deve e o que não deve ser feito.
074	C'est tellement commode de faire le mort... tellement tranquille de rester cloué là à ruminer contre le déshonneur d'avoir perdu son emploi... au lieu de sortir pour aller botter le cul à la vie.	É muito fácil se fingir de morto... muito fácil ficar enfiado aí ruminando a desonra de ter perdido seu emprego... em vez de sair e dar jeito na vida.
075	<i>(A l'oncle et la tante)</i> Et vous, qu'est-ce que vous me voulez ?	<i>(Ao tio e à tia)</i> E vocês, o que querem comigo?
076	Parce qu'à vos têtes, je sens bien que vous trafiquez quelque chose.	Porque com a cara de vocês, sei muito bem que estão aprontando algo.
077	Sinon vous ne seriez pas fourrés à longueur de journée chez nous à monter le bourrichon de maman depuis un mois. Chuchotements, conciliabules, messes basses. Qu'est-ce que vous avez derrière la tête ? Hein ? Dites-le et qu'on en finisse.	Caso contrário, vocês não estariam aqui o dia inteiro enchendo a cabeça de mamãe há um mês. Sussurros, conciliábulos, múrmuros. O que vocês têm em mente? Hein? Diga e acabemos com isso.
078	<b>L'oncle</b> : Maintenant ça suffit, Bintou. Tu ne sortiras pas. Tu vas retourner dans ta chambre.	<b>Tio</b> : Chega, Bintou. Você não vai sair. Você vai voltar para o teu quarto.
079	<b>Bintou</b> : Et je parie que tu te chargeras de m'y conduire...	<b>Bintou</b> : E aposto que você se responsabilizará em me levar...

	<b>Texto de partida (Francês)</b>	<b>Texto de chegada (Português brasileiro)</b>
080	<b>L'oncle</b> : Je ne te permets pas de me parler sur ce ton ! Je ne suis ni ta mère ni Rokia. Même ton père ne m'a jamais parlé ainsi.	<b>Tio:</b> Não permito que você fale comigo nesse tom! Não sou tua mãe, nem Rokia. Nem mesmo teu pai nunca falou assim comigo.
081	<b>Bintou</b> : C'est que je ne suis pas mon père.	<b>Bintou:</b> É que não sou meu pai.
082	<b>L'oncle</b> : Tu vas en prendre une et tu ne l'auras pas volée !	<b>Tio:</b> Você está pedindo para apanhar e será merecido!
083	<b>Bintou</b> : A ta place je la ramènerais un peu moins, oncle Drissa.	<b>Bintou:</b> Se eu fosse você, eu tomaria um pouco mais de cuidado, tio Drissa.
084	<b>L'oncle</b> : Aujourd'hui, tu ne sortiras pas. J'ai tranché.	<b>Tio:</b> Hoje você não sairá. Está decidido.
085	<b>Bintou</b> : J'ai tranché, j'ai tranché... Mais tu n'as pas toujours été aussi intransigent, oncle Drissa. Comme la dernière fois, par exemple, quand tu es entré dans ma chambre alors que je me préparais...	<b>Bintou:</b> Está decidido, está decidido... Mas você nunca foi tão intransigente, tio Drissa. Como da última vez, por exemplo, quando entrou no meu quarto enquanto eu me arrumava...
086	<i>(La lumière circonscrit un espace qui isole Bintou. Le chœur l'y rejoint. Une des filles lui présente le miroir tandis que les deux autres l'aident à se maquiller. L'oncle s'avance jusqu'au seuil du faisceau de lumière. La mère et la tante "assistent" à la scène)</i>	<i>(A luz circunscreve um espaço que isola Bintou. Coro: junta-se a ela. Uma das garotas a entrega o espelho enquanto as outras duas a ajudam a se maquiar. O tio avança até o limiar do feixe de luz. A mãe e a tia "assistem" à cena.)</i>
087	<b>L'oncle</b> : Bintou, tu es là ?	<b>Tio:</b> Bintou, você está aí?
088	<b>Bintou</b> : Tu peux entrer, la porte n'est pas fermée.	<b>Bintou:</b> Pode entrar, a porta está aberta.
089	<i>(Il "entre". Bintou, occupée à se préparer, lui tourne le dos)</i>	<i>(Ele "entra". Bintou, ocupada, se arrumando, lhe dá as costas)</i>

