



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

JULIANA CASTRO DOS SANTOS

**VENEZA PASSEIA PELO NORDESTE: RELAÇÕES DE
INTERTEXTUALIDADE EM *O MERCADOR DE VENEZA, O AUTO DA
COMPADECIDA, E Ó PAÍ, Ó***

SALVADOR

2021

JULIANA CASTRO DOS SANTOS

**VENEZA PASSEIA PELO NORDESTE: RELAÇÕES DE
INTERTEXTUALIDADE EM *O MERCADOR DE VENEZA, O AUTO DA
COMPADECIDA, E Ó PAÍ, Ó***

Monografia apresentada ao curso de Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Língua Inglesa.

Orientadora: Prof^ª Dra^a Monique Pfau

SALVADOR

2021

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo identificar as relações dialógicas entre a peça *O Mercador de Veneza*, escrita por William Shakespeare, e os filmes *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, e *Ó Paí, Ó*, dirigido por Monique Gardenberg. Como aporte teórico, foram utilizados os/as estudiosos/as Mikhail Bakhtin (2010) e José Luiz Fiorin (2006), que contribuem para a compreensão do conceito de dialogismo, e Gérard Genette (1997) e Tiphaine Samoyault (2008), autores que discorrem sobre transtextualidade, categorização dos relacionamentos que um texto pode estabelecer com outro, focalizando o estudo na categoria da intertextualidade e suas práticas. Para realização da análise, foram selecionados e comparados recortes da peça e dos filmes a fim de identificar os tipos de intertextualidade estabelecidos de acordo com a categorização de Genette (1997) e Samoyault (2008), e como as temáticas do preconceito e discriminação racial, e questões jurídicas acerca de uma produção de contrato são representadas nas obras. Como resultados, verificou-se que *O Mercador de Veneza*, *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* dialogam entre si apresentando as temáticas através de um filtro cultural. Já as práticas de intertextualidade discorridas por Genette e Samoyault não se mostraram suficientes para descrever o tipo de relação intertextual que as obras apresentam. No geral, conclui-se que outra prática de intertextualidade além das categorizações de Genette e Samoyault apresentaria uma melhor descrição para caracterizar a relação entre as obras.

Palavras-chave: Intertextualidade, *O Mercador de Veneza*, *O Auto da Compadecida*, *Ó Paí, Ó*

ABSTRACT

The objective of this research is to identify the dialogic relationships set between the play *The Merchant of Venice*, written by William Shakespeare, and the films *O Auto da Compadecida*, directed by Guel Arraes, and *Ó Paí, Ó*, directed by Monique Gardenberg. As theoretical contribution, the scholars Mikhail Bakhtin (2010) and José Luiz Fiorin (2006) contribute to the understanding of dialogism and Gérard Genette (1997) and Tiphaine Samoyault (2008), discuss transtextuality, which is the categorization of the relationships a text can have with another, making this study focused on intertextuality and its practices. To perform the analysis, the artistic productions cut-offs were selected and compared in order to identify the types of intertextuality shown according to Genette's (1997) and Samoyault's (2008) categorizations and how the theme of prejudice and racial discrimination as well as legal issues concerning a contract creation are represented in the works. As results, the analyses verified that *The Merchant of Venice*, *O Auto da Compadecida* and *Ó Paí, Ó* express dialogues between themselves and present the themes through a cultural filter. The intertextuality practices discussed by Genette and Samoyault, though, are not enough to describe the type of intertextual relationship that the works present. Overall, the conclusion discusses a possibility for another intertextuality practice beyond Genette's and Samoyault's categorizations that would present a better description to characterize the relationship between the works.

Keywords: Intertextuality, *The Merchant of Venice*, *O Auto da Compadecida*, *Ó Paí, Ó*

LISTA DE TABELAS

Quadro 01: Brechas encontradas pelos personagens para invalidar o acordo.....	30
Quadro 02: Características identificadas em O Mercador de Veneza e Ó Paí, Ó	36
Quadro 03: Ações e consequências dos atos sofridos pelos grupos de Shylock e Roque.....	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
1.1	APRESENTAÇÃO	6
1.2	OBJETIVOS	9
1.3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	9
1.4	JUSTIFICATIVA	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
2.1	DIALOGISMO	12
2.2	INTERTEXTUALIDADE	14
2.3	TRANSTEXTUALIDADE	14
3	OS DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS	17
3.1	RESUMOS DAS OBRAS	17
3.1.1	<i>O Mercador de Veneza</i>	17
3.1.1.1	Shylock e o Antissemitismo na Europa	19
3.1.2	<i>O Auto da Compadecida</i>	22
3.1.2.1	Contexto Socioeconômico do Sertão do Nordeste no Século XX	23
3.1.3	<i>Ó Paí, Ó</i>	24
3.1.3.1	A Discriminação Racial no Brasil	25
3.2	OS DIÁLOGOS ENTRE OBRAS	27
3.2.1	Diálogos entre <i>O Mercador De Veneza</i> e <i>O Auto da Compadecida</i>	27
3.2.2	Diálogos entre <i>O Mercador de Veneza</i> e <i>Ó Paí, Ó</i>	31
4	DISCUSSÃO	38
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
	REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

O meu interesse nos objetos desta pesquisa surgiu antes da minha entrada no curso de graduação em Língua Estrangeira Moderna ou Clássica. Em minha infância, tive o primeiro contato com as produções de William Shakespeare ao ganhar o um exemplar da peça *O Mercador de Veneza*, uma versão adaptada para crianças. Interessei-me pelo enredo da história e pelo desfecho da situação do personagem Antônio, que não teve sua pele retirada devido a uma brecha no acordo que fez com Shylock. Alguns anos após, na adolescência, assisti ao filme *O Auto da Compadecida*, e percebi que a mesma situação havia sido abordada na produção. No período, não sabia descrever academicamente a relação entre as produções, porém, sabia que elas estavam relacionadas.

Após adentrar a graduação em Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, me interessei pela área dos Estudos da Tradução, e entrei no grupo de iniciação científica TRADCULT - Tradução, Cultura e Diálogo entre Artes, sob a orientação da Prof. Dra. Elizabeth Ramos. No ano PIBIC 2017-2018, a pesquisa do grupo teve como objetivo identificar as relações de intertextualidade entre as peças de William Shakespeare e produções artísticas que não se caracterizavam como traduções intersemióticas dos enredos das obras, mas que, de alguma forma, possuíam diálogos com as mesmas. A minha pesquisa, então, buscou verificar as relações entre *O Mercador de Veneza* e *O Auto da Compadecida*, produções que já havia identificado alguma relação dialógica antes de entrar na Universidade.

A partir deste ano PIBIC mencionado, desenvolvi inquietações em relação à outra obra brasileira, *Ó Paí, Ó*, que, semelhantemente a *O Auto da Compadecida*, parecia dialogar com Shakespeare. Surgiu, então, a oportunidade de ampliar o estudo do diálogo entre as obras em uma pesquisa acadêmica através do Trabalho de Conclusão de Curso, inserindo mais um texto fílmico como objeto de análise. A pesquisa que aqui se configura, então, é uma reflexão destas inquietações desenvolvidas durante os anos que contribuíram para a minha formação como pesquisadora acadêmica.

1.1 APRESENTAÇÃO

A peça *O Mercador de Veneza*, escrita por William Shakespeare e publicada em 1596-1597, passou por várias releituras ao decorrer dos séculos e seus personagens por várias

ressignificações. Dentre eles, destacamos Shylock. No drama, ele é caracterizado como uma pessoa que, devido a sua etnia (judaísmo), sofre preconceito religioso, racial e socioeconômico, sendo considerado inferior por aqueles que o cercam. A construção desse ambiente de ódio é somada à fuga de sua filha para se casar com um cristão, ampliando sua solidão, e dentro desse conflito, destaca-se uma cena em que o personagem discute a discriminação e a desigualdade que sofre. A resposta do ódio recebido pelo personagem é manifestada na peça através da vontade dele de retirar a vida do mercador cristão Antônio, cujo título da peça leva seu nome e que participa ativamente na discriminação contra o judeu.

Percebe-se, então, que Shylock é caracterizado ambigualmente, ora portando-se como vítima, ora como uma pessoa que deseja vingar-se da sociedade, marcando a quebra do maniqueísmo na peça Shakespeariana. Essa particularização do personagem torna suas releituras distintas, visto que cada interpretação é feita de um modo. Como menciona Barbara Heliadora (2017, p. 229), “nenhuma comédia de William Shakespeare tem passado por gama tão ampla e variada de interpretações quanto ‘*O Mercador de Veneza*’, nem nenhum de seus personagens tem sido encarado de modos tão diversos e conflitantes quanto o judeu Shylock”.

Duas obras que se enquadram nessa gama ampla e variada de interpretações conforme a descrição de Heliadora são as adaptações fílmicas brasileiras *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes e *Ó Paí, Ó* (2007), dirigido por Monique Gardenberg, uma vez que conflitos diferentes e específicos dos personagens representados em *O Mercador de Veneza* também aparecem nos filmes em um jogo intertextual. Percebemos, então, as representações de temas universais como preconceito racial e questões jurídicas sob as perspectivas de cada conjuntura sócio-histórica das obras, seja a Europa renascentista no século XVI, ou sertão nordestino do século XX e o centro histórico soteropolitano no século XXI.

Os filmes *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* são adaptações das peças homônimas *Auto da Compadecida*, publicada por Ariano Suassuna em 1955, e *Ó Paí, Ó*, performada pelo Bando de Teatro Olodum pela primeira vez em 1992. Apesar das narrativas serem de modo geral independentes do contexto de *O Mercador de Veneza*, ao observar as adaptações, notamos a inserção de falas e interações de personagens que traçam diálogos com a peça shakespeariana. Partindo dessa reflexão, questiona-se o tipo de relação que as três obras possuem, uma vez que as adaptações não são uma releitura integral do enredo de *O Mercador de Veneza*, e sim de trechos do drama.

Ao estudar a teoria de Mikhail Bakhtin, José Luiz Fiorin (2006, p. 27) afirma que um enunciado está sempre em diálogo com outros anteriores ou contemporâneos, trazendo

valores e transformando-os em nova significação, ao que denomina de dialogismo e discorre sobre: "[t]odo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes".

O dialogismo explorado a um nível textual é denominado intertextualidade, conceito desenvolvido por Julia Kristeva. De acordo com Fiorin (2006, p. 57), a autora designa texto aquilo que Bakhtin afirma ser enunciado, e menciona que "[...] o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações".

As concepções de dialogismo e intertextualidade são algumas das teorias que trazem a ruptura com a ideia de que determinada obra é única e original. Marinyze Prates de Oliveira (2004, p. 56) comenta sobre o estudo de Kristeva acerca da intertextualidade, afirmando que o fenômeno "[...] reelabora o próprio conceito de originalidade de que se alimentou a arte sobretudo nos dois últimos séculos". Podemos aplicar essa descrição a *O Auto da Compadecida*, *Ó Paí, Ó*, como também a *O Mercador de Veneza*.

Gérard Genette (1997) construiu uma taxonomia do processo de transtextualidade, definindo esse termo como toda a forma de relação que um texto possui com outro, sejam explícitos ou não. São elas a intertextualidade, paratextualidade, arquitextualidade, metatextualidade e hipertextualidade. Para Genette (1997), a intertextualidade, então, é uma das categorizações da transtextualidade, e configura a relação de co-presença entre textos, podendo tomar uma forma literal, como a prática de citação, ou o plágio, que, em oposição, é considerado a apropriação dos textos sem as suas devidas referências.

A pesquisa está organizada em cinco seções. A primeira é a presente, a introdução da pesquisa, onde se localizam os objetivos, procedimentos metodológicos e justificativa. Durante a segunda seção, são apresentados os textos utilizados como aporte teórico, a exemplo de Fiorin (2006), que contribui para a compreensão dos conceitos de dialogismo e intertextualidade, Genette (1997) e Samoyault (2008), que contribuem para a categorização das práticas de intertextualidade na literatura. A terceira seção apresenta o cotejamento entre os trechos recortados para analisar as representações do preconceito e discriminação racial e questões jurídicas em cada obra. A quarta seção é reservada para a discussão do tipo de relações dialógicas que a análise apresentou. A quinta seção apresenta nossas considerações finais.

1.2 OBJETIVOS

Tendo em vista estas reflexões, a pesquisa tem o objetivo geral de definir as relações dialógicas entre a peça *O Mercador de Veneza* e as adaptações fílmicas *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó*. A partir deste objetivo, procura-se responder também questões específicas, que se configuram abaixo:

- a) Examinar como os preconceitos e discriminações raciais são representados na relação entre *O Mercador de Veneza* e *Ó Paí, Ó*.
- b) Examinar como questões jurídicas acerca de uma produção de contrato e cobrança de multa são representadas na relação entre *O Mercador de Veneza* e *O Auto da Compadecida*.
- c) Investigar se as categorias de transtextualidade, propostas por Genette (1997), conseguem descrever o tipo de relação dialógica analisada no cotejamento entre trechos de *O Mercador de Veneza*, *Ó Paí, Ó*, e *O Auto da Compadecida*.

1.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Dentro das categorias propostas por Roman Jakobson (2008) sobre os tipos de tradução, que são intralingual, interlingual e intersemiótica, definimos a relação dos trechos analisados como tradução intersemiótica. A tradução inteseimiótica trata da interpretação de signos verbais por intermédio de signos não-verbais. Uma vez que o corpus de análise apresenta um texto dramático escrito (texto-fonte) e produções fílmicas com textos orais (textos-alvo), identificamos que a tradução da presente pesquisa se caracteriza como intersemiótica.

Para a realização da análise, foram feitos cinco recortes dos diálogos de *O Mercador de Veneza* traduzido por Barbara Heliadora (2017), e de textos orais dos filmes transcritos. Em seguida, os recortes foram comparados com o propósito de analisar as semelhanças e diferenças entre as representações do preconceito e discriminação racial na relação do texto dramático com *Ó Pai Ó*, e a criação e cobrança de multa do acordo na relação com *O Auto da Compadecida*.

A edição de *O Mercador de Veneza*, traduzida por Barbara Heliodora e publicada em 2017, foi escolhida como objeto de análise devido à familiaridade com o trabalho da tradutora vindo de pesquisas anteriores. Adicionalmente, a edição selecionada apresenta uma introdução à peça também produzida por Heliodora, que discorre sobre as traduções ambíguas de Shylock. Essa introdução é utilizada como um aporte teórico para a análise do personagem nesta pesquisa.

Para descrever as diferenças culturais encontradas nas falas dos personagens durante o cotejo das obras, utilizamos os termos referências culturais, definido por Roberto Mayoral Asensio (2000), e filtro cultural, definido por Andrew Chesterman (2016). O termo referências culturais (Asensio, 2000) se refere a frases, expressões, entre outros termos característicos a uma determinada cultura não encontrados em outras. Já filtro cultural (Chesterman, 2016)¹, é a estratégia de tradução em que itens culturais específicos do texto-fonte são traduzidos e apresentados no texto-alvo através de correspondentes culturais ou funcionais da cultura alvo. De acordo com o autor, esta estratégia também é denominada naturalização, domesticação, ou adaptação.

Ademais, foi produzida uma análise textual dos recortes com o objetivo de identificar os tipos de relações dialógicas e intertextuais das obras, utilizando como aporte teórico os conceitos de dialogismo, de Bakhtin (2010), Bakhtin apud Fiorin (2006), intertextualidade, de Kristeva apud Fiorin (2006), Samoyault (2008), e Silva (2013), e as categorias de transtextualidade de Genette (1997). Uma vez identificado que a intertextualidade descrita por Genette e Samoyault apresenta características aplicáveis para relacionar os trechos analisados entre as obras, investigamos se alguma das categorias elencadas pelo autor se mostrou suficiente por completo para explicar essa relação de diálogo.

Também foram realizadas pesquisas nos sites Google Acadêmico e Portal CAPES a fim de encontrar produções acadêmicas que discorressem acerca das relações entre *O Mercador de Veneza*, *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* e entre textos que apresentassem relações semelhantes à observada nas obras. Foram utilizados como palavras-chave a combinação dos termos em português “intertextualidade” e “*O Paí, Ó*” “intertextualidade” e “*O Auto da Compadecida*”, “intertextualidade” e “cinema”, “intertextualidade” e “traduções intersemióticas”. Em inglês, foram combinados os termos “intertextuality” e “intersemiotic

¹ This strategy is also referred to as naturalization, domestication or adaptation; it describes the way in which SL items, particularly culture-specific items, are translated as TL cultural or functional equivalents, so that they conform to TL norms.

translations”. Entretanto, não foram encontrados resultados relevantes que contribuíssem com os objetivos desta pesquisa.

1.4 JUSTIFICATIVA

A pesquisa se mostrou relevante para os Estudos de Tradução uma vez que foram encontrados poucos estudos sobre as relações dialógicas de obras performáticas que não são caracterizadas como releituras completas de outras, mas que ainda assim possuem rastros das mesmas. Acredita-se que a pesquisa possa contribuir com a área e oferecer reflexões quanto à classificação de relações intertextuais desta natureza.

O Mercador de Veneza, O Auto da Compadecida, e Ó Paí, Ó são obras que representam seus contextos culturais específicos, e estudar os diálogos que elas apresentam é contribuir com a renovação da literatura e seus temas universais, rompendo limites temporais e regionais. Por tanto, o estudo, além de contribuir para a área de Estudos de Tradução, também se mostra relevante para a área de Estudos Literários.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tendo como finalidade analisar e identificar as relações estabelecidas entre a peça *O Mercador de Veneza* e os filmes *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó*, se faz necessário compreender teorias que possam fornecer fundamentos para tal reflexão. Assim, serão apresentados a seguir conceitos de teóricos/as que contribuem para analisar diálogos e relações que os textos apresentam entre eles.

A seção se divide em cinco subseções. A subseção 2.1 apresenta reflexões de Mikhail Bakhtin apresentados por José Luiz Fiorin (2019), que discorre sobre o Dialogismo, conceito que contribui para identificar diálogos feitos entre as obras e suas conjunturas sócio-históricas e econômicas. Em seguida, na subseção 2.2 é apresentado o conceito de Intertextualidade, desenvolvido por Julia Kristeva ao estudar as reflexões do Dialogismo e trazê-las para a dimensão textual, permitindo assim analisar a co-presença de textos dentro das obras.

A subseção 2.3 discorre sobre o fenômeno de Transtextualidade, desenvolvido por Gerard Genette (1997) e também explorado por Tiphaine Samoyault (2008), apresentando os tipos de relação que um texto pode apresentar com o outro. Dessa forma, a subseção enfatiza os tipos de relação de intertextualidade, uma das categorias de transtextualidade, a fim de identificar qual destes poderia representar a relação entre as obras. A subseção 2.4 apresenta o conceito de Paráfrase através dos pensamentos de Prado (2011), e Oliveira (2012), em busca, também, de relações que os textos possam manifestar.

2.1 DIALOGISMO

Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, José Luiz Fiorin (2019) realiza um estudo sobre a vida e trabalho do teórico Mikhail Bakhtin, e entre seus conceitos abordados na obra, dedica um capítulo ao Dialogismo. Em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010, p. 57) discorre sobre as relações dialógicas, e afirma que "[s]ão um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância", ou seja, dentro de um enunciado feito por um indivíduo encontra-se um diálogo ou cruzamento de vários discursos, que podem estar em concordância ou em oposição entre si. Para compreender como esses

diálogos são manifestados pela linguagem, Fiorin identificou e descreveu três conceitos, discutidos a seguir.

O primeiro conceito de dialogismo aborda o funcionamento da linguagem, e discorre que, dentro de um enunciado, há no mínimo a presença e interação entre dois discursos. Como menciona Fiorin (2019, p. 27), “[u]m enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói”. O enunciado, então, é construído através desse jogo de discursos, que assumem diferentes posições. Em relação aos tipos de relações que essas posições estabelecem, o autor menciona que elas podem variar, visto que:

As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto (FIORIN, 2019, p. 28).

O segundo conceito de dialogismo descreve as formas que os discursos são inseridos e os diálogos realizados dentro de um enunciado. De acordo com Fiorin (2019), os discursos podem ser encontrados abertamente dentro do enunciado, sendo possível identificá-los, ou internalizados no enunciado, não podendo realizar a sua separação. Fiorin (2019, p. 27) exemplifica esses dois casos, afirmando que “No primeiro caso, existem, entre outros, os seguintes procedimentos: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação. O segundo pode ser exemplificado pela paródia, pela estilização, pela polêmica clara ou velada, pelo discurso indireto livre”.

O terceiro conceito aborda como o dialogismo reflete e é refletido pela realidade. De acordo com Fiorin (2019), o dialogismo é uma reflexão da sociedade em que vivemos, visto que, da mesma forma que se encontram vários pontos de vista na sociedade, o enunciado é formado por um diálogo de discursos distintos. Fiorin (2019, p. 61) afirma que o dialogismo é inerente ao indivíduo que faz parte da sociedade, afirmando que “Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico”.

Através do dialogismo é possível identificar a presença de vários discursos dentro de um mesmo enunciado, e perceber que a heterogeneidade de tais discursos é um reflexo da construção do indivíduo, ser pertencente a uma sociedade heterogênea. Ao explorar o dialogismo em uma dimensão literária, identifica-se que os textos também são formados por outros, conceito denominado intertextualidade.

2.2 INTERTEXTUALIDADE

Ao estudar o dialogismo, Julia Kristeva (1969) explorou o conceito e o trouxe para o discurso literário, denominando-o de intertextualidade. De acordo com Fiorin (2019, p. 57), a autora designa como texto o que Bakhtin afirma ser enunciado, e menciona que “[...] o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações”. Fiorin (2019, p. 57), entretanto, pontua as diferenças entre os dois autores e suas definições, afirmando que:

Assim deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade.

A intertextualidade, então, é a relação da presença de um ou mais textos dentro de um enunciado, transformando-os. Ao relacionar o conceito às adaptações cinematográficas, Silva (2013, p. 51) afirma que a intertextualidade apresentada em filmes abrange mais que a “[...] transposição de signos do verbal para o audiovisual”, é um fenômeno que compreende a modificação do significado e inserção do mesmo em outros contextos históricos, ideológicos, estéticos, sociais, entre outros. Além da intertextualidade, os textos podem apresentar outros tipos de relações e diálogos entre si. A fim de identificar tais relações, Gérard Genette estudou e desenvolveu o conceito de transtextualidade.

2.3 TRANSTEXTUALIDADE

Gérard Genette (1997) em seu livro *Palimpsests* definiu como transtextualidade todo o tipo de relação que um texto pode estabelecer com outros, seja de uma forma explícita ou não. Essas relações, então, foram caracterizadas em cinco categorias pelo autor: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, e hipertextualidade. Para Silva (2013), a compreensão de tais relações contribui para a identificação e interpretação de adaptações e das referências que são encontradas em filmes.

De acordo com Genette (1997), a primeira categoria a ser explorada é a intertextualidade. Genette (1997, p. 01, tradução nossa) define o termo como “[...] a relação de co-presença entre dois ou vários textos”. O autor, então, divide essa categoria em três tipos

de relação de intertextualidade²: 1) a citação, forma mais tradicional e literal dessa prática, sendo as citações de textos de forma direta ou indireta; 2) a alusão, uma relação mais implícita dos textos como uma breve menção, sendo reconhecida apenas por aqueles que possuem as referências e conseguem identificá-las no discurso; 3) o plágio, uma forma de citação não declarada que possui conotação negativa.

De acordo com Samoyault (2008), a citação é uma das práticas mais identificáveis de intertextualidade, uma vez que é visualmente representada por marcas que possuem como finalidade distinguir os textos co-presentes. Como menciona a autora, alguns exemplos desses elementos são as aspas, textos em itálico, e outras marcas tipográficas em textos escritos que permitam percepção da separação dos textos.

A alusão é uma prática intertextual identificada nas entrelinhas, sendo identificada apenas pelos que trazem conhecimento do que está sendo aludido no texto. Diferencia-se da referência, pois, ao contrário dessa, o texto não é remetido a outro por nenhum traço como título ou nome. Como discorre Samoyault (2008, p. 50), a alusão frequentemente permanece no campo da subjetividade: "Não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe". O objeto aludido não é marcado explicitamente no texto, como afirma Samoyault (2008, p. 50), permanecendo no campo semântico: "É às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita: é o caso, por exemplo, da alusão erótica no enunciado: 'ele só pensa *naquilo*'".

O plágio é descrito por Samoyault (2008) como uma prática de citação sem as devidas marcas tipográficas que diferenciem os textos. Devido a essa ausência, o texto constitui uma apropriação total dos outros co-presentes em si, e, como menciona a autora, questionamentos acerca da propriedade literária da obra devem ser feitos. Samoyault (2008, p. 51-52) questiona a prática do plágio e a relaciona a criação literária, apontando as diferenças e semelhanças que possuam:

É interessante que o plágio apareça assim como o oposto da literatura (copiar não é criar) ao mesmo tempo em que sua própria definição: este paradoxo expõe que no fundamento de qualquer criação existe um gesto precedente, uma influência antiga sobre as quais o artista de apoia.

² *In its most explicit and literal form, it is the traditional pactice of quoting (with quotation marks, with or without specific references). In another less explicit and canonical form, it is the practice of plagiarism (in Lautréamont, for instance), which is an undeclared but still literal borrowing. Again, in still less explicit and less literal guide, it is the practice of allusion: that is, an enunciation whose full meaning presupposed the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers bu some inflections that would otherside remain unintelligible.*

Samoyault também propõe mais uma categoria, a referência. Apesar de não ser explicitamente incluída por Genette, a referência também pode ser inserida como uma das relações de intertextualidade. Como afirma Samoyault (2008, p. 50), "[a] referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica". Essa prática, então, pode ser identificada pelo leitor que possui um conhecimento prévio do que se está referenciando, ou despercebida por aquele que não o tem.

A segunda categoria de transtextualidade estudada é denominada relação paratextual. Para o autor, paratextos são os textos que acompanham e giram em torno de um texto principal, completando a formação de sua totalidade. De acordo com Genette (1997, p. 03, tradução nossa), podem ser identificados como paratextos: "o título, o subtítulo, o intertítulo; prefácios, posfácios, notas, etc.; margens, notas de rodapé, epígrafos, ilustrações, sinopses, capas de livros, sobrecapas, e muitos outros tipos [...]".

A terceira categoria identificada por Genette (1997) é a denominada metatextualidade. Nessa categoria estão inseridos os comentários e/ou críticas dados a certo texto ou discurso, não sendo necessária a sua menção direta. A quarta relação é denominada hipertextualidade, uma relação entre dois textos sem ser em forma de comentários, em que um texto (caracterizado como hipertexto) está unido a um texto prévio (hipotexto) e seria impossível a sua existência sem este. A quinta categoria é denominada arquitextualidade, uma categoria de natureza classificatória dos textos, geralmente mencionada por um elemento que estabelece uma relação paratextual com ele, como o título ou o subtítulo.

Como menciona Genette (1997), essas categorias não devem ser vistas como blocos separados, visto que muitas vezes aparecem relacionadas no mesmo texto. Também é importante ressaltar que, apesar das relações de transtextualidade não serem descritas tendo em vista o estudo de traduções intersemióticas, as definições contribuem para este tipo de estudo, uma vez que, segundo Stam (2000)³, filmes que apresentam tradução intersemiótica passam por uma intertextualidade dupla, uma literária e uma cinemática.

³ *Adaptation, in this sense, participates in a double intertextuality, one literary and the other cinematic.*

3 OS DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS

A seguinte seção tem como intuito apresentar a peça *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, a partir da tradução de Barbara Heliodora (2017), e os filmes *Ó Paí, Ó* (2007), dirigido por Monique Gardenberg e *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes, e analisar como são representadas em cada uma o preconceito socioeconômico e racial e questões jurídicas acerca da formulação de um acordo considerando as conjunturas socioeconômicas e raciais de cada história.

As seções são divididas em 3.1, Resumos das obras, e 3.2 Análise dos diálogos. A seção 3.1 se subdivide em 3.1.1, *O Mercador de Veneza*, onde são apresentados o resumo da peça e 3.1.1.1, uma análise de Shylock e o antissemitismo na Europa renascentista. Foi produzido o resumo do enredo completo da peça uma vez que diferentes cenas da obra dialogam com os filmes.

Já as subseções 3.1.2 e 3.1.3 apresentam, respectivamente, o resumo de *O Auto da Compadecida*, seguido da descrição do contexto socioeconômico do Sertão Nordestino do período retratado na obra, e resumo de *Ó Paí, Ó*, acompanhado de teóricos que discorrem sobre preconceito e discriminação racial.

A subseção 3.2.1 apresenta uma análise das representações de *O Mercador de Veneza* em *O Auto da Compadecida*, e a subseção 3.2.2 apresenta uma análise das representações de *O Mercador de Veneza* em *Ó Paí, Ó*.

3.1 RESUMOS DAS OBRAS

As subseções seguintes apresentam recortes dos enredos dos filmes a fim de destacar as cenas em que os diálogos com *O Mercador de Veneza* são feitos, bem como teóricos que contribuem para a análise das representações do preconceito e discriminação racial e da criação do acordo e da multa imposta.

3.1.1 *O Mercador de Veneza*

Em Veneza, o mercador Antônio conversa com seus amigos Salério e Solânio, que tentam animá-lo devido a uma tristeza que o próprio não consegue explicar. Bassânio, melhor

amigo de Antônio, aparece, e os dois conversam sobre as pretensões de Bassânio de cortejar a jovem Pórcia, confessando que não possui dinheiro para fazê-lo. Antônio oferece ao amigo a renda de suas navegações, aconselhando-o a pedir dinheiro emprestado utilizando seu nome como crédito.

Bassânio encontra Shylock e lhe pede o empréstimo de três mil ducados em nome de Antônio. Shylock pondera se deve aceitar a solicitação, afirmando que os comércios de Antônio são feitos em navegações e podem não retornar ao porto, e que ele precisaria de alguma garantia para realizar o negócio. Antônio chega, e Shylock o confronta sobre os maus tratos que recebe pelo mesmo, expressando, à parte, o seu ódio por Antônio, que, em resposta, continua a rejeitar o judeu. Shylock propõe como multa, caso o mercador falhe a pagar sua dívida, que retire uma libra de sua carne. Bassânio protesta, porém Antônio concorda e os dois fecham o acordo.

Em Belmonte, a jovem Pórcia recebe visita de pretendentes que precisam passar pelo desafio deixado pelo seu falecido pai para pedi-la em casamento, porém, todos falham. Em Veneza, Lancelote, o empregado de Shylock, se demite e busca emprego na casa de Bassânio, que o contrata. Jéssica, filha de Shylock, pede para que Lancelote entregue uma carta ao seu namorado e amigo de Bassânio, Lorenzo, descrevendo informações de sua fuga. Enquanto Shylock sai para uma ceia, ela, disfarçada de homem e levando parte da fortuna de seu pai, foge e encontra Lorenzo.

Shylock conversa com Solânio e Salério sobre a fuga de sua filha, Jéssica, e se revolta. Eles continuam conversando e discutem sobre o acordo feito com Antônio. Shylock afirma que tem intenções de cobrar a multa estabelecida. O amigo de Shylock, Tubal, aparece com notícias de gastos da sua filha, o que o entristece; entretanto, ao ser contado sobre as novidades sobre a perda das navegações de Antônio, Shylock se alegra. Bassânio chega em Belmonte e consegue acertar o desafio deixado pelo pai de Pórcia. Eles ficam noivos e ela lhe dá um anel, e o empregado de Bassânio, Graziano, confessa que ele e Nerissa, empregada de Pórcia, também irão se casar. Chegam notícias de Veneza para Bassânio; ele descobre que as navegações de seu amigo estão perdidas e será cobrada a dívida. Pórcia oferece pagar a dívida de Antônio, e Bassânio retorna a Veneza. Pórcia e Nerissa também viajam a Veneza, porém, estão disfarçadas de homens.

Em Veneza, Shylock entra no tribunal para cobrar a dívida de Antônio. O duque responsável pelo julgamento tenta persuadi-lo, apelando para a caridade, porém, Shylock se mantém firme sob amparo da lei. Bassânio lhe oferece o dobro do valor devido, e é rejeitado. Pórcia e Nerissa entram no tribunal disfarçadas como um advogado e seu assistente. Pórcia

apela para Shylock perdoar Antônio, e este recusa. Pórcia, então, se certifica que a multa a ser retirada é um pedaço de carne do mercador, e afirma ao tribunal que Shylock não tem direito de derramar uma gota de sangue dele, pois não é mencionado no acordo que fizeram. Shylock diz que aceitará o valor pago da multa, porém, Pórcia afirma que ele se recusou, portanto, só terá direito a multa.

Pórcia, utilizando as leis venezianas, afirma que aquele que tenta ferir a um cidadão deve ter seus bens confiscados e dar metade para a vítima e metade para o Estado, em adição a uma pena de morte. O duque afirma que mostrará piedade a Shylock e o deixa viver, cobrando uma multa ao invés de metade de sua fortuna. Antônio também decide que não receberá metade da fortuna de Shylock, impondo como condição que ele deverá se converter ao cristianismo e doar sua fortuna após sua morte a sua filha e o marido dela. O duque afirma que se Shylock não aceitar as condições, retirará o perdão da pena, e ele aceita.

Shylock sai do tribunal afirmando que não passa bem. Pórcia, ainda disfarçada como advogado, informa que precisa viajar para outra cidade, e Bassânio implora que receba alguma lembrança como gratificação pelo seu trabalho. Ela pede o anel que ele ganhou em seu noivado. Ele reluta em dar, porém, após algum momento, o entrega. Nerissa também pede o anel de Graziano, e ele o faz. Em Belmonte, Jéssica e Lorenzo refletem sobre suas vidas, e recebem a notícia de que Pórcia e Bassânio estão a caminho. Após a chegada de todos, Pórcia e Nerissa brigam com seus parceiros em relação aos anéis, porém, revelam que elas eram o advogado e assistente em disfarce. Antônio recebe uma carta informando que suas navegações chegaram seguras em Veneza, e Pórcia conta a Lorenzo sobre herança de Shylock.

3.1.1.1 Shylock e o Antissemitismo na Europa

Dentro da obra *O Mercador de Veneza*, o usurário Shylock é destacado e visto como um personagem ambíguo em sua construção, o que reflete em releituras da peça, que os caracterizam diferentemente. Podemos interpretá-lo como um personagem ressentido pelo tratamento que recebe devido à sua etnia, tendo no mercador a personificação do antissemitismo dos cristãos com os judeus no período. Ao mesmo tempo, a sua caracterização é feita como a de um homem que está disposto a tirar a vida do outro sob o amparo da lei, e recusa alguma chance de anular a punição do mercador mesmo diante de pedidos e propostas de dinheiro.

A multa imposta por ele é um dos fatores que amplia o interesse no personagem, visto que, como é descrito por Heliadora (2017, p. 229), o título da primeira versão da comédia, apresentada em 1600, já chamava atenção para tal penalidade: "*A muito excelente História do Mercador de Veneza. Com a extrema crueldade de Shylock, o judeu para com o dito Mercador, cortando uma justa libra de carne: e a obtenção de Pórcia pela escolha das três arcas*".

A decisão de Shylock em prosseguir com a multa e retirar a libra de carne de Antônio traz questionamentos sobre as intenções do personagem. Como diz Heliadora (2001, p. 232), as suas motivações se escondem nas entrelinhas, visto que “variam as respostas a essa pergunta, segundo a interpretação que se dá ao texto”. Em relação à sua interpretação, Smith (2014, p. 144), questiona que a sua leitura pode ser feita por mais de uma forma:

Seria uma caricatura do impiedoso agiota judeu, induzido à crueldade bárbara em razão do ódio sectário? Ou é a vítima da história, levado ao ódio por sua posição à margem da sociedade, cujo final comprova que o estado veneziano sempre estivera predisposto contra ele em razão de sua raça?

De acordo com Anna Stegh Camati (2009), o conflito da comédia envolvendo cristãos e judeu é um reflexo da Inglaterra do final do século XVI, que passava por um movimento de antissemitismo. Cabe ressaltar, que, como menciona Camati (2009, p. 58), ao tratar de judaísmo, não se está referindo apenas à religião, e sim à etnia: “ser judeu, por exemplo, tem sido entendido não em termos de práticas e crenças religiosas, mas no contexto da identificação racial e étnica”. O antissemitismo da época, então, gerou uma resposta das artes, e em Companhias teatrais, peças de semelhante temática foram escritas e apresentadas, o texto shakespeariano sendo uma dessas. Heliadora (2017, p. 231) questiona o surgimento de *O Mercador de Veneza* nessa conjuntura, afirmando que:

Em função dos fanáticos sentimentos do momento, a peça *O Judeu de Malta*, de Christopher Marlowe, escrita em 1589 e dotada de um protagonista de inacreditáveis sordidez e ferocidade, foi remontada pela companhia dos Homens do Lorde Almirante, a mais famosa rival do grupo ao qual pertencia Shakespeare; e muito embora isto não pareça digno de um Shakespeare considerado sacrossanto por alguns adoradores de hoje, não é absolutamente improvável que a Chamberlain’s Men tenha sugerido a seu principal autor que uma peça a respeito de um judeu poderia ser extraordinariamente saudável para a bilheteria do grupo.

Analisando a conjuntura sócio-histórica inglesa no período da Europa Medieval, Shapiro (apud Camati, 2009, p. 63) discorre sobre o banimento dos judeus da Inglaterra pelo Rei Eduardo I no século XIII, o que deixou traços de antissemitismo na sociedade, chegando até o reinado elisabetano, período em que Shakespeare produziu suas peças:

Os judeus haviam sido banidos da Inglaterra em 1290, por Eduardo I, que foi o primeiro regente europeu a realizar uma limpeza étnica em seu estado (...). Apesar de não haver muitos judeus na Inglaterra de Shakespeare, a sociedade elisabetana, preocupada com as noções emergentes de nacionalidade e raça, nutria profundas inquietações a respeito das questões judaicas, que incluíam inúmeras falácias a respeito das diferenças raciais e culturais dos semitas. O mito do estereótipo físico estava enraizado no imaginário popular: a pele escura, o nariz adunco, o mau cheiro, a indumentária característica e a maneira de andar e de falar. Além de estigmatizados por seus hábitos alimentares, os judeus ainda inspiravam horror pelas ideias preconceituosas difundidas a respeito deles: o mito da não confiabilidade, do espírito vingativo e da criminalidade, como por exemplo, a crença do assassinato ritual de crianças cristãs.

Segundo Camati (2009), apesar de a ambientação se passar na Veneza renascentista, a reflexão da temática se torna relevante na conjuntura da Inglaterra elisabetana, período em que podemos perceber os traços do antissemitismo oriundos da Idade Média. Galery (2006, p. 165-166) discorre sobre como surge o preconceito econômico com os judeus no período medieval, afirmando que "Apoiada no sistema feudal, a igreja proibia aos cristãos emprestar dinheiro com finalidade lucrativa [...] Coube então, aos judeus, malditos e confinados em guetos, o papel de usurários". O fato da profissão de Shylock ir contra os preceitos datados pela Igreja Cristã se torna uma contribuição para a rejeição nutrida pelo mercador e a sociedade veneziana. A sua condição e atividade financeira, então, traz uma carga negativa para o personagem, além de contribuir para a construção de estereótipos do homem judeu usurário.

Para Galery (2006, p. 166), a decisão de Shylock de retirar a vida de Antônio se aproxima de outro estereótipo da sua etnia, e, paralelamente, serve como um aporte para os maus tratos que recebe: "Na figura de Shylock encontram-se, superpostos, dois lugares-comuns do antissemitismo: o amor ao dinheiro e a responsabilidade que os judeus supostamente tiveram na morte de Cristo". Apesar de o reinado elisabetano ser um período de afastamento do catolicismo na Inglaterra, cuja religião oficial passa a ser o Anglicanismo, percebe-se em *O Mercador de Veneza* reflexos dos tratamentos dados aos judeus iniciados em um período de dominação da Igreja, o que deixou rastros até o período em que Shakespeare produziu suas obras.

Apesar de estar presente em poucas cenas na comédia, a ambiguidade na construção da personalidade de Shylock e questionamentos acerca da sua motivação para o estabelecimento e cobrança da multa ao mercador tornam o personagem complexo. Ademais, como afirma Camati (2009, p. 62), a hostilidade entre o personagem judeu e os outros personagens cristãos da comédia introduz (...) "[...] uma série de argumentos que mostram as raízes dos conflitos entre o cristão e o judeu".

A temática da peça é um reflexo do movimento de antissemitismo na Europa que se intensifica no período Medieval, trazendo traços até o reinado de Elizabeth I. Ao decorrer dos séculos, eventos históricos como a II Guerra Mundial trouxe releituras da peça e novos pontos de vista para o personagem. A própria caracterização de Shylock foi sendo relida, ora sendo portado como uma vítima, ora sendo portado como vilão.

3.1.2 *O Auto da Compadecida*

A peça *Auto da Compadecida* foi escrita por Ariano Suassuna, em 1955, e desde então, teve diversas montagens. Em 1999, foi adaptada como minissérie de quatro episódios pela emissora Globo, com direção de Guel Arraes, transformando-se em filme, em 2000. Ao ser adaptada, o título da obra ganhou a adição do artigo definido masculino, passando a se intitular *O Auto da Compadecida* no filme e na minissérie. Para fins de análise, o resumo da obra oferece um recorte do enredo e descreve o arco do casamento de Chicó e Rosinha bem como o acordo que o personagem faz com o pai dela, o Major Antônio Morais.

O lócus dramático é o sertão nordestino do Brasil, palco da história de dois amigos, Chicó e João Grilo. Enquanto lutam para sobreviver diariamente, a dupla encontra situações inusitadas e confusões com toque de humor. Uma delas ocorre devido a Chicó se apaixonar pela filha de um rico Major, Rosinha. O personagem se disfarça de um rico fazendeiro para obter a aprovação do pai da noiva, e, para complementar o disfarce, João Grilo informa ao major que Chicó pagará a quantidade de 10 contos de réis para reformar a igreja em que os dois se casariam.

O Major aceita a proposta e oferece um contrato informando que, caso Chicó não aceite pagar a quantia, que lhe dê a sua suposta fazenda. Compreendendo que um acordo formal como tal contrato implicaria uma intervenção e apuração da lei, logo, desmascarando o disfarce de Chicó, João Grilo informa que o seu amigo é uma pessoa sincera e corajosa a ponto de permitir que lhe tirem uma tira de couro caso não cumpra a promessa.

Ciente da situação financeira de Chicó, Rosinha oferece ao noivo uma parte da herança de sua falecida bisavó para que ele pague o empréstimo. Segundo a personagem, a quantia foi guardada em um cofre em formato de porquinho, e ela o receberá como um presente após o casamento. Após a cerimônia, Rosinha, Chicó e João Grilo se encontram na mansão do Major e quebram o cofrinho. Entretanto, percebem que o dinheiro depositado nele havia há muito sido recolhido pelo governo, e que não servirá para quitar a dívida.

Ao perceber que foi enganado e não receberá seu dinheiro de volta, o Major decide cobrar a multa e retirar a faixa de couro de Chicó. Rosinha e João Grilo, então, conversam com o Major a fim de encontrar uma forma de invalidar a cobrança da multa, e descobrem que há uma brecha no acordo, uma vez que não é declarado no contrato que Chicó pode sangrar enquanto sua pele é retirada. Os personagens, portanto, argumentam que o contrato deverá ser invalidado uma vez que essa condição não foi especificada. O Major desiste de cobrar sua multa, deserta Rosinha e expulsa todos do local. A dupla Chicó e João Grilo, com a nova parceria de Rosinha, continuam sua vida de sobrevivência pelo nordeste brasileiro.

3.1.2.1 Contexto Socioeconômico do Sertão do Nordeste no Século XX

O Auto da Compadecida tem como palco o Sertão Nordestino no período da primeira metade do século XX, um contexto histórico-social que, como afirma Duarte (2021), é marcado pela detenção de poder por aqueles da burguesia que exploram os pobres para suas vantagens. Dentro desta descrição, destacamos a imagem do Major Antônio Moraes como um dos personagens detentores de poder, e João Grilo e Chicó como sertanejos de classe social baixa que, se localizam em condições de explorados. Duarte (2021, p. 48) descreve a representação da dinâmica do sistema político da época no filme, afirmando que:

Na obra, temos a predominância do sistema político coronelismo caracterizado por Fortunato (2000) pelo poder centralizado nas mãos de um senhor local, geralmente um grande proprietário, latifundiário, um fazendeiro ou um senhor de engenho próspero, na obra, temos esse poder centralizado na figura do Major Antônio Moraes.

Jusceni Rezende de Barros Menezes (2008, p. 53) analisa a figura do Major e compara a sua posição social e econômica na localidade a um senhor feudal, abordando que no coronelismo há traços de medievalismo: "O major remete aos senhores feudais, acima do bem e do mal, a quem todos eram subordinados, seja a Igreja, sejam os comerciantes, sejam os miseráveis da cidade. Todos lhe tinham respeito e bajulações, ainda que esse pouco ou nada fizesse por eles".

Em contrapartida à imagem do Major, João Grilo e Chicó são caracterizados como sertanejos de classe social baixa a procura de sobrevivência no sertão nordestino. Apresentando a figura de João Grilo, Duarte (2021, p. 48-49) descreve-o como um "[...] um

sujeito independente e insubordinado dotado com uma certa consciência política. É com o poder das palavras, sua grande arma, que ele desafia os que detém poder".

É nesta conjuntura socioeconômica que o acordo estabelecido por Chicó e o Major está inserido. Chicó, personagem pobre se disfarça de fazendeiro rico para impressionar o pai de sua noiva, o major, figura de maior importância local. João Grilo, através de suas palavras, consegue enganá-lo não uma, porém duas vezes nestas circunstâncias, a primeira ao convencê-lo a não formalizar o acordo sob a lei, e a segunda ao encontrar uma brecha, aliado a Rosinha, para que Chicó não tenha que pagar a multa.

3.1.3 *Ó Paí, Ó*

O filme *Ó Paí, Ó*, lançado em 2007 e dirigido por Monique Gardenberg tem seu roteiro baseado na peça homônima, apresentada em 1992 pelo grupo Bando de Teatro Olodum e dirigida por Márcio Meirelles.

O Bando de Teatro Olodum foi criado em 1990 por Márcio Meirelles e aborda em suas produções artísticas temáticas como o cotidiano e a cultura da população negra em Salvador. O grupo também performa textos clássicos da literatura, ressignificando os enredos para a cultura negra soteropolitana. Um deles é a peça *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, apresentada inicialmente em 1999⁴.

Seguindo as temáticas propostas pelo grupo, o título da produção *Ó Paí, Ó* chama atenção para o contexto socioespacial em que a obra se localiza, uma vez que trata-se de uma gíria que, como afirma Jeane dos Santos (2011), é popular no Nordeste, e em especial, na Bahia.

O filme retrata as histórias dos habitantes de um cortiço do Pelourinho, bairro histórico de Salvador, Bahia, durante o último dia de Carnaval. Nele é narrada a dualidade das vidas dos personagens, que, em um mesmo período, trabalham para obter o seu sustento e encontram formas de se divertir durante a festa. Segundo dos Santos (2011, p. 16), o desejo de alguns dos moradores de participar da festividade é um reflexo da vontade de serem incluídos na sociedade, uma vez que "[...] ser integrante daquele glamour carnavalesco é uma questão de status, de integração, de ser reconhecido como cidadão".

⁴ Bando de Teatro Olodum: Histórico. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/teatro/grupos/1101-bando-de-teatro-olodum>

Para a presente monografia, apresentamos um recorte do filme, focalizando o enredo na história do personagem Roque, que sonha em ser um cantor famoso e, enquanto não alcança sua fama, realiza trabalhos informais como pintor. Um dos trabalhos que realiza é para Boca, o traficante da área que o contrata para pintar carrinhos de café e um taxi ilegalmente, serviços que Roque afirma que aceitou com o propósito de gastar o dinheiro em uma fantasia para a festa.

Boca visita Roque antes do horário previsto da entrega dos carrinhos de café, e questiona o motivo de eles não estarem prontos. Roque reafirma que os carrinhos serão finalizados, e Boca grita com o mesmo para que estejam prontos no horário acordado, lhe lançando insultos. Os personagens discutem e Roque, novamente, afirma que os produtos serão entregues no horário combinado após receber o valor estabelecido.

Boca aparece no horário da retirada dos carrinhos de café com jovens de um projeto social contratados como vendedores, e afirma a Roque que não poderá lhe pagar o valor combinado no dia, implorando para que lhe pague posteriormente. Roque, então, questiona qual a motivação ele teria para aceitar o pedido visto que apenas recebe insultos do mesmo, e lhe nega. Boca apela novamente para Roque, que ironiza a situação, questionando se ele teria a mesma atitude se estivessem em papéis invertidos.

Roque nega o pedido e afirma que negociará da mesma forma que Boca faz. Boca lhe responde afirmando que ele não tem o direito de fazer isso porque é negro, repetindo a frase “Você é negro” diversas vezes. Roque responde afirmando que é negro e questiona as semelhanças entre o homem branco e o homem negro, afirmando que também serão iguais ao fazer negócios.

Boca o xinga como resposta, e Roque afirma que não irá mais lhe entregar os carrinhos de café pintados e contratará pessoas para vender café, pagando o dobro do salário que ele tinha prometido. Boca, ao ver seus carrinhos serem distribuídos, entrega o valor integral que tinha acordado a Roque. Ao receber o dinheiro, Roque entrega os produtos e Boca vai embora com os jovens do projeto social. Roque vai para sua casa e se prepara para festejar o Carnaval.

3.1.3.1 A Discriminação Racial no Brasil

De acordo com Kabengele Munanga (2006) apud Jeane dos Santos (2011), o preconceito e a discriminação se assemelham por partirem de sentimentos e ideias negativas

por parte de um grupo étnico, religioso ou racial contra o outro, e a discriminação é a materialização desse sentimento através de alguma ação contra uma pessoa ou grupo. Helio Santos (2001, p. 03) tece uma distinção entre o preconceito racial, racismo, e discriminação, afirmando que:

Tanto o preconceito racial quanto o racismo não se confundem com a discriminação porque esta só acontece na medida em que um e/ou outro se manifestam. O preconceito e o racismo são atitudes. São modos de ver certas pessoas ou grupos raciais. Quando ocorre uma ação, uma manifestação, um comportamento de forma a prejudicar, é que se diz que houve discriminação. Enfim, quando o racista ou preconceituoso externaliza a sua atitude, agora transformada em manifestação, ocorre a discriminação.

Durante as interações de Boca e Roque, pode-se observar atos de preconceito e discriminação racial sendo proferidos. Ao ser pressionado a entregar seus produtos antes do horário combinado, Roque afirma a Boca que os entregarão dentro prazo, e o personagem diz a Roque: *“Não vá dá uma de preto e cagar minha porra na saída, né meu brother?”*, associando a população preta a irresponsabilidade e inaptidão para realizar algum trabalho (Santos, 2011).

Ademais, nota-se a discriminação cometida por Boca contra Roque ao informá-lo que o personagem não pode se assemelhar a ele e pensar em ter poder de negociação por ser negro, ato intensificado pelo personagem ao repetir a frase "você é negro" seguidamente, em uma forma de determinar que ele é inferior devido à sua cor. Outras interações entre os personagens também podem ser identificadas como formas de microagressão. Como discorrem Nadal (2008) apud Pinheiro (2019, p. 10-11),

As micro-agressões distinguem-se assim de outras formas de discriminação por se caracterizarem como ofensas verbais, comportamentais ou ambientais de curta duração e comuns no dia-a-dia, geralmente não intencionais, que comunicam desconsideração, desprezo ou insulto para com membros de grupos oprimidos.

Como atos de microagressão, destaca-se a fala de Boca em que tece comparações entre Roque e a ele mesmo. Boca afirma que eles são imagem (apontando para ele mesmo) e semelhança (apontando para Roque), insinuando que o personagem seria uma versão inferior dele mesmo ao lhe comparar com uma cópia. Também o chama de “cão”, termo que Roque ironiza cenas posteriores ao ser solicitado que lhe entregasse os produtos sem receber o pagamento como negociado.

3.2 OS DIÁLOGOS ENTRE OBRAS

Uma vez estudados os recortes dos enredos e apoiados a textos que oferecem contribuições para a análise dos diálogos, a pesquisa buscou confrontar as obras e identificar as semelhanças e diferenças entre elas, analisando como as representações do preconceito e discriminação racial e as questões jurídicas acerca a criação do acordo e multa imposta foram feitas em cada produção.

3.2.1 *Diálogos entre O Mercador De Veneza e O Auto da Compadecida*

A fim de identificar e analisar os diálogos entre *O Mercador de Veneza* e *O Auto da Compadecida*, torna-se necessário dividir as análises em dois momentos. O primeiro oferece um contexto das obras destacando o acordo entre os personagens e o estabelecimento da multa; a segunda, a cobrança da multa e de que forma os personagens evitaram a punição.

Em *O Auto da Compadecida* e *O Mercador de Veneza*, os personagens estabelecem o acordo de um empréstimo de dinheiro sob condição de retirar sua pele como multa caso não seja pago a quantia em questão. Tendo como objetivo comparar e analisar a relação entre os enredos, posicionamos os diálogos entre Antônio e Shylock e o Major, Chicó e João Grilo lado a lado para identificar as circunstâncias que levaram a criação de tal contrato:

ANTÔNIO: Irei chamá-lo novamente assim,
Hei de cuspir e hei de desprezá-lo.
Se emprestar o dinheiro, não o faça
Como a amigos seus, pois que amizade
Toma a do amigo cria de metal?
É melhor emprestá-lo a um inimigo,
Para que, se falhar, possa, feliz,
Cobrar-lhe a multa.
SHYLOCK: Eu o quero amigo, ter sua afeição,
Esquecer as vergonhas que me impôs,
Atender a seu pedido, sem ganhar
Um tostão por meu ouro; mas não me ouve...
A oferta é boa.
BASSÂNIO: Quanta bondade.
SHYLOCK: Eu a mostrarei,
Se for comigo ao notário e lá selar
Um compromisso simples que dirá
(Por brincadeira) que, se não pagar
Em certo dia e local a soma ou somas
Mencionadas na nota, a multa imposta
Fica abirtrada numa libra justa
De sua carne alva, a ser cortada
E tirada da parte de seu corpo

MAJOR: Pelo sim, pelo não, vamo trocar um papel
entre nós. Você vai até a cidade e me traz uma cópia
da escritura da fazenda Serra Talhada de propriedade
do Dr. Chicó pra ele deixar como garantia pelo
empréstimo. (Olha para Chicó) Você, assine esse
contrato passando a propriedade pro meu nome caso
não pague a dívida. (Olha para João Grilo) Vá
simbora, rapaz. Que que tá esperando?
JOÃO GRILO: Pra quê escritura, seu Major. Dr.
Chicó vai provar que a palavra de um homem vale
muito mais que a fortuna dele. Não é terra que ele vai
lhe dar como garantia não, pode escrever aí que se ele
não lhe pagar em uma semana o senhor pode arrancar
uma tira de couro das costas de Chicó.
MAJOR: Ah, cabra macho! Assine aqui.
CHICÓ: Assino nada.
JOÃO GRILO: É que ele está sem óculos. É só
carimbar com o dedo.

Que na hora da escolha me aprover.
 ANTÔNIO: De boa-fé assino um tal acordo,
 E direi que há bondade num judeu.
 (Ato I, Cena III, p. 253-254).

Em *O Mercador de Veneza*, ao ser pedido em empréstimo a quantia de três mil ducados em nome de Antônio, Shylock informa que precisa conversar com o mesmo para decidir se aceita tal proposta. Após um momento de discussão entre os personagens em que Shylock detalha os insultos recorrentes que lhe foram proferidos pelo mesmo que lhe pede o empréstimo, Antônio afirma que faria novamente tais insultos, e incentiva Shylock a impor uma multa caso não consiga pagá-lo em retorno.

Ao passo em que não é possível identificar as reais intenções de Shylock no momento do estabelecimento da multa, o personagem afirma que, como uma brincadeira, irá cobrar uma libra de sua pele como punição caso não pague a quantia emprestada. Apesar de afirmar ao personagem que estava estabelecendo a multa como divertimento, Shylock havia expressado na mesma cena que se vingaria dele na primeira oportunidade que tivesse.

Em *O Auto da Compadecida*, o Major, ao ser proposto oferecer um empréstimo ao Chicó, tem como reação realizar um contrato registrado pela lei para que seja demandado que, caso não lhe pague o valor, entregue uma de suas propriedades. Sua intenção, portanto, é se garantir sob o amparo da lei para que não seja enganado e tenha seu dinheiro como retorno. Uma vez cientes de que não seria possível negociar tendo a legislação presente, visto que não possuem, de fato, propriedades privadas, João Grilo sugere ao Major que Chicó lhe pague como multa uma parte de sua pele, uma tentativa de convencê-lo que o personagem é rico o suficiente para realizar um acordo tendo tal proposta como condição.

A origem do contrato entre Antônio e Shylock parte de um diálogo entre os próprios personagens. Antônio está ciente de seu dever caso falhe de cumpri-lo, e incentiva o estabelecimento de uma multa como uma demonstração de consciência sobre a forma que trata Shylock e demonstra que não o trataria melhor devido a necessidade do empréstimo. Em *O Auto da Compadecida*, a multa é sugerida por João Grilo, uma terceira pessoa não diretamente envolvida no contrato. Sua sugestão, aliada a reação de Chicó, que se recusa a assinar visto que seria a pessoa a pagar a multa, é vista como um toque adicional ao humor do filme.

Em ambas as obras é estabelecido que, se o devedor falhar a pagar a quantia emprestada em retorno, a multa deverá ser cobrada através de um pedaço de sua própria carne. Em *O Mercador de Veneza*, é utilizado o termo libra de carne, uma unidade de peso; já

em *O Auto da Compadecida*, é utilizada uma expressão popular para indicar a pele humana, o couro. Essa expressão infere ao personagem condição de bestialidade, ao compará-lo com a pele de um animal.

Uma vez identificado o contexto das criações dos contratos e como a multa é imposta por cada personagem, observa-se como a penalidade é cobrada e as brechas que os personagens encontraram para que não seja efetuada. Para fins de comparação e análise, os diálogos entre os personagens de *O Mercador de Veneza* e *O Auto da Compadecida* estão ilustrados abaixo, a ver:

PÓRCIA: Uma libra de carne desse peito
É sua, pela corte e pela lei.

SHYLOCK: O juiz é mais que sábio!

PÓRCIA: Deve cortar a carne desse peito
Segundo a lei e a permissão da corte.

SHYLOCK: Sábio juiz! Deu a sentença; pronto!

PÓRCIA: Espere um pouco, que há mais uma coisa.

A multa não lhe dá direito a sangue;

"Uma libra de carne" é a expressão:

Cobre a multa, arrebanhe a sua carne,

Mas se, ao cortar, pingar uma só gota

Desse sangue cristão, seu patrimônio

Pelas leis de Veneza é confiscado,

Revertendo ao Estado.

GRAZIANO: Ó juiz sábio!

Veja, judeu, como ele é erudito!

SHYLOCK: Essa é a lei?

PÓRCIA: Pode ver por si mesmo.

Pois pedindo a justiça, fique certo

Que terá mais justiça que pediu.

(Ato IV, Cena I, p. 322).

MAJOR: A festa tá muito boa, mas tá na hora de
cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a faca tá amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria anestesia?

ROSINHA: Peraí, meu pai! O que estava no contrato
mesmo?

MAJOR: Dez contos de reis ou uma tira de couro.

ROSINHA: Dez contos de reis e uma tira de couro
dele?

MAJOR: Isso.

JOÃO GRILO: Couro, couro?

MAJOR: Couro, couro!

ROSINHA: Só couro?

JOÃO GRILO: Pouco não é, mas também não é tanto
assim.

MAJOR: É mas é só uma tirinha só.

JOÃO GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de
sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse
contrato foi couro. Ninguém falou em sangue, não foi?

CHICÓ: Ah é mesmo, não tinha atinado pra isso
antes.

JOÃO GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem
tirar sangue, ou o senhor não tira é nada.

Tanto no texto-fonte quanto no texto-alvo nota-se a representação dos desdobramentos jurídicos acerca da realização de um acordo. São identificadas, então, a firmação de uma multa, sua cobrança, e as formas de encontrar uma brecha para invalidá-la. Enquanto em *O Mercador de Veneza* o contrato realizado entre personagens tem amparo sob a lei veneziana, em *O Auto da Compadecida*, a natureza do acordo é informal. Em ambas as situações, entretanto, o estudo do contrato e eventual descoberta de uma brecha que impede a multa de ser cobrada são feitos por pessoas que não fazem parte do sistema legislativo. Os diálogos que abordam a cobrança e a busca por sua invalidação são destacados no quadro a seguir para fins de comparação e análise das suas representações:

Quadro 01: Brechas encontradas pelos personagens para invalidar o acordo

<i>O Mercador de Veneza</i>	<i>O Auto da Compadecida</i>
<p>PÓRCIA: Deve cortar a carne desse peito Segundo a lei e a permissão da corte. SHYLOCK: Sábio juiz! Deu a sentença; pronto! PÓRCIA: Espere um pouco, que há mais uma coisa. A multa não lhe dá direito a sangue; "Uma libra de carne" é a expressão: Cobre a multa, arrebanhe a sua carne, Mas se, ao cortar, pingar uma só gota Desse sangue cristão, seu patrimônio Pelos leis de Veneza é confiscado, Revertendo ao Estado.</p>	<p>JOÃO GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato. MAJOR: Que história é essa? ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro. Ninguém falou em sangue, não foi? CHICÓ: Ah é mesmo, não tinha atinado pra isso antes. JOÃO GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue, ou o senhor não tira é nada.</p>

No caso de *O Mercador de Veneza*, não se sabe se Shylock tinha intenções de cobrar de fato a multa. Entretanto, pode-se supor que o sentimento de rancor de todos os insultos e exclusão que passou somado ao fato de sua filha ter fugido com um homem cristão e renunciado sua religião tenham contribuído para o fato de Shylock resolver cobrá-la perante a lei após Antônio falhar em pagá-lo de volta a quantia.

Durante a sessão do tribunal, Pórcia, esposa de Bassânio, melhor amigo de Antônio, se disfarça de advogado e afirma a Shylock que ele tem o direito de cobrar a sua multa. Entretanto, ela aponta que, apesar de poder retirar a pele de Antônio, o personagem está restringido a fazê-lo apenas se não retirar uma gota de sangue, condição que não está declarada no contrato. Shylock, então, não sucede em sua cobrança.

Em relação à obra *O Auto da Compadecida*, Rosinha e João Grilo conversam com o Major a fim de protelar e encontrar uma brecha no acordo. Após um momento, ambos percebem que não estava declarada no contrato a condição de retirar a pele de Chicó e, ao mesmo tempo, fazê-lo sangrar. Os personagens, então, utilizam esse argumento inferindo que, ao fazê-lo sangrar, o Major estaria quebrando o acordo, e que, ou cobraria sua multa sem retirar sangue, ou seria impossibilitado de cobrá-la.

Ao analisar os recortes, percebemos que as referências culturais passaram por um filtro cultural que as representam em cada contexto. A representação da expressão “libra de

carne”, uma medida utilizada no período para medir a pele do personagem, foi traduzida como “tira de couro”, condição que revela uma comparação do personagem a um animal ao tratar de como retirar sua pele. Percebe-se, portanto, que, os diálogos em *O Auto da Compadecida* são uma representação culturalmente modificada daqueles observados em *O Mercador de Veneza*.

Em *O Mercador de Veneza*, a criação e resolução do acordo são feitas entre, respectivamente, Antônio e Shylock, e Shylock e Pórcia em um disfarce de juiz. Em comparação, em *O Auto da Compadecida*, ambos os eventos ocorrem com a inserção de um personagem, João Grilo, que ativamente participa da negociação. Identificamos, portanto, que nos recortes analisados em *O Auto da Compadecida*, há personagens e falas adicionais que não estão nos recortes em *O Mercador de Veneza*, inseridos para adequar-se ao enredo do filme, o que origina argumentações diferentes para produzir o contrato e solucionar o conflito da multa nas obras.

Observando os recortes, percebemos que podemos identificar um intertexto de *O Mercador de Veneza* nas falas dos personagens em *O Auto da Compadecida*. Essa presença explícita do intertexto aproxima a análise da relação das obras à prática de citação, que expõe e marca o texto citado. Entretanto, segundo os preceitos de Genette (1997) e Samoyault (2008), a citação referencia o autor que está sendo citado, e a menção de William Shakespeare não foi encontrada nos créditos do roteiro ou em algum momento do filme que deixasse explícita sua referência, o que também, segundo Genette (1997) e Samoyault (2008), permite a leitura de um caso de plágio na obra.

A partir desta observação inicial, surgiram novas reflexões quanto à definição da relação intertextual entre as obras. No recorte de *O Auto da Compadecida*, foi identificada a inserção de personagens e falas adicionais não presentes em *O Mercador de Veneza*. Esse fato gera um distanciamento entre o texto-alvo e o texto-fonte, a definição de citação, portanto, não se mostra suficiente por completo para descrever a relação entre as produções.

3.2.2 *Diálogos entre O Mercador de Veneza e Ó Paí, Ó*

Para realizar a análise da representação de preconceitos em *O Mercador de Veneza* e *Ó Paí, Ó*, faz-se necessário, primeiramente, lembrar os contextos das interações entre Shylock e Antônio e Boca e Roque, observando elementos de seus diálogos que descrevam preconceitos vividos e suas reações aos mesmos. Uma vez destacados tais elementos, é feita

uma comparação dos discursos dos personagens para identificar as semelhanças e diferenças em suas representações. Por fim, é feita uma reflexão sobre as relações que as obras estabelecem.

Ao ser solicitado por Bassânio a quantidade de três mil ducados a juros, e informado que o fiador será Antônio, Shylock informa que precisa refletir a proposta conversando com o mercador cristão. Entretanto, durante o diálogo, conflitos antigos de origem religiosa e econômica entre os personagens ressurgem, e Shylock é lembrado do tratamento negativo que recebe de Antônio e seus amigos devido a sua religião e emprego, como abusos físicos e interferência em seus negócios.

Como está pronto, agora, a bajular!
 Eu o odeio porque é cristão,
 E ainda mais porque, ingênuo e tolo,
 Empréstimo ouro grátis, rebaixando
 Os juros que cobramos em Veneza.
 Se consigo apanhá-lo num aperto,
 Mato a fome de queixas muito antigas.
 Por odiar minha nação sagrada,
 Nos locais onde vão os mercadores
 Agride a mim, meus lucros e poupanças,
 A que chama de juros ou de usura.
 Maldita seja a minha própria tribo
 Se eu o perdoar.

(Ato I, Cena III, p. 250).

Antônio, em comparação, ouve Shylock justificar a cobrança de juros em seus empréstimos, ato que condena, utilizando uma passagem da bíblia como metáfora, e o responde comparando-o a uma figura negativa do catolicismo, o diabo, ao informar “Repare bem, Bassânio, que o diabo cita em seu próprio bem as Escrituras!” (Ato I, Cena III, p. 252). O desentendimento de ambos segue e Shylock ironiza a situação em que Antônio se encontra ao precisar pedir dinheiro a ele, mencionando momentos em que é maltratado pelo mesmo.

Em *Ó Paí, Ó*, Boca solicita que Roque produza carrinhos de café para que ele possa contratar jovens e comercializar seus produtos no Carnaval. Enquanto aguarda os serviços de

Roque, Boca lhe direciona insultos, demandando que o trabalho seja finalizado rapidamente. Roque, então, discute com Boca sobre a forma que é tratado, e reforça quais foram os termos do serviço.

BOCA: Esses carrinhos aí não estão prontos, né painho?

ROQUE: Não, só falta botar ali a instalação elétrica.

BOCA: Venha cá, velho, eu disse a você que eu queria esses carrinhos prontos para que horas?

ROQUE: Rapaz, é rapidinho.

BOCA: Pras cinco horas. Certo, rei?

ROQUE: Calma, mermão.

BOCA: Não vá dá uma de preto e cagar minha porra na saída, né meu brother?

ROQUE: Só que eu não sou nem seu brother, nem moleque, e quem tá fazendo merda aqui é você.

BOCA: Peraí, meu irmão, eu tou brincando com você.

ROQUE: Brincando, uma porra.

BOCA: Se acalme, meu irmão, cê tá nervoso?

ROQUE: Meu irmão, eu já falei pra você que eu não sou seu irmão, meu irmão. Você tá surdo?

BOCA: Surdo é você, viu? Seu cão.

ROQUE: Eu tratei com você cinco horas, e cinco horas estará pronto mediante pagamento combinado.

Uma vez destacados os contextos dos conflitos entre os personagens, posicionamos os diálogos de Shylock e Antônio e de Roque e Boca, lado a lado, a fim de realizar uma comparação textual e analisar as relações que as obras estabelecem.

Signor Antônio; muita, muita vez
 Buscou menosprezar-me no Rialto,
 Por meus dinheiros e minhas usuras.
 Aturei tudo só com um dar de ombros
 (Pois suportar é a lei da minha tribo).
 Chamou-me de descrente, de cão vil,
 Cuspiu na minha manta de judeu,
 Apenas porque eu uso do que é meu.
 Mas agora, parece, quer ajuda:
 Agora chega; vem a mim e diz:
 "Shylock, hoje preciso do seu dinheiro",
 O senhor, que escarrou na minha barba,

ROQUE: Não tem negócio, Boca. Trato é trato. Os carrinhos só vão sair daqui mediante pagamento, isso já tava claro entre a gente.
 BOCA: Você não tá vendo que de repente a culpa não é nem minha, brother?
 ROQUE: Minha também não é. Ou é o dinheiro todo, todinho, mermão, ou nada.
 BOCA: Eu vou dizer o quê pras mães desses meninos? Pode entrar meninos, eu vou dizer o quê pras mães dos meninos do projeto social, velho? Estão precisando trabalhar com esses carrinhos hoje, você não tem coração não, é, velho?

Afastou-me com o pé, como a um cachorro,
 Da sua porta, agora quer dinheiro.
 Que devo dizer eu? Devo dizer
 "Cão tem dinheiro? Pode um vira-lata
 Empréstimo a alguém três mil ducados?"
 Ou devo rastejar e, em tom servil,
 Quase sem voz, com um sussurro humilde,
 Dizer apenas:
 "Na quarta-feira o senhor cuspiu-me,
 Humilhou-me tal dia, e certa vez,
 Chamou-me cão: por tantas cortesias
 Vou emprestar-lhe todo esse dinheiro?"
 (Ato I, Cena III, p. 252-253).

ROQUE: Venha cá, pai. E cão tem coração?
 BOCA: Irmão, eu tou lhe pedindo, certo?
 ROQUE: Mas veja só. Eu vou te ajudar por quê,
 mermão? Você vem aqui, me esculhamba, e agora
 você quer que eu te ajude? Por que é que eu ia fazer
 isso, hein? Eu queria ver, se um desses menino que
 você explora feito escravo aí não te desse o dinheiro
 que você combina com eles o que você ia fazer.
 BOCA: Eu sei porque você está dizendo isso velho, é
 porque você é negro, certo velho, porque você nunca
 teve oportunidade, certo velho, agora você quer
 ganhar o seu dinheiro dessa forma, brother?
 ROQUE: Eu já suportei demais os seus escárnios,
 suportar é a lei da minha raça, tá ligado? Agora é
 assim, eu quero o dinheiro todo.

Ambos Shylock e Roque são solicitados a prestar um serviço para pessoas que os insultam por serem de grupos marginalizados e estereotipados pelos grupos dominantes das sociedades em que pertenciam (respectivamente um homem cristão e um homem judeu, e um homem branco e um homem negro). O desprezo recebido é manifestado por Shylock ao utilizar o verbo "humilhar", e por Roque, ao utilizar o termo mais popular "esculhambar" ao descreverem o tratamento sofrido.

Entre os insultos recebidos, Shylock e Roque destacam que foram chamados como cão em uma indicação de desprezo e tratamento de inferioridade por Antônio e Boca. Shylock, então, questiona se o animal possui as condições financeiras que ele possui para emprestar a quantia a Antônio, e Roque indaga se o animal teria a capacidade de ter empatia para aceitar o pedido que lhe foi feito. Nestas falas, percebe-se que os personagens destacam a ironia da situação em que se encontram, uma vez que, previamente, não eram considerados iguais a aqueles que os insultaram, e, posteriormente, passaram a possuir o poder de decisão.

Ambos os personagens demonstram compreender que pertencem a grupos marginalizados na sociedade, uma vez que mencionam que suportam os desprezos sofridos por eles e que esse ato já é inerente àqueles de suas comunidades, ao que Shylock menciona ser lei de sua tribo e Roque, da sua raça. Embora pertençam a conjunturas sociais e históricas diferentes, os conflitos entre os pares Shylock e Antônio, e Roque e Boca permitem analisar e tecer uma crítica à forma que os grupos minorizados são tratadas por grupos dominantes da sociedade que os excluem.

Além de traduções de referências culturais de cada contexto sócio-histórico, como os já destacados "humilhar" e "esculhambar", os recortes observados possuem mudanças quanto ao ordenamento dos questionamentos feitos pelos personagens. Por exemplo, Shylock descreve as humilhações sofridas através de uma resposta única a Antônio. O personagem não

é interrompido, e ao final, ele reflete se um cão, termo o qual foi chamado por Antônio, possuiria dinheiro para lhe emprestar. Em *Ó Paí, Ó*, as falas de Roque são alternadas em uma discussão com Boca. Roque questiona se um cão possuiria leniência para aceitar o que lhe foi proposto em uma resposta ao argumento de Boca, diferentemente das reflexões em *O Mercador de Veneza*, que são ininterruptas. Ademais, no recorte analisado, Shylock inicia seu questionamento mencionando que sofrer humilhações faz parte de sua comunidade, e em comparação, Roque menciona isto ao final, como um indicativo de que não irá mais suportar os desprezos de Boca.

Além de identificar diálogos entre *O Mercador de Veneza* e *Ó Paí, Ó* em cenas que os personagens refletem se realizam ou não favores àqueles que os marginalizam, observamos outro diálogo entre as obras presente nos discursos em que Shylock e Roque abordam as semelhanças entre, respectivamente, um homem cristão e um judeu e um homem branco um negro. A fim de analisar essa relação, posicionamos um discurso ao lado do outro, a ver:

Eu sou um judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não nos rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não haveremos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes. Se um judeu enganar um cristão, qual é a humildade que encontra? A vingança. Se um cristão enganar um judeu, qual deve ser seu sentimento, segundo o exemplo cristão? A vingança, pois. A vileza que me ensinai eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres. (Ato III, cena I, p. 286-287).

Eu sou negro. Eu sou negro sim. Mas por acaso negro não tem olhos, Boca? Hein? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido, Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco, Boca? Hein? Quando vocês dão porrada na gente, a gente não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça, a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho.

Ambos os discursos iniciam com uma afirmação dos personagens sobre o grupo minorizados em que pertencem. Shylock é questionado por Solânio, amigo de Antônio, se pretende prosseguir com a cobrança de multa que resultaria na retirada de carne do personagem, e Shylock responde que sim, afirmando que Antônio lhe inferiu insultos e maus tratos por ser judeu, o que lhe fez reafirmar o grupo em que pertence. Roque, ao dizer a Boca que pretende negociar o valor que lhe é devido da mesma forma que é tratado por Boca, é respondido que não pode fazer isso porque é negro. Logo, o personagem o responde reafirmando a sua cor. Ambos traçam comparações e destacam semelhanças físicas, fisiológicas, e de comportamento, como é destacado no quadro a seguir:

Quadro 02: Características identificadas em *O Mercador de Veneza* e *Ó Paí, Ó*

Características	<i>O Mercador de Veneza</i>	<i>Ó Paí, Ó</i>
Físicas	Olhos, mãos, órgãos, dimensões, sentidos.	Olhos, mão, pau, sentido.
Fisiológicas	Alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, sangramos, morremos.	A gente come da mesma comida, sofre das mesmas doenças, precisa dos mesmos remédios, a gente sua, a gente sangra, a gente morre.
Comportamentais	Rimos.	A gente ri.

Em aspectos físicos, Shylock destaca que ambos possuem olhos, mãos, e órgãos semelhantes. Em *Ó Paí, Ó*, o termo órgãos é traduzido para o órgão masculino reprodutor (pênis), traduzido contemporaneamente para o seu termo informal, “pau”. Em aspecto fisiológico, ambos os personagens tecem uma comparação sobre os alimentos que comem e doenças que sofrem. A expressão "curado" foi traduzida para "remédios", referência aos medicamentos descobertos e produzidos após o período de produção de *O Mercador de Veneza*. Shylock e Roque descrevem, também, atos de violência que seus grupos sofrem pelos que lhes oprimem, mencionando as suas consequências. São eles identificados no quadro a seguir:

Quadro 03: Ações e consequências dos atos sofridos pelos grupos de Shylock e Roque

Descrição	<i>O Mercador de Veneza</i>	<i>Ó Paí, Ó</i>
Ação	Vós nos feris, nos envenenais	Dão porrada na gente, dão um tiro na gente
Consequência	Sangramos, morremos	A gente sangra, a gente morre

Enquanto Shylock utiliza o termo "ferir", apontando que esse ato resulta em sangramento, e "envenenar", resultando em sua morte, Roque utiliza termos a referência cultural "dar porrada". Destaca-se aqui a tradução do termo "envenenar", uma maneira popular de assassinar uma pessoa no período de produção da peça shakespeariana, para "dar um tiro", forma de assassinato popularizada no mundo contemporâneo. Assim, percebemos a estratégia do filtro cultural para utilizar termos que representem o contexto histórico em que as produções estão situadas (período da renascença e contemporaneidade).

Ao passo em que os personagens destacam ações que reforçam igualdade entre eles em termos de comportamentos inerentes ao ser humano, ambos paralelamente descrevem as maneiras que são sistematicamente oprimidos e violentados pelos grupos aos quais se dirigem. Ao fim do discurso, ao negarem leniência e apontarem que todos os envolvidos devam ser tratados como iguais (o que resulta em prosseguir com a multa para Shylock e não aceitar receber um valor menor para Roque), nota-se que os personagens estão declarando que devem buscar uma forma de reparação dos insultos e abusos que passaram ao permitirem seus opressores não sejam bem sucedidos ao menos uma vez, se tornando iguais a eles ao obter o poder de decidir as situações das suas deles.

Novamente, além de identificar traduções de referências culturais pertencentes às conjunturas sócio-históricas das obras, o discurso de Roque possui algumas mudanças em relação a estruturação do discurso de Shylock, como a supressão da frase "esquentado e gelado pelo mesmo verão e inverno" e adição da frase "a gente sua". Essas observações contribuem para as reflexões acerca do tipo de relação intertextual que as obras apresentam, visto que a presença de *O Mercador de Veneza* em *Ó Paí, Ó* não é percebida como literal.

4 DISCUSSÃO

Uma vez analisados os recortes selecionados da peça *O Mercador de Veneza*, e das transcrições dos filmes *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó*, faz-se preciso observar novamente os conceitos e teorias discutidas na seção de embasamento teórico a fim de identificar as relações que a peça apresenta com os filmes. São eles o dialogismo e as categorias de transtextualidade descritas por Genette (1997), que inclui a intertextualidade e suas diversas expressões. Uma vez estudadas, é feita uma reflexão se tais teorias se mostram suficientes para expressar tal relacionamento.

Ao estudar o conceito de dialogismo, notamos que *O Mercador de Veneza*, *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* apresentam diálogos com as conjunturas sócio-históricas das sociedades em que estão inseridas, que são, respectivamente, a Europa renascentista, o Sertão Nordestino no século XX e Salvador no século XXI. Cada obra, então, expressa uma representação do contexto em que está inserida. Para identificar, todavia, como as obras dialogam entre si, é necessário relembrar as categorias de transtextualidade estudadas por Genette.

Ambos *Ó Paí, Ó* e *O Auto da Compadecida* são adaptações de peças homônimas, e além de serem traduções intersemióticas delas, possuem traços de intertextualidade com *O Mercador de Veneza*, como foi observado na seção de análise. Os recortes analisados em *Ó Paí, Ó* e *O Mercador de Veneza* abordam questões de preconceito e discriminação racial e como os personagens lidam com as formas opressão e violência que sofrem por pertencerem a grupos minorizados da sociedade. Já em *O Auto da Compadecida* e a peça shakespeariana, observamos desdobramentos de promessas jurídicas muito semelhantes à de uma realização de contrato.

Com o propósito de especificar o tipo de relação de intertextualidade que as obras apresentam, revisitamos as categorias estudadas por Genette (1997) e Samoyault (2008). Não encontramos elementos que possam comprovar os diálogos das obras através da referência, uma vez que *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* não nos remetem à peça shakespeariana através de um elemento como título ou nome de personagem. Similarmente, não identificamos traços de alusão, uma vez que nesta prática, o intertexto não se apresentaria explicitamente como a situação observada nas falas dos personagens.

A partir de nossa análise inicial, observamos que a prática da citação seria a categoria de intertextualidade que mais se enquadra para descrever os diálogos das obras. Contudo, as

definições de Genette (1997) e Samoyault (2008) não descrevem por completo relações entre os recortes analisados, uma vez que o conceito de citação traz limitações sobre o formato midiático das obras e possíveis mudanças feitas nos diálogos.

A descrição de citação feita por Genette (1997) e Samoyault (2008) destaca a presença de marcas tipográficas, como aspas ou fontes em itálico, que expressam a prática a fim de evidenciar e distinguir os textos. Contudo, não é possível identificá-la em *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* devido à característica audiovisual das obras. Apesar de possuir como objeto de estudo recortes textuais (transcrições dos textos orais dos filmes e a publicação da peça), as obras analisadas são textos orais, logo, não apresentam as características tipográficas necessárias destacadas pelos autores para realizar por completo essa classificação.

Samoyault (2008) aborda que a ausência de marcas que evidenciem a citação causa um estranhamento inicial e uma possível observação de plágio nas obras, surgindo questionamentos sobre suas propriedades literárias. Uma vez que não foram encontrados créditos nos roteiros ou traços nas obras que marcassem a citação de *O Mercador de Veneza*, percebemos que a prática do plágio também poderia se enquadrar para descrever os diálogos das obras. Entretanto, como mencionado previamente, a definição de citação e plágio não os definem por completo devido ao formato midiático das obras e possíveis mudanças feitas nos diálogos dos personagens como supressão e inserção de falas.

Cada discurso apresentado nas obras tem um filtro cultural e dialoga com as conjunturas em que elas estão inseridas. Logo, os diálogos dos personagens são expressos em formas que representem a Europa do século XVI e o Sertão Nordestino e Salvador nos séculos XX e XXI respectivamente. Tendo em vista estas reflexões, observamos que apesar de ter como objeto de análise recortes de textos que são referências culturais dos contextos de cada obra, os intertextos identificados em *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* ainda assim não são expressos de forma literal, mas sim, apresentam modificações em relação a *O Mercador de Veneza*.

Como exemplos, em *Ó Paí, Ó*, no discurso em que Roque traça comparações entre pessoas negras e brancas, notamos a inserção de partes do corpo humano distintas a aquelas de *O Mercador de Veneza*, bem como a supressão das falas de Shylock que comparam o ato de enganar e se vingar de alguém. Em *O Auto da Compadecida*, percebem-se inserções de personagens nas cenas de criação do acordo e da resolução da cobrança da multa, o que gera diálogos adicionais aos apresentados na peça.

Chegamos à conclusão, portanto, que outro conceito além das categorizações de intertextualidade apresentadas por Genette (1997) e Samoyault (2008) poderia ser melhor utilizado para explicar as relações intertextuais entre as obras, uma vez que estas trazem definições limitadas quanto à modalidade midiática das obras e a possíveis modificações feitas pelos textos das traduções como inserções de falas e personagens.

Uma vez identificado que a temática do preconceito e discriminação racial estão presentes em ambas as obras, bem como os desdobramentos de um contrato feito, percebemos que as representações, ao mesmo passo em que possuem diferenças nas estruturações das falas, possuem correspondência de sentido. Refletindo nesta perspectiva, a *paráfrase* se mostra, então, como uma possibilidade para descrever a intertextualidade observada. Segundo Chesterman (2016, p. 110, tradução nossa)⁵,

A estratégia de paráfrase resulta em uma versão texto-alvo que pode ser descrita como solta, livre, em alguns contextos até mesmo mal traduzidos. Os componentes semânticos no nível do lexema costumam ser desconsiderados em favor do sentido pragmático de alguma unidade superior, como uma frase inteira.

Sant'Anna (2003) discorre sobre as diversas significações da paráfrase, afirmando que oficialmente, a paráfrase é a reiteração das ideias de uma determinada obra através de palavras distintas. Pensando em tradução literária, o autor tece reflexões sobre a denominação de paráfrase feita por John Dryden, crítico e autor inglês, afirmando que a prática vai para além da manutenção de algum sentido por termos similares, e toma o papel de "[...] tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido" (Sant'Anna, 2003, p. 18).

Borges (apud Prado, 2011, p. 165) discorre sobre a intertextualidade ocorrida em produções artísticas ao ser feita a paráfrase, afirmando que o ato, ao passo que traz sentidos correspondentes a outras obras, possibilita a criação de novas produções, uma vez que "[...] não deixa de ser um exercício de desprendimento de várias partes porque se o texto de origem, presente no segundo texto, é o portador de sentido, ele permite, todavia, ser falado em vez de falar, ser apresentado em vez de apresentar, abrindo o jogo íntimo da cumplicidade".

A partir das descrições de paráfrase feitas pelos estudiosos/as, percebemos que, a prática contribui para que novas produções artísticas sejam realizadas ao mesmo tempo em que traduzem e realizam correspondências a textos produzidos previamente. Vale ressaltar,

⁵ *The paraphrase strategy results in a TT version that can be described as loose, free, in some contexts even undertranslated. Semantic components at the lexeme level tend to be disregarded, in favour of the pragmatic sense of some higher unit such as a whole clause.*

entretanto, que semelhante às reflexões realizadas acerca do conceito de citação, uma paráfrase que apresenta ausência de referências do texto parafraseado também pode correr o risco de ser considerada uma situação de plágio, provocando questionamentos acerca de direitos autorais.

Tendo essa reflexão em vista, questionamos como podemos denominar a relação das obras. Os filmes *Ó Paí, Ó* e *O Auto da Compadecida*, ao mesmo tempo em que não são releituras do enredo de *O Mercador de Veneza*, apresentam diálogos em algumas cenas, como já analisado. Entretanto, verificou-se na ficha técnica das produções que nenhuma das obras dá os créditos à peça ou Shakespeare como referência para as cenas em que a intertextualidade é percebida, o que possibilita uma leitura de plágio acometido.

Ao passo em que *O Mercador de Veneza* é uma obra popularizada de um autor que faz parte do cânone literário ocidental, e aqueles que possuem leitura prévia da produção são capazes de identificá-las em *O Auto da Compadecida* e em *Ó Paí, Ó*, ao não referenciar William Shakespeare como autor ou indicar a fonte da inspiração para as cenas, adentramos uma área da intertextualidade onde questionamentos sobre a propriedade autoral são feitos. Ademais, observa-se que parte da população não possui acesso ou leitura de Shakespeare, e aqueles que não realizaram uma leitura prévia da peça não relacionariam as obras.

A peça e os filmes analisados nesta pesquisa não são os únicos a possuírem uma relação desta natureza. Para isso fizemos uma busca sobre situações semelhantes à observada, ou seja, trechos de textos literários inseridos em falas de personagens fílmicos. Nesse sentido, foram encontrados artigos jornalísticos e publicações em blogs na internet sobre filmes que possuem diálogos com outros sem serem mencionados⁶.

Em relação a estudos acadêmicos, foram realizadas buscas em portais online, conforme já mencionado, e, dentro dos limites da pesquisa realizada, não foram encontradas referências que contribuam com a análise.

⁶ Alguns exemplos de matérias jornalísticas encontradas: *Sex Education: Série da Netflix faz homenagem ao filme 1917?* <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-160585/> e *Júri decide que filme 'Meia-noite em Paris' não tem plágio de livro.* <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/07/produtora-vence-acao-judicial-do-filme-meia-noite-em-paris.html> acessados em 10 nov. 2021

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Mercador de Veneza, *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó* são produções que, a uma observação inicial, não possuem diálogos entre si, visto que os filmes não são releituras do enredo da peça shakespeariana. Entretanto, ao estudá-las, percebemos que há uma relação de intertextualidade entre as obras. Através de reflexões, percebe-se que a discriminação racial e questões jurídicas resultantes da produção de um contrato estão presentes tanto na peça quanto nos filmes, e, em cada obra, esses elementos são ressignificados a fim de dialogar com a conjuntura sócio-histórica que estão inseridos.

O objetivo geral desta pesquisa foi definir as relações dialógicas entre *O Mercador de Veneza*, *O Auto da Compadecida* e *Ó Paí, Ó*. Ao selecionar os recortes das obras e cotejá-los, verificamos que elas estabelecem, de fato, relações de intertextualidade evidentes.

Quanto aos objetivos específicos, foi possível observar que o preconceito e discriminação contra judeus na Europa renascentista presente em *O Mercador de Veneza* passou por um filtro cultural e foi ressignificado para o contexto do Nordeste contemporâneo, dialogando, então, com o preconceito racial contra os negros em *Ó Paí, Ó*. Semelhantemente, desdobramentos jurídicos acerca da produção de um contrato viabilizado pela lei na peça shakespeariana também passaram por um filtro cultural e foram ressignificados para o Nordeste do século XX, dialogando, então, com o acordo verbal em *O Auto da Compadecida*, não firmado pela lei, mas que expressa semelhante autenticidade em questões de cobrança de penalidade.

A fim de identificar qual prática de intertextualidade que descreve o diálogo das obras, foi proposto estudar as categorias de transtextualidade descritas por Genette. Entretanto, apesar de identificar aproximações com a prática de citação, as definições não se mostraram suficientes para descrever propriamente a relação dos objetos desta pesquisa, visto que durante o cotejo das produções foram encontrados elementos como inserção de personagens e adaptações na estrutura dos textos, itens que não são compatíveis com a descrição de citação estudada. Por isso e por conta da diferença entre as mídias, concluímos que o conceito que mais se aproxima para descrição de intertextualidade entre as obras, como já mencionado, seria a paráfrase.

Ao observar a ficha técnica dos filmes, verificou-se que não há a menção de Shakespeare ou *O Mercador de Veneza* como uma referência para a produção das obras. Novos questionamentos sobre o que constitui uma questão de plágio e direitos autorais, então,

surtem, visto que é possível identificar a presença de Shakespeare nas obras, mas ela não é formalizada através de alguma menção ou referência explícita. Nesse sentido, seria necessário realizar uma pesquisa mais profunda acerca de plágio, domínio público e direitos autorais dentro da linguística forense.

Esse debate é ampliado ao identificar que as produções analisadas nesta pesquisa não são as únicas que possuem esse tipo de relação. Ademais, dentro dos limites de busca da pesquisa, não foram encontradas produções acadêmicas que abordassem o tema. A pesquisa, então, sugere que futuros estudos abordem reflexões acerca desse questionamento a fim de serem realizadas possíveis categorizações de relações de intertextualidade, que reflitam questões de plágio e paráfrase e como este tipo de relação pode ser explicado.

REFERÊNCIAS

- ASENSIO, Roberto Mayoral. La traducción de referencias culturales. *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, n. 10, p. 67-88, 1999. Disponível em: <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Referencias_culturales.pdf> Acesso em: 10 nov. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CAMATI, Anna Stegh. Ser ou Não Ser Judeu: Subversão de estereótipos raciais em "O mercador de Veneza" de Shakespeare. *Revista Letras*, Curitiba, n. 77, p. 57-68, jan./abr. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/12372>> Acesso em: 22 fev. 2020.
- CHERSTERMAN, Andrew. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016.
- DUARTE, Mayara Benevenuto. Status e Poder na Performance de Major Antônio Moraes Ator de O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna: Uma Proposta de Debate para o Ensino Médio. Orientador: Maria Nazareth de Lima Arrais. TCC (Graduação) - Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2021. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/riufcg/19472/MAYARA%20BEN%20EVENUTO%20DUARTE.%20TCC.%20LICENCIATURA%20EM%20LETRAS%20-%20L%20c3%8dNGUA%20PORTUGUESA.%202021.pdf?sequence=3&isAllowed=y>> Acesso em: 20 out. 2021.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GALLERY, Maria Clara Versiani. I will love you dear: usura e desejo em o mercador de Veneza. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 165-168, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2334>>. Acesso em: 21 fev. 2020.
- GARCIA, Mylene Fonseca. Transtextualidade: a teoria de Gérard Genette ampliada ao estudo da adaptação fílmica. In: Semana de Eventos da Faculdade de Letras (SEVFALE), 6., 2006, Belo Horizonte. Anais Eletrônicos. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <<http://anais.letras.ufmg.br/index.php/SEVFALE/WISEVFALE/paper/download/218/223>> Acesso em: 28 mar. 2021.
- GENETTE, Gerard. 1. In: _____. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- HELIODORA, Barbara. O Mercador de Veneza: Introdução. In: LEÃO, Liana de Camargo (org). *Grandes Obras de Shakespeare: volume 2: comédias*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- MENEZES, Juseni Rezende de Barros. O Auto da Compadecida: Da Cultura Popular à Cultura de Massas. Orientador: Lisandro Nogueira. TCC (Graduação) - Comunicação Social, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/4374/5/TCCG%20-%20Jornalismo%20-%20Juseni%20Rezende.pdf>> Acesso em: 20 out. 2021.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil: Columbia Pictures, 2000. 1 DVD (144 min).

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares Roubados: Cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador Quarteto, 2004.

Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Brasil: Globo Filmes, 2007. 1 DVD (96 min).

PINHEIRO, Guilherme Galhardo. *Isso é tão gay!:* Micro-agressões, homofobia internalizada, stress e mecanismos psicofisiológicos. Orientadora: Carla Moleiro. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Psicologia Comunitária e Proteção de Crianças e Jovens em Risco, Departamento de Psicologia, Instituto Univesitário de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/19054/1/master_guilherme_galhardo_pinheiro.pdf> Acesso em: 15 out. 2021.

PRADO, Célia Luiza Andrade. Tradução, Paródia e paráfrase: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira. *TradTerm*, v. 18, p. 155-178, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/36760/39482>> Acesso em: 18 nov. 2021.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 7 ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Helio. Discriminação racial no Brasil. In: *Anais de seminários regionais preparatórios para a conferência mundial contra o racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata*. Brasília: Ministério da Justiça. 2001. p. 81-102. Disponível em: <https://esmec.tjce.jus.br/wp-content/uploads/2008/10/discriminacao_racial_no_brasil.pdf> Acesso em: 15 out. 2021.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Jeane dos. *A Representação do Negro em Ó Paí, Ó*. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Sueley da Costa. 2011. 43f. TCC (Especialização) – Curso de Especialização em Literatura e Cultura Afro-Brasileira e Africana, Departamento de Letras e Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2011. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1703/1/PDF%20-%20Jeane%20dos%20Santos.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

SHAKESPEARE, William. O Mercador de Veneza. In: LEÃO, Liana de Camargo (org). *Grandes Obras de Shakespeare: volume 2: comédias*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVA, Marcel Vieira Brito. Adaptação intercultural: conceito e categorias de análise. In: _____. *Adaptação Intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 35-70.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000. p. 54-76.