



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
BACHARELADO EM LETRAS

MARLA DE JESUS PEREIRA

***ROMÉO KIFFE JULIETTE: A REESCRITA MUSICAL DE UM
AMOR ETERNIZADO PELA LITERATURA***

Salvador

2015

MARLA DE JESUS PEREIRA

***ROMÉO KIFFE JULIETTE: A REESCRITA MUSICAL DE UM
AMOR ETERNIZADO PELA LITERATURA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras: Língua Estrangeira Moderna ou Clássica.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador

2015

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, o maior exemplo que tenho na vida, uma pessoa de extrema força e inteligência que, mesmo querendo, sei que jamais chegarei a ser metade do que ela é. Mãe, muito obrigada pelo apoio e tudo que você tem feito por mim, principalmente durante os anos da minha formação. Sou extremamente grata por isso!

À minha orientadora Elizabeth Ramos, muito obrigada pela paciência, dedicação, carinho com que sempre me tratou. Se me esforcei para fazer um bom trabalho, dentro das minhas possibilidades, você foi uma das razões.

Aos meus irmãos, Marcelo de Jesus Pereira, pelo apoio, Maurício de Jesus Pereira, pela paciência de ouvir cada sessão da minha monografia, e à minha irmã, Marieli de Jesus Pereira, por me permitir roubar os seus livros, pelas dicas e incentivo durante o processo da minha escrita.

A meu sobrinho Rian Pereira Gonzaga, pelos momentos de distração.

A Alexandre Adam, pela ajuda nas traduções, pesquisas e pela imensa paciência.

Às minhas queridas amigas, Léa Poulain por ter me apresentado o cantor, cuja música se tornou meu objeto de estudo. Sem ela este trabalho teria tomado outro rumo. Julie Yango, por estar sempre disposta a me ajudar. Minha linda amiga Charon, pelo apoio, esforço para me auxiliar e incentivo para eu não desistir, Francyele Caldas, Marília Passos, Dill Santos e Alven Magalhães pelo apoio e amizade. Muitíssimo obrigada.

É preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante.
F. Nietzsche

RESUMO

O presente trabalho insere-se nos Estudos da Tradução, tendo como foco a Tradução Intersemiótica. Aqui, analisaremos o contexto histórico dos autores dos textos de partida e de chegada, a fim de entender o impacto que as influências externas exercem em cada obra, mostrando a impossibilidade da fidelidade ao texto de partida, uma vez que traduzir implica deslocamentos de tempo e espaço. A monografia também contempla um breve estudo do processo de desconstrução de conceitos tradicionais cristalizados no senso comum, intrinsecamente ligados ao processo tradutório. O nosso objeto de estudo é a recriação do signo escrito – *Romeu e Julieta*, obra shakespeariana – para o signo audiovisual – *Roméo kiffe Juliette*, do francês Grand Corps Malade – que do ponto de vista desconstrutivista, não podem ser hierarquizadas, posto que cada ressignificação é um novo trabalho, fruto da interpretação de cada leitor. Dessa forma, o texto de chegada será uma transformação do texto fonte, trazendo novos elementos sógnicos, resultando em uma nova obra.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Shakespeare. Grand Corps Malade. *Romeu e Julieta*.

ABSTRACT

This paper is inserted in the field of Translation Studies, with a focus on Intersemiotic Translation. Here we analyze the historical background of the authors both of the source and the target texts, in order to understand the impact that external influences exert on each text, showing the impossibility of fidelity to the source text because of displacements of time and space. We will also analyze the process of deconstruction of traditional concepts crystallized as common sense, which are intrinsically linked to the translation process. Our object of study is the recreation of the written sign – Shakespeare's *Romeo and Juliet*, – to the audiovisual sign – *Roméo kiffe Juliette*, by the French band Grand Corps Malade – that from the deconstructive point of view, cannot be hierarchically differentiated, since each reframing is a new production, due to the interpretation of each reader. Thus, the target text will be a transformation of the source text, bringing new sign elements, thus creating a new work.

Keywords: Intersemiotic translation. Shakespeare. Grand Corps Malade. *Romeo and Juliet*.

RÉSUMÉ

Ce travail, qui s'insère dans Le cadre des études de traduction, se concentre particulièrement sur la traduction intersémiotique. Nous analyserons ici le context historique des auteurs afin de comprendre l'impact qu'ont les influences extérieures sur lês différents textes. Cela nous amènera à remarquer qu'il est impossible de rester complètement fidèle aux écrits originaux, l'adaptation ayant été écrite à une époque et um lieu différents. Nous ferons em suite une brève étude du procédé de déconstruction des concepts traditionnels ancrés dans la société, lesquels sont intrinsèquement liés à la traduction. Notre objet d'étude est l'adaptation du texte de Shakespeare *Roméo et Juliette* en l'oeuvre audio visuelle de Grand Corps Malade, *Roméo kiffe Juliette*. D'un point de vue déconstructif, ces œuvres ne peuvent être hiérarchisées puisque chaque adaptation est une nouvelle création interprétée par le lecteur. Ainsi, l'adaptation est une transformation du texte original apportant ses nouveaux éléments et d'une certaine manière, une œuvre nouvelle.

Mots clés: Traduction intersémiotique; Shakespeare; Grand Corps Malade; *Roméo et Juliette*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Região de Seine-Saint-Denis - subúrbio de Paris	20
Figura 2- Subúrbio de Marseille – Concentração de prédios existentes na região.....	21
Figura 3-Baterista do clip	40
Figura 4-Guitarrista do <i>clip</i>	40
Figura 5-Guitarrista do <i>clip</i>	41
Figura 6-Fabien Marsaud	41
Figura 7-Playbacks	42
Figura 8-Dançarinos	43
Figura 9-Dançarinos que se unem	43
Figura 10-A dançarina se afastando de Roméo.....	47
Figura 11-Homenagem a Karen Renouard.....	48
Figura 12-Romé e Juliette separados.....	49
Figura 13-Juliette renascendo.....	50
Figura 14-Fênix renascendo das cinzas	50

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O TEATRO MEDIEVAL E RENASCENTISTA	13
2.1	SHAKESPEARE E O CONTEXTO HISTÓRICO INGLÊS	15
3	FABIEN MARSAUD E O CONTEXTO HISTÓRICO	19
4	OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	27
5	ANÁLISE	34
5.1	<i>ROMEU E JULIETA</i> DE SHAKESPEARE	37
5.1.1	Do cânone à cultura das margens: a reconstrução de <i>Romeu e Julieta</i>	38
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
	REFERÊNCIAS	53
	ANEXO	56

1 INTRODUÇÃO

Entre várias outras histórias que narram um amor proibido, o texto dramático *Romeu e Julieta* se destaca e vem sendo recontado e recriado infinitas vezes e de várias formas. Nenhuma releitura é igual a outra, cada uma abordando o tema dos amantes desditosos de forma diferente.

No entanto, é sempre bom lembrar que o processo de reconstrução de textos anteriores não é uma prática atual. Há muito tempo, vários autores se apropriam de outros textos para construir um novo, resultante da nova interpretação. Por esta razão, temos inúmeras obras acerca de um mesmo tema, sendo algumas mais exploradas que outras, como é o caso da peça que ora pretendemos examinar.

A tragédia *Romeu e Julieta* foi escrita entre 1591-1595 por William Shakespeare, durante a era Elisabetana, na Inglaterra. A obra é uma tradução do poema *The tragical history of Romeus and Juliet*, escrito por Arthur Brooke. Porém, se pesquisarmos outras histórias de amor proibido que terminam em tragédia, encontraremos diversas narrativas. Uma delas é o romance *Anthia e Abrocomas*, escrito no século II, por Xenofonte Epehesio, narrando um amor impossível entre filhos de famílias rivais. Outra narrativa, que traz a história de dois amantes desafortunados, é o mito de Tísbe e Píramo. Trata-se da história de um belo e jovem casal cujos pais desaprovam seu relacionamento amoroso, proibição que termina por conduzir a história a um fim trágico. Por fim, podemos citar o mito de Tristão e Isolda, que teve um pouco mais de repercussão, pois foi adaptado para o cinema. Nessa história, também temos um amor proibido com desfecho trágico. Assim, podemos perceber que nenhuma história é única. Um texto sempre remete a outro, seja utilizando o mesmo enredo, ou apenas alguns elementos dele.

Se há tanto tempo os textos vêm sendo recriados e traduzidos, a partir de outras histórias, atualmente não seria diferente. Nas sociedades contemporâneas, imersas em uma enorme quantidade de meios de comunicação, as inúmeras traduções e pesquisas elaboradas acerca da tragédia shakespeariana torna possível que *Romeu e Julieta*, uma obra do século XVI, tenha repercussão grande, mesmo que, simultaneamente, uma gama de vários outros textos prolifere.

Trazer um texto literário para o campo visual não é uma tarefa fácil, ainda mais quando a obra a ser trabalhada foi escrita por William Shakespeare, considerado “o centro do

cânone” da literatura ocidental, conforme Harold Bloom (2010). Mas, mesmo diante de toda a sorte de dificuldades e restrições, torna-se inevitável não recriar um texto literário.

Toda a literatura é um olhar articulado sobre o mundo, que se define do detalhe do vocabulário à arquitetura do tempo e do espaço. Ao ler vamos como que reconstruindo com o olhar e os sentidos do escritor, agora sob nosso ponto de vista e nossos sentidos, para torná-los de algum modo familiares, negociando linha a linha empatias e afastamentos (TEZZA, apud BRAIT, 2010, p.134).

Se reconstruirmos com o nosso olhar de leitor os sentidos do escritor, cada um interpretará e representará um texto de maneira diferente, segundo suas experiências e de acordo com o tempo histórico em que vive. Por muitas vezes, de forma inconsciente, ao ler ou escrever um texto, fazemos uso do fenômeno da intertextualidade. Roland Barthes (1973), em *Théorie du texte*, afirma que todo texto é um intertexto, ou seja, todo texto faz referência a outro texto, e, a partir da leitura, o leitor estabelecerá conexões com textos previamente lidos, situações vividas, cenas observadas.

No caso do nosso estudo, o período elisabetano vivido por Shakespeare certamente o influenciou na construção da peça. Além disso, textos que precedem *Romeu e Julieta*, com traços do período em que foram produzidos, além de elementos da época, podem também ter contribuído para a nova interpretação shakespeariana. Da mesma forma, as Julietas contemporâneas, por exemplo, podem adotar uma postura diferente, contradizendo as mulheres do período Elisabetano, construindo uma personagem mais crítica da sua posição social.

Atualmente, temos peças, contos, romances, filmes, quadros e espetáculos de dança que traduzem a tragédia romântica objeto de nosso estudo. E entre todas essas produções, surge uma criação francesa bastante atual, que relê *Romeu e Julieta* em dança e música, sob o título *Romeo kiffe Juliette*. A canção, escrita por Fabien Marsaud, cantor e compositor francês, mais conhecido como *Grand Corps Malade*, faz uma referência direta à tragédia shakespeariana, misturando elementos da peça, que é trazida para a contemporaneidade, abordando também um amor proibido.

A letra da canção reconstrói a história de *Romeu e Julieta*, deslocando o conflito que impede o relacionamento dos enamorados, construindo uma mistura entre ficção e realidade, na medida em que faz uso de elementos da anterioridade e traz ao palco uma história real entre um casal que vive um amor proibido pelo fato de pertencerem a grupos religiosos distintos. A interpretação da canção é suplementada pela dança encenada por dois jovens, adicionando mais uma expressão artística para traduzir a peça, pois a coreografia ressignifica

a peça através dos movimentos.

O estilo musical interpretado por *Grand Corps Malade* é incomum, pois traz a público uma música recitada, o *slam*, muito próxima de um *rap*, fazendo com que a tradução se torne ainda mais atípica em relação às releituras mais tradicionais. O *slam* surgiu em Chicago, por volta dos anos 80 do século XX, como um estilo popular apresentado em praças e bares, com o intuito de apresentar poemas-*performance* que criticassem a sociedade. Além da dramatização coreografada, a letra da canção e seu título fazem uso da gíria “kiffe”, própria da linguagem criada nos subúrbios de Paris. A tradução, portanto, insere “o marginalizado” no “canonizado”, deslocando ambas as posições.

A tradução contemplada nesta monografia é de ordem intersemiótica, de acordo com a classificação estabelecida por Roman Jakobson (1959), que divide a Tradução em três tipos: a intralingual, que resulta da interpretação dos signos verbais por outros, também verbais, da mesma língua; a interlingual, que interpreta os signos verbais por signos verbais entre duas línguas diversas; e a tradução intersemiótica, que corresponde à interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais.

Aqui, como partimos de um texto dramático escrito, para analisar sua transformação em uma produção musical e uma coreográfica, a tradução feita por Fabien Marsaud é intersemiótica, assim como várias outras que já foram feitas a partir das obras shakespearianas, particularmente, para o cinema. O texto traduzido surge como uma releitura musical em *performance* corporal, numa forma inovadora de reconstruir a peça, criticamente, abordando o preconceito que, muitas vezes pode separar os Romeus e as Julietas da contemporaneidade.

A monografia pretende fazer uma análise comparativa entre as duas obras, concentrando-se na reconstrução dos personagens Romeu e Julieta na música poetizada de *Grand Corps Malade*.

O presente trabalho constrói-se a partir de um estudo de Tradução Intersemiótica, a nosso entender, inovadora, uma vez que *Grand Corps Malade* e a canção-poema que contemplamos não é muito conhecida pelo público brasileiro.

Um texto dramático do século XVI ressignificado em uma canção, no século XX, inserido em outro contexto e escrito em outra língua, destina-se a um público-alvo diferente daquele que costuma ter acesso às obras de Shakespeare, confirmando o quão importantes são as releituras, no processo de revitalização das obras Shakespearianas, deslocando-as para além do seu tempo, despertando o interesse de novos públicos, até os dias atuais.

Para efeitos de organização, esta monografia está dividida em cinco seções. Na segunda e terceira seções abordaremos os autores do texto de partida – William Shakespeare e Fabien Marsaud –, assim como o contexto em que estão inseridos, a fim de entendermos melhor as duas produções textuais. A quarta seção será reservada para discussões a respeito do estudo da tradução. Uma quinta e última seção nos possibilitará construir a análise propriamente dita das relações de intertextualidade entre as suas obras.

2 O TEATRO MEDIEVAL E RENASCENTISTA

O teatro da Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apóia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antigüidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja. (BERTHOLD, 2001, p.1885)

O teatro inglês teve início durante a Idade Média e estava intimamente relacionado à Igreja. Segundo Burgess (2005, p. 63), o teatro era utilizado para transmitir aos fieis, incapazes de ler e de se interessarem por sermões, os mais importantes ensinamentos da Igreja, por meio dos recursos dramáticos. As peças exibidas durante o período Medieval serviam, portanto, como meio de comunicação entre a Igreja e os fieis, em sua maioria, analfabetos. Elas eram encenadas em latim, mas aos poucos, foi surgindo a necessidade de representar na língua do povo, para que todos pudessem compreender também o discurso e não só as cenas.

Os dramas litúrgicos eram representados após a missa, dentro da igreja, tendo como temas principais as cenas do Natal, da Paixão ou da Ressurreição de Cristo. Ao longo do tempo, as encenações deslocaram-se para o pátio das igrejas, embora ainda sob total controle dos párocos em relação aos temas e valores representados. Nesse período, as peças eram encenadas apenas por homens, e mesmo durante a Renascença, as mulheres eram proibidas de entrar em cena.

O Medievo foi palco de três modalidades de encenação. Os *Miracle Plays* encenavam a vida e milagres dos santos e não permitiam muitas mudanças nas suas representações, pois a Igreja queria que as histórias fossem encenadas de forma a reproduzir “a verdade”. As apresentações ocorriam dentro das igrejas, com atuação dos padres e outros religiosos. Os *Mystery Plays*, que representavam histórias extraídas da Bíblia, aproveitavam o dia mais longo do ano – dia de *Corpus Christi* – para encenar ainda desorganizadas, sobre carros semelhantes aos alegóricos de hoje, que se deslocavam ao longo ruas das cidades. Vê-se, então, que eram representadas fora do espaço das igrejas, por membros das guildas. Por último, temos as chamadas *Morality Plays* que foram criadas para ensinar padrões morais rígidos. Um exemplo de uma das principais Moralidades é a peça *Everyman*, que constrói o personagem “Todomundo” ao se encontrar com a Morte, e o seu caminho rumo ao seu

juízo, que ele teme, devido às suas ações na Terra. O objetivo da peça era afetar a plateia e possibilitar a reflexão sobre suas atitudes, gerando o medo do juízo.

Os deslocamentos de espaço e de “atores” das peças demonstram o lento afastamento do controle da Igreja, num processo conhecido como secularização. Com o passar do tempo e o crescente interesse das audiências pelas encenações dramáticas, o drama inglês expandiu sua atuação para outros espaços e temas. Se antes as peças eram encenadas para transmitir os valores da Igreja, na Renascença, que só chegou à Inglaterra na metade do século XVI, adquiriu a função de entretenimento, sob o reinado de Elizabeth I.

A indústria do teatro começava a se desenvolver na Inglaterra. Aqueles que antes faziam parte das corporações de ofício, nas guildas, passaram a formar grupos de atores. Nos meados do século XVI, antes da construção do primeiro teatro inglês, os atores se apresentavam em qualquer lugar. Pátios de estalagens, arenas de ursos e em espetáculos particulares nos grandes salões das casas da nobreza. Eles se transportavam por meio de carroças, que muitas vezes serviam de palco, moradia e camarim. A fim de encontrar um local fixo para representação das peças, os atores decidiram encenar no pátio das hospedarias, espaço bastante semelhante ao de um teatro.

De acordo com Laurie Rozakis (2002), em *Tudo sobre Shakespeare*, o teatro permanente levou tempo para ser construído, devido à reputação dos atores na sociedade de Londres. Naquela época, os artistas eram vistos como vagabundos. O *Red Lion* foi a primeira casa de espetáculo de Londres, construída em 1567, pelo empresário John Brayne. Nove anos depois, em 1576, surge o *Theater*, fundado pelo ex-carpinteiro James Burbage e o próprio Brayne. Segundo Stephen Greenblatt, em *Como Shakespeare se tornou Shakespeare* (2011), o investimento no ramo teatral foi muito promissor para que Brayne tenha voltado a investir no mesmo negócio. Burbage alugou um terreno durante vinte e um anos para construção do *The Theater*. Após esse período, vários teatros surgiram na cidade, todos localizados fora das muralhas de Londres, onde as leis e regulamentos não eram aplicados.

Em 1594, devido à pressão puritana, os Conselheiros de Londres fecharam todos os teatros dentro dos limites da cidade. O Lorde prefeito de Londres pediu ao Conselho Privado da Rainha Elizabeth que fechasse todos os teatros, pois eram “pontos de encontro das pessoas desocupadas e dos vagabundos que perambulavam pela cidade: ladrões, ladrões de cavalos, gigolôs, trapaceiros [...]” Assim os empresários teatrais acabaram situado seus teatros fora do alcance dos conselheiros, em bairros arrabaldes tristes, lado a lado com cervejarias, bordéis e arenas de ursos. Nove diferentes teatros foram criados na área do subúrbio de Londres, chamada “*Southwark*” (ROSAKIS, 2002, p. 29)

Mesmo fora das muralhas e situados ao lado de estabelecimentos como prisões, bordeis e hospícios, o teatro era muito frequentado pelos ingleses. Os atores, porém, ainda eram marginalizados. Segundo Bárbara Heliodora, na entrevista ‘Shakespeare e o teatro Elisabetano’¹, a Idade Média era caracterizada pela imobilidade social. Os filhos seguiam a profissão dos pais, e como a profissão de ator era uma nova forma de trabalho, não havia uma corporação de ofício (o que hoje chamamos sindicato) para eles. Por isso, os primeiros atores eram vistos como homens sem mestres, sem lei e podiam ser presos. Para solucionar o problema, passaram a procurar nobres para serem patronos das companhias teatrais. Nessa época, Shakespeare já estava em Londres, onde chegou por volta de 1588, durante o reinado de Elizabeth I, para construir a carreira que o tornaria um dos maiores dramaturgos da história literária.

2.1 SHAKESPEARE E O CONTEXTO HISTÓRICO INGLÊS

No que diz respeito à biografia de Shakespeare, as datas em relação ao seu nascimento e morte são incertas. No livro *Por que ler Shakespeare* (2008), de Bárbara Heliodora, consta que no Registro Paroquial da Igreja da Santíssima Trindade houve um batizado de “Guillelmus filio Johannes Shakespeare”, no dia 26 de abril de 1564. Por ter sido costume, na época, batizar as crianças três dias após o seu nascimento, pressupõe-se, e é tradicionalmente aceitável, que Shakespeare tenha nascido em 23 de abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, e morrido em 23 de abril de 1616, aos 52 anos, na mesma cidade.

Filho de John Shakespeare, um comerciante, e de Mary Arden, filha de um fazendeiro, William foi o terceiro dentre os oito filhos do casal. Apesar de seu pai ser analfabeto, o menino recebeu uma boa educação, embora não tenha chegado a completar seus estudos. De acordo com o livro biográfico, *A vida é um palco* (2008), de Bill Bryson, a educação formal de Shakespeare cessou por volta dos seus quinze anos, e o que aconteceu depois deste período é desconhecido. Apesar do pouco que se sabe sobre a sua vida, uma das informações encontradas é que Shakespeare casou-se aos dezoito anos, e após ter três filhos, mudou-se para Londres, para tentar a vida de ator e dramaturgo. De acordo com Laurie Rozakis, em *Tudo sobre Shakespeare* (2002), no período de 1584-1592, os chamados “anos perdidos”, não há nenhum registro sobre a vida do dramaturgo, apenas suposições.

Por volta de 1588, Shakespeare chega a Londres e em 1592, já fazia sucesso. Considerado um dos maiores dramaturgos da história, Shakespeare produziu 38 peças (entre

¹Fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F02hDI0i83Q>.

comédias, tragédias e peças históricas) e 154 sonetos. Viveu durante o reinado da rainha Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625). “Sob Elizabeth I – filha de Henrique VIII e Ana Bolena, que desprezava o papado e era antagonista de Maria Stuart – meio século inglês ganhou seu semblante. Nesse período, também o teatro encontrou seus pressupostos artísticos, seus temas e seu estilo.” (BERTHOLD, 2001, p.312)

Em meados do século XVI, a Rainha Elizabeth I assumiu o trono inglês, iniciando um reinado de apoio à cultura, principalmente, à produção teatral. Dessa forma, o teatro começou a crescer e tornar-se cada vez mais popular, e as companhias a aumentar em número e importância. *The Theater* foi construído em 1576 e é considerado o primeiro teatro construído em Londres.

Segundo Berthold, em *A história mundial do teatro* (2001), quando Shakespeare chegou a Londres, em 1590, já havia três teatros públicos na cidade: *The Theater*, *The Curtain* e *The Rose*. Bill Bryson (2008) informa que os teatros se espalhavam pelos arredores da cidade e continuariam a aparecer ao longo de *toda* a carreira de Shakespeare. Este momento na história foi propício para o dramaturgo se destacar no meio teatral da época. De acordo com Bárbara Heliodora (2001, p. 242) “[...] seu vocabulário é vasto e variado, mas não recôndito e hermético; pensamentos que expressam ações sempre permanecem acessíveis a todo tipo de espectador.” (p.242).

Shakespeare tinha um amplo vocabulário, tendo ainda criado diversas palavras que são empregadas até hoje. De acordo com Bloom (1995, p. 81) em *O Cânone Ocidental*, “Shakespeare prenderá a atenção, praticamente, de qualquer plateia, seja de classe alta ou baixa. O que abriu seu caminho a fogo até o centro canônico foi o modo de representação universalmente acessível”. Para ter uma repercussão tão grande e atingir um público vasto, ele conseguia se comunicar com todas as classes e, através da representação, mesmo aqueles que não sabiam ler assistiam às suas peças e as compreendiam, ainda que não compreendessem o vocabulário mais rebuscado. Por tratar de temas recorrentes na vida da população, conseguia ser ainda mais popular, permitindo atingir até mesmo gerações futuras, pois até hoje, suas obras são conhecidas e fazem sucesso por meio de releituras no cinema, na TV, na Internet, para citar apenas alguns meios.

De fato, Shakespeare mostrou-se capaz de satisfazer os gostos teatrais a diversos níveis de apreciação, em alguns casos, até numa única e mesma peça. *Hamlet* ou *Othello* são peças capazes de agradar a quem prefere o melodrama mas, para além disso, oferecem uma análise sutil de personalidade e uma linguagem que não tem paralelo do ponto de vista de poder sugestivo. Satisfazer o público seria o propósito fundamental [...] (EVANS, 1976, p. 184)

Ser acessível a plateias diversas era compatível com o plano de Shakespeare, que queria fazer sucesso com o objetivo de obter o máximo retorno financeiro. Burgess (1996, p.90), afirma que “Shakespeare queria ter propriedades, terra e casa, e isso quer dizer ganhar dinheiro. Escrever peças era basicamente um meio de ganhar dinheiro. O teatro era um meio tão bom de ganhar dinheiro como qualquer outro [...]”.

Com a chegada do Renascimento à Inglaterra, os temas das obras literárias sofreram um deslocamento, do divino ao humano, resultante da valorização do indivíduo, da consciência e responsabilidade em relação a seus atos – livre arbítrio – e de uma retomada aos textos clássicos.

Segundo T.S.Eliot (1956), nenhum dramaturgo e pensador exerceu maior nem mais profunda influência sobre a era Elisabetana em sua forma de construir tragédias do que Sêneca, o grande filósofo, dramaturgo e político do Império Romano. Suas obras tiveram grande influência na construção de tragédias inglesas, devido à sua filosofia baseada no estoicismo, pautado na ideia de que o universo é regido por uma lógica universal: aquele que se deixa levar pelos seus sentimentos, ao invés de seguir a razão, acaba sofrendo as conseqüências da sua falta de controle sobre os vícios e paixões inerentes ao ser humano. Os heróis das tragédias, segundo Aristóteles (1920), em *A poética*, passam através da peripécia, que seria a mudança de uma situação, para outra completamente oposta. Na tentativa de escapar do desfecho trágico, tentam traçar novos caminhos, que sempre terminam por levar à morte, tanto do herói como de todos a sua volta. Nas tragédias baseadas em Sêneca, os heróis que tentam mudar seu destino, na maioria das vezes motivados pelos seus vícios e paixões, acabam morrendo para restabelecer a paz. *Romeu e Julieta* é um exemplo de tragédia Shakesperiana na qual os heróis morrem para restaurar a paz ao local.

[...] havia três maneiras de ser influenciado por Sêneca: Uma consistia em lê-lo (provavelmente na escola) no original; a segunda era ler certas peças francesas que revelavam sua influência, mas diluíam sua linguagem; a terceira era ler as peças italianas que se auto-intitulavam “à maneira de Sêneca”, mas estavam cheias de horrores encenados no palco. Essa terceira maneira era a mais popular entre os dramaturgos elisabetanos, incluindo Shakespeare. (BURGESS, 2005, p. 75)

A relação intertextual com textos clássicos era, pois, uma constante na construção das literaturas italiana e inglesa renascentistas, sendo o drama Elisabetano marcado pela recriação de textos anteriores, clássicos ou não. Não só uma, mas várias obras de Shakespeare foram baseadas em outras já existentes. “O que Shakespeare fez, é claro, foi pegar obras rasas e

dotá-las de distinção e, muitas vezes, de grandeza [...] A genialidade particular de Shakespeare era pegar uma ideia interessante e torná-la ainda melhor.” (BRYSON, 2008, p. 101)

A apropriação e recriação de uma obra era atitude recorrente. Shakespeare conseguia retrabalhar uma história e recontá-la, inserindo algo novo, e este detalhe era crucial para o seu sucesso. “[...] pode afirmar-se que era senhor absoluto de uma intuição que lhe permitia captar a ‘ninharia mais insignificante’ ou o tema mais sério que lhe pudesse ser útil para sua arte, juntando a isso a capacidade de concentração que é um dos atributos inseparáveis do gênio.” (EVANS, 1976, p.183)

O Bardo sabia reconhecer uma boa história, e chamar a atenção do público ao recontá-la. Tanto obras inglesas como outras vindas de outros países como Itália e França, foram adaptadas por ele. Seus textos misturavam e alternavam tragédia e comédia, ou vice-versa, para que agradasse a todos os gostos. Assim, adicionamos mais uma profissão a Shakespeare: além de ator, dramaturgo, contador de histórias e escritor, a de tradutor.

E entre tantas traduções, recriações de antigas obras, as histórias shakespearianas repercutem até os dias de hoje, como por exemplo, *Romeu e Julieta*, uma das suas tragédias mais conhecidas, antecedida e sucedida por outros intertextos. Um deles é a canção *Roméo kiffe Juliette*, objeto de estudo do presente trabalho, escrita pelo músico francês Fabien Marsaud.

3 FABIEN MARSAUD E O CONTEXTO HISTÓRICO

Fabien Marsaud nasceu em 31 de julho de 1977, em Blanc-Mesnil, uma cidade do departamento de Seine-Saint-Denis, na França. Apesar de morar em uma região do subúrbio da cidade, Fabien Marsaud não era pobre. Ele teve uma boa educação dada pela mãe bibliotecária e pelo pai, diretor geral de um serviço de conselhos gerais de Val-de-Marne, um departamento vizinho.

Desde muito cedo, Fabien Marsaud se interessou por esportes e logo decidiu que iria trabalhar nesta área e se tornaria professor. Aos 15 anos, Fabien escrevia poemas e costumava jogar basquete na escola. Devido à sua altura e ao fato de jogar muito bem, recebeu propostas para fazer parte de um time de basquete na cidade de Toulouse, mas preferiu continuar em Saint-Denis. Após jogar em dois times de basquete e ter terminado o ensino médio, Fabien Marsaud ingressou na universidade e se formou em Ciências e Técnicas de Atividades Físicas e Esportivas. Alguns anos depois, porém, um acidente mudaria a sua vida. Em julho de 1997, Fabien Marsaud, enquanto trabalhava como supervisor em uma colônia de férias, caiu em uma piscina, onde não havia água suficiente, e acabou lesionando as costas. Os médicos atestaram que ele ficaria paralítico pelo resto da vida, mas após várias sessões de fisioterapia, em 1999 Fabien voltou a andar.

Depois do acidente, e devido aos seus 1,94m de altura, Fabien se auto apelidou de *Grand Corps Malade*, que em português pode ser traduzido como ‘grande corpo doente’. Apesar de ter voltado a andar, precisava sempre estar acompanhado de uma muleta, para ajudar na sua locomoção.

Dada a impossibilidade de continuar trabalhando na área esportiva, Fabien Marsaud decidiu mudar de carreira. Em 2003, conheceu o *Slam*, estilo musical que surgiu em Chicago, nos Estados Unidos, durante a década de 1980, mas só chegou à França em 1995. O estilo apareceu a partir da iniciativa de um pintor que queria levar a poesia para as ruas, e tornou-se conhecido também como *Spoken Word*, ou poesia falada.

A literatura e o protesto há séculos andam de mãos dadas, mas a presença da juventude nessa união é muitas vezes ignorada; a recente notoriedade da poesia *slam* – que chegou a ser tema de um reality show na rede americana HBO – não apenas nos faz repensar o gênero poético como um todo, mas também evidencia quem pode escrever. Para ser um poeta *slam*, basta um poema de autoria própria, um público e um microfone; a produção literária passa a ser acessível e atraente. (GARCIA, 2013)

Esse novo estilo pode ser considerado um movimento poético, cultural e social, pois suas letras trazem críticas à sociedade. Geralmente, os encontros ou disputas de *Slam* reúnem

pessoas de origem, classe e interesses diferentes, numa mistura de poesia, música, crítica social e movimentos. As apresentações de *Slam* podem acontecer em ruas, bares, cafés, teatro, sendo assim, acessíveis a todos.

Durante maior parte da sua vida, Fabien Marsaud morou em Blanc-Mesnil, localizada no subúrbio de Paris. Diferente dos Estados Unidos, onde a população que habita o subúrbio faz parte da chamada classe alta, na França, a maioria dos subúrbios são habitados por uma população pobre e de imigrantes de vários países, muitos deles descendentes dos que chegaram no processo migratório pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando a França recebeu um grande número de imigrantes, inclusive africanos. Com a chegada desses imigrantes, vários prédios foram construídos nas regiões periféricas dos grandes centros, para abrigar essa população.



Figura 1 - Região de Seine-Saint-Denis - subúrbio de Paris²

² Fonte disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/511369732662341709/>



Figura 2- Subúrbio de Marseille – Concentração de prédios existentes na região³

Nas suas canções, Fabien Marsaud tem como objetivo chamar a atenção por meio da crítica social. Amor, violência, diferença de classes são os temas mais abordados. Rodeado por pessoas de diferentes etnias e classes sociais, ele ocupa um espaço diferente daqueles que fazem parte do seu grupo social: é francês, branco e, apesar de morar no subúrbio, não é considerado pobre. Faz críticas sociais em prol da população e se coloca como um membro daquele grupo, mesmo não sofrendo todos os preconceitos que eles sofrem pelo fato de serem pobres, negros e imigrantes.

O espaço de referência identitária, que é o referente espacial no sentido concreto e simbólico onde se ancora a construção de uma determinada identidade social e cultural, e a consciência sócio espacial de pertencimento, que é a construção do sentimento de pertença e do auto-reconhecimento, o que implica em nós nos reconhecermos como pertencentes a um grupo e a um território específico. (CRUZ, 2007, p. 75)

Ao invés de integrar o grupo de sujeitos brancos, de nacionalidade francesa e pertencentes à classe média, *Grand Corps Malade* se identifica com a comunidade pobre na qual viveu, pois esse é o seu espaço de referência identitária.

³ Fonte disponível em: http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/11/15/les-banlieues-premier-es-victimes-de-la-crise_1791604_3224.html

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. G.H Mead, C.H Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chaves na sociologia que elaboraram esta concepção “interativa” da identidade e do eu. (HALL, 2006, p. 11)

Se partirmos do princípio de que o meio social forma e molda os indivíduos, devido à sua inserção no subúrbio, Fabien Marsaud, passa a incorporar, interiorizar a estrutura social dos habitantes de Blanc-Mesnil. Ele recebe influências deste meio, fazendo com que se reconheça como integrante de uma população marginalizada da França.

Não é possível estudar a identidade de qualquer grupo social apenas com base na sua cultura, ou no seu modo de vida, nas suas representações de forma introvertida e auto-referenciada, pois as identidades e os sentimentos de pertencimento são construídos de maneira relacional e contrastiva e muitas vezes conflitiva entre uma auto-identidade (auto-atribuição, auto-reconhecimento) e uma heteroidentidade (atribuição e reconhecimento pelo “outro”). São nessas teias complexas de valoração e significados de reconhecimento e alteridade que estabelecem o diálogo e o conflito entre os grupos, forjando as identidades. (CRUZ, 2007, p. 17)

Apesar de Fabien Marsaud não ser negro, pobre ou imigrante, pode se auto reconhecer como indivíduo marginalizado, não pelos mesmos aspectos que se marginalizam a população de Blanc Mesnil, mas devido a sequelas deixadas pelo acidente que sofreu.

Uma de suas canções, intitulada *Je viens de là* (2008), em português, “Eu vim de lá”, pode ser interpretada como uma obra autobiográfica, pois conta a percepção do eu lírico em relação ao lugar onde viveu, mostrando a sua história e o comportamento da população de Blanc-Mesnil, assim como a influência que este modo de vida exerceu na construção de sua identidade. De acordo com Cristiane Madeira (2008), a música é um elemento capaz de informar, expor ou explicitar as ações humanas, sua história, existências, angústias e necessidades.

Utilizaremos, pois, esta canção para abordar o contexto em que Fabien Marsaud estava inserido, expondo alguns trechos da letra, a fim de entender o que leva o compositor a escrever sobre estes temas, conhecendo melhor o ambiente em que ele viveu e como este ambiente o influenciou nas suas letras e, especialmente, na canção *Roméo kiffe Juliette*.

A canção *Je viens de là* foi escrita em 2008, por Fabien Marsaud e S.Petit Nico, compositor de algumas outras cantadas por Grand Corps Malade, e também morador de Blanc-Mesnil. No início da canção, o eu lírico descreve o modo de vida da população que

habita não só a região de Blanc-Mesnil, levando-nos a entender o comportamento da maioria dos habitantes do subúrbio. Nas regiões tradicionais da França, onde moram franceses pertencentes à classe média/alta, a maneira de viver é diferente da vida no subúrbio, como indicam várias passagens da música. O compositor aponta para essas diferenças, como podemos observar no trecho a seguir:

“Eu venho de um lugar onde os caras andam em grupos para enganar o tédio. Eu venho de um lugar onde nós jogamos futebol na rua durante a noite. Eu venho de um lugar em que as pessoas prestam atenção na marca que você veste, mesmo que tenham sido compradas no camelô, não vamos rir do seu estilo”.⁴

Neste trecho, ele mostra o cotidiano dos moradores de Blanc-Mesnil, pessoas andando em grupos, jogando futebol na rua, atividades que, na maioria das vezes, podemos ver em comunidades pobres, onde as pessoas são mais próximas umas das outras e gostam de se reunir. Essas práticas sociais não são encontradas em um bairro de classe média/alta da França, pois as pessoas que lá habitam vivem individualmente e de maneira afastada, muitas vezes, não conhecendo nem o próprio vizinho. Em *Modernidade Líquida* (2001), Bauman trata do isolamento e da falta de comunicação entre pessoas de classe média que habitam os grandes centros, e cita George Hazelton, um arquiteto inglês que sonha com uma cidade feita sob medida para pessoas que querem monitorar o seu bem-estar juntos, alguma coisa parecida com o Monte Saint-Michel, uma fortaleza inacessível e bem guardada.

Ainda na mesma obra, Bauman descreve uma praça de Paris:

A praça *La Défense*, em Paris, um enorme quadrilátero na margem à direita do Sena, concebida, comissionada e construída por François Mitterrand [...] incorpora todos os traços da primeira das duas categorias do espaço público urbano que não é, no entanto, “civil”. O que chama a atenção do visitante de *La Défense* é, antes e acima de tudo, a falta de hospitalidade da praça: tudo que se vê inspira respeito e ao mesmo tempo desencoraja permanência. Os edifícios fantásticos que circundam a praça enorme e vazia são para serem admirados, e não visitados; cobertos de cima a baixo de vidro refletivo, parecem não ter janelas ou portas que se abram na direção da praça, engenhosamente dão as costas à praça diante da qual se erguem. [...] Essas fortalezas/conventos hermeticamente fechadas estão na praça, mas não fazem parte dela – e induzem quem quer que esteja perdido na vastidão do espaço a seguir seu exemplo e sentimento. (BAUMAN, 2001, p. 113)

⁴Nossa tradução de: “Je viens de là où les mecs traînent en bande pour tromper l'ennui Je viens de là où en bas on joue au foot au milieu de la nuit. Je viens de là où on fait attention à la marque de ses textiles et même si on les achète au marché on plaisante pas avec le style”

A partir dessa citação, podemos entender melhor o modo de vida da população do subúrbio, descrita por Fabien Marsaud no trecho de *Je viens de là*. Na segunda estrofe da canção, *Grand Corps Malade* aponta para a importância dada a roupas de marca famosa, fato que ocorre não apenas na região pobre que ele habitava, mas também em locais fora do subúrbio. A diferença é que a população do subúrbio, não vai se importar caso a sua roupa seja uma réplica da original.

Em outro trecho, ele fala a respeito das diferentes formas de comunicação e da mudança de expressões comunicativas que ocorre no subúrbio. Gírias e palavras novas são lançadas frequentemente.

A língua se relaciona com a sociedade porque é a expressão das necessidades humanas de se congregarem socialmente, de construir e desenvolver o mundo. A língua não é somente a expressão da alma, ou do íntimo, ou do que quer que seja, do indivíduo; é acima de tudo, a maneira pela qual a sociedade se expressa como se fosse a sua boca. (SIGNORINI, 1998, p. 76-77)

A linguagem utilizada pelos habitantes do subúrbio de Paris constrói uma comunicação entre as pessoas que ali habitam e querem ter uma maneira diferente de se comunicar. Segundo Rajagopalan (2003, p. 41), “A identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela.” As gírias utilizadas por eles formam uma identidade coletiva.

Fabien Marsaud, em *Je viens de là*, traz para os seus versos o “verlan”, “rebeu” e “argot”, diferentes falares na língua francesa. O *verlan* vem da palavra *l’envers*, que significa o inverso. É caracterizado pela inversão de palavras de acordo com a sua pronúncia. De acordo com Albert Valdman (2000), “*Verlan* é uma forma de argot francês, que consiste na inversão das sílabas de uma palavra, às vezes acompanhada por uma elisão, a fim de evitar certas impossibilidades fonológicas”⁵ Geralmente utilizada pelos jovens, um exemplo de *verlan* é a palavra *fête* (festa) que em *verlan* passa a ser *teuf*, isto é, *fête* lida de trás para frente, levando em consideração as regras de pronúncia da língua francesa. O mesmo acontece com as palavras *fou* (louco) e *femme* (mulher) que em *verlan* passa a ser *ouf* e *meuf*, respectivamente. Já o *rebeu* é uma palavra *verlan* para se referir à língua árabe, uma vez que, logo no início da canção, ele cita a existência de árabes na região. Por último, o *argot* é um termo utilizado para se referir às gírias, uma linguagem específica de cada grupo. De acordo

⁵ Tradução de: “Le verlan est une forme d’argot français qui consiste en l’inversion des syllabes d’un mot, parfois accompagnée d’élision, un type d’apocope, afin d’éviter certaines impossibilités phonologiques. ”

com o CNRTL⁶, “a palavra *argot* denota uma linguagem particular ou vocabulário que é criado dentro de grupos sociais ou sócio-profissionais e determinado pelo qual o indivíduo mostra a sua participação no grupo [...]” O *argot* é muitas vezes utilizado por jovens ou pessoas de um grupo específico, como os traficantes, que o utilizam para não serem compreendidos por estranhos. Como exemplos de “argot” temos as palavras *grailleur* (comer), *beurré* (bêbado) e *keuf* (policial). *Keuf* além de ser um *argot* é também um *verlan* da palavra *flic* (policial) que através da inversão se torna *keufli*, depois da elisão de “li” formando assim *keuf*.

A partir desta informação sobre a existência de três diferentes falares em francês parisiense, percebemos a presença de sujeitos distintos, compondo aquela cidade: jovens, árabes, negros imigrantes, sujeitos que vivem à margem da sociedade e querem ter um vocabulário próprio. O fato evidencia o que será mostrado na canção objeto do presente estudo: a mistura de pessoas vindas de vários lugares e que habitam a região de Blanc-Mesnil.

As canções de Fabien Marsaud contemplam várias gírias do subúrbio, mostrando a influência trazida do local em que o compositor viveu. Em *Je viens de là*, por exemplo, o compositor refere-se à violência na cidade, sem esquecer o lado bom da sua comunidade, como no trecho abaixo:

Eu venho de um lugar onde é muito fácil seguir o mau caminho [...] Eu venho de um lugar onde a violência é um vizinho próximo [...] Eu venho de um lugar onde nós nos tornamos atletas, artistas, cantores, mas também advogados, funcionários públicos, e até diretores, tenho muitas profissões na minha lista. Evite as ideias prontas e os clichês dos jornalistas.⁷

Neste trecho, ele critica a imagem que a mídia constrói de uma cidade marginalizada, onde existem violência e coisas ruins, mas também há pessoas que lutam para fugir do mau caminho. Fabien Marsaud, neste caso, é um porta voz da sua comunidade, mostrando o que os jornalistas insistem em omitir. As mentes brilhantes que habitam a cidade, pessoas que seguem um caminho promissor, que criam novas palavras, expressões, pessoas de bem que levam uma vida normal e nem sempre estão ali para praticar o mal.

Em um trecho mais adiante, o compositor reforça a ideia que a mídia constrói de Blanc-Mesnil, ao dizer que É preciso ver na TV como falam do lugar de onde eu venho, se eu

⁶Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

⁷Nossa tradução de: “Je viens de là où il est trop facile de prendre la mauvaise route[...]Je viens de là où la violence est une voisine bien familière[...] Je viens de là où on devient sportif, artiste, chanteur, mais aussi avocat, fonctionnaire ou cadre supérieur, surtout te trompes pas j’ai encore plein de métiers sur ma liste. Evite les idées toutes faites et les clichés journalistes”

não conhecesse este lugar, nem o meu cachorro eu levaria pra lá”⁸. Em um trecho da canção, Fabien afirma que toda a sua inspiração vem do lugar em que viveu, mostrando que tanto essa, como outras letras de suas músicas traduzem a vida de uma sociedade marginalizada, seja por sua religião, cor da pele ou classe social.

Acontecimentos marcantes, histórias de amor, preconceito e muitos outros temas levam Fabien Marsaud a escrever suas canções, chamando a atenção e criticando nossa sociedade.

Recentemente, outra canção foi lançada por Fabien Marsaud como uma conclamação de paz, devido ao ataque terrorista ocorrido em janeiro de 2015 à revista *Charlie Hebdo*. Além disso, há cinco anos, a morte de uma muçulmana levou o compositor a escrever uma letra que retoma a história de *Romeu e Julieta*, no século XXI, mostrando um Romeu e uma Julieta da contemporaneidade, separados pela religião.

⁸Nossa tradução de: “*Il faut voir à la télé comment on parle de là où je viens, si jamais je connaissais pas j’y emmènerais même pas mon chien*”

4 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Os Estudos da Tradução vêm recebendo mais atenção na sociedade contemporânea. Dividida entre diversas teorias e opiniões tradicionais e pós-estruturalistas, a Tradução aos poucos vem saindo da posição secundária a qual havia sido relegada. Antes vista como uma deformação do texto original, atualmente, segundo alguns autores, chega a ocupar a mesma posição do texto de partida e, para outros, ela o reconstrói, podendo até melhorá-lo, introduzindo novos conceitos, inovando-o. Nesta seção, faremos um breve passeio pelos caminhos da Teoria da Tradução, observando a desconstrução da sua posição “inferior”.

Não se sabe ao certo, quando a Tradução surgiu. Alguns autores relacionam o seu surgimento à construção da torre de Babel. Outros dizem que começou a partir dos Romanos.

Eric Jacobsen afirma que a tradução foi uma invenção dos romanos. Embora essa afirmação seja considerada uma hipérbole crítica, serve de base para o papel e status da tradução para os romanos. As visões tradutórias de Cícero e Horácio tiveram grande influência nas sucessivas gerações de tradutores.⁹ (BASSNETT, 2005, p. 50)

Independente de como e onde surgiu, a Tradução e pesquisas voltadas ao assunto vêm se ampliando. Muitos estudiosos, porém, ainda têm a mesma visão maniqueísta a respeito do ato de traduzir. Visão proveniente do pensamento de dois grandes filósofos do Período Clássico que tiveram um impacto muito grande no pensamento ocidental. Segundo a filósofa Viviane Mosé, em uma entrevista ao Café filosófico¹⁰, a nossa forma de pensar, o nosso modelo de pensamento nasce com Sócrates e Platão, modelo que se estende, podendo ser observado no argumento de vários teóricos contemporâneos que discorrem a respeito da prática da Tradução.

Sócrates foi mestre de Platão, e a sua busca pela verdade desenvolve um pensamento fundamentado em uma verdade absoluta, excluindo qualquer outra proposição. Sócrates criou a dialética, onde a partir do confronto entre duas ideias opostas, surge apenas uma solução tomada como verdade. Platão, influenciado pelas ideias do seu mestre, cria uma divisão de mundos, percepção que apresenta no diálogo *A República* (IV a.C), em que constrói a alegoria da caverna, uma metáfora da ilusão do mundo. Ele divide o mundo em dois: o sensível,

⁹Tradução de: “Eric Jacobsen claims rather sweepingly that translation is a Roman invention, and although this may be considered as a piece of critical hyperbole, it does serve as a starting point from which to focus attention on the role and status of translation for the Romans. The views of both Cicero and Horace on translation were to have great influence on successive generations of translators.

¹⁰Fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wszgKT2zS-c>

dominado pelos sentidos que o levariam à ilusão, e o inteligível, o real, que, ao invés de ser dominado pelos sentidos, existe através da ideia. Essa divisão cria a percepção da existência da realidade e da perfeição, sem contemplar o relativismo, uma vez que a verdade é imutável e não aceita uma “segunda verdade”. O que está fora do mundo Inteligível deve, então, ser compreendido como uma cópia a ser desconsiderada, já que o objetivo é atingir o ideal, a perfeição. A partir dessa interpretação de mundo, surge o modelo de pensamento ocidental que se mantém em reflexões de alguns autores da contemporaneidade.

Essa cisão da realidade em dois mundos o inteligível e o sensível – não “servirá de partida e base” apenas ao pensamento de Platão, mas estendendo enormemente seu poder de alcance, ditará posições que reservarão no mundo ocidental às próprias manifestações culturais e artísticas provenientes de diferentes classes sociais. De acordo com a dicotomia que preside o pensamento do ocidente, enquanto produtos resultantes das classes detentoras de poder e das mentes dotadas de erudição ganharam *status* de superioridade, às manifestações populares reservou-se uma posição de subalternidade e suspeita. (OLIVEIRA, 2004, p. 40)

O discurso da existência do real envolve a classificação e, por conseguinte, a hierarquização das coisas. Logo, a dicotomia entre superioridade e inferioridade, faz com que aquilo que é compreendido como real seja classificado como original, verdadeiro, único, perfeito, inferiorizando tudo que vem depois, classificando-os como irreal, cópia falsa e imperfeita.

Contrapondo este conceito de real, essa ideia de “único”, um filósofo do século XIX incompreendido na sua época, apresentou reflexões que vieram a influenciar na desconstrução do pensamento platônico. Friedrich Nietzsche vai de encontro às reflexões Socráticas e Platônicas, criticando, em 1888, suas ideias em *Crepúsculo dos Ídolos*.

Em relação a Platão sou profundamente cético e nunca partilhei da admiração pelo *artista* Platão, tradicional entre os sábios [...] Para encontrar encanto num diálogo de Platão, forma dialética horrivelmente satisfeita de si e infantil, é preciso não ter lido nunca os bons escritores franceses, um Fontenelle, por exemplo. Platão é tedioso[...] Platão representa essa fascinação do duplo sentido chamada ideal. (NIETZSCHE, 2001, p. 98-99)

Nietzsche critica a ideologia de Platão a respeito do ideal, e segundo Marinyze Prates (2004), com o seu pensamento desestabilizador, introduz a multiplicidade e o jogo das interpretações onde antes reinavam a unidade e a verdade. É a partir daí que se inicia o processo de desconstrução da metafísica ocidental, que, mais tarde, será retomada por autores

contemporâneos, e é intrinsecamente ligada à prática da tradução e à percepção dos tradicionalistas a respeito dela.

De acordo com Rosemary Arrojo, em *Teoria e Prática da Tradução* (2005), “A maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos, a tradução da poesia é praticamente impossível” (p. 26).

Os textos literários, pelo viés da concepção platônica, são vistos como o mundo ideal, perfeito, sacralizado. A tradução, por outro lado, é vista como inferior, como a destruição do perfeito. Um dos críticos do exercício da tradução é o filósofo alemão Schopenhauer, que escreve a respeito da linguagem e tradução em *A arte de escrever* (2009). Segundo ele, “[...] todas as traduções são necessariamente imperfeitas. Quase nunca é possível traduzir de uma língua para outra qualquer frase ou expressão característica, marcante, significativa de tal maneira que ela produza exata e perfeitamente o mesmo efeito.” (p. 150). Schopenhauer é extremamente crítico em relação à Tradução, acreditando na sua imperfeição, devido à impossibilidade de se recriarem as características próprias de cada língua, concluindo ser impossível fazer essa “transmissão”.

De forma aparentemente distinta, mas de certa forma semelhante, Eugene Nida e J.C Catford compartilham a concepção de que a tradução é uma substituição de um material textual, por outro equivalente em outra língua. A imagem é metaforizada por Arrojo, numa fileira de vagões de carga que partem e chegam ao destino com tudo intacto. Tal qual o pensamento de Schopenhauer, para Nida a tradução é uma transposição que nunca será equivalente ao texto original.

As questões de originalidade e também de equivalência são problematizadas por alguns teóricos, a partir do questionamento dos termos “original” e “fidelidade”.

Todo texto é único e, é, ao mesmo tempo, tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade; todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único.” (PAZ, apud ARROJO, Rosemary. 2005, p.11)

Portanto, a partir do momento em que selecionamos palavras e representamos o nosso pensamento, temos uma tradução única e original. Dessa forma, não podemos considerar o texto de partida como original no sentido de “1-Relativo à origem. 2-Que tem o cunho da

origem. 3-Que provém da origem. 4-Feito pela primeira vez, ou em primeiro lugar; que não é copiado nem reproduzido. 5-Que não foi dito ou feito à imitação de outrem. 6-Que tem caráter próprio; que não copia nem imita. 7-Que não tem semelhante”, segundo o Dicionário Michaelis(2008).

Dentre os sete significados de original acima, tomemos a quarta definição: “Feito pela primeira vez, ou em primeiro lugar; que não é copiado nem reproduzido.” Em *A Revolução Bakhtiniana*, Ponzio (2008, p.80) afirma: “ Todo discurso é expressão não de um interior que se exterioriza, e sim de um exterior que se interioriza de forma especial.” (p.84). Assim, considerando que todo sujeito recebe influências do meio externo, torna-se impossível reproduzir o que já foi dito, da mesma forma. A partir da citação, percebe-se que interiorizamos aquilo que está à nossa volta, a sociedade na qual vivemos, o que lemos, assistimos, tudo é interiorizado, e ao nos expressarmos, seja oralmente ou através da escrita, reproduzimos o que resulta da influência que sofremos.

Segundo Julia Kristeva (apud COMPAGNON, 2001, p.110). “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”. A reflexão de Kristeva lhe permitiu cunhar o termo intertextualidade, fundamentado no dialogismo de Bakhtin, para designar a relação entre textos literários, confirmando a impossibilidade do “original” tal como é concebida pelo senso comum.

Faz-se necessária, porém, a ampliação deste termo, para que possamos contemplar as relações intersemióticas entre os textos. Por isso, Gérard Genette (1989), em *Palimpsestos*, cunhou um termo mais amplo para abarcar diversas formas de criação que fossem representadas também por signos não verbais, isto é, “tudo que coloca [um texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. (GENETTE, 1989, p.8)

Seu conceito de transtextualidade abarca cinco diferentes formas de relação intertextual, a saber: intertextualidade, metatextualidade, paratextualidade, hipotextualidade e hipertextualidade. Dentre essas categorias, as duas últimas se aplicam perfeitamente às situações de tradução intersemiótica, em que um hipotexto é, por exemplo, o texto literário, e o hipertexto, sua tradução, que transforma, modifica, elabora ou amplia o hipotexto.

Essa modificação no hipotexto é discutida através de uma perspectiva sócio-cultural pelo lingüista e sociólogo Itamar Even Zohar. A partir dos Estudos da Tradução, sob uma perspectiva descritivista, ele desenvolve uma teoria para demonstrar as influências que um texto sofre, a partir do meio social em que está inserido. Dessa forma, Zohar cunhou o termo polissistema, para se referir a toda a rede de sistemas correlacionados – literários e extraliterários – existentes na sociedade, na tentativa de explicar a função de todos os tipos de

escrita em determinada cultura – desde os textos canônicos centrais até os inseridos em condição marginal e não canônica. O polissistema é um complexo sistema de sistemas composto de vários subsistemas tais como a literatura, as artes, a política, a economia, dentre outros, que irão interferir nas escolhas do tradutor e na sua interpretação do texto. A teoria dos polissistemas se torna inovadora diante das ideias tradicionalistas, pois confere mobilidade ao *status* do texto traduzido. Se por um lado para as teorias normativas, o texto de chegada sempre ocupa uma posição secundária em relação ao texto de partida, para os descritivistas, o texto traduzido passa a ocupar papel de destaque. Segundo Zohar (2001, p.151) “ A relação entre obras traduzidas e o polissistema literário não pode ser categorizada como primária ou secundária, mas como variável, dependendo da circunstância específica operante do sistema literário.” Lefevere, em *Tradução Reescrita e Manipulação Literária* (2007, p.23), também discorre a respeito dessa interseção entre os sistemas, afirmando que

[...] ao produzirem traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poética dominante de sua época.

Sendo assim, o sistema vai influenciar na escolha do texto que precede à tradução e também irá determinar a forma como o texto deverá ser traduzido. Um texto pode ter sua ascendência e elevação a partir da sua tradução, fazendo assim com que ela passe à posição primária, isto é, assuma caráter de inovação. Portanto, se as traduções são afetadas por diferentes polissistemas, não há como se pensar a possibilidade de existência de fidelidade ao texto de partida.

Para ser fiel ao texto e/ou ao autor, o texto literário deveria ser dotado de um significado intrínseco, ou seja, deveria ter apenas uma possibilidade de interpretação extraída de um sentido único atribuído pelo autor. Sendo assim, caberia aos leitores de um texto compreendê-lo de acordo com o que o autor quis dizer, não havendo uma segunda opção de interpretação, já que a verdade é uma só. A ideia de sentido do texto e a sua interpretação baseada tornam-se praticamente uma adivinhação, e a busca incessante pelo que o autor quis dizer foi, por muito tempo, considerada a grande tarefa do leitor. O reconhecimento, porém, do sujeito-leitor como construtor de significado fez com que a construção do sentido fosse problematizada, e o foco que antes estava no autor e no sentido que ele depositava no texto, passou para o leitor e a sua interpretação.

Jamais encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou até mesmo físico) se não sabemos qual a força que se apropria da coisa, a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força atual. A filosofia inteira é uma sintomatologia, uma semiologia. As ciências são um sistema sintomatológico e semiológico. A dualidade metafísica da aparência e da essência e, também, a relação científica do efeito e da causa são substituídos por Nietzsche pela correlação do fenômeno e sentido. Toda força é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade da realidade. Mesmo a percepção em seus aspectos diversos é a expressão das forças que se apropriam da natureza. Isso quer dizer que toda natureza tem uma história. A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a co-existência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. (DELEUZE, 1976, p. 5)

Nessa citação, retirada das reflexões de Deleuze sobre Nietzsche, no livro *Nietzsche e a filosofia*, percebemos a desconstrução da concepção platônica sobre aparência e essência. Para Nietzsche, ao contrário de Platão, o sentido não se encontra agregado às coisas. É dado a depender de quem se apropria dessa coisa. O texto literário, por exemplo, não é portador de sentido e este só será construído no momento da leitura, a depender de quem dele se apodere. A interpretação neste caso é múltipla, pois cada indivíduo fará uma leitura diferente do mesmo texto, nenhuma delas excludente das demais.

Roland Barthes, em *A Morte do Autor* (2004, p.4), afirma que

[...] sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura.

Levando em consideração as influências sociais, ideológicas, textuais, exercidas ao longo da vida do autor, excluimos a possibilidade de originalidade dos textos. Logo, assim como a escrita do autor é formada pelo meio, este espaço de dimensões múltiplas, o resultado destas influências voltam para o meio, para ser dominado e interpretado por novas forças. É como um ciclo.

A subjetividade moderna desenvolveu-se com a ajuda da experiência literária, e o leitor é o modelo do homem livre. Atravessando o outro, ele atinge o universal: na experiência do leitor, “a barreira do eu individual, na qual ele era um homem como os outros, ruiu” (Proust), “eu é um outro” (Rimbaud), ou “sou agora impessoal” (MALLARMÉ apud COMPAGNON, 2003. p.36)

Todo autor é leitor e, na condição de leitor, se apropria de outros textos e ideias. Assim como Bauman definiu a modernidade como líquida, a percepção contemporânea a respeito dos textos faz com que os eles também se tornem líquidos, tomando a forma construída por quem os ler.

Mas, antes de concluirmos nossas reflexões, faz-se necessário conhecer os diferentes tipos de tradução, que de acordo com Roman Jakobson (1959), podem ser intralingual (interpretação dos signos verbais dentro de uma mesma língua), a interlingual (interpretação dos signos verbais entre línguas diversas) e, por último, a intersemiótica, que contempla a interpretação dos signos verbais entre meios distintos.

No caso específico da tradução intersemiótica, a questão da fidelidade em relação a ao texto de partida torna-se ainda mais complexa, pois além da crítica literária, existe a crítica do espectador, que exige que o filme, por exemplo, reproduza a sua interpretação da obra literária. Quando levamos em consideração a singularidade do sujeito, cada um constrói a sua interpretação, imagina e seleciona os trechos que considera mais relevantes na sua obra preferida. É de se esperar, portanto, que o espectador comum ao se deparar com a adaptação fílmica se decepcione, pelo fato de não encontrar na tela as imagens que construiu ao longo da sua leitura. Os diretores cortaram o que julgava importante, mudaram os olhos e traços do personagem construídos no decorrer da sua leitura, inseriram cenas, subtraíram outras. Rosemary Arrojo constrói uma crítica irônica sobre o assunto, quando afirma:

Ao que tudo indica na visão do autor quem sai prejudicado no processo de adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais é o leitor e, quiçá, a própria literatura. Dessa confrontação do poder “contaminador” da imagem com a “pureza da palavra emerge um sentimento frequente em nossa cultura: a nostalgia do alto-e da aura-que conduz à reivindicação para a literatura da condição da prioridade e atribui aos meios de comunicação de massa-sobretudo a televisão, o mais popular entre eles – a tendência a profanar o território sagrado da arte erudita. (ARROJO, 2004, p. 39-40).

A variedade de formas de adaptação vem crescendo, popularizando obras literárias antes acessíveis a um público constituído de “eleitos”. Atualmente encontramos obras consideradas canônicas traduzidas em peças teatrais, filmes, histórias em quadrinhos, animações e em músicas e vídeos do *youtube*. Para uns, essa variedade é considerada violação, degradação, decadência da arte erudita. Para outros, é a possibilidade de renovação da arte, modernizada, talvez diferente, mas nem por isso inferior.

5 ANÁLISE

Para melhor analisarmos a releitura de *Grand Corps Malade*, selecionamos algumas cenas do *clip* que serão analisadas com a letra da canção que segue abaixo nas duas versões.

Romeu se amarra em Julieta

Romeu mora no térreo do prédio três
Julieta mora no último andar do prédio em
frente. Eles tinham 16 anos e sempre
quando se encontravam a vontade de se
entregar um ao outro crescia e na primeira
oportunidade, eles mataram a vontade

Sob um triste céu de outono, onde a água
da chuva molhava os seus corpos
Eles se beijavam loucamente sem medo da
ventania e do frio, porque o amor tem
razões que a própria razão desconhece

Romeu se amarra em Julieta e Julieta se
amarra em Romeu, e se está chovendo,
azar da chuva, nada nos importa
Um amor na tempestade, um dos deuses,
um dos homens
Um amor, a coragem e duas crianças fora
do padrão

Julieta e Romeu se encontram
secretamente, não porque as pessoas a sua
volta poderiam rir deles, mas sim porque o
pai de Julieta usa uma kippa em sua cabeça
E o de Romeu vai sempre a Mesquita,
então eles mentem para suas famílias,
como profissionais.

Roméo kiffe Julliete

Roméo habite au rez-de chaussée du
bâtiment trois, Juliette dans l'immeuble
d'en face au dernier étage. Ils ont 16 ans
tous les deux et chaque jour quand ils se
voient, grandit dans leur regard une envie
de partage. C'est au premier rendez-vous
qu'ils franchissent le pas

Sous un triste ciel d'automne où il pleut sur
leurs corps Ils s'embrassent comme des
fous sans peur du vent et du froid, car
l'amour a ses saisons que la raison ignore

Roméo kiffe Juliette et Juliette kiffe
Roméo, et si le ciel n'est pas clément tant
pis pour la météo. Un amour dans l'orage,
celui des dieux, celui des hommes
Un amour, du courage et deux enfants hors
des normes

Juliette et Roméo se voient souvent en
cachette, ce n'est pas qu'autour d'eux les
gens pourraient se moquer
c'est que le père de Juliette a une kippa sur
la tête et celui de Roméo va tous les jours à
la mosquée, alors ils mentent à leurs
familles, ils s'organisent comme des pros

Afinal se não há lugar para o amor dos
dois, eles criam sua própria moradia.
Eles se amam no cinema, na casa de seus
amigos e até na estação de metrô,
porque o amor tem sua própria moradia,
que seus pais desconhecem

O pai de Romeu está bravo, pois já
suspeita de algo. A família de Julieta é
judia, você não deveria ficar perto dela.
Mas Romeu discute, resiste à pressão
Nós não ligamos se ela é Judia, pai, olhe
como ela é linda. Então o amor permanece
em segredo quando seu pai vira as costas

Ele a faz viver coisas novas, a sua maneira
mc lanche feliz e queijo no McDonald's
Porque o amor tem um valor que dinheiro
nenhum pode pagar

As coisas pioram quando o pai de Julieta
descobre algumas mensagens que ele não
deveria ler. Uma mensagem no iphone de
Julieta e outra em um bate papo da internet
Então o castigo foi dado, ela não pode mais
sair

Romeu está triste na varanda do prédio três
Mesmo ao lado do seu amigo Mercúcio, a
sua alegria desapareceu. Sua princesa está
perto dele, porém trancafiada. Porque o
amor tem uma prisão que desonra a razão

S'il n'y a pas de lieux pour leur amour, ils
se fabriquent un décor. Ils s'aiment au
cinéma, chez des amis, dans le métro, car
l'amour a ses maisons que les darons
ignorent

Le père de Roméo est vénèr, il a des
soupçons. La famille de Juliette est juive,
tu ne dois pas t'approcher d'elle.
Mais Roméo argumente et résiste au coup
de pression. On s'en fout papa qu'elle soit
juive, regarde comme elle est belle.
Alors l'amour reste clandesté dès que son père
tourne le dos

Il lui fait vivre la grande vie avec les
moyens du bord. Pour elle c'est sandwich
au grec et cheese au McDo, car l'amour a
ses liaisons que les biftons ignorent

Mais les choses se compliquent quand le
père de Juliette tombe sur des messages
qu'il n'aurait pas dû lire un texto sur
l'i-phone et un chat internet
La sanction est tombée, elle ne peut plus
sortir

Roméo galère dans le hall du bâtiment trois
malgré son pote Mercutio, sa joie
s'évapore, sa princesse est tout près mais
retenue sous son toit, car l'amour a ses
prisons que la raison déshonore

Mas Julieta e Romeu mudam a história e fogem. Eles acreditam que é melhor se amar em vida do que na morte
 Nada de cianureto, não me leve a mal Shakespeare, mas o amor pode seguir outro horizonte que o veneno desconhece

Romeu se amarra em Julieta e Julieta se amarra Romeu, e se está chovendo, azar da chuva, nada nos importa. O amor é uma tempestade reacionária e insultante
 Um amor e duas crianças a frente ao seu tempo.

Mais Juliette et Roméo changent l'histoire et se tirent. A croire qu'ils s'aiment plus à la vie qu'à la mort, pas de fiole de cyanure, n'en déplaise à Shakespeare, car l'amour a ses horizons que les poisons ignorent

Roméo kiffe Juliette et Juliette kiffe Roméo, et si le ciel n'est pas clément tant pis pour la météo
 Un amour dans un orage réactionnaire et insultant. Un amour et deux enfants en avance sur leur temps.

5.1 *ROMEU E JULIETA* DE SHAKESPEARE

O arquétipo de histórias de amor proibido que acabassem em tragédia já existiam na história da literatura ocidental, muito antes da tragédia shakespeariana. Uma das mais antigas é o mito de *Píramo e Tisbe*, narrada por Ovídio, poeta romano, nascido em 43 a.C. Esta narrativa conta a história de dois jovens apaixonados, que impossibilitados de concretizar seu romance devido à intervenção e proibição de seus pais, decidem fugir.

Tisbe e Píramo marcaram de se encontrar próximo a uma amoreira, e aquele que chegasse primeiro esperaria pelo outro. Tisbe chegou antes de Píramo e ficou à espera, mas uma leoa, que já havia atacado um animal, vinha se aproximando, forçando Tisbe a fugir para se proteger. Na fuga, deixou cair sua capa, que foi esvaçalhada pela leoa. Ao chegar ao local e encontrar a capa de Tisbe, Píramo presumiu a morte de sua amada e se matou apunhalado com uma espada em seu próprio peito. Algum tempo depois Tisbe chegou e ao ver Píramo com a bainha vazia e a espada em seu peito, pressupôs o que havia ocorrido. Decidiu então se juntar a ele, utilizando a mesma espada. Além desta história que se assemelha a *Romeu e Julieta*, temos outras que se aproximam ainda mais.

A tragédia escrita entre 1591-1595, um dos textos fonte para a reconstrução de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, é *A Trágica História de Romeu e Julieta* (1562), escrita pelo poeta inglês Arthur Brooke. Mas, além desta obra, outra com o mesmo título havia sido escrita na Itália, em 1554, quatro décadas antes da tragédia shakespeariana. As histórias são muito semelhantes, embora haja algumas diferenças características do contexto histórico e cultural de cada autor.

Posto que não se pode afirmar ao certo de onde Shakespeare extraiu a história de *Romeu e Julieta*, é provável que *Romeo* e *Giulietta* de Bandello tenha sido uma das fontes para o Bardo recriar uma das mais belas e conhecidas tragédias, já que esta surgiu antes do poema de Arthur Broke, carrega o mesmo nome da obra shakespeariana e o enredo se assemelha ainda mais com *Romeu e Julieta*. Independente de como surgiu a história que baseia a reconstrução de *Romeu e Julieta*, percebe-se a relação intertextual entre as obras que, apesar de títulos diferentes, têm o mesmo arquétipo: o jovem casal impedido de viver sua história de amor.

Além de *Romeu e Julieta*, outras peças de Shakespeare partiram de outros textos clássicos, da mesma forma que seus texto também foram reconstruídos outros como hipertextos.

Nesta seção, iremos abordar um deles, a canção intitulada *Roméo kiffe Juliette*, que ressignifica a tragédia shakespeariana, demonstrando o hibridismo de uma tradução na sociedade contemporânea.

5.1.1 Do cânone à cultura das margens: a reconstrução de *Romeu e Julieta*

A Cultura marginal ou popular é voltada para o público de massa e os veículos midiáticos populares, como TV, internet. Como a cultura marginal é uma produção artística que não se enquadra dentro dos padrões tradicionais de se produzir cultura. É uma arte maldita, no sentido de ser arte do deboche, arte do conflito e da provocação, sempre buscando novas formas de expressão e novos olhares num mundo esteticamente voltado para a cultura do belo e do politicamente correto. A cultura marginal tenta aproximar a arte com aspectos coloquiais que possam refletir a realidade sem maquiagem, dando voz a quem não tem voz e incentivar o pensamento crítico. (MARTINS, 2010)

Em 2010, Fabien Marsaud e S. Petit Nico compuseram a canção *Roméo kiffe Juliette*, que faz parte do álbum *3ème temps* lançado no mesmo ano. Em pouco mais de quatro minutos, *Grand Corps Malade* ressignifica a obra shakespeariana, deslocando-a do cânone literário para a cultura das margens, focalizando principalmente os dois protagonistas. Na canção também são citados os pais de ambos e Mercúcio, amigo de Roméo.

A adaptação da peça se configura como intersemiótica, já que o texto dramático escrito passa para o meio audiovisual. Como afirma Robert Stam, em *A Literatura através do Cinema* (2008, p.24), “A trilha da imagem ‘herda’ a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, nesse sentido, consiste na ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos.”. Com a canção de *Grand Corps Malade*, somos duplamente contemplados, com som e imagem, compondo uma ressignificação contemporânea de uma obra clássica. Com a mudança de gênero literário para o audiovisual, acrescentamos mais elementos à arte, resultando numa releitura híbrida, que mistura *hip hop*, *slam*, poesia e música.

Para analisarmos a canção, partiremos do seu título composto pela palavra *kiffe*, uma gíria muito utilizada pelos jovens franceses.

Como mencionado na segunda seção, Fabien Marsaud morou no subúrbio de Paris, e foi de lá que tirou as histórias para escrever suas canções. Logo no título da canção utiliza a palavra *kiffe*, do verbo *kiffer*, um *argot* (gíria) que surgiu nos subúrbios de Paris, embora seja de origem árabe.

Anteriormente, de acordo com alguns autores do século XIX, a palavra *kiffe* em árabe era utilizada para descrever o prazer de dormir. Algum tempo depois passou a representar o prazer em geral, mas também o prazer sentido ao fumar haxixe. Finalmente, *kiffe* é utilizado para representar o prazer dado pelo haxixe e também o sexual. “Quel kif” era uma expressão usada pelos “pés pretos” para representar a cumplicidade, mais utilizada nos subúrbios pelos descendentes de migrantes algerianos que relacionam o verbo *kiffer* a sensação de prazer ou o ato de gostar/amar algo. (Tradução nossa) ¹¹ (SALAUN, 2011)

A gíria *kiffe* começou a ser utilizada pelos jovens habitantes do subúrbio e se popularizou não só por Paris, mas também entre os jovens de toda França. O título *Roméo kiffe Juliette* demonstra o amor de dois jovens da França na contemporaneidade, que assim como os casais de antigamente, enfrentam uma barreira para separá-los.

No entanto, as duas línguas – árabe e francês - se misturam, levando-nos a interpretar a nova ressignificação da forma “como” Roméo et Juliette.

Fabien Marsaud reconstrói os personagens de Romeu e Julieta através da imagem do *clip* numa outra forma de tradução. Logo no início do vídeo, os músicos e o coral chegam para gravar: um pianista e um baterista negro, dois guitarristas, um asiático e o outro loiro, e cinco *backvocals* que misturam etnias. Todos aparecem vestidos de preto, provavelmente, em memória aos Romeus e Julietas que já morreram por amor e, principalmente, a Karen Renouard, que será mencionada posteriormente.

¹¹ “Le kif ou kief évoquait en arabe la sieste et le plaisir qu’elle procure comme de nombreux écrivains du XIX e l’attestent déjà. Bientôt, le mot désigne le plaisir en général, mais aussi le plaisir particulier procuré par la consommation du chanvre indien, c’est-à-dire le haschich. Le kif finit par désigner le haschich lui-même, puis le plaisir sexuel et le plaisir de façon générale. Quel kif! était une expression prisée par les Pieds noirs, marquant ainsi une complicité et une appartenance à leur communauté. Le mot est donc passé dans le français populaire et familial avant d’être repris assez récemment dans les banlieues par les descendants de migrants maghrébins qui construisent le verbe *kiffer* dans le sens de plaire ou aimer. ”



Figura 3-Baterista do clip¹²



Figura 4-Guitarrista do *clip*

¹² Esta figura e todas as outras seguintes foram extraídas do *clip Roméo kiffe Juliette*. Fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RcxRMikZrbY>



Figura 5-Guitarrista do clip

Fabien Marsaud afirma que trouxe estes músicos para o *clip* para representar as diferenças que podem separar os casais. Ele também compõe a cena, ao chegar de muleta. *Grand Corps Malade* se move até o microfone, o foco é tirado do seu rosto e a atenção é dada para a deficiência que ele tem na perna. Vários elementos que representam a diferença podem separar dois amantes.



Figura 6-Fabien Marsaud

Em entrevista¹³, durante a gravação do *clip*, *Grand Corps Malade* fala a respeito de outro critério para escolha dos músicos. “A ideia era chamar atenção para os playbacks, e que me vissem rodeado de músicos cantando a canção. O objetivo era que todos os músicos tivessem em torno da mesma idade de Roméo e Juliette, ou seja, dezesseis anos.”¹⁴



Figura 7-Playbacks

É nesse cenário, que a música é cantada e representada pelos dançarinos de hip hop. A canção começa pela razão da desavença entre as famílias rivais.

Julieta e Romeu se encontram secretamente, não porque as pessoas à sua volta poderiam rir deles, mas porque o pai de Julieta usa um kippa em sua cabeça, e o de Romeu vai à Mesquita. Eles sempre mentem para suas famílias, como profissionais. Afinal se não há lugar para o amor dos dois, eles criam sua própria moradia. Eles se amam no cinema, na casa de seus amigos e até na estação de metrô. Porque o amor tem sua própria moradia, que seus pais desconhecem. (Tradução nossa)¹⁵

¹³Fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pF-RXJ44eQ0>

¹⁴Tradução de: Des plans de ce qu'on appelle le «play back » où l'on me voit moi, entouré des musiciens, en train de chanter le morceau. Le concept c'était que tous les musiciens aient l'âge de Roméo et Juliette, c'est à dire environ 16 ans.

¹⁵Tradução de: Juliette et Roméo se voient souvent en cachette. Ce n'est pas qu'autour d'eux les gens pourraient se moquer. C'est que le père de Juliette a une kippa sur la tête, et celui de Roméo va tous les jours à la mosquée, alors ils mentent à leurs familles, ils s'organisent comme des pros. S'il n'y a pas de lieux pour leur amour, ils se fabriquent un décor ils s'aiment au cinéma, chez des amis, dans le métro, car l'amour a ses maisons que les darons ignorent



Figura 8-Dançarinos

Enquanto o trecho acima é narrado, as cenas se encaixam na descrição de *Grand Corps Malade*. Na cena acima, é como se algo os separassem, provavelmente o julgamento da sociedade e a família de ambos, que por serem rivais, são contra a união dos dois. A força do seu amor, porém, é mais forte, e em seguida, eles se unem novamente, ao encontrarem um lugar para se amarem. Ao longo do vídeo há união e separação dos dois, constantemente: a força do amor que os unem e a pressão externa que os afasta.



Figura 9-Dançarinos que se unem

O conflito que serve como obstáculo para o casal é explicado a partir da presença do *kippa* – usado pelos judeus – e da Mesquita – templo dos muçulmanos, citados na segunda estrofe da canção. De acordo com o site webjudaica, o quipá é utilizado como símbolo de temor a Deus. Segundo a crença judaica, a cabeça representa a parte mais importante do corpo. Ao cobrirem a cabeça, os judeus estão se lembrando da onipresença divina, acima deles, fazendo com que reflitam sobre suas ações.

A diferença religiosa separa os árabes dos judeus, tornando-os inimigos extremos. A briga entre os dois povos tem diversos motivos que aumentaram ao longo do tempo e ainda hoje as brigas não cessaram.

O conflito na Palestina existe desde que se deu a criação do Estado de Israel, em 1947. Essa guerra, que dura até hoje, parece não ter fim. Hoje Israel, sob a liderança de Ariel Sharon, enfrenta a ira de grupos terroristas árabes que, obstinados em “libertar a Palestina” do jugo israelense, defrontam-se com a política de retaliação do Estado judeu do “olho por olho”. (CHEMERIS, 2002, p. 6)

O confronto entre judeus e palestinos começou a partir do século XIX, devido à briga pela ocupação da antiga Palestina. A região pertencia ao Império Otomano e era habitada por quinhentos mil árabes. Em 14 de maio de 1948, porém, após a decisão do primeiro encontro sionista, foi determinada a criação do estado de Israel na Palestina, onde os muçulmanos habitavam.

Em síntese, o sionismo é um movimento político e religioso que tinha como objetivo a volta dos judeus para a “Terra Santa”, na Palestina. Desejavam eles fundar um “lar nacional” para o povo judeu no lugar onde acreditavam ser, por direito histórico e religioso, os verdadeiros donos. Por ser o sionismo político uma organização que realmente deu base institucional ao movimento e foi um dos grandes responsáveis pela fundação de Israel em 1947, analisar-se-á a formação deste para elucidar melhor a questão judaica na Palestina. (CHEMERIS, 2002, p. 23)

Os judeus já ocupavam algumas áreas da Palestina, porém após o sionismo político e a proposta da ONU, de dividir o território em dois Estados, os judeus passaram a migrar na Palestina, e uma sequência de guerras se sucedeu contra o Estado judeu. A partir daí, as guerras são constantes e inúmeras são as tentativas de apropriação e domínio do território, vinda de ambas partes, fazendo com que a briga se perpetue até os dias de hoje.

Resumidamente, esse seria o motivo que desencadeou o ódio entre os dois povos. Sendo assim, o relacionamento amoroso entre eles seria quase impossível. E aqueles que conseguem ultrapassar os limites das diferenças impostas pela guerra, e se apaixonam pelo “inimigo”, sofrem as consequências do preconceito e do julgamento da sociedade.

Recentemente, um casamento realizado em Israel, entre uma judia e um muçulmano, quase foi invadido por protestantes. Segundo o Jornal *Le Figaro*, Maral Malka, de 23 anos, se converteu ao Islã antes do casamento e por isso foi julgada como traidora do Estado judaico.

Os manifestantes, muitos deles jovens vestindo camisetas pretas, criticaram Maral. Nascida numa família judia, ela se converteu ao Islã antes do casamento. “Morte aos árabes” gritavam os protestantes, enquanto, não muito longe dali, israelitas de esquerda organizavam um contra-protesto, carregando um cartaz com a frase “O amor vence tudo”. Cidadãos de origem árabe formam cerca de 20% da população israelense e são, em sua grande maioria, muçulmanos. Diante das críticas, maioria dos israelenses exógamos preferem se casar fora de Israel. O pai de Maral, Yoram Malka, não escondeu que era contra o casamento, durante uma entrevista na TV ele disse estar muito chateado com a conversão de sua filha ao Islã. Com relação ao genro, ele disse: — Meu problema com ele é o fato dele ser árabe! (Jornal *Algérie*1, 2014)(Tradução nossa)¹⁶

O fato ocorrido em 2014 mostra o preconceito e o julgamento da sociedade em relação ao casamento entre judeus e muçulmanos. Por isso, Roméo e Juliette de Fabien Marsaud se encontram secretamente, com medo de que seus pais descubram e tentem afastá-los. Na terceira estrofe da canção, notamos o amor conturbado que os dois vivem, não sem que lutem para serem felizes. “Romeu se amarra Julieta e Julieta se amarra Romeu, e se está chovendo, azar da chuva, nada nos importa. Um amor na tempestade, um dos deuses, um dos homens, um amor, a coragem e duas crianças fora do padrão” Roméo e Juliette fogem do padrão por se apaixonarem pelo rival, acontecimento incomum, pois desde crianças a diferença das religiões, costumes e o ódio dos dois grupos são passados de pai para filho. Além disso, nas escolas, o ódio é incitado nas crianças.

Ao traduzir vinte livros escolares da academia, freqüentada por 450 alunos, os pesquisadores descobriram que os textos justificam o assassinato e ensinam o ódio aos infiéis. Um trecho do relatório diz: "Matar não é tabu e é considerado necessário quando exigido pela fé. Apesar de toda a ênfase no caráter pacífico do islã, o ódio aos infiéis torna-se um alvo pedagógico evidente". Aos alunos de seis a dezoito anos é "literalmente inculcado que o islã e todos os muçulmanos desde as

¹⁶Tradução de: *Les manifestants, surtout des jeunes vêtus de t-shirts noirs, ont critiqué Malka. De confession juive, elle s'est convertie à l'islam avant le mariage. «Mort aux Arabes», ont crié les manifestants tandis que quelques dizaines d'Israéliens de gauche organisaient une contre-manifestation non loin de là. «L'amour conquiert tout», lisait-on sur une pancarte. Les Arabes représentent environ 20% de la population israélienne. La plupart d'entre eux sont musulmans. Face aux critiques, de nombreux couples israéliens qui se marient hors de leur communauté le font à l'étranger.*

Le père de Malka, Yoram Malka, n'a pas caché qu'il était opposé au mariage lors d'un entretien à la télévision et a dit sa colère de voir sa fille convertie à l'islam. De son désormais beau-fils, il dit : «Mon problème avec lui est qu'il est Arabe».

Cruzadas tiveram sua existência ameaçada pelos judeus e pelos cristãos", prossegue o relatório. Conforme o estudo, a prioridade da escola seria, portanto, preparar os alunos para a luta contra os inimigos. (LIETH, 2004)

Não demora muito para que os pais de ambos descubram. Primeiro, o pai de Roméo, que apesar de ser contra o romance, não toma nenhuma providência.

O pai de Romeu está bravo, pois já suspeita de algo. A família de Julieta é judia, você não deveria ficar perto dela, mas Romeu discute, resiste à pressão; Nós não ligamos se ela é Judia, pai, olhe como ela é linda. Então o amor permanece em segredo quando seu pai vira as costas.¹⁷

Na estrofe seguinte, Fabien Marsaud, mais uma vez, traz elementos contemporâneos para configurar o deslocamento de tempo da sua releitura. A peça escrita no século XVI, ganha um novo cenário ao se deslocar para o século XXI.

“Ele a faz viver coisas novas, à sua maneira. *Mc Lanche Feliz* e queijo no *McDonald's*. Porque o amor tem um valor que dinheiro nenhum pode pagar”.¹⁸

A paz, porém, não persiste por muito tempo, pois ao descobrir, o pai de Juliette não age da mesma forma que o de Roméo. “As coisas pioram quando o pai de Julieta descobre algumas mensagens que ele não deveria ler uma mensagem no iphone de Julieta e outra em um bate papo da internet, Então o castigo foi dado Ela não pode mais sair”¹⁹.

¹⁷Tradução de: *Le père de Roméo est vénèr, il a des soupçons, la famille de Juliette est juive, tu ne dois pas t'approcher d'elle, mais Roméo argumente et resiste au coup de pression, on s'en fout papa qu'elle soit juive, regarde comme elle est belle, alors l'amour reste clandestin dès que son père tourne le dos.*

¹⁸Tradução de: *Il lui fait vivre la grande vie avec les moyens du bord pour elle c'est sandwich au grec et cheese au McDo, Car l'amour a ses liaisons que les biftons ignorent.*

¹⁹Tradução de: *Mais les choses se compliquent quand le père de Juliette tombe sur des messages qu'il n'aurait pas dû lire. Un texto sur l'i-phone et un chat Internet la sanction est tombée, elle ne peut plus sortir.*



Figura 10-A dançarina se afastando de Roméo

Juliette é separada de Roméo, a cena é mostrada e, ao mesmo tempo, a punição é dada. Juliette é aprisionada, não podendo mais sair de casa. Ela estende a mão, pois não quer se separar de Roméo.

Mais uma vez, elementos da modernidade reconstroem a história de *Romeu e Julieta*, um deslocamento proposital de *Grand Corps Malade*. Em entrevista ao *RencontreBlogueurs*²⁰, Fabien Marsaud afirma:

Para este texto existem dois objetivos, primeiro é uma diversão reescrever uma obra clássica na nossa época. Eu sei que todo mundo já fez sua própria interpretação de Romeu e Julieta: Temos filmes e etc... É como uma declaração de amor. É um clássico, mas qualquer um pode interpretar da sua maneira. Eu queria fazer uma versão da nossa época, por isso há palavras bem modernas (o título com “kiffe”, iphone, textos) Ao lado de Romeu e Julieta eu queria colocar palavras da nossa época. Em meu texto Julieta é judia e Romeu é muçulmano, mas poderia ser um rico e outro pobre, um branco e o outro negro. Hoje em dia não faltam coisas para dividir as pessoas.²¹

²⁰ Fonte disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oZqmfDq_vuM

²¹ Tradução de: *En fait il y avait deux objectifs à ce texte là. Le premier c'est vraiment de m'amuser à retranscrire à notre époque un grand classique. Je suis conscient que chacun a déjà fait son interprétation de Roméo et Juliette : il a y eu des films etc... C'est un peu comme une déclaration d'amour. C'est un grand classique mais chacun fait sa déclaration à sa façon. Je voulais faire ma version à notre époque, c'est pour cela qu'il y a des mots très modernes(le titre avec « kiffe », l'i-phone, textos) . Je voulais qu'à côté des mots de Roméo et Juliette il y ait des mots de notre époque. Dans mon texte Juliette est juive et Roméo musulman, mais il y aurait très bien pu y avoir un riche et une pauvre, un blanc et une noire ... Aujourd'hui les choses qui divisent les gens ne manquent pas.*

Fabien Marsaud mostra que na sociedade atual, onde há várias formas de se viver, a diferença existe e devido ao julgamento, ela pode separar as pessoas. A escolha de Fabien Marsaud pelo conflito da trama ser estabelecido sobre a diferença de religião, surge novamente devido às influências de Blanc-Mesnil. A existência de imigrantes na região, como já foi comprovado tanto pelos dados estatísticos, quanto através da canção *Je viens de là*, Fabien Marsaud faz uso da canção para criticar o preconceito, que muitas vezes pode levar à morte. No final do vídeo, ele presta homenagem a Karen Renouard, que morreu em 2010 devido à sua religião.



Figura 11-Homenagem a Karen Renouard

Informações a respeito de como e porque Karen morreu não são encontradas. Ao ser questionado a respeito da garota, Fabien Marsaud diz que a história é pessoal e prefere não comentar. Nenhum dado é fornecido na internet, apenas suposições de que ela teria morrido por se apaixonar por um muçulmano, o que teria levado Fabien Marsaud a misturar ficção e realidade, para criticar a sociedade. Na penúltima estrofe, Fabien Marsaud dá o desfecho da sua Julieta, provavelmente o final que ele gostaria que Karen tivesse distante da morte. “Romeu está triste na varanda do prédio três, mesmo ao lado do seu amigo Mercúcio, a sua

alegria desapareceu, sua princesa está perto dele, porém trancafiada, porque o amor tem uma prisão que desonra a razão.[...]”²²



Figura 12-Roméio e Juliette separados

Nesta estrofe, *Grand Corps Malade* cita Mercúcio, amigo de Romeu, que na obra de Shakespeare aparece como elemento cômico para história. Antes de tomar um rumo trágico, a obra *Romeu e Julieta* tem trechos que se configuram como comédia. Mercúcio com os seus trocadilhos, traz à peça um ar cômico. Fabien Marsaud desloca este elemento para sua canção e diz que mesmo ao lado de Mercúcio, Romeu não consegue mais achar graça em nada, pois sua amada não está ao seu lado, nem escondido eles podem mais se encontrar. A estrofe continua para concretizar o destino dos jovens apaixonados. “[...] mas Julieta e Romeu mudam a história e fogem, eles acreditam que é melhor se amar em vida do que na morte, nada de cianureto, não me leve a mal Shakespeare, mas o amor pode seguir outro horizonte que o veneno desconhece.”²³

Fabien pede desculpas a Shakespeare por mudar a história, alegando que é melhor se amar na vida do que na morte. Para os que crêem em vida após a morte, o desfecho de

²²Tradução de: Roméo galère dans le hall du bâtiment trois, malgré son pote Mercutio, sa joie s'évapore, sa princesse est tout près mais retenue sous son toit, car l'amour a ses prisons que la raison déshonore

²³Tradução de: mais Juliette et Roméo changent l'histoire et se tirent, à croire qu'ils s'aiment plus à la vie qu'à la mort, pas de fiole de cyanure, n'en déplaise à Shakespeare, car l'amour a ses horizons que les poisons ignorent.

Shakespeare eterniza o amor dos dois, dando uma chance aos jovens amantes, mas uma chance transcendental, além da vida. Fabien decide por deixar os dois se amando em vida, longe de tudo e de todos que se opuseram a este amor.

Ao final do *clip*, antes da última estrofe, os dançarinos parecem felizes. Venceram os obstáculos. Em um dos movimentos, Julieta está no chão e se ergue, como se fosse voar, o que pode ser a referência a uma Fênix, o pássaro lendário da mitologia grega, renascido das próprias cinzas.



Figura 13-Juliette renascendo



Figura 14-Fênix renascendo das cinzas²⁴

²⁴ Fonte disponível em: <http://ultrdownloads.com.br/papel-de-parede/Ataque-da-Fenix/>

Após terem sido afastados um do outro, e terem conhecido a profunda tristeza por não poderem concretizar esse amor, os enamorados encontram a solução. Ao cair, a dançarina “morre” de tristeza pela separação, mas em seguida renasce para viver este amor longe de todos que eram contra a união dos dois.

Em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, ao contrário, a paz se estabelece nos dois planos: as famílias que são unidas pela dor e os dois amantes que são unidos eternamente.

A tragédia shakespeariana também pode ser vista como uma fênix, um amor eternizado pela literatura que surge a partir de uma nova releitura a cada adaptação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração as mudanças que ocorrem na sociedade, percebemos que o nosso meio social está em um processo de devir constante, e nós, como sujeitos sociais, também somos mutáveis. Há uma relação entre a sociedade e o indivíduo, um influenciando o outro. Com isso, a forma que nos expressamos, nossas leituras e produções são afetadas, refletindo o tempo em que vivemos. Por isso, diferentes interpretações surgem de forma incessante.

Na segunda sessão do presente trabalho, foi possível conhecer um pouco da história e da evolução do Teatro Inglês Renascentista, percebendo as mudanças ocorridas na sociedade e também no espaço teatral. Do período de seu surgimento até a chegada de Shakespeare em Londres, o Teatro foi ampliando o seu espaço e também as formas de encenação, possibilitando um momento muito propício para que o Bardo se tornasse um dos maiores dramaturgos da época e ultrapassasse gerações.

Atualmente, várias criações shakespearianas ganham novas formas, devido aos múltiplos meios de representação que vem surgindo. Sendo assim, torna-se injusto julgar uma obra como inferior à outra. O tempo, os indivíduos e a sociedade são diferentes.

A visão de um texto como portador de significados imutáveis dominou por muito tempo os campos dos estudos da linguagem, e, por extensão, dos Estudos da Tradução. Estes posicionamentos, porém, foram desmistificados, e as concepções de originalidade, fidelidade e a visão maniqueísta de inferioridade *versus* superioridade, a tudo que é criado a partir de um texto fonte, foram problematizadas, dando espaço a novas interpretações que se contrapõem a essas reflexões tradicionalistas, desconstruindo estes conceitos.

Partindo do pressuposto de que uma obra não carrega consigo uma essência e não é independente, ou seja, não é livre da intertextualidade, os leitores podem interpretá-las de acordo com a sua individualidade.

E foi a partir dessa abordagem, que o francês Fabien Marsaud, ressignificou o texto shakespeariano, recriando os protagonistas da tragédia de Shakespeare, deslocando-os para a contemporaneidade, através da canção *Roméo kiffe Juliette*, que adiciona elementos da sociedade contemporânea na obra do século XVI.

Habitante de um bairro pobre da França, convivendo com imigrantes de diversos lugares, misturando várias culturas, Fabien Marsaud constrói sua identidade a partir deste meio. Por conseguinte, ele não poderia ler a tragédia e ter a mesma interpretação de outra pessoa do mesmo período que ele, muito menos da época em que Shakespeare a escreveu. Até

mesmo aqueles que viveram no período Elisabetano não poderiam interpretar um texto da mesma forma, devido às diferentes trajetórias que tiveram, trajetórias únicas e individuais de cada sujeito. Fabien, por viver em uma comunidade pobre da França, inseriu o seu *Romeu e Julieta* naquela realidade, construindo a diferença a partir dos conflitos de religião, ainda que outras formas pudessem ser abordadas.

A interpretação funciona como um ciclo, que como tal, não tem fim. Ao longo deste trabalho, foi possível perceber que desde a época de Shakespeare as influências externas suscitavam mudanças no indivíduo. O próprio dramaturgo sofreu essas influências, como observamos. Shakespeare, na sua posição de leitor e tradutor, se apropriou de vários textos, interpretando-os de maneira singular, reescrevendo-os e representando-o em suas peças, reconstruindo novas histórias. Felizmente, sua produção foi compartilhada, possibilitando incontáveis interpretações em todo o mundo, interpretações estas que irão resultar em novas recriações, transformações, ressignificações. A partir da leitura de cada texto, há uma troca mútua, pois não só depositamos no texto a nossa interpretação, mas também somos renovados, (re)construídos a cada leitura.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTELES. **On the Art of Poetry**. Oxford: Clarendon, 1920.
- AROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. Texto publicado em: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. 1974. Disponível em: <http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf> Acesso em: 05 mar. 2015
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Canada: Routledge, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Clovis Garcia, Sergio Coelho, Maria Zurawski e J. Guinsburg. Editora: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Tradutor: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994/1995.
- BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRYSON, Bill. **Shakespeare O mundo é um palco: uma biografia**. Tradutor: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 2005.
- CHEMERIS, Henry. **Os principais motivos que geraram os conflitos entre israelenses e Árabes na Palestina (1897-1948)**. 2002. Disponível em: <http://www.pucrs.br/ffch/neroi/mono_revista.pdf> Acesso em: 25/05/2015.
- CNRTL, **Lexicographie d'argot**. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/argot>> Acesso em: 06/06/15.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**; Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CRUZ, Valter do Carmo. **Itinerários teóricos sobre a relação entre território e identidade**. Apud: Bezerra, Amélia; Gonçalves, Cláudio; Nascimento, Flávio; Arrais, Tadeu. Itinerários geográficos. Niterói: Eduff, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Ruth Joffely e Edmundo dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

- ELIOT, T.S. **Essay on Elizabethan Drama**. Harcourt, Brace and Company, 1956.
- EVANS, Ifor. **História da Literatura Inglesa**. Tradução: A. Nogueira Santos. São Paulo: Edições 70, 1976.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução: Simone Lopes de Melo. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- GARCIA, Julia. **Microfone e poesia**. 2011. Disponível em: <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/49/artigo293770-1.asp>> Acesso em: 28/03/2015
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos; a literatura de segunda mão**; Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. São Paulo: Madras, 2001.
- GRAND CORPS MALADE. *Roméo kiffe Juliette*. Disponível em: http://www.parolesmania.com/paroles_grand_corps_malade_8602/paroles_romeo_kiffe_juliette_1111878.html Acesso em: 03/03/15
- GRAND CORPS MALADE. *Je viens de lá*. Disponível em: <http://www.paroles.net/grand-corps-malade/paroles-je-viens-de-la>. Acesso em: 20/04/2015
- GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**; tradução Donaldson M. Garschagen, Renata Guerra. — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós Modernidade**; Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro-11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- HELIODORA, Bárbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- ISRAEL: Tensions autour du mariage d'une juive et d'un musulman. Journal Algerie1*. 2014. Disponível em:<<http://www.algerie1.com/actualite/israel-tensions-autour-du-mariage-dun-juif-et-dune-musulmane>>. Acesso em: 29/05/2015
- LEFEVERE, André. Tradução, reescrita e manipulação da fama literária; tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LE MARIAGE d'une juive e d'un musulman dechaine la colere d'extremistes. Journal Le Figaro*. 2014. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/international/2014/08/18/01003-20140818ARTFIG00114-israel-le-mariage-d-une-juive-et-d-un-musulman-dechaine-la-colere-d-extremistes.php>>. Acesso em: 01/06/15
- LIETH, Norbert. “**Onde matar faz parte da religião**”. 2004. Disponível em: <<http://www.beth-shalom.com.br/artigos/ondematar.html>> . Acesso em: 29/05/2015

MADEIRA Cristiane de Oliveira Silva, **A música popular brasileira em sala de aula**, Disponível: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/505-4.pdf> Acesso em: 02/04/15

MARTINS, Ailton. **Cultura Marginal-Semana de arte moderna**. 2010. Disponível: <https://radiodajuventude.wordpress.com/2010/09/09/cultura-marginal-semana-de-arte-moderna/>> Acesso em: 02/04/2015

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. Disponível: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Crep%C3%BAsculo%20dos%20C3%8Ddolos.pdf>> Acesso em: 05/05/2015

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

RAJAGOPALAN. Kanavillil. **Por uma lingüística crítica:** linguagem, identidade e questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

ROZAKIS, Laurie. **Tudo sobre Shakespeare**. Tradução: Tereza Tillet. Editora Manole. São Paulo, 2002.

SALAUM, Hervé. **Langue–Le français kiffe l’arabe**, 2011. Disponível em: <http://www.lepetitjournal.com/buenos-aires/communaute/88823-rubrique-qnotre-langueq> Acesso em: 02/05/2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**; Tradução: Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SIGNORINI, Inês. **Lingua(gem) e identidade:** elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo: Editora Mercado de Letras, 1998.

STAM, Robert. **Literatura através do cinema:** realismo magia e a arte da adaptação; Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VALDMAN, Albert. **La Langue des faubourgs et des banlieues:** de l’argot au français populaire, American Association of Teachers of French, 2000.

ANEXO

ANEXO A: *CLIP* DE GRAND CORPS MALADE