




## Discursos racializados: a relação paródica entre a Julieta negra e o Predador em comentários online

### Racialized discourses: the parodic relation between Black Juliet and the Predator in online comments

Breno Gustavo Silva FREITAS\*

**RESUMO:** Alinhado à teoria materialista do discurso, este trabalho tem como objetivos i) produzir uma leitura discursiva da noção de adaptação; ii) compreender como o sentido de adaptação fiel baliza a produção de sentidos sobre mulheres negras. Para alcançá-los, analisamos comentários públicos nas redes sociais *Instagram* e *X* (antigo *Twitter*) sobre a adaptação teatral *Romeu e Julieta*, dirigida por Jamie Lloyd, estreada em 2024 e protagonizada por Tom Holland, homem branco, como Romeu, e Francesca Amewudah-Rivers, mulher negra, como Julieta. Consideramos os postulados da Tradução Intersemiótica (Jakobson, 2007 [1969]; McFarlane, 1996) e da Teoria da Adaptação (Stam, 2006; Hutcheon, 2013) para compreender como a adaptação é lida por estes campos para, enfim, propor uma leitura discursiva desta noção compreendendo-a como deslocamento entre materialidades significantes cujo funcionamento ocorre pela incompletude que lhe é constitutiva (Orlandi, 2007; Pêcheux, 1977 [1975]; Indursky, 2009; Lagazzi, 2010). Ao discutir que o real é da ordem do impossível, pois não há objetos independentes do discurso (Pêcheux, 2008 [1973]), refletimos sobre como a obra primeira produz um efeito origem que retorna sobre as obras adaptadas significando-as como não legítimas/não reais. Nos interessamos, então, pelo modo como a racialidade atravessa a discursividade (Modesto, 2021) sobre adaptações cujo protagonismo se materializa pela atuação da mulher negra. Como resultado, as análises dos comentários dão a ver como regularidade a paródia entre a Julieta e o personagem Predador, pois postulam que a adaptação não captura o real da obra primeira por não ser a atriz “a Julieta de Shakespeare”. Na relação paródica que se estabelece entre tais personagens, o discurso é possível de ser racializado, porque os sentidos são produzidos a partir de uma memória eugenista que reforça a estereotipia das mulheres negras como “vilãs”, “más”, “não-femininas”. Concluímos, portanto, que esta discursividade inscreve o sujeito negro no âmbito da anormalidade, circunscrevendo-o como inferior ao sujeito branco (Carneiro, 2023).

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise de Discurso. Adaptação. Julieta negra. Comentários online. Racialidade.

**ABSTRACT:** Aligned with materialist Discourse Analysis, this study aims to: (i) produce a discursive reading of the notion of adaptation; and (ii) understand how the meaning of faithful adaptation guides the production of meanings about black women. To achieve these aims, we analyze public comments posted on the social media platforms *Instagram* and *X* (formerly

---

\* Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz, com bolsa FAPESB. Professor da Rede Estadual da Bahia (SEC-BA), Juazeiro, BA – Brasil. [brenogustavo003@gmail.com](mailto:brenogustavo003@gmail.com)

Twitter) regarding the theatrical adaptation *Romeo and Juliet*, directed by Jamie Lloyd, which premiered in 2024 and starred Tom Holland, a white man, as Romeo, and Francesca Amewudah-Rivers, a black woman, as Juliet. We draw on the postulates of Intersemiotic Translation (Jakobson, 2007 [1969]; McFarlane, 1996) and Adaptation Theory (Stam, 2006; Hutcheon, 2013) in order to examine how adaptation is conceptualized within these fields and, ultimately, to propose a discursive reading of this notion, understanding it as a displacement across signifying materialities whose functioning is grounded in the incompleteness that is constitutive of it (Orlandi, 2007; Pêcheux, 1977 [1975]; Indursky, 2009; Lagazzi, 2010). By arguing that the real belongs to the order of the impossible, since there are no objects independent of discourse (Pêcheux, 2008 [1973]), we reflect on how the original work produces an origin effect that returns upon adapted works, signifying them as illegitimate or unreal. We are thus interested in how raciality traverses discursivity (Modesto, 2021) in adaptations whose protagonism materializes through the performance of a black woman. The analysis of the comments reveals, as a regularity, a parodic relation established between Juliet and the character Predator, insofar as these comments postulate that the adaptation fails to capture the real of the original work because the actress is not “Shakespeare’s Juliet.” Within this parodic relation, discourse becomes racialized, as meanings are produced from a eugenic memory that reinforces the stereotyping of black women as “villains,” “evil,” and “unfeminine.” We therefore conclude that this discursivity inscribes the black subject within the domain of abnormality, circumscribing it as inferior to the white subject (Carneiro, 2023).

**KEYWORDS:** Discourse Analysis. Adaptation. Black Juliet. Online comments. Raciality.

Artigo recebido em: 11.02.2025

Artigo aprovado em: 29.12.2025

## 1 Introdução

*Digo: o real não está na saída nem na entrada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*  
Guimarães Rosa, 2019 [1956].

Há uma questão pungente no que toca às questões raciais que mobiliza nosso interesse de pesquisa. Trata-se do modo como sujeitos negros são significados ao ocuparem papéis em obras adaptadas cujo protagonismo supõe-se pertencer a sujeitos brancos. Em comentários *online* nas redes sociais (X, Instagram, fóruns etc.), são regulares as justificativas de que atores e atrizes negros não contribuem com a “fidelidade” ou com a “realidade” da obra primeira, como se pela adaptação houvesse a possibilidade de capturar um real que viria a ser representado fidedignamente na

obra adaptada ou como se a obra primeira estabelecesse um real fechado à polissemia dos sentidos, não podendo, portanto, ser deslocado.

Para avançar na compreensão do modo como os sujeitos negros são significados ao protagonizarem obras adaptadas, nos parece central propor uma leitura discursiva do conceito de adaptação. Ensaíamos, neste trabalho, sua conceituação enquanto *deslocamento entre materialidades significantes* – como do sistema linguístico ao imagético. Sendo assim, analisamos comentários selecionados em perfis do *Instagram* e do *X* (antigo *Twitter*) que produzem sentidos sobre a atriz Francesca Amewudah-Rivers, que é uma mulher negra e protagonista da adaptação teatral *Romeu e Julieta* dirigida por Jamie Lloyd e estreada em 2024 em West End, Londres. Nosso objetivo é analisar como o sentido de uma adaptação fiel/real está imbricado à produção de sentidos sobre a atriz negra.

A adaptação protagonizada por Tom Holland, como Romeu, e Francesca Amewudah-Rivers, como Julieta, embora siga o texto da tragédia shakespeariana mantendo a história de amor e rivalidade entre as famílias Capuleto e Montecchio, configura-se como uma adaptação, pois delineia novos contornos à obra a partir de elementos como cenários, figurinos, trilha sonora e, claro, a identidade étnico-racial de Julieta – que nesta versão da obra é interpretada por uma mulher negra. Segundo Annie Aslett (2024), a peça é marcada por uma estética minimalista e contemporânea, despojada de adereços, cenários e os figurinos foram moletom e calça jeans, o que foge das vestimentas suntuosas típicas da aristocracia italiana presente nas variadas adaptações da tragédia.

Orientada pela perspectiva materialista de discurso, esta investigação está dividida em duas seções. Na primeira parte, refletimos sobre a versão de Shakespeare de *Romeu e Julieta* compreendendo ser possível significá-la como *obra primeira* a partir do efeito de evidência, isto é, pela ilusão de que há uma ‘origem’ e/ou ‘real’ possível para o discurso (Indursky, 2009; Pêcheux, 2008 [1973]; 1977 [1975]). Além disso, investimos teoricamente na noção de adaptação, a partir da adaptação teatral de *Romeu*

e *Julieta* dirigida por Jamie Lloyd, partindo da tradução intersemiótica (Jakobson, 2007 [1969]; McFarlane, 1996) e da teoria da adaptação (Stam, 2006; Hutcheon, 2013) para propor, do interior da AD materialista, uma leitura discursiva da adaptação em que seu funcionamento opera pelo deslocamento entre materialidades significantes cuja incompletude constitutiva possibilita o reclame de sentidos determinados ideologicamente por sujeitos e condições de produção outros.

Na segunda e última parte, analisamos comentários online sobre a versão adaptada. Como resultado, comparecem como regularidades discursividades que parodiam a mulher negra protagonista da adaptação como o Predador, personagem do filme homônimo cuja figura animalesca e não-humana não partilha quaisquer semelhanças com a aparência da atriz, e que propõem que a adaptação não captura o real da versão shakespeariana da tragédia devido à identidade étnico-racial da atriz. A paródia, no gesto analítico, é mobilizada como ferramenta que nos permite dar visibilidade ao modo como a racialidade irrompe nos comentários produzindo sentidos sobre o sujeito negro. Pelas análises, então, compreendemos que a relação estabelecida entre a Julieta negra e o Predador só é possível pela atualização de uma memória eugenista em que os traços étnico-raciais de mulheres negras são significados pejorativamente, reforçando os estereótipos de que seriam elas “naturalmente mais fortes”, “raivosas”, “más”.

## **2 Deslocamento entre materialidades significantes: um gesto de leitura discursiva da noção de “adaptação”**

A epígrafe que introduz o texto, de Guimarães Rosa (2019 [1956]), baliza a reflexão em torno da relação do sujeito com o real. Ora, se o real não está na saída, tampouco na entrada, mas se dispõe para o sujeito no meio da travessia, podemos pensar que o sujeito esbarra com o real a partir de suas andanças que, enquanto práticas materiais, possibilitam a relação do sujeito com o real. Percorrer a travessia sem um ponto de entrada ou saída torna a relação com o real vacilante, e é na vacilação

que se instauram as fissuras polissêmicas, a não homogeneidade e o não fechamento do real. Pêcheux (2008 [1973], p. 29), ao pensar o real, conjecturou:

Supor que, pelo menos em certas circunstâncias, há independência do objeto face a qualquer discurso feito a seu respeito, significa colocar que, no interior do que se apresenta como universo físico-humano (coisas, seres vivos, pessoas, acontecimentos, processos...) “há real”, isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode ser “assim”. (O real é o impossível... que seja do outro mundo).

Nesta perspectiva, não há quaisquer objetos que não sejam constituídos discursivamente. O real é o que escapa à simbolização. Ele é, pois, da ordem do impossível, ainda que esta impossibilidade seja da ordem de outro mundo. Isto é interessante para que pensemos a respeito de obras literárias em duas direções: I) *a formulação da obra primeira*; II) *as adaptações das obras*.

Em ambas as direções, interessa-nos pensar sobre como quaisquer discursos são produzidos a partir de sua relação com a ideologia, com a história. Esta ressalva é feita porque há, no senso comum, o imaginário de que obras literárias são escritas em uma “linguagem diferente”, uma “linguagem literária”. Da perspectiva materialista de discurso, o que há é “somente um processo geral de linguagem, funcionando tanto no aprendizado verbal de crianças quanto no uso cotidiano da linguagem por todos os falantes, bem como nos seus usos político e literário” (Pêcheux; Gadet, 2004, p. 104). Isto é, sendo a língua a base material sobre a qual se inscrevem processos discursivos diferenciados, não seriam as obras literárias e suas adaptações imunes a este processo.

Seja ao refletir sobre a formulação da obra primeira, seja em suas adaptações, há uma relação necessária com os sujeitos-autores que as formularam. Com isso, não tentamos dizer que o autor detém o controle dos efeitos de sentidos produzidos por seu texto, tampouco que é de sua alçada os sentidos que serão atribuídos à obra por sujeitos-leitores alhures constituídos por diferentes condições de produção. O que tentamos dizer é que, embora Barthes (2004) tenha declarado a morte do autor como método de garantia de sobrevida da obra, como meio de que seus sentidos possíveis

não sejam reduzidos à figura do autor que a escreveu, consideramos haver uma relação do sujeito-autor com sua obra que é indispensável para pensar a relação dos sujeitos com as condições de produção dos seus discursos.

Para pensarmos a respeito da *formulação da obra primeira*, tomaremos como exemplo *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1564-1616), tragédia romântica escrita no final do século XVI, durante o período renascentista inglês, e que é considerada um clássico da literatura mundial por ter narrado o amor entre os personagens Romeu e Julieta em meio aos conflitos de suas famílias.

O objetivo, no entanto, não é produzir uma análise vertical da obra shakespeariana, mas pensar sobre como obras primeiras – anteriores a possíveis adaptações – estão determinadas pelos processos interpelativos que afetam o sujeito-autor e seu texto. Para isso, é preciso, pois, lidar com o fato de que a língua não é uma entidade privada, ela é social, histórica, não-transparente. A tragédia shakespeariana, no geral, produz sentidos sobre o amor, a violência, a família, a religião, a morte etc., e isto constitui versões possíveis sobre os objetos narrados, já que não há independência do objeto face a qualquer discurso feito a seu respeito (Orlandi, 2007; Pêcheux, 2008 [1983]).

Nas práticas de língua não há, portanto, o sentido real para determinado objeto. Tudo o que há são versões. Sobre isso, Orlandi (2007, p. 3) questiona: “Estamos sempre às voltas com versões. Por que uma e não outra? Eis a questão”. Tomar esta afirmativa como pressuposto é ponto nodal ao pensar sobre a formulação da obra primeira, pois implica o reconhecimento de que o real não se materializa nela. Como consequência, os sentidos por ela produzidos não são tudo o que se pode dizer sobre os objetos que estruturam seu enredo, logo, está aberta aos deslocamentos, à disputa do que se estabelece como sendo sua versão.

Por que Romeu? Por que Julieta? Por que a Itália como ambientação? Por que os conflitos familiares? Por que o plano de fuga? Por que a necessidade do casamento? Por que o casamento entre um homem e uma mulher? Por que a morte como

consequência de um amor avassalador? Tais perguntas, se respondidas, não garantem uma *verdade do texto*, tampouco asseguram a *intenção do autor* ou o *real do sentido*. Mobilizamos tais questões para tensionar a produção de versões no discurso ao tomar uma palavra e não outra, logo, para tensionar a relação do dito com o não-dito, do que se diz com a ideologia, do sujeito-autor com seu texto e, portanto, com o interdiscurso.

Indursky (2009) diz ser o texto “o resultado do entrelaçamento de diferentes fios discursivos, produzido por um sujeito ideologicamente interpelado” (p. 9) e “um grande recorte do interdiscurso” (p. 4). A formulação da obra primeira, então, é determinada pelo modo como o sujeito-autor orchestra a alteridade discursiva presente no interdiscurso a partir de sua relação com a ideologia. Dizer que o texto é recorte do interdiscurso implica o reconhecimento de que o texto é aberto à exterioridade, mas simbolicamente fechado.

O fechamento simbólico é produzido pelos efeitos de início, fecho e texto. Os efeitos de início e fecho, geralmente produzidos, respectivamente, pela inicial maiúscula e pelo ponto final, produzem o efeito texto, isto é, a ilusão de que o texto é um produto acabado com início, meio e fim. Todos esses efeitos, pensados em relação, apagam os vestígios da exterioridade, a relação do texto com o já-dito – interdiscurso –, situando “imaginariamente o sujeito-autor na origem do texto que ele produz sob a ilusão de ser sua fonte e seu único responsável” (Indursky, 2009, p. 4).

Com isso, o que estamos marcando aqui é que a formulação da obra primeira – *Romeu e Julieta* – enquanto resultado da escritura de um sujeito-autor, produz a evidência de que não há um discurso outro lhe constituindo, de que não há heterogeneidade de dizeres e sentidos filiados a regiões díspares do interdiscurso, do já-dito. De acordo com Passos (2024),

Acredita-se que foi a obra de Arthur Brooke, intitulada *The Tragical History of Romeus and Juliet* (“A trágica história de Romeu e Julieta”, em português), que inspirou Shakespeare a escrever sua versão, da história de amor, para os teatros. Trata-se de um longo poema narrativo, composto por 3020 versos, publicado pela primeira vez em

1562. Foi escrito em versos rimados e sua origem remonta a uma tradução francesa da narrativa do bispo e poeta italiano Matteo Bandello (1485-1561), que faz parte de sua obra intitulada *Novelas*.

Para os fins desta pesquisa, não nos interessa apontar a “origem verdadeira” de *Romeu e Julieta*, ao contrário: tomamos como pressuposto a não existência do “original” ou do “real”, pois todo discurso retoma um outro que foi dito antes, em outro lugar, independentemente – daí não ser ‘original’ – e está sujeito ao equívoco, às falhas – daí o real como o impossível (Pêcheux, 1997 [1975]; 2008 [1983]). O discurso funciona sob o jogo do dito com o não-dito, do estabelecimento de versões que apagam, necessariamente, outras versões possíveis. A afirmação de Passos (2024), no entanto, nos auxilia a tensionar os sentidos de “real” e de “origem”, que funcionam apenas como efeitos. É preciso, pois, considerar que

[O sujeito-autor] esquece que os sentidos pré-existem e supõe-se a única fonte de seu texto e dos sentidos que nele são produzidos. Este sujeito ‘sabe’, ‘controla’ perfeita e completamente os sentidos de seu dizer e os sentidos que seu dizer não comporta. Seu texto diz tudo o que ele pretendeu que dissesse. Os sentidos de seu texto se apresentam para ele absolutamente controlados e transparentes. Ou seja: os sentidos de seu texto produzem um efeito de cristalização, não podendo jamais ser diferentes: é deste modo que se produz o **‘efeito de evidência’**. Para o sujeito, em sua ilusão, o sentido é estável e não desliza jamais. Ele se apresenta como se estivesse fixado. O sujeito emerge deste trabalho discursivo de escritura como um sujeito-autor, absolutamente atravessado pelo esquecimento da exterioridade, da alteridade e da instabilidade dos sentidos que se inscrevem em seu texto pelo viés de sua função discursiva de escritura (Indursky, 2009, p. 11, grifos da autora).

É, pois, apenas sob o efeito de evidência que a obra primeira pode ser significada como a ‘origem’ ou o ‘real’. Funcionando sob esta evidência, *Romeu e Julieta* se cristaliza como ponto de retorno no qual obras futuras, de outros sujeitos-autores, retornam. Este retorno à obra primeira, no entanto, institui uma outra versão da tragédia pelo gesto de interpretação de um outro sujeito-autor que é determinado por



outras condições de produção e cuja relação com a ideologia não é simétrica e/ou paralela a do sujeito-autor da obra primeira.

Se a obra primeira é uma versão cuja ‘origem’ ou ‘real’ só é possível enquanto efeito, isto é, enquanto ilusão, a adaptação tampouco irá capturar ‘o sentido verdadeiro’ da obra que adapta – pois a relação com a ideologia, as condições de produção, o sujeito-autor serão outros.

Deste modo, para pensarmos a respeito das *adaptações das obras*, consideramos a adaptação teatral de *Romeu e Julieta* dirigida por Jamie Lloyd e protagonizada por Tom Holland (Romeu) e Francesca Amewudah-Rivers (Julieta). Estreada em maio de 2024 em West End, Londres, região popular devido aos inúmeros teatros e casas de show, a adaptação vendeu todos os seus ingressos rapidamente. Seleccionamos esta adaptação devido aos questionamentos, nas redes sociais, da sua legitimidade. A polemização dos sentidos em torno da adaptação ocorreu, especialmente, porque a protagonista escolhida para o papel de Julieta é uma mulher negra.

Na próxima seção, desdobramos algumas considerações a respeito de como o sentido de adaptação está implicado à produção de sentidos sobre a racialidade da protagonista. Para isso, formularemos um gesto analítico que dá visibilidade ao discurso racista que se reproduz sobre a adaptação de *Romeu e Julieta* a partir de comentários online. Neste momento, avançamos no gesto de leitura discursiva sobre a noção de adaptação.

Há diferentes correntes teóricas que operam com a noção de adaptação, como a tradução intersemiótica e a teoria da adaptação. No primeiro caso, Jakobson (2007 [1969]) é um dos nomes que iniciam a tradição ao conceber que há três formas de transmutar o texto:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 2007 [1969], p. 64-65, grifos do autor).

A adaptação pode ser lida nos termos da tradução intersemiótica ao interpretar os signos verbais por meio dos signos não verbais na medida em que traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Jakobson, 2007 [1969], p. 72).

Ainda, a partir da tradução intersemiótica, McFarlane (1996), na tentativa de não hierarquizar a obra primeira e a adaptação, propõe que a narrativa adaptada seja analisada a partir dos elementos que compõem seu processo de elaboração, não do seu resultado, pois compreende que o valor do resultado varia de acordo com a imagem que o leitor cria da obra. Para isso, distingue dois métodos de análise: o de transferência o de adaptação. No primeiro, são os elementos que são facilmente transferidos/traduzidos do verbal ao imagético por meio do que denominou de transferência; no segundo, entende haver maior esforço criativo do tradutor para que ocorra a adaptação.

No entanto, para Silva (2019) e Amorim (2013), os autores da tradução intersemiótica – Jakobson (1969), Bluestone (1968), McFarlane (1996) – reproduzem o estigma de que há uma hierarquia entre as obras primeiras e suas respectivas adaptações, como se a “adaptação mais fiel” possuísse maior valor. Esta hierarquia confere a obra primeira maior prestígio, e lateraliza as produções posteriores. Para o que estamos pautando nesta pesquisa, não nos interessa a hierarquização entre a obra primeira e a adaptação, pois compreendemos que ambas são textos diferentes, formulados em diferentes condições de produção e por um outro sujeito-autor, sendo a “fidelidade” somente um efeito que se produz na evidência de que há um real/origem possível para o texto.

Quanto à teoria da adaptação, as investigações de Stam (2006) e Hutcheon (2013) contribuem com a problematização em torno da busca e/ou supervalorização da fidelidade das adaptações. Ambos os autores se posicionam contra a

supervalorização da obra primeira em detrimento das adaptações, assim, desconstroem uma suposta hierarquia entre elas. Além disso, compreendem que a adaptação não é pura e simplesmente a transmutação de um conjunto de signos a outro, pois há questões outras que incidem neste processo – como os sujeitos autor e leitor, o contexto, as culturas implicadas na obra primeira e na adaptada etc.

Não reduzindo a adaptação à transmutação entre conjunto de signos, Stam (2006) e Hutcheon (2013) reconhecem as implicações exteriores que estão em disputa com o signo no processo de produção de sentidos.

Assim, podemos considerar a máxima derridiana de que traduzir sempre implica perdas e ganhos para pensarmos a respeito da adaptação<sup>1</sup>. Segundo Derrida (2000, p. 42, grifos do autor),

Não é isso que faz uma tradução? Não assegura ela essas duas sobrevidas, perdendo a carne durante uma operação de troca? Elevando o significante em direção ao seu sentido ou seu valor, mas conservando a memória enlutada e endividada do corpo singular, do corpo primeiro, do corpo único que ela assim eleva e salva e releva?" (Derrida, 2000, p. 42, grifos do autor).

Nesta perspectiva, se parafraseamos *tradução* por *adaptação*, o funcionamento parece se repetir: a adaptação passa a ser uma operação que, embora conserve a memória da obra primeira, perde a carne durante a operação de troca. Não se adapta fidedignamente, pois o que há são justamente as duas sobrevidas (o que Orlandi [2007] chama de versões): a obra primeira, que funciona na ilusão de ser a origem do discurso,

---

<sup>1</sup> Reconhecemos que as noções de *tradução* e *adaptação* podem – ou não – estabelecer relação de sinonímia a depender do campo teórico ao qual estejam associadas (Hutcheon, 2013; Stam, 2006). Não havendo uma leitura discursiva de *adaptação* que seja consagrada no interior da análise de discurso materialista, penso ser cedo para, neste texto especificamente, empreender uma distinção entre *adaptação* e *tradução* no interior deste campo. Por isso, ao mobilizar discussões sobre *tradução*, o fazemos a partir do reconhecimento de que a discussão mobilizada se aproxima do que estamos propondo para a leitura discursiva de adaptação. Em trabalhos futuros, tendo sido a noção discursiva de adaptação publicizada, poderá ser formulada uma investigação que analise os efeitos de sentidos produzidos ao significar determinada obra como *traduzida* ou *adaptada*.

e a adaptação, que se formula na disputa do direito à sua vida própria – relacionada, mas independente, da obra primeira.

Na elaboração da leitura discursiva do que é adaptar, então, somos afetados por alguns dos pressupostos da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação. Da tradução intersemiótica, nos valem da consideração de que há, efetivamente, o movimento de um conjunto de signos a outro – animação para *live action*, romance para cinema, a tragédia para o teatro, dentre outros –, mas que na análise de discurso estamos propondo nomear a transmutação da tradução intersemiótica como *deslocamento entre materialidades significantes*. Da teoria da adaptação, nos apoiamos nos pressupostos de que não há hierarquia entre a obra primeira e a adaptação, bem como nas múltiplas implicações que o gesto de adaptar demanda: o contexto histórico-social das obras, a interpretação da obra primeira por um sujeito ao formular uma adaptação, as culturas, os sujeitos leitores-espectadores etc.

O que se impõe desde a perspectiva materialista do discurso para a noção de adaptação, portanto, é a compreensão de que não há uma *transmutação dos signos*, pois isto suporia que o signo se transforma e, logo, se estabiliza, se fecha – isto é, deixa de ser X e passa a ser Y. Ao ser adaptado, o conjunto de signos da obra primeira não deixa de existir materialmente e de produzir sentidos. Ao contrário, este conjunto joga com os sentidos da obra adaptada ao ponto de servir como pressuposto para significar a adaptação como “infel”, “ilegítima”, “versão piorada” etc. Consideramos, enfim, que a adaptação mobiliza o *deslocamento entre materialidades significantes* tensionando a incompletude que é constitutiva ao funcionamento deste processo.

De acordo com Lagazzi (2010, p. 2), a definição de materialidade significativa busca ampliar o escopo da análise de discurso materialista, que por muito tempo esteve dedicada ao discurso político verbal. Colocar à baila esta noção implica a compreensão de que o discurso produz sentidos, em relação com a história, a partir de diversas formas materiais: o sonoro, o imagético, o corporal etc. As diversas formas

materiais, no entanto, não se relacionam por complementaridade, mas por composição. Segundo Lagazzi (2007, p. 3),

Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda.

Tomar a adaptação como *deslocamento entre materialidades* significantes e não como transmutação, é portanto, compreender que há aí uma relação de composição – jamais de complemento – estabelecida: é pelo trabalho da incompletude, constitutivo ao funcionamento discursivo, que o sentido pode ser sempre outro, suscetível a gestos de interpretação díspares. Logo, ao se produzir uma adaptação teatral da tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta*, as materialidades significantes são deslocadas à encenação teatral para estabelecer uma composição material que possibilitará a reclamação de novos sentidos: seja pelo sujeito-autor, ao formular a adaptação, seja pelo sujeito-espectador, ao assistir ao espetáculo.

A composição ocorrida pelo deslocamento entre materialidades significantes diferentes (a tragédia shakespeariana e a adaptação teatral dirigida por Jamie Lloyd), que é mobilizada pela categoria da adaptação, está regulada pelo funcionamento da intertextualidade e da interdiscursividade. Em Indursky (2009), lemos que o texto, que é sempre determinado pelo interdiscurso, pelo já-dito, pode produzir uma relação intertextual com um outro texto. Isto é, há uma relação intertextual entre as duas versões de *Romeu e Julieta* que estamos mobilizando.

A intertextualidade trabalha a retomada/releitura que um texto produz sobre um outro texto, dele se apropriando para assimilá-lo e/ou transformá-lo. Ou seja: o processo de intertextualidade lança o texto a uma possível origem. Já o interdiscurso remete o texto a redes discursivas anônimas, não sendo mais possível identificar com clareza,

como no caso anterior, a origem do texto, pois o discurso está disperso em uma profusão de textos (no tempo e no espaço), estabelecendo relações com diferentes formações discursivas e mobilizando posições-sujeito igualmente diversas. A intertextualidade e a interdiscursividade constituem, pois, dois tipos bem diversos de exterioridade que participam, sem se confundir nem se superpor, da constituição discursiva do texto (Indursky, 2009, p. 3).

Ao tratarmos sobre a formulação da obra primeira, defendemos que a versão shakespeariana é significada como a “origem” ou como o “real” apenas pelo efeito de evidência que apaga sua relação com o interdiscurso, com o já-dito. A relação intertextual definida por Indursky (2009) reforça o que postulamos acima: ao se produzir uma adaptação, se projeta sobre a obra primeira a origem apenas como o efeito de que ali está a fonte do discurso. O que há na obra primeira, pensada em relação à adaptação, então, é a produção de um *efeito origem*.

A adaptação, então, irá se apropriar para assimilar e/ou transformar a obra primeira. E isto ocorre pelo gesto de interpretação do sujeito-autor que se situa em outras condições de produção. Segundo Stam (2006, p. 48), as adaptações operam como um trabalho de reacentuação através do qual a obra que é tomada como *origem* é reinterpretada por outras lentes que estão reguladas pelo momento cultural e discursivo em que são produzidas as obras adaptadas.

O trabalho da interpretação possibilita a produção de sentidos diferentes na obra primeira e na obra adaptada porque são sujeitos diferentes, “marcados por épocas diferentes, culturas diferentes, sociedades diferentes, oriundos de histórias diferentes (Bolognini, p. 104-105, 2001). O sujeito que interpreta, ao adaptar uma obra, está afetado pelo seu lugar social enquanto sujeito interpelado ideologicamente. Isto significa dizer que “[...] aquele que lê não se despe de suas vestes, das histórias que ouviu, dos caminhos que percorreu e dos sentidos que compartilha, o que o faz olhar para o texto a partir de uma perspectiva” (Colaça, 2022, p. 358).

Neste sentido, adaptar abre a possibilidade de deslocar sentidos, de mobilizar uma outra interpretação da obra primeira, revisitando-a, inquietando-a. Ao elaborar

uma adaptação, há aí um gesto de interpretação mobilizado por um sujeito-autor que é determinado ideologicamente. Adaptar, portanto, é deslocar a obra primeira entre materialidades significantes que são produzidas e estão relacionadas a outras condições de produção, logo, produzem sentidos outros.

Na próxima seção, desenvolvemos uma análise para pensar como o sentido de fidelidade à obra primeira está imbricado em comentários online sobre a adaptação de *Romeu e Julieta* dirigida por Jamie Lloyd e protagonizada por Tom Holland e Francesca Amewudah-Rivers. Iremos nos preocupar, sobretudo, em analisar comentários em que a racialidade da atriz é significada como o elemento que interdita a materialização do “real” da versão shakespeariana da tragédia romântica.

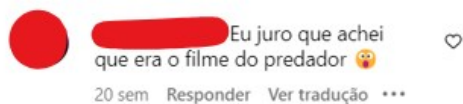
### 3 Romeu e... Predador?

Ao ser anunciada como protagonista da adaptação shakespeariana, a obra e a atriz receberam inúmeros comentários cujos sentidos estavam em disputa: “esta não é a Julieta”, “por que uma Julieta negra?”, “a atriz negra é lacração” etc. Estas asserções, as quais não daremos conta em sua totalidade, são mobilizadas apenas como uma tentativa de dimensionar uma ínfima parte de como se capilariza a atribuição de sentidos ora à adaptação, ora à atriz. Nesta seção, especificamente, buscamos compreender como o sentido de que há um real passível de captura atravessa a produção de sentidos sobre a atriz negra protagonista da adaptação teatral.

Comparece como regularidade, nos comentários de diferentes perfis no *Instagram/X* (antigo *Twitter*), a relação entre Julieta (Francesca Amewudah-Rivers) e o Predador, do filme homônimo, personagem animalesco e fictício cuja aparência não partilha quaisquer semelhanças com a atriz. Embora não haja semelhança, os sujeitos, ao significarem a atriz, estabelecem uma relação de paródia entre os dois personagens.

Para empreender esta análise, então, mobilizamos as seguintes sequências discursivas<sup>2</sup> (rasuradas a fim de preservar a identidade dos sujeitos que realizaram os comentários em análise):

SD 1:



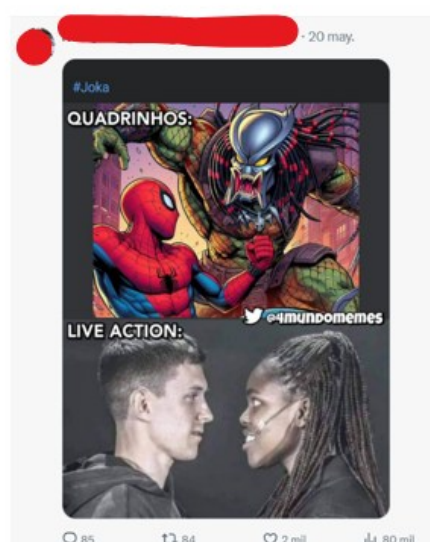
SD 2:



SD 3:



SD 4:



As sequências discursivas mobilizadas dão a ver o modo pelo qual a atriz é significada como “Predador” a partir de diferentes materialidades significantes. Seja pela linguístico (SD 1 e SD 2), seja pelo imagético (SD 3 e SD 4), o efeito de sentido produzido põe em evidência que a atriz em questão não é a Julieta, que ela, portanto, não apreende o real da versão shakespeariana da tragédia. O que comparece nestes

<sup>2</sup> SD 1 – Disponível em: [https://www.instagram.com/presepadageek/p/C69q4ZWgCnK/?img\\_index=6](https://www.instagram.com/presepadageek/p/C69q4ZWgCnK/?img_index=6). Acesso em: 20 dez. 2024.

SD 2 – Disponível em: <https://www.instagram.com/viciadosporfilmes/p/C7C9K0zP1vu/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SD 3 – Disponível em: [https://x.com/luan\\_twix/status/1790937844950683761/photo/1](https://x.com/luan_twix/status/1790937844950683761/photo/1). Acesso em: 20 dez. 2024.

SD 4 – Disponível em: <https://x.com/nerdboomer?lang=es>. Acesso em: 20 dez. 2024.



comentários é uma paródia da personagem vivenciada pela atriz, na medida em que sua imagem é deslocada e aproximada a uma figura animalizada. Assim, de uma personagem humana denominada Julieta, ela passa a figurar como o Predador. Esta quebra de expectativa instaura um efeito de humor/jocosidade, comum à paródia.

Segundo Figueira (2018), o funcionamento da paródia explora um núcleo semântico da formação discursiva matriz, pois é neste núcleo que se encontram os elementos mobilizados para produzir tanto a repetição quanto a diferença do que será parodiado. Assim, “ao mesmo tempo que a FD paródica se distancia da matriz, por reformular seu próprio conjunto sêmico inserindo seu sema em um sistema que lhe é incoerente, ainda a preserva, pois, paradoxalmente, não pode desvincular-se dela, visto que precisa desta ponte para que sua inversão seja reconhecida” (Figueira, 2018, p. 107).

A imagem da atriz (SD 3 e SD 4) e do ator (SD 4) são parodiados pelos personagens Homem-Aranha e Predador. A obra adaptada, assim como a obra primeira, recebe como título os nomes dos protagonistas: *Romeu e Julieta*. Assim como a aparência (SD 3 e SD 4), o título da obra e os nomes dos personagens (SD 1 e SD 2), nas SDs em análise, deslizam, pelo funcionamento discursivo da paródia, e se filiam a outra formação discursiva. Ao serem parodiados, o título e/ou nomes dos personagens são deslocados de *Romeu e Julieta* para:

- (1) SD 1: Predador;
- (2) SD 2: Homem-Aranha e Predador;
- (3) SD 3: Romeu e Predador;
- (4) SD 4: Homem-Aranha e Predador.

Se o funcionamento discursivo da paródia coloca em relação duas formações discursivas (FD) – uma matriz e outra paródica –, a formação discursiva matriz é a que está significando o ator e atriz, Tom Holland e Francesca Amewudah-Rivers, como

*Romeu e Julieta*; enquanto a formação discursiva paródica é a que está sendo mobilizada nos comentários ao significar o ator como Homem-Aranha e a atriz como Predador. A FD matriz, então, é retomada pela FD paródica de modo a atribuir outros sentidos aos protagonistas.

Figueira (2018) defende que o funcionamento da paródia ocorre menos por vias intertextuais, em uma relação texto-a-texto, e mais por vias interdiscursivas, cuja relação não é evidente, tampouco direta. Além disso, o autor toma partido pelo riso como efeito desejado ao se realizar uma paródia. Pensando nisso, interrogamos o modo como a parodização mobilizada nos comentários atribui sentidos aos protagonistas da adaptação a partir de diferentes regiões de sentidos.

Tom Holland (Romeu) é um ator cuja popularidade foi forjada por seu papel como Homem-Aranha em diferentes filmes cujo herói homônimo é o protagonista: *Homem-Aranha: de volta ao lar* (2017); *Homem-Aranha: longe de casa* (2019); *Homem-Aranha: sem volta para casa* (2021) etc. Francesca Amewudah-Rivers (Julieta), ao contrário, não protagonizou filmes de super-heróis, tampouco foi o “Predador” em algum deles.

O que nos captura, então, é o modo pelo qual a FD paródica se apropria da FD matriz deslocando seus sentidos. Os comentários paródicos jogam com memórias diferentes ao parodiar os protagonistas da adaptação. Romeu é parodiado em relação a um personagem que Tom Holland já protagonizou diversas vezes, no entanto, Julieta não é parodiada em relação a um personagem que Francesca Amewudah-Rivers tenha protagonizado. Assim, podemos estabelecer que o que permite a paródia de Romeu por Homem-Aranha são os filmes protagonizados por Tom Holland no papel do super-herói. Esta mesma relação, no entanto, não ocorre na parodização da Julieta.

Nos colocamos, então, as seguintes questões: se Romeu e Julieta formam um par romântico e se Romeu é parodiado pelo papel de Homem-Aranha que seu ator foi protagonista, por que Julieta não é parodiada por Mary Jane, par romântico do Homem-Aranha, ou por quaisquer outro personagem que a atriz tenha feito? Por que

parodiá-la como um vilão, e por que um vilão masculino? Por que parodiá-la como um personagem alienígena, e não como um cujas características físicas sejam humanas? Por que, enfim, o Predador comparece como possibilidade de significar a atriz se não há entre eles nenhuma relação evidente?

É precisamente neste ponto que, do nosso ponto de vista, irrompe a racialidade na produção de sentidos sobre Julieta. Enquanto Romeu é parodiado por uma memória daquilo que já foi feito pelo ator em outros papéis, Julieta é parodiada por uma memória cujas filiações de sentidos autorizam a significação jocosa e animalizante de sua aparência.

De acordo com Modesto (2021), para que um discurso seja racializado não é preciso que raça seja o tema, isto é, não é necessário que o discurso seja de/sobre raça para que produza sentidos atravessados pela racialidade. Nas sequências discursivas mobilizadas, não há um comentário que discursivize explicitamente sobre raça dizendo, por exemplo, que “a atriz não é a Julieta porque é negra”, tampouco que “a atriz, que é negra, é feia para o papel de Julieta”. Entretanto, a racialidade incide na cadeia significante pela memória discursiva ao ter a atriz os traços que constituem sua identidade étnico-racial parodiados por uma figura animalesca e de vilania.

Nesse sentido, os discursos racializados apontam para o processo de racialização das condições de produção, formulação e circulação dos discursos e não para a especificidade de um tema (como raça ou racismo). Não se trata de “falar sobre” raça, mas de ter os processos de racialização atravessando discursividades, ainda que por efeitos do silenciamento, da contradição, da metáfora, da paráfrase, da paródia etc. (Modesto, 2021, p. 9).

É a partir das condições de produção de uma sociedade estruturalmente racista que os processos de racialização são capazes de atravessar discursividades em que raça não comparece como tema do discurso. São estas condições de produção, sobretudo, que autorizam determinados sentidos de significarem mulheres negras. Nas sociedades em que o racismo é a força motriz na distribuição das desigualdades, diz

Carneiro (2021), há o funcionamento do dispositivo da racialidade. A autora o compreende como sendo responsável por estabelecer as desigualdades no trato de sujeitos brancos e de sujeitos negros, sobre estes recaindo múltiplas interdições enquanto seres humanos, sujeitos morais, políticos e de direito. O dispositivo da racialidade produz como efeito a inscrição dos sujeitos negros no “âmbito da anormalidade, na esfera do não ser, da natureza e da desrazão, contribuindo para a formação de um imaginário social que naturaliza a subalternização dos negros e a superioridade dos brancos” (Carneiro, 2021, p. 13).

O que as sequências discursivas dão a ver, portanto, é que a paródia materializa o imaginário do sujeito branco como o herói e do sujeito negro como vilão, inscrevendo-o em um imaginário que o toma como subalterno. Esta divisão binária entre “bem” e “mal” não só é efeito do funcionamento do dispositivo da racialidade, como também materialização da racialidade no discurso. No primeiro caso, por inscrever o sujeito negro no âmbito da anormalidade, reforçando o negro como sendo inferior ao branco. No segundo caso, por produzir sentidos racializados sem, no entanto, dizer sobre raça como o tema do discurso.

Retomando as SD 1 e SD 2, notamos que a Julieta não é parodiada por Predador pelo uso dos marcadores linguísticos que designam o feminino. Na SD 1 – “Eu juro que achei que era o filme *do* predador” –, vemos a linearização do artigo definido masculino singular na contração “do”. Enquanto na SD 2, há a marca da elipse em “Ø homem-aranha e Ø predador” marcando um implícito que, se linearizado por paráfrase – “[O] homem-aranha e [o] predador” –, compareceria o artigo masculino “o”, não o feminino “a”, já que o feminino de predador é predadora e não foi este o significante mobilizado na cadeia linguística.

Mobilizar o modo como o gênero da atriz negra é significado, sendo deslocado do feminino para o masculino, é relevante, pois, se os sentidos sobre as categorias homem e mulher estão estabilizados, respectivamente, como signos de

virilidade/masculinidade e de fragilidade/feminilidade<sup>3</sup>, ao comentar que Julieta, uma mulher negra, é o Predador, seu gênero passa a ser significado como másculo, o que implica uma não-feminilidade, uma não-fragilidade.

Há, nesta análise, o batimento entre gênero e racialidade marcando um discurso racializado de gênero<sup>4</sup> produzindo sentidos sobre a mulher negra. Significá-la como “Predador”, logo, como vilã, bruta, não-feminina, não-frágil, atualiza a memória eugenista que outrora a significou como inferior aos brancos, mais forte e resistente para o trabalho e cujos traços se aproximavam aos de animais, vide a espetacularização ocorrida com Saartjie Baartman (conhecida como Vênus Hotentote ou Vênus Negra), no século XIX<sup>5</sup>, ou aos casos de grande repercussão na mídia em que, nos estádios, jogadores de futebol negros são comparados a macacos.

Reconhecemos haver, neste discurso racializado de gênero que parodia a mulher negra como Predador, ecos da memória eugenista naturalizando seus estereótipos como má, vilã, animalesca (Braga, 2011; hooks, 2020). A utilização de tais estereótipos para fins jocosos contribuem com o que Moreira (2019) nomeou como racismo recreativo que, por meio de piadas, reproduzem sentidos que confinam o negro no âmbito da anormalidade.

Por fim, tensionamos o sentido de que haveria um real passível de apreensão a partir dos comentários sobre os sujeitos negros nas adaptações. Para tensionar a relação entre tais sentidos, parafraseamos as SD 1 (“Eu juro que achei que era o filme do predador”) e SD 2 (“Homem aranha e predador”).

---

<sup>3</sup> Apesar de serem sentidos estabilizados, não significa que não estejam em disputa. Ver “*É menino ou menina?*” *Os efeitos do (re)conhecimento do corpo genitalizado nas condições de emergência de discursividades de gênero* (Lins, 2023), presente no livro *O corpo na Análise de Discurso: conceito em movimento*.

<sup>4</sup> Aqui, faço referência à Cestari (2017), que formulou *discursos classistas racializados de gênero* como modo de designar os discursos que “produzem e fazem circular imagens de classe-raça-gênero” (p. 183), e a Modesto (2021), que investe teoricamente nas discussões, já mencionadas neste trabalho, sobre os *discursos racializados*.

<sup>5</sup> Ver *Dispositivos de uma beleza negra no Brasil* (Braga, 2011).

**SD 1.1:** Eu juro que achei que era o filme do predador [porque a atriz não se parece com a Julieta shakespeariana]

**SD 2.1:** [Eles não são Romeu e Julieta, são o] Homem aranha e [o] predador.

Na primeira parte deste trabalho, discutimos sobre como a obra primeira produz o efeito de origem – “aqui o discurso nasce”. Além disso, propomos que a adaptação é o deslocamento entre materialidades significantes cujo real da obra primeira não se apreende, pois as condições de produção, o sujeito e sua interpretação são sempre outros.

Nos comentários sobre a adaptação teatral *Romeu e Julieta* com a protagonista negra, são regulares comentários como os apresentados nas SD 1 e SD 2. As paráfrases das respectivas SDs tensionam a relação de um real não realizado, porque a atriz não é parecida com o que se supõe ser a aparência adequada para uma Julieta – isto é, ser branca. A não realização deste real é a fresta pela qual a racialidade se ancora no discurso. A análise dá visibilidade, pois, à relação de fidelidade que não se realiza não porque a Julieta não é a verdadeira (afinal, há inúmeras versões em que Julieta é retomada sem que uma fidelidade com a obra primeira seja mobilizada, vide obras como *Gnomeu e Julieta*, *A Lady e o Lobo: o bicho tá solto*, *Mônica e Cebolinha – no mundo de Romeu e Julieta* etc.), mas por não alcançar o estatuto de verdade por ser racializada como negra. Assim, frente a insatisfação de uma Julieta que não é a “verdadeira”, comentários que a comparam ao Predador comparecem parodiando a mulher negra com um personagem não-humano.

Enfim, os comentários parecem postular que a obra primeira deve se realizar na adaptação, e isto vai de encontro à leitura discursiva proposta sobre esta categoria. Há, nestas sequências discursivas, o desejo de que a adaptação produza uma cópia da obra primeira, devendo a adaptação se passar pelo original de tal modo que não haja espaço para dúvidas ou contestações quanto a sua fidelidade, para quem sabe seja possível dizer: “esta é a Julieta!”, “esta é a obra de Shakespeare”.

#### 4 Considerações finais

A proposta deste trabalho consistiu em realizar uma leitura discursiva do conceito de adaptação que estivesse inscrita na teoria materialista de discurso, pois compreendemos que este campo pode contribuir com seu desenvolvimento ao tomar como constitutiva às práticas de linguagem a relação com a ideologia, a história, o sujeito. Deslocar as materialidades significantes não se trata, pois, de puro deslocamento sógnico. Ler esta noção discursivamente implica, necessariamente, disputas em torno daquilo que se adapta. Aqui, retomamos a inquietação mobilizada por Orlandi (2007, p. 3): “Estamos sempre às voltas com versões. Por que uma e não outra? Eis a questão”. Os deslocamentos entre materialidades significantes, pois, reclamam seus sentidos na história: por que esta Julieta e não outra em seu lugar?

Pensar a presença de protagonistas negros em adaptações, pois, nos parece uma questão de disputa em torno de versões possíveis. Não se trata, do nosso ponto de vista, de puro acaso. Adaptar abre à possibilidade de deslocar sentidos, de mobilizar uma interpretação outra de uma obra, de inquietá-la, de (re)visitá-la. Adaptar é deslocar a obra primeira das condições de produção em que foi produzida e relacioná-la a condições outras, a sentidos outros. E isto, no entanto, não se faz sem a mão invisível da ideologia conferindo aos sentidos suas devidas evidências.

Por fim, ao analisar os comentários sobre a adaptação, pensamos ter demonstrado como a paródia da Julieta como Predador está atravessada pelo sentido de que a atriz não captura o real da obra primeira por não ser a (ou não se parecer com a) Julieta – vide as paráfrases das SD 1 e SD 2. No modo como a atriz é jocosamente significada pela paródia de sua imagem, a racialidade incide deixando sua marca e interditando a realização da obra primeira na adaptação pelo fato de ser a atriz negra. Finalizamos este trabalho defendendo que o real é da ordem do impossível, não sendo, pois, possível capturá-lo em quaisquer adaptações. É apenas como efeito que ele é produzido.

## Referências

- AMORIM, M. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em: 10 out. 2024.
- ASLETT, A. **Review: Romeo & Juliet – The Duke of York’s Theatre**, London. Corr Blimey, 26 maio 2024. Disponível em: <https://corrblimey.uk/2024/05/26/review-romeo-juliet-the-duke-of-yorks-theatre-london/>. Acesso em: 8 maio 2025.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLUESTONE, G. **Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1968.
- BOLOGNINI, C. Z. História e gestos de interpretação no ato tradutório. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 97–106, 2001.
- CARNEIRO, S. **Dispositivo da racialidade: a construção do não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2023.
- COLAÇA, J. P. Tradução e Cultura. In: MATOS, D.; LANDULFO, C. (org.). **Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.
- DERRIDA, J. O que é uma tradução “relevante”? Tradução: Olívia Niemeyer Santos. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, n. 44, p. 13-44, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277>. Acesso em: 26 dez. 2024.
- FIGUEIRA, F. Argumentos para uma perspectiva discursiva da paródia a partir da teoria da semântica global. **Revista do Seta**. XXIII Seminário de Teses em Andamento, IEL/Unicamp, Campinas, v. 0, n. 1, jul. 2018. p. 101-112. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/5858>. Acesso em: 28 dez. 2024.
- HOOKEs, b. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Tradução: Bhuvi Libanio. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.



INDURSKY, F. A escrita a luz da análise do discurso. In: CORTINA, A.; NASSER, S. M. G. da C. (org.). **Sujeito e linguagem**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007 [1969].

LAGAZZI, S. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. **Revista Rua**. Campinas, n. 16, v. 2, p. 172-182, 2010. DOI <https://doi.org/10.20396/rua.v16i2.8638825>

LAGAZZI, S. O recorte significativo na memória. **III Seminário de Estudos em Análise do Discurso**. O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <https://www.discursosead.com.br/simposios-iii-sead>. Acesso em: 20 out. 2024.

McFARLANE, B. **Novel to Film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Oxford University, 1996.

MODESTO, R. Os discursos racializados. **Revista da Abralin**, v. 20, n. 2, p. 1-19, 2021. DOI <https://doi.org/10.25189/rabralin.v20i2.1851>

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. 1. ed. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ORLANDI, E. Análise de discurso: conversa com Eni Orlandi. [Entrevista concedida a] Raquel Goulart Barreto. **Teias**, Rio de Janeiro, n. 13-14, p. 1-7, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24623>. Acesso em: 26 dez. 2024.

PASSOS, L. S. dos. **Desconstruindo a perspectiva puramente romântica**: uma análise da tragédia Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Orientador: Dr. Roberto Ferreira da Rocha. 2024. TCC (Graduação) – Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas, SP: Pontes Editores, 2004.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni Orlandi. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008 [1973].

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1997 [1975].

ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1956].

SILVA, P. V. da. A transposição intermediática como um fenômeno dialógico-intertextual: uma perspectiva de estudo. **Mandinga – Revista de Estudos Linguísticos**, Redenção, CE, v. 3, n. 1, p. 91-105, 2019. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/mandinga/article/view/262>. Acesso em: 09 out. 2024.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. DOI <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>