

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

SÔNIA BERVEGLIERI

***GENDER SWAP* E INTERTEXTUALIDADE:
TRANSFORMAÇÕES E REDEFINIÇÕES DO SER HOMEM E
DO SER MULHER EM *REMAKES* COM PAPÉIS DE GÊNERO
INVERTIDOS**

MARINGÁ
2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

SÔNIA BERVEGLIERI

***GENDER SWAP E INTERTEXTUALIDADE:
TRANSFORMAÇÕES E REDEFINIÇÕES DO SER HOMEM E
DO SER MULHER EM REMAKES COM PAPÉIS DE GÊNERO
INVERTIDOS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo.

MARINGÁ
2022

SÔNIA BERVEGLIERI

GENDER SWAP E INTERTEXTUALIDADE: TRANSFORMAÇÕES E REDEFINIÇÕES DO SER HOMEM E DO SER MULHER EM REMAKES COM PAPÉIS DE GÊNERO INVERTIDOS.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em Maringá, **30 de março de 2021**.

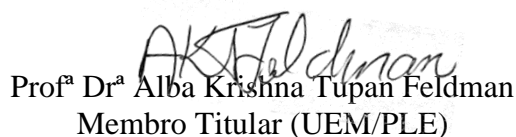
BANCA EXAMINADORA



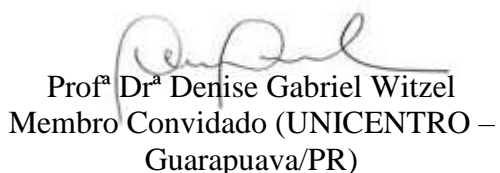
Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo
Presidente da Banca – Orientador (UEM-PLE)



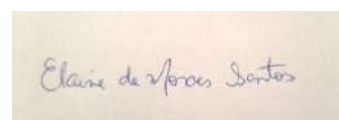
Profª Drª Roselene de Fátima Coito
Membro Titular (UEM/PLE)



Profª Drª Alba Krishna Tupan Feldman
Membro Titular (UEM/PLE)



Profª Drª Denise Gabriel Witzel
Membro Convidado (UNICENTRO –
Guarapuava/PR)



Profª Drª Elaine de Moraes Santos
Membro Convidado (UFMS – Campo
Grande/MS)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B552g

Berveglieri, Sônia

Gender swap e intertextualidade: transformações e redefinições do ser homem e do ser mulher em remakes com papéis de gênero invertidos / Sônia Berveglieri. -- Maringá, PR, 2022.

255 f.: il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Intertextualidade . 2. Contexto socio-histórico . 3. Fenômeno gender swap . 4. Questões feministas. 5. Texto fílmico . I. Romualdo, Edson Carlos , orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

Dedico este trabalho àqueles que veem, na educação, uma força de transformação social e pessoal.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, pois é Ele que me guia, me sustenta e me fortalece nessa jornada;

À minha família pela educação formadora do meu caráter, apoio e incentivo para superar as dificuldades;

À Luciane Beckner que sempre me incentiva a enfrentar os desafios apresentados pela vida, bem como a seu filho João Pedro Beckner que me ajudou na localização de alguns filmes;

À Raquel Deliberador que me ajudou com listas de livros a respeito de cinema;

À Berta Lúcia Tagliari Feba, primeiro pelo incentivo de fazer o curso na UEM; depois, pelos textos e livros emprestados para a fundamentação teórica;

À Marcieli, pessoa amiga com quem sempre pude contar;

À Direção da Escola Marietta Ferraz de Assumpção, aos professores juntamente com os membros da secretaria e alunos, pelo incentivo e pelo apoio;

À Maria Cristina de Brito Peruqui pelo incentivo, apoio, ajuda nos momentos mais difíceis;

Ao Adelino, do PLE, por sua atenção, por sua prontidão e auxílio;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação, com os quais pude aprender e ampliar meus conhecimentos;

Aos Membros da Banca Examinadora do Exame de Qualificação, Prof^{as} Dras. Roselenede Fátima Coito e Denize Gabriel Witzel, pela leitura e contribuições para o enriquecimento do trabalho;

Aos Membros da Banca de Defesa de Tese, pela leitura e contribuições para o trabalho;

Finalmente, ao meu orientador, Professor Dr. Edson Carlos Romualdo, por mais uma vez tornar esse desejo possível. Obrigada por ter me aceitado como sua orientanda, por ter me proporcionado estudar um assunto pelo qual sou apaixonada. Agradeço por sua leitura atenta, pelo seu esmero e por toda a condução do trabalho, mas, acima de tudo, por ter contribuído para a formação do meu ser.

RESUMO

Atualmente vemos em várias áreas da cultura um crescimento significativo do fenômeno *gender swap*, que consiste na mudança do sexo biológico ou da identidade de gênero de uma personagem da ficção. Essa observação levou-nos a questionar as razões de tal aumento, levantando a hipótese de que isso se deve às condições socio-históricas que estamos vivenciando, com a ampliação das mídias digitais e de seu uso, ou seja, tal crescimento deve-se à cultura da convergência. A fim de lançarmos um olhar mais atento para esse fenômeno, delimitamos nossa pesquisa no campo cinematográfico, selecionando como *corpus* doze filmes em que havia uma relação intertextual e o *gender swap* entre o original e seu *remake*, quais sejam: **Karate Kid - A hora da verdade** (1984)/**Karate Kid 4 - A nova aventura** (1994); **O segredo dos seus olhos** (2009)/**Olhos da Justiça** (2015); **Os Caça-fantasmas** (1984)/**Caça-Fantasmas** (2016); **Um salto para a felicidade** (1987)/**Homem ao mar** (2018); **Onze homens e um segredo** (2001)/**Oito mulheres e um segredo** (2018); **Do que as mulheres gostam** (2000)/ **Do que os homens gostam** (2019). A tese proposta é que o aumento do fenômeno *gender swap* em textos audiovisuais, mais especificamente em filmes, foi impulsionado pela cultura da convergência, trazendo para a sua produção de sentidos temas que permeiam a convergência midiática sobre questões que envolvem o ser homem e o ser mulher na atualidade. Nesse sentido, esta pesquisa objetiva realizar um estudo teórico-analítico de textos fílmicos que têm chamado nossa atenção por recorrer ao fenômeno *gender swap*, apresentando, assim, transformações e redefinições do masculino e do feminino com papéis invertidos, por intermédio de *remakes* de filmes anteriores. Para isso, o trabalho fundamenta-se nas teorias da Linguística do Texto, principalmente sobre o conceito de texto, de intertextualidade e da multimodalidade, bem como em pressupostos da linguagem cinematográfica, em função das características do *corpus* escolhido. Metodologicamente, realizamos um movimento descritivo-analítico, baseado no método de análise textual, tomando a intertextualidade não somente como um elemento teórico, mas também como um procedimento metodológico. Nossas análises mostram que, na composição das personagens em que ocorre o *gender swap*, alguns estereótipos são mantidos e outros são redefinidos, ganhando novos contornos do que seria ser homem e ser mulher na atualidade. Além disso, fatores externos contribuem para uma incidência maior do *gender swap* nesses textos fílmicos, pois, ainda que o fenômeno não seja uma prática nova, ganha contornos de novidade devido à influência da cultura da convergência, respaldada pela ocorrência de demandas feministas.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Fenômeno *gender swap*. Texto fílmico. Contexto socio-histórico. Questões feministas.

ABSTRACT

Currently, we see in several areas a significant growth of the gender swap phenomenon, which consists of changing the biological sex or gender identity of a fictional character. This observation led us to question the reasons for such an increase, generating the hypothesis that it could be due to the socio-historical conditions that we are experiencing, with the expansion of digital media and their use, that is, such growth is due to the convergence culture. For a closer analysis of this phenomenon, we limited our research to the cinematographic field, by selecting as corpus twelve films with an intertextual relationship and the gender swap between the original and its remake, namely: **Karate Kid** (1984)/**Karate Kid 4** (1994); **The Secret in their eyes** (2009)/**The Secret in their eyes** (2015); **Ghostbusters** (1984)/**Ghostbusters** (2016); **Overboard** (1987)/**Overboard** (2018); **Ocean's Eleven** (2001)/**Ocean's 8** (2018); **What women want** (2000)/**What men want** (2019). The thesis proposed is that the increase in the gender swap phenomenon in audiovisual texts was boosted by the convergence culture, especially in films, which brought to its production of meanings themes permeating the media convergence on issues about being a man and being woman currently. In this context, the research produced a theoretical-analytical study of filmic texts that have attracted our attention for resorting to the gender swap phenomenon, presenting transformations and redefinitions of masculine and feminine with inverted roles, through remakes of previous films. For this, the work is based on the theories of Text Linguistics, mainly on the concept of text, intertextuality and multimodality, as well as on cinematographic language assumptions, depending on the characteristics of the selected corpus. Methodologically, we carried out a descriptive-analytical movement, based on the method of textual analysis, considering intertextuality not only as a theoretical element, but also as a methodological procedure. Our analyzes show that some stereotypes are preserved in the composition of the characters in which the gender swap occurs, while others are redefined, acquiring new profiles about being a man and being a woman today. Furthermore, external factors contribute to a higher incidence of gender swap in these filmic texts. Although the phenomenon is not a new practice, it takes on novelty contours due to the influence of the convergence culture, supported by the occurrence of feminist demands.

KEYWORDS: Intertextuality. Gender swap phenomenon. Filmic text. Socio-historical context. Feminist issues.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: Versões de Mulheres-Aranha.....	41
Figura 2: Versão feminina de Thor.....	42
Figura3: Evolução das princesas da Disney ao longo do tempo.....	45
Figura 4: Versões masculinas de Ariel, Esmeralda e Pocahontas.....	46
Figura 5: Versão feminina da personagem Coringa.....	47
Figura 6: As versões femininas de Shepard da franquia Mass Effect.....	48
Figura 7: A marca da intertextualidade explícita entre o texto original e o <i>remake</i>	78
Figura 8: Nos créditos finais, marca intertextualidade explícita entre O segredo dos seus olhos e Olhos da Justiça	79
Figura 9: Indicação na tela de tempo cronológico	92
Figura 10: Espósito, ao fundo, ouve o investigador de polícia interrogando Morales, em primeiro plano.....	95
Figura 11: Benjamín retorna de suas lembranças do passado para o presente quando ouve o barulho de uma chaleira.....	95
Figura 12: A fala do presente se inscreve na imagem do passado.....	96
Figura 13: Benjamín com o olhar fixo em Irene. Ele se distrai em uma de suas digressões...	96
Figura 14: Irene no momento presente como promotora.....	97
Figura 15: Espósito no passado e presente, em que (a) é passado; (b) presente.....	98
Figura 16: Daniel LaRusso treinando equilíbrio e a “técnica da garça”	121
Figura 17: Julie, sobre uma pedra, em posição “gafanhoto”, concentrando para realizar um salto.....	122
Figura 18: Julie, vestida de forma mais feminina, volta para a escola.....	123
Figura 19: Sr. Miyagi ajuda a protagonista para participar do baile: em (a), ensina Julie a dançar; em (b), mostra o vestido que comprou para	124
Figura 20: Julie pronta para participar do baile.....	125
Figura 21: Sr. Miyagi pede para Daniel LaRusso escolher um carro de presente.....	126

Figura 22: A luta de Julie contra Ned: em a) estão presentes, nesse confronto, Sr. Miyagi, Julie, Eric e os membros da Elite Alfa; em b) Julie se prepara para usar a técnica do “gafanhoto” contra Ned.....	127
Figura 23: Cena final de luta entre Daniel LaRusso e Johnny Lawrence.....	128
Figura 24: Jess, dentro da caçamba de lixo, com a filha assassinada nos braços.....	137
Figura 25: Olhar fixo de rapaz em foto chama a atenção de Benjamín.....	140
Figura 26: O olhar fixo de Espósito em Irene denuncia a paixão secreta que sentia por ela.	141
Figura 27: Foto do piquenique do escritório, em que Marzin olha fixamente para Carolyn.	142
Figura 28: Ray mantém o olhar fixo em Claire, denunciando o tipo de sentimento que tinha por ela.....	142
Figura 29: Ray segura o porta-retratos em sua mão. Claire está no primeiro plano.....	143
Figura 30: Jess, revoltada, relembra do momento em que insiste com a filha para participar da confraternização do escritório.....	150
Figura 31: Momento de descontração entre Jess e Ray no escritório.....	153
Figura 32: Aparência de Jess, após o assassinato da filha.....	153
Figura 33: Dr. Peter Venkman aplicando teste de memória e concentração em duas cobaias.....	157
Figura 34: Holtz coloca o pé sobre a mesa do prefeito. Ele pede para não fazer isso.....	166
Figura 35: Holtz, como heroína de jogos eletrônicos, saca duas armas para lutar contra os fantasmas.....	167
Figura 36: Kevin (Chris Hemsworth) corresponde ao <i>gender swap</i> da recepcionista Janine Melnitz.....	168
Figura 37: (a) As caça-fantasmas direcionam o laser nas partes íntimas do fantasma boneco gigante para lançá-lo no portal; (b) Patty questiona se era mesmo para atirar nesse lugar.....	171
Figura 38: Daniel Ocean, em entrevista, para conseguir a condicional.....	176
Figura 39: Debbie Ocean, em entrevista, para conseguir a condicional.....	177
Figura 40: Daniel recebe seus pertences ao sair da penitenciária.....	177
Figura 41: Debbie coloca o relógio que roubou do irmão, o qual estava entre seus pertences no presídio.....	178

Figura 42: As protagonistas comemoram o sucesso do roubo.....	187
Figura 43: Encontro entre Daphane e Rose para combinarem a confecção de um vestido para o baile.....	189
Figura 44: Daphne atuando como diretora de cinema.....	190
Figura 45: A elegância de Lou e Debbie. Lou combina, em seu figurino, o masculino e o feminino.....	191
Figura 46: Da esquerda para a direita, temos Amita, Constance, Nine Ball (ao fundo), Tammy e Rose.....	193
Figura 47: Sequência de cenas de (a) à (c) em que Kate limpa o escritório; as filhas e a cachorra à espera dela e, já em casa, estuda para o exame de enfermagem.....	198
Figura 48: Kate insiste com sua patroa e amiga, Theresa, que não tem tempo para diversão.....	199
Figura 49: Leonardo, ao centro, de sunga azul, e amigos divertem-se com “guerrinha” de champanhe.....	201
Figura 50: A casa de Dean apresentada em completo abandono.....	204
Figura 51: A casa de Dean já não apresenta o abandono inicial; há flores pelo quintal, que se encontra arrumado.....	205
Figura 52: Leonardo, horrorizado, ao olhar para a aparência da casa e constatar que era pobre.....	206
Figura 53: Kate questiona Leonardo sobre a arrumação da casa; ele avisa que tinha comprado até almofadas para dar um colorido ao sofá.....	206
Figura 54: Joanna ensina Joey a ler.....	209
Figura 55: Leonardo tirando o jantar do forno.....	212
Figura 56: Kate cuidando de um ferimento na mão de Leonardo.....	216
Figura 57: Aniversário de seis anos de Nick Marshall.....	222
Figura 58: Darcy e Nick trabalham juntos na campanha da Nik.....	227
Figura 59: Brandon e Ali chegam no <i>Porsche</i> e encontram o colega Ethan.....	230
Figura 60: Ali se joga para pegar a bola achando que era a escolhida para sócia.....	232

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. A TECNOLOGIA DIGITAL: A RELAÇÃO DA CULTURA DA CONVERGÊNCIA COM O GENDER SWAP	27
2.1 A Era da Convergência: outras formas de produção graças a novas tecnologias.....	27
2.2 A inteligência coletiva como uma forma de construção de conhecimento	29
2.3 A cibercultura: potencializadora da dinâmica cultural	31
Outro exemplo a ser observado é a versão feminina de THOR:	41
Chris Hemsworth (Thor)	43
3. O ESTUDO DO TEXTO: A NATUREZA TEXTUAL DO <i>CORPUS</i>	52
3.1 Ampliando o sentido de texto	53
3.2 O texto multimodal.....	57
3.2.1 O texto fílmico	58
3.2.1.1 Elipse, decupagem e montagem	59
3.2.1.2 A imagem.....	63
3.2.1.3 A representação sonora.....	69
3.2.2 A intertextualidade	71
3.2.2.1 Origem do termo e definição.....	71
3.2.2.2 Os tipos de intertextualidade	73
4. O TEXTO FÍLMICO E OS ELEMENTOS DA NARRATIVA	87
4.1 O espaço	87
4.2 O tempo	91
4.3 O narrador	98
4.4 A personagem	103
5. O FENÔMENO <i>GENDER SWAP</i> NA COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS DO <i>CORPUS</i>	109
5.1 O fenômeno <i>gender swap</i> em Karate Kid – A hora da verdade (1984) e Karate Kid 4 – A nova aventura (1994) – O protagonismo da mulher no esporte?	114
5.2 O fenômeno <i>gender swap</i> em O segredo dos seus olhos (2009) e Olhos da Justiça (2015) – O amor materno se sobrepõe à lei	132
5.4 O fenômeno <i>gender swap</i> em Onze homens e um segredo (2001) e Oito mulheres e um segredo (2018) – A inteligência feminina e a sororidade.....	174
5.5 O fenômeno <i>gender swap</i> em Um salto para a felicidade (1987) e Homem ao mar (2018) – O público e o doméstico na vida do homem e da mulher	195
5.6 O fenômeno <i>gender swap</i> em Do que as mulheres gostam (2000) e em Do que os homens gostam (2019): as relações de trabalho entre homens e mulheres	219

5.7	Conquistas feministas: possibilidades de materialização fílmica de “novas” configurações do ser homem e do ser mulher.....	237
6.	CONCLUSÃO.....	242
	REFERÊNCIAS	247

1. INTRODUÇÃO

O ser humano é um ser social que interage com seus semelhantes por meio da linguagem. Assim, em práticas socio-historicamente situadas, os indivíduos realizam seus discursos. Estes, por sua vez, manifestam-se nas diferentes materialidades textuais e estão imbuídos de conhecimentos partilhados, de memórias e de visões de mundo de seus interlocutores. Nesse sentido, essas práticas são resultado de fatores históricos, sociais e comunicacionais do momento da interação.

A materialidade textual (ou unidade de texto), então, é o produto concebido com base em um processo de interação entre interlocutores. Essa materialização pode ocorrer de diferentes formas: utilizando apenas a linguagem verbal, como, por exemplo, uma conversa, a produção de um simples bilhete ou um artigo de opinião, como também a confecção de um desenho ou uma pintura, constituindo-se em uma linguagem não verbal. Há, ainda, outras configurações textuais estabelecidas de forma híbrida, multifacetada, atribuindo ao texto um caráter heterogêneo ou multimodal. Essa natureza pode ser observada em vários gêneros discursivos, isto é, modelos relativamente estáveis de enunciados que, conforme ideias bakhtinianas, organizam nosso discurso, como, por exemplo, séries, charges, clipes, novelas, anúncios publicitários, filmes entre outros.

A partir do desenvolvimento das tecnologias digitais¹, novas formas de produzir e consumir produções textuais são acionadas. Vivemos um momento de indiscutíveis mudanças sociais, culturais, tecnológicas ou virtuais, as quais são consideradas irreversíveis. Assim, por intermédio dessas novas tecnologias², há outras formas de comunicação entre os indivíduos nos mais diversos segmentos e em diferentes espaços virtuais, permitindo que se comunique de

¹ Tecnologia digital é conjunto de tecnologias que permite, principalmente, a transformação de qualquer linguagem ou dado em números, isto é, em zeros e uns (0 e 1). Uma imagem, um som, um texto, ou a convergência de todos eles, que aparecem para nós na forma final de tela de um dispositivo digital na linguagem que conhecemos (imagem fixa ou em movimento, som, texto verbal), são traduzidos em números, que são lidos por dispositivos variados, que podemos chamar, genericamente, de computadores.” (RIBEIRO, 2014)

² “As Novas Tecnologias da Comunicação e Informação (TICs) surgiram no contexto da Terceira Revolução Industrial e Revolução Informacional, sendo potencializadas na década de 1990. As TICs ser pensadas como um conjunto de recursos tecnológicos, utilizados de forma integrada e ampla”. Podem colaborar com diversos setores da sociedade: indústria, comércio, economia, comunicação e educação. Podem constituir exemplo de TICs: a internet, os computadores, as câmeras fotográficas, os celulares, os *softwares*, dentre outras ferramentas. (UNIFOA, 2021).

forma flexível. Desse modo, o indivíduo tem a possibilidade de formas de comunicação que antes não eram viáveis. De acordo com Lévy (1999), estamos vivenciando a Cibercultura. Devemos observar o fenômeno como o comportamento sociocultural que provém da relação entre a sociedade, a cultura e o espaço eletrônico virtual. Este constitui-se em um novo espaço de sociabilidade entre pessoas de maneira não presencial, acarretando impactos importantes no comportamento humano e nas relações interpessoais. Nessa perspectiva, a cibercultura permite novas formas de consumo culturais.

Jenkins (2009), por sua vez, discute a “cultura da convergência, em que, por meio da digitalização, é possível novas formas de produções, bem como outros modos de o indivíduo consumir os meios de comunicação que fazem essas produções. Para o autor, esse processo permite a convergência entre antigas e novas mídias, fazendo com que haja interação do poder da mídia corporativa e do poder do consumidor. Dessa forma, esse consumidor que antes tinha apenas um papel passivo de receber as produções realizadas, passa a uma situação ativa, veiculando formas alternativas de novas produções.

Ainda de acordo com o pesquisador, a convergência é, ao mesmo tempo, um processo corporativo, de cima para baixo, assim como um processo de consumidor, de baixo para cima. A convergência corporativa e a alternativa coexistem. Não há como retroceder. Produtores de mídia readéquam-se a essas novas formas de consumo. Os consumidores, por seu turno, observam a chance de uma ação mais efetiva nessa nova configuração cultural.

Já para Reis (2012), é possível observar um ciclo produtivo (e reprodutivo) que se origina do produto cultural. Os indivíduos utilizam *chats*, e-mail, blogs e páginas pessoais (*Twitter, Facebook, Instagram, Youtube* etc.) para produzir e reproduzir informações livremente. Essa relação expõe um fenômeno crescente de assimilação direta e objetiva dos bens culturais da indústria cultural e da cultura de mídia, em sua maioria por fãs, apreciadores e aficionados que têm um significativo acesso a instrumentos adequados para ajudá-los a produzir e distribuir materiais alternativos. Esse processo corrobora as ideias de Jenkins (2009) quando afirma que antigas e novas mídias “se cruzam”, havendo interação do poder da mídia corporativa e do poder do consumidor, mas de forma imprevisível.

Dentre as várias possibilidades de fenômenos que podem surgir a partir da participação dos fãs, um tem chamado a nossa atenção: é o *gender swap*³. Esse fenômeno consiste na

³ Utilizamos o termo em língua inglesa, pelo fato de ele assim se apresentar em artigos sobre cinema publicados em outras línguas, já se caracterizando, a nosso ver, como um anglicismo.

mudança do sexo biológico de uma personagem de ficção ou identidade de gênero, permitindo, assim, que uma personagem masculina, em um texto fonte, torne-se uma personagem feminina em uma releitura e vice e versa⁴. Observamos que a indústria do entretenimento tem comprado essa ideia e vêm promovendo de forma bem efetiva essa mudança. É possível encontrar esse fenômeno, por exemplo, em produções da Marvel, em que os super-heróis são transformados em super-heroínas. Essa prática também pode ser vista em desenhos animados, *games*, *animes*, mangás, séries de TV, na transmidialidade livro/filme e no cinema.

Estamos diante de produções textuais que exigem um olhar para a construção heterogênea de sentidos, as quais se materializam em textos de natureza multimodal. Além disso, é preciso atentar que a ocorrência do fenômeno *gender swap* se dá a partir de um procedimento intertextual, visto que é necessário um texto fonte para que aconteça o processo de mudança na nova produção textual. Desse modo, a intertextualidade constitui-se um fator de extrema importância para a produção de sentidos dos textos, como aponta Beuagrande e Dressler (1981), e mais especialmente para esses. Ademais, o texto deve ser compreendido em uma complexa rede de relações existente com outros textos. Essas relações podem ser notadas a partir da sua forma, do seu conteúdo ou de suas práticas sociais.

Voltando nosso olhar para o fenômeno *gender swap*, percebemos que ele não é recente e suas causas podem ter origens diversas. Como exemplo, podemos citar o filme **Ran** (1985), dirigido por Akira Kurosawa, com roteiro baseado na peça **Rei Lear** (2010), de William Shakespeare. Com a trama transposta para o Japão, as três filhas do Rei são substituídas por filhos, pois no Japão feudal as mulheres não podiam herdar os bens paternos. Além disso, o filme caracteriza-se como um drama de guerra, o que também colabora para a mudança do gênero das personagens herdeiras, visto que, de acordo com Santos (2013), no Japão dessa época, a mulher não podia exercer cargos políticos. Nessa releitura fílmica, as personagens femininas estão restritas ao espaço doméstico, não desempenhando nenhuma intervenção

⁴ Sabemos que tratar de questões relacionadas ao gênero é uma tarefa complexa, como aponta Goellner (2007, p. 177). Citando Nicholson (2000), a autora expõe que, de um lado, o “gênero” é usado em oposição a “sexo” para descrever o que é socialmente construído em contraste ao que é biologicamente estabelecido. Essa ideia é mais perceptível nas primeiras teorizações feministas. De outro, tem sido cada vez mais empregado para fazer referência a qualquer constituição social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino, incluindo as construções socioculturais atribuídas aos corpos. Assim, ao utilizarmos a expressão *gender swap*, nossa intenção não é discutir o conceito de gênero. Nesta pesquisa, abarcamos os dois sentidos (o biológico e a noção sociocultural), tendo em vista a natureza do *corpus*.

sociopolítica de forma direta. Nesse sentido, há uma ressignificação do texto fonte que não só passa por um processo de transformação semiótica, mas também cultural.

No entanto, o que vemos no momento é um crescimento significativo desse fenômeno em várias áreas da cultura, como dissemos. Essa observação nos levou ao seguinte questionamento: Por que emerge, atualmente, uma grande quantidade de textos com o fenômeno *gender swap*? Esse questionamento inicial nos levou a outros: Considerando que a personagem é um elemento fundamental em um texto literário ou fílmico, a troca de seu gênero/sexo causaria mudanças nos aspectos narrativos? Como os textos mais recentes, produzidos a partir do fenômeno *gender swap*, em função das relações de seu interior com o exterior, trazem algum tipo de discussão sobre problemáticas atuais⁵?

Para podermos observar o fenômeno mais profundamente, delimitamos nossa pesquisa no campo cinematográfico, visto que foi possível notar o crescimento de *remakes*⁶ de filmes com ocorrência de *gender swap*. Esse crescimento tem sido constantemente noticiado por sites especializados, que divulgam notícias e críticas de cinema⁷. A leitura de textos de tais sites nos serviu de base para o levantamento de filmes que compuseram um *corpus* inicial de observação do fenômeno e, depois, de pesquisa. A partir de nossos questionamentos e desse primeiro exame do *corpus*, levantamos a hipótese de que o crescimento do fenômeno *gender swap* deve-se às condições socio-históricas que estamos vivenciando, com o aumento das mídias digitais e de seu uso, ou seja, tal crescimento deve-se à cultura da convergência. Assim, propomos a tese de que o aumento do fenômeno *gender swap* em textos audiovisuais, mais especificamente em filmes, foi impulsionado pela cultura da convergência, trazendo para a sua produção de sentidos temas que permeiam a convergência midiática sobre questões que envolvem o ser homem e o ser mulher.

⁵ Consideramos “problemáticas atuais”, por exemplo, os questionamentos a respeito de papéis sociais de homens e mulheres exercidos em nossa sociedade contemporânea, difundidos por debates teóricos em esferas não acadêmicas, sobretudo com o advento das redes sociais.

⁶ *Remake* é o anglicismo atribuído a uma nova versão de um filme, de uma novela, de um programa de televisão etc. Optamos por usar o termo originalmente em língua inglesa, por ser desta forma que mais aparece nos artigos, notícias e críticas cinematográficas brasileiras, em comparação com os termos portugueses “refilmagens” e “novas versões”.

⁷ Como exemplo podemos citar: *The next Karate Kid* (1994). Disponível em: <<https://www.cinema-crazed.com/blog/2014/08/07/the-next-karate-kid-1994/>>. Acesso em: 25 jan. 2022; *Hollywood’s Gender-Swapped Remakes/Reboots of the Late 2010s*. Disponível em: <<https://www.pastemagazine.com/movies/gender-swapped/hollywoods-gender-swapped-remakesreboots-of-the-20/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

Dessa forma, esta pesquisa tem por objetivo realizar um estudo teórico-analítico de textos fílmicos que têm chamado nossa atenção por recorrer ao fenômeno *gender swap*, apresentando transformações e redefinições do masculino e do feminino com papéis invertidos, por intermédio de *remakes* de filmes anteriores. Mais especificamente, objetivamos: a) definir o crescimento do fenômeno *gender swap* como fruto da cultura da convergência; b) analisar se houve modificações dos elementos da narrativa dos *remakes* dos filmes em relação os textos fontes, em função do *gender swap*; c) discutir possíveis temáticas atuais sobre papéis/funções/características do ser homem e ser mulher na sociedade atual, predominantes nos filmes a partir do fenômeno investigado.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, selecionamos os seguintes textos⁸ em que o fenômeno *gender swap* está presente: **Karate Kid - A hora da verdade** (1984)/**Karate Kid 4 - A nova aventura** (1994); **O segredo dos seus olhos** (2009)/**Olhos da Justiça** (2015); **Os Caça-fantasmas** (1984)/**Caça-Fantasmas** (2016); **Um salto para a felicidade** (1987)/**Homem ao mar** (2018); **Onze homens e um segredo** (2001)/**Oito mulheres e um segredo** (2018); **Do que as mulheres gostam** (2000)/**Do que os homens gostam** (2019).

Desse modo, para fundamentarmos teoricamente nosso trabalho, baseamo-nos nas teorias trazidas pela Linguística do Texto, principalmente sobre o conceito de texto, a intertextualidade e a multimodalidade; também recorremos a teóricos da linguagem cinematográfica, em função das características do *corpus* escolhido. Metodologicamente, realizamos um movimento descritivo-analítico, baseado no método de análise textual, tomando a intertextualidade não somente como um elemento teórico, mas também como um procedimento metodológico, visto que o cotejamento entre os dois textos (o *remake* e o texto original) na busca de semelhanças e diferenças, constitui-se o procedimento básico para a realização das análises.

As justificativas para o nosso trabalho devem-se tanto ao ineditismo do recorte proposto quanto à carência de estudos da temática abordada. Ao fazermos o levantamento dos trabalhos científicos relacionados à temática de nossa pesquisa⁹, utilizamos palavras-chave como “personagem+filme+*gender swap*” ou “cinema+personagem+*gender swap*” na plataforma *google* e na *google acadêmico*. Nesse levantamento, encontramos apenas o trabalho de

⁸ Esclarecemos que, mesmo após delimitarmos o *corpus*, o fenômeno *gender swap* continua, por isso é possível observar esse mesmo fenômeno em outros *remakes*, como, por exemplo: **As trapaceiras** (2019); **Mulher Maravilha 1984** (2020); **Cinderela** (2021); **Ele é demais** (2021); **AmericanPie – Girls’ Rules** (2020), entre outros.

⁹ Nossa última busca foi realizada em 10 de janeiro de 2022.

Carvalho (2016), que trata mais diretamente da troca de gênero homem/mulher da personagem, porém não apresenta nenhuma questão a respeito do fenômeno *gender swap*, como também não traz nenhuma perspectiva a partir dos estudos da linguística do texto. De forma geral, os trabalhos que pesquisamos apontam para as questões de gêneros, centrando seus estudos nas áreas do Discurso e dos Estudos Culturais.

Carvalho (2016), em sua dissertação **Subversively, dear Watson: the politics of gender representation of doctor Watson from victorian literature to postmodern television** (2016), apresenta um estudo comparativo que investiga a política da representação de gênero por intermédio da subversão na caracterização da personagem Doutor Watson, na sua adaptação da literatura do século XIX para a televisão do XXI. A pesquisa está centrada na história do Sr. Holmes e do Doutor Watson, tendo este último como foco. A autora destaca que muitos estudos dedicaram-se à personagem Sherlock Holmes, porém poucos observaram a personagem Dr. Watson. Revela, também, que menos estudos ainda se atentaram para a recente adaptação dessa personagem para a televisão, em que ela é representada em forma de uma mulher. Com a intenção de analisar se esta personagem tem um papel de subversão política, Carvalho (2016) a aborda como uma personagem hipotextual, observando-a e comparando-a com a sua versão hipertextual televisiva.

Nesse sentido, faz a análise, no campo literário, de John H. Watson, por meio do romance **O Cão dos Baskervilles** (século XIX) de Arthur Conan Doyle; já no âmbito televisual, o objetivo é examinar a única versão feminina do Dr. Watson já apresentada, Joan Watson, da série **Elementary** (2012-2019), criada pelo produtor Robert Doherty, centrando-se em três episódios (episódio 2 e 22 da primeira temporada; episódio 14 da segunda temporada, sem deixar de considerar outros episódios para complementar a pesquisa). Defendendo a ideia de que, no momento atual, as discussões a respeito dos direitos das mulheres ainda exigem atenção, a autora investiga se, ao tornar esta personagem principal e narradora em uma mulher, poderia representar um impacto político na era pós-moderna em que está inserida. Para isso, apoia-se na noção de hegemonia alternativa de Raymond William (1973), as considerações sobre política de representação de Ella Shohat e Robert Stam (2014), e a discussão sobre ideologia e televisão de Mimi White (1992).

De acordo com a pesquisadora, a troca de gênero homem/mulher é o principal motivador de sua pesquisa, limitando o trabalho nos estudos dos gêneros ao âmbito mulheres/homens como definido biologicamente. Com base nas ideias de Whelehan e Pilcher (2004), questiona a representação política das mulheres em contraste com os homens nos dois textos analisados no estudo. Carvalho (2016, p. 75) argumenta que, embora as mulheres tenham conseguido, de

maneira progressiva, mais espaço político e social, “ainda há muitas questões a serem resolvidas como o sexismo no mundo pós-moderno. Além disso, há também muitas mulheres que não saíram da esfera doméstica”. A autora considera que, ao comparar as duas personagens, a personagem literária mantém características hegemônicas vitorianas, enquanto a televisiva, mulher, apresenta uma leitura alternativa de gênero que resistiu ao pensamento pós-moderno dominante, contribuindo, desse modo, para fortalecer forças e legitimar grupos considerados minorias, como o das mulheres. A isso, ela considera uma forma de subversão. Carvalho (2016) expõe pontos importantes para defender essa subversão. Um deles seria a escolha da atriz Lucy Liu como Joan Watson para a série **Elementary**. A escolha desse nome sugere dupla significação política inclusiva: uma mulher encarnando uma personagem masculina tão famosa e o fato de ela ser asiática, imprimindo, assim, um caráter de gênero e de etnia. Outro ponto a se considerar é que uma característica exclusivamente masculina no texto literário (ser detetive) passa a ser uma característica feminina no texto televisivo, evidenciando, segundo a autora, que, se as habilidades da personagem masculina eram limitadas, na comparação, as femininas passam a ser inteligentes. Dessa forma, a personagem televisiva constitui-se em uma representação alternativa ao sistema ideológico de gênero no século XXI.

Filippo Zoratti (2018), por sua vez, publicou, em *site* italiano de cinema, uma reportagem com o seguinte título: “Scambi di genere oltre Ocean’s 8 – 10 film (e serie tv) gender swap da vedere”. Neste texto, o autor chama atenção para uma significativa transformação pela qual o cinema vem passando: as redefinições de papéis masculinos e femininos por meio de produções como *remake/reboot/spin-off*¹⁰, em que filmes antigos são retomados tendo suas personagens com papéis trocados. Esse fenômeno, Zoratti (2018) denomina *gender swap*, *gender switch*, ou simplesmente mudança de gênero. O autor trata desse processo, neste momento, como sendo um discurso político, social e humano, seja qual for o gênero fílmico (comédia, ação etc.). Ele expõe, ainda, que nesse processo há um significativo

¹⁰ São termos estrangeiros usados no universo da indústria cinematográfica. *Remake* (refazer) – termo usado para se refazer um filme, em que não há mudança da história, mas há uma modernização, por exemplo, em relação à ambientação e aos personagens; *Reboot* (reiniciar) – é quando se utiliza de base da história e os personagens de um filme ou franquia para dar início a outra história ainda não contada, como, por exemplo, os filmes do universo do “Homem Aranha”; *Spin-off* (derivado) – é uma nova história que sai de uma obra, expandindo esse universo, geralmente, ocorre com personagens que não eram protagonistas, porém, por conquistarem o público, ganham sua própria história, como, por exemplo, **Procurando Dory** (2017) derivada do filme **Procurando Nemo** (2003). Disponível em: <http://www.internerdz.com.br/2019/02/entenda-prequel-sequel-reboot-remake-e-spin-off/>. Acesso em: 16 jul. 2022.

e não por acaso reequilíbrio das partes em jogo. No entanto, não deixa de questionar se de fato Hollywood está provocando uma mudança ou seria uma nova forma de essa indústria se reinventar. O autor apresenta uma lista de dez produções entre séries e filmes que trazem o fenômeno *gender swap*. Como esse texto corrobora os anseios de nossa pesquisa, uma vez que aborda a mudança de gênero produzida nos filmes como fenômeno *gender swap*, além de trazer parte dos nossos objetos de pesquisa, retomaremos essas ideias na seção 2 deste trabalho, dedicada a entender como surge esse fenômeno.

Outro texto que também aborda a questão da mudança de gênero entre as personagens é o de Reinhard e Sandler (2021). Eles publicaram o texto *Contested adaptations: legacies of orientalism, the she-hero, and Hollywood's diversity aesthetic in Marvel's Doctor Strange (2016)*, no livro **Intersectional Feminist Readings of Comics** (Leituras Feministas Intersetoriais de Quadrinhos) – Primeira Edição em 2021. Nesse capítulo, os autores examinam como a atitude da Marvel por meio de Doutor Estranho (2016), Pantera Negra (2018) e o próximo Shang-Chi e a Lenda dos Dez Anéis (2021) manifesta uma atuação em relação às questões raciais e de gênero da década de 2010, visto que tem procurado diminuir acusações de racismo e sexismo em seus quadrinhos originais, incorporando elementos ligados ao gênero e a aspectos raciais.

Os pesquisadores argumentam que a relação dos quadrinhos com a mudança de identidade deve ser observada ao colocar as questões de gênero e de raça do Doutor Estranho em sua adaptação para o cinema em histórias atuais e mais longas de troca de gênero da Marvel. Os autores afirmam que o objetivo do capítulo é delinear o desenvolvimento dessa prática, atentando para a história da figura da “heroína”, visto que se trata de uma das principais maneiras que a Marvel viabiliza para introduzir super-heróis femininos ao transformar personagens originalmente masculinas em mulheres. Eles revelam que o foco é analisar a invenção e o fenômeno da heroína na figura da personagem A Anciã, mas também atentar para o recente filme da Capitã Marvel, entendendo-os como contextos industriais importantes para compreender as transformações nas estratégias de conteúdo da Marvel. Os autores expõem que essa “estética da diversidade” pode ser analisada pela forma como ela evidencia o papel da dobra de identidade para a sustentação de vários aspectos de identificação para um público internacional. Os estudiosos afirmam que, apesar de nomes de elenco como Tilda Swinton em Doutor Estranho parecerem apontar para a superficialidade da tradição da heroína, a relação com o legado da heroína é refletido pela gestão da Marvel de variadas construções nacionais que evidenciam tensões em aspectos concorrentes de transformação social em como o cânone dos quadrinhos é adaptado para o cinema.

Os próximos dois trabalhos abordam o *gender swap* como subgênero narrativo presente na cultura popular digital, impulsionada por produções de *fanfictions*. Edfeldt e Couto (2018), no artigo Ficção de *slash* na internet como espaço heterotópico e de resistência *queer*, a partir do contexto de “fandom culture”, abordam os subgêneros de ficção de fãs (*fanfiction*), atentando para o modo como estes questionam gêneros sexuais fixos e posições de sujeito disponíveis na sociedade normativa. De acordo com as autoras, dentre as possibilidades de subgêneros, um tem se apresentado com bastante força: o *slash* (*same pairing*), que consiste no emparelhamento sexual ou romântico entre duas personagens do mesmo sexo que na história original são heterossexuais. Para desenvolver seu trabalho, as pesquisadoras utilizam o conceito de “re-escrita” e “talk back”, a partir dos Estudos de Gênero *Queer*, Pós-Coloniais e Feministas, constituindo-se em um processo de renegociação de “posições de sujeito” e relações de poder por meio do ato de reescrever a literatura, contestando as narrativas hegemônicas, em particular discutindo o discurso da heteronormatividade na sociedade. Com base nesse conceito de reescrita, elas analisam um *corpus* de textos de *slash* em português (do Brasil e de Portugal), publicados nas páginas “Archive of Our Own” e “Spirit Fanficse Histórias”. Esses textos reelaboram e reinventam narrativas de heteronormatividade, inserindo as suas personagens favoritas em cenários alternativos, desse modo, examinando o que significa ser *queer*, em termos de agência individual e de poder. Ao reelaborar as narrativas favoritas (canônicas e populares) e as suas personagens preferidas, os fãs/escritores, conforme as pesquisadoras, estão inserindo-os em novas situações e subjetividades que confrontam os discursos de heteronormatividade, caracterizando, assim, os elementos para uma *heterotopia queer*. Tendo como pressupostos teóricos ideias foucaultianas, isso significa dizer que “no mundo bem real (embora virtual) da internet e dos *social media* estas reconfigurações utópicas de pares e imaginários *queer* são diariamente praticadas, atualizadas, partilhadas” (EDFELDT e COUTO, 2018, p. 194).

Conforme esse estudo, dentre as várias possibilidades de produção em uma subcultura digital está a *fanfic*, constituindo-se em um dos mais cultivados. As pesquisadoras revelam também que na *web* há um enorme número de comunidades de fãs de todo o mundo que se reúnem, leem, publicam e dão conselhos criativos. Citando Jenkins (2006), as autoras expõem que esses fãs não só consomem os produtos culturais, mas também procuram se envolver ativamente nos conteúdos e produzir novos materiais, como afirmamos anteriormente. Assim, o *slash* é um desses subgêneros presentes na *fanfic*. As autoras usam somente a expressão *gender swap*, na página 188, como exemplo de debate no *blog Tumbler*, ao se discutir as narrativas do gênero, no entanto apresenta-a de forma crítica por funcionar a partir de um padrão

binário – ao trocar o sexo. Nesse sentido, defendem que não é no âmbito textual que se dará a resistência *queer* à sociedade normativa, porém nessas comunidades como ambientes de diálogo interativo e criativo.

Outro trabalho que aborda a questão do *gender swap* é o de Silva e Sabbag (2021). No artigo A expressão de singularidades em gêneros narrativos: análise da classificação de *fanfictions*, as autoras têm por objetivo entender como são classificados os gêneros narrativos de *fanfictions* em repositórios destinados para essas histórias, retratando as percepções e as motivações dos usuários que fazem a inclusão dessas narrativas nesses ambientes. De acordo com as autoras, a pesquisa centra-se como descritiva e exploratória, com base no método de Observação Direta Intensiva em grupos virtuais de fãs que escrevem e consomem *fanfictions*. Os dados coletados tiveram como base uma análise qualitativa dos gêneros narrativos presentes em *fanfictions* indexadas em repositórios digitais. O estudo observa que muitos dos gêneros usados nesses espaços trazem uma preocupação com a representação de aspectos de gênero, sexual e físico. Conforme as pesquisadoras, vocábulos da linguagem natural, neologismos e palavras estrangeiras são ressignificados para representar os gêneros narrativos. Elas afirmam que os gêneros narrativos são utilizados para classificar as histórias, bem como para apresentar singularidades e dar representatividade a reivindicações de grupos marginalizados do mercado editorial.

De acordo com esse estudo, citando Fathallah (2017), as produções midiáticas populares subvertem e desconstroem (ou constroem) papéis de gênero, orientação sexual, grupos étnicos, padrões físicos, entre outros, em novas releituras do cânone. A partir dessa prática, as *fanfictions* podem alterar e sedimentar a construção da narrativa canônica. Essas produções alternativas devem ser vistas como uma forma de construção da feminilidade, da emoção, o Oriente global e do corpo. Apoiadas em Jenkins (2015), as *fanfictions* são uma maneira que as mulheres dispuseram para desviar as narrativas centradas em homens e reescrevê-las de modo a servir a objetivos feministas. Conforme as autoras:

A adição da perspectiva feminina em narrativas ficcionais, ainda que de cunho amador, tal qual a *fanfiction*, possibilitou a expansão das noções de gêneros narrativos. Seja ampliando-os, redefinindo-os ou criando dezenas de novos gêneros, tal expansão reverbera anseios femininos em questões como: a representação em gêneros considerados masculinos, como a ficção científica; a abordagem de problemas intrínsecos às mulheres; a rejeição de estereótipos misóginos de gêneros; a denúncia de violências; e o combate à censura. (SILVA e SABBAG, 2021, p. 51).

A necessidade que o fã tem de incluir suas singularidades, bem como a ânsia por representatividade são refletidas no grande número de gêneros de *fanfictions* produzidos nas

comunidades, chamadas *fandoms*. Esses gêneros narrativos representam o enquadramento desse fenômeno que é marcado pela fluidez; mesmo assim, eles expõem elementos identitários do grupo, possibilitando a coesão desse grupo ao promover a sensação de pertencimento. A *fanfiction* representa a diferença em um mundo padronizado, ela é a formação da memória de grupos isolados do mercado editorial tradicional. Em se tratando de uma obra produzida e compartilhada virtualmente, a *fanfiction* simboliza o registro da memória desses grupos, e o repositório é o espaço para armazenar essas memórias.

As autoras, na página 54, apresentam o Quadro 1, intitulado “Gêneros narrativos de *fanfictions*”, no qual listam esses gêneros, dentre os quais expõem “*Genderbend/Genderflip/Genderswap*¹¹: significa troca de gêneros. Ex.: Batman – Batgirl!”. Assim, podemos observar que as pesquisadoras colocam o *gender swap* como uma categoria dos gêneros narrativos das *fanfictions*. Além disso, esse quadro também evidencia que o gênero e a sexualidade são bastante divulgados nos gêneros de *fanfictions*. Desse modo, seriam os gêneros narrativos que definiriam o seu conteúdo. Para elas, o *Genderbend/Genderflip/Genderswap* constitui-se na representação como demanda social, ao criar a versão feminina de uma personagem do sexo masculino. Porém, como o objetivo é categorizar esses gêneros, não há nenhum aprofundamento a respeito dessa categoria.

Ao realizarmos esse levantamento, observamos que os trabalhos estão centrados em estudos culturais que consideram a cultura de mídia como um espaço de disputas entre identidades hegemônicas e as identidades dissidentes. Há também o que está no âmbito do discurso, principalmente de base foucaultina, em que são apresentadas formas alternativas de papéis de gênero, orientação sexual entre outros, confrontando, por meio da internet e das redes sociais, os discursos pré-estabelecidos em nossa sociedade. Assim, entendemos que o nosso trabalho é relevante, visto que trata do fenômeno *gender swap* por outro viés, como algo que surge a partir das comunidades de fãs, mas extrapola esses meios digitais, influenciando as grandes indústrias culturais. Notamos, desse modo, um processo inverso, uma vez que é a indústria dominante que absorve a ideia da cultura digital. Olhamos para esse fenômeno a partir de uma abordagem intertextual no nível do texto. Chama a nossa atenção, porque isso tem acontecido de forma recorrente, daí a importância de se atentar também para esse processo inverso.

¹¹ Neste contexto, esses termos são considerados sinônimos.

Para a estruturação dos resultados da pesquisa, dividimos este estudo em seis seções. Além desta introdutória do trabalho, na seção 2, por não termos encontrado estudos sobre o *gender swap* de uma maneira mais específica e abrangente, dedicamo-nos a entender a emergência do fenômeno no momento atual. Apoiados nas teorias da cibercultura, cultura da convergência, inteligência coletiva, com base nas ideias de Jenkins (2009), Lévy (1999) e Lemos (2004), procuramos traçar um percurso de como esse termo surge e em quais segmentos da cultura de mídia esse fenômeno tem se manifestado.

Já na seção 3, iniciamos a apresentação de nossa base teórica, procurando entender o texto em seu sentido amplo, ou seja, concebido de forma heterogênea, sendo necessário acionar diferentes semioses para a elaboração de sentidos. Para isso, abordamos os pressupostos teóricos de Koch (2004), Fávero (2007), (2008), Cavalcante e Custódio Filho (2010), Romualdo (2014), entre outros, que contribuem para essa concepção de texto. Apresentamos, ainda, as características próprias daquilo que se constitui um texto fílmico. Com base nas ideias de Martin (2013), Aumont (1985) e Ramos (2009), nos atentamos para a linguagem própria do cinema, que não usa somente o verbal, mas uma variedade de elementos: sonoros, visuais e, acima de tudo, as imagens em movimento.

Na seção 4, por sua vez, optamos por abordar os elementos da narrativa cinematográfica à parte, posto que se trata da “espinha dorsal” de um filme, ou seja, aquilo que contribui para a composição e condução de algo que se apresenta como uma unidade de sentido de configuração narrativa. Portanto, observamos que a estrutura narrativa constitui um ponto de contato entre esses textos. Com isso, vimos necessidade de examinar como a narrativa textual, neste caso, fílmica, comporta-se em face da ocorrência do fenômeno *gender swap*. Aqui, já trazemos análises de como os elementos narrativos se modificam quando analisamos intertextualmente o *remake* e o texto-fonte.

Finalmente, na seção 5, expomos a análise comparativa entre os textos-fonte e sua releitura, em que consideramos, necessariamente, a composição das personagens que tiveram seus papéis redefinidos por meio da troca de seu gênero, isto é, a prática do *gender swap*. Mostramos quais são as principais discussões que os filmes apresentam quanto às temáticas que envolvem os papéis masculinos/do que é ser homem e femininos/do que é ser mulher que permeiam a cibercultura no momento. Para fundamentarmos nossas observações, trazemos autores, como Wolf (2021), Tedeschi (2012), Perrot (2007), hooks (2020), Alves e Pitangy (1985), Federici (2019), entre outros, que tratam de tais temáticas, com a finalidade de sustentarmos nossas considerações. Na seção 6, apresentamos as conclusões de nossa pesquisa, recuperando os objetivos propostos.

Esperamos que a leitura das discussões e análises de nossa pesquisa possam colaborar não só para a leitura dos textos estudados, como também para os debates científicos a respeito de textos multimodais e das relações intertextuais entre textos, observando a questão do fenômeno *gender swap* em textos de natureza híbrida, como os filmes, e também nas várias possibilidades de materialização desse fenômeno ns diferentes gêneros textuais.

2. A TECNOLOGIA DIGITAL: A RELAÇÃO DA CULTURA DA CONVERGÊNCIA COM O GENDER SWAP

2.1 A Era da Convergência: outras formas de produção graças a novas tecnologias

A internet, como conhecemos hoje, surge em 1995. Embora, segundo Castells (2003), antes disso, ela já tivesse começado na mente dos cientistas da computação no início da década de 1960. O fato é que houve algumas transformações até chegar ao formato atual. Assim, a internet possibilitou o surgimento de um universo paralelo, virtual, em que é possível não somente a conexão entre computadores, como também entre pessoas do mundo inteiro.

De acordo com Schwartz (2005), a forma como a internet foi desenvolvida influenciou não somente sua utilização, mas também alterou e vem alterando as culturas mundiais. Com esse desenvolvimento, surge o ciberespaço e, conseqüentemente, a cibercultura.

O ciberespaço é um ambiente virtual por intermédio da utilização dos meios de comunicação modernos, como a internet. Esse ambiente só foi possível devido a uma grande infraestrutura técnica no campo das telecomunicações, em que são envolvidos cabos, fios, redes, computadores, telefones entre outros.

Para Pierre Levy, o ciberespaço é:

[...] o novo meio de comunicação que surge de interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (LÉVY, 1999, p. .17)

Configurando-se, assim, em um espaço virtual de trocas simbólicas entre indivíduos; um espaço de troca de informações na cultura contemporânea. Como afirma Lévy (1999), as “grandes tecnologias digitais surgiram, então, como a infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado de informação e do conhecimento” (LÉVY, 1999, p. 32). Desse modo, a Internet constitui-se como parte dessas tecnologias digitais, ou como a infraestrutura de comunicação que dá suporte ao ciberespaço, por meio da qual se formam diferentes ambientes, como a Web, os fóruns, os chats e o correio eletrônico (e-mail) entre outros. Segundo Lévy (1999):

"a extensão do ciberespaço acompanha e acelera uma virtualização geral da economia e da sociedade. Das substâncias e dos objetivos voltamos aos processos que o produzem. Dos territórios, pulamos para o nascente, em direção às redes móveis que

os valorizam e as desenham. Dos processos e das redes, passamos às competências e aos cenários que as determinam, mais ainda. Os suportes de inteligência coletiva do ciberespaço multiplicam e colocam em sinergia as competências. Do design à estratégia, os cenários são alimentados pelas simulações e pelos dados colocados à disposição pelo universo digital. Ubiquidade da informação, documentos interativos interconectados, telecomunicação recíproca e assíncrona em grupo e entre grupos: ciberespaço faz dele o vetor de um universo aberto. Simetricamente a extensão de um novo espaço universal dilata o campo de ação dos processos de virtualização" (LÉVY, 1999, pp. 49-50).

Nesse sentido, de acordo com Lévy (1999), as especificidades técnicas do ciberespaço possibilitam que pessoas de qualquer parte do mundo possam formar grupos capazes de se coordenarem, cooperarem, alimentarem e consultarem uma memória em comum, isso tudo em tempo real, mesmo considerando as questões geográficas e o fuso horário, por isso a noção de ubiquidade.

O aparecimento de uma cultura conectada em rede é resultado, segundo Ranieri e Verdolini (2012), direto da grande difusão da internet, devido ao surgimento da *World Wide Web* (www), em 1989, possibilitando, por intermédio de *softwares* chamados navegadores, a interligação entre os mais diferentes sites graças a *hiperlinks*. Desse modo, os computadores passaram a se comunicarem em escala global, consolidando a ideia de ciberespaço.

Conforme os autores, em quase três décadas de existência, a *web* adquiriu dimensões conectivas por intermédio de *softwares* sociais que deram origem aos *podcasts*, *videocasts*, *wikis* e *blogs*; por meio de serviços de partilha multimídia, como You Tube, Flickr, BitTorrent e seus sucessores e, também, a partir de redes sociais como *Twitter*, *MySpace*, *Facebook*, *Instagram* entre outros. Tudo isso tornou a *web* uma plataforma interativa, através de serviços de uso mais simples, sendo cada vez mais integrada, o que, por conseguinte, passou a influenciar diretamente a economia, a política, as artes, a comunicação social e o ensino. Para Castells, “as redes constituem a nova morfologia social das nossas sociedades, e a difusão da lógica das redes modifica substancialmente a operação e as consequências dos processos de produção, experiência, poder e cultura...” (CASTELLS, 1996, p. 469).

A partir das ideias de Levy (1999), as mudanças sociais, culturais, tecnológicas ou virtuais a que assistimos são indiscutíveis e, também, irreversíveis. Essa nova forma de comunicação, por meio de dispositivos digitais entre os indivíduos nos mais diferentes segmentos, promove o que o autor denomina cibercultura. Portanto, devemos observar a cibercultura, como o comportamento sociocultural que provém da relação entre a sociedade, cultura e o espaço eletrônico virtual. Nesse sentido, para Pierre Lévy, a cibercultura é: “[...] o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.” (LÉVY, 1999,

p. 17). O estudioso, ao tratar dessas questões, não demoniza nem exalta tais mudanças, mas faz uma descrição de como essas novas tecnologias causam impactos sociais e culturais irreversíveis, isto é, a tendência é cada vez mais avançar nesse processo de desenvolvimento.

Lévy já argumentava, por volta de 2000, quando se iniciava a trajetória digital, que a extensão do ciberespaço estava em ritmo acelerado e que haveria mutações cada vez mais significativas nesse âmbito. Segundo o autor, é preciso reavaliar as implicações culturais e sociais quando se trabalha com “realidades virtuais”, quando se traduz o conteúdo de mídias anteriores para o ciberespaço, como, o telefone, a televisão, o cinema, os jornais, os livros etc, quando o digital põe em um ciclo de “retroalimentação” processos físicos, econômicos ou industriais que antes eram isolados (LÉVY, 1999, p. 25).

Para o pesquisador, o surgimento do ciberespaço acompanha, traduz e beneficia uma evolução geral da civilização. Uma técnica é desenvolvida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas, isto é, uma vez produzidas essas técnicas, elas vão influenciar nas condutas sociais e culturais. Não se trata de avaliar se uma técnica é boa ou não, mas é necessário situar as irreversibilidades a que um de seus usos provocaria. Lévy (1999) revela que jamais se planejou, tampouco anunciou o desenvolvimento da informática pessoal da forma como se encontra atualmente, em que todos têm acesso às interfaces interativas.

A cibercultura encontra-se diante de uma noção paradoxal, como afirma Levy (1999), primeiro, devido à constante velocidade de transformações técnicas. Essa velocidade expõe de forma parcial “a sensação de impacto, de exterioridade, de estranheza que nos toma sempre que tentamos apreender o movimento contemporâneo das técnicas.” (LÉVY, 1999, p. 27). Ele afirma que quanto mais rápida é a transformação técnica, mais nos parece vir do externo. Segundo fator é o sentimento de estranheza que surge com as separações das atividades e a opacidade dos processos sociais. Para trabalhar com todas essas circunstâncias, o autor aponta que a inteligência coletiva é um dos principais motores da cibercultura. Nesse sentido, na próxima seção, observamos a importância do papel desempenhado pelos usuários da internet ao contribuir com os seus saberes, possibilitando, assim, a configuração de uma inteligência coletiva.

2.2 A inteligência coletiva como uma forma de construção de conhecimento

Ao tratarmos de inteligência coletiva, devemos considerar algo como sendo um esforço coordenado e em conjunto para a construção de um dado conhecimento. Desse modo, como expõe Lévy (1999, p. 28), a inteligência coletiva é:

“[...] estabelecimento de uma sinergia entre competência, recursos e projetos, a constituição e manutenção dinâmicas de memórias em comum, a ativação de modos de cooperação flexíveis e transversais, a distribuição coordenada dos centros de decisão opõem-se à separação estanque entre as atividades, as compartimentalizações, à opacidade da organização social”.

Nesse sentido, indivíduos e grupos devem construir seus conhecimentos de forma coletiva, em que cada um tem seu papel, assim, todos podem contribuir para a formação de um dado conhecimento. Desse modo, o ciberespaço, como um dispositivo de comunicação interativo e comum a vários usuários, torna-se um suporte da inteligência coletiva.

Segundo Lévy (2015, p. 9), o estabelecimento de conexão telefônica entre terminais e memórias informatizadas e a ampliação das redes digitais de transmissão disseminam, dia a dia, um ciberespaço mundial, em que toda a informação está em contato virtual com todos e com cada um. O autor revela que é preciso o engajamento na via da inteligência coletiva, pois seria uma forma de progressivamente:

inventar as técnicas, sistemas de signos, as formas de organização social e de regulação que nos permitiram pensar em conjunto, concentrar nossas forças intelectuais e espirituais, multiplicar nossas imaginações e experiências, negociar em tempo real e em todas as escalas as soluções práticas aos complexos problemas que estão diante de nós. (LÉVY, 2015, p.14).

Conforme o autor, a dificuldade é encontrar um meio, isto é, uma linguagem que vai além da escrita para tratar das informações conseguidas em conjunto, de tal forma que sejam distribuídas e coordenadas por toda parte, que não sejam mais o atributo de órgãos sociais separados, mas se unifique naturalmente a todas as atividades humanas, mas voltando ao individual.

Lévy (2015) defende que é condição básica da inteligência coletiva partilhar nossos conhecimentos e mostrá-los uns para os outros. Além disso, ela implicaria duas possibilidades consideráveis, que mudariam por completo os elementos basilares da vida em sociedade. Primeiramente, saberíamos de forma simples e prática o que as pessoas fazem juntas. Depois, examinaríamos, sem dificuldades, os meios que permitem a enunciação coletiva. O autor argumenta que as sociedades tendem a se tornar inteligentes por intermédio do coletivo, para, assim, conseguirem viver melhor. Ele afirma que “Ninguém sabe tudo, todos sabem alguma

coisa, todo saber está na humanidade. Não existe nenhum reservatório de conhecimento transcendente, e o saber não é nada além do que o que as pessoas sabem.” (LÉVY, 2015, p. 26)

Na era do conhecimento, é preciso reconhecer a inteligência do outro. De acordo com o pesquisador, não reconhecer isso significa negar-lhe sua real identidade social, é sustentar o ressentimento, a oposição, a afronta, a frustração, acarretando, desse modo, a violência. Por outro lado, a partir do momento em que se considera o outro, levando em conta seus vários saberes, aceitamos que se identifique de uma maneira nova e positiva, colaboramos para que desenvolva sentimentos de autorreconhecimento, contribuindo, de forma subjetiva, para influenciar outras pessoas em trabalhos coletivos.

O que estrutura a cibercultura é o mundo virtual. Os mundos virtuais podem ser possivelmente enriquecidos e vistos coletivamente. Constituem-se, dessa forma, um espaço de encontro e um meio de comunicação entre seus participantes. Lévy (1999, p. 145) revela que a “*World Wide Web*, por exemplo, é um mundo virtual que favorece a inteligência coletiva”.

Na próxima seção, discutiremos como o ciberespaço contribui e influencia na disseminação da cultura na atualidade.

2.3 A cibercultura: potencializadora da dinâmica cultural

Lemos (2004), em seu artigo “Cibercultura, Cultura e Identidade. Em direção a uma “Cultura *Copyleft*¹²”?”, revela que a cibercultura potencializa aquilo que é peculiar à dinâmica cultural, isto é, o compartilhamento, a cooperação e a apropriação de bens simbólicos. Segundo ele, não há propriedade privada no âmbito da cultura, uma vez que esta se forma por interconexões e mútuas influências.

Para o autor, a cibercultura coloca em sinergia processos de cooperação, de troca e mudança criativa de obras, graças à forma de uso da tecnologia digital em rede. Lemos defende a ideia de que esses processos receberam o nome genérico de *copyleft* em oposição à lógica proprietária do *copyright* que imperou a dinâmica sociocultural das mídias de massa, como, televisão, jornais, livros, cinema etc. Assim, de acordo com o autor, estamos saindo da cultura

¹² Lemos (2004, p. 12) apresenta em suas notas uma definição para esse fenômeno: “*Copyleft* pode ser definido como processos de transformação de obras onde o usuário pode adicionar informações e transformações desde que a obra continue livre para novas transformações. A essa apropriação criativa e coletiva de trabalhos chama-se de *copyleft*, termo surgido como uma oposição ao termo *copyright*.”

de massa centralizadora e fechada para uma cultura *copyleft*, isto é, individualizada, colaborativa e aberta a todos para participar.

Chartier (2002), por sua vez, diante da multiplicação dos livros promovida, primeiramente, pela imprensa, depois pela técnica eletrônica, faz uma reflexão: como pensar a leitura nesse contexto. Para o autor, tendo em vista a revolução do texto digital, é preciso considerar três rupturas ou mutações. A primeira refere-se à ordem dos discursos, em que se deve observar uma longa história da escrita. Nesse cenário, o livro é tido como um objeto material, mas também uma obra intelectual ou estética, levando em conta o nome do autor, a percepção da cultura escrita e impressa. Nesse sentido, segundo o autor, com o surgimento do computador, a ordem dos discursos é profundamente transformada. A leitura diante da tela é descontínua, em que o leitor, por meio de palavras-chave ou rubricas temáticas, pode ir direto para a parte que lhe interessa de um artigo, de um livro, sem que seja preciso tomar conhecimento do todo. Assim, de acordo com Chartier (2002), o mundo eletrônico provoca mutações em relação à ordem dos discursos: ao propor uma nova forma de difundir a escrita, ao instar nova relação com os textos e ao impor a esses textos nova maneira de inscrição.

Já a segunda ruptura, refere-se à ordem das razões, entendidas como modalidades das argumentações e dos métodos ou meios que o leitor aciona para reconhecê-las ou refutá-las. De um lado, é possível desenvolver, por meio da textualidade eletrônica, as argumentações e as demonstrações seguindo uma lógica que não é linear nem dedutiva (o uso dos hipertextos). De outro, como consequência, o leitor pode conferir a validade das informações presentes nos textos.

Por fim, a terceira ruptura, diz respeito à ordem das propriedades, a qual deve ser vista tanto no sentido jurídico – que fundamenta a propriedade literária – e o *copyright* – o que define as propriedades do texto. De acordo com Chartier (2002), o texto eletrônico é tido como móvel, maleável, aberto. O leitor pode interferir não só nos espaços tipográficos, como também em seu conteúdo. Conforme o autor, nesse procedimento, a autoria desaparece, uma vez que os textos são constantemente transformados por uma produção coletiva, múltipla, polifônica. Isso, para Chartier (2002), realiza o sonho de Foucault que defende o desaparecimento desejável da apropriação individual dos discursos – o que ele denominava a “função-autor”.

Chartier (2002) argumenta que, no mundo eletrônico, deve ser considerada uma reorganização para que possam ser protegidos tanto os direitos econômicos e morais dos autores. Para ele, ocorrerão duas formas de publicação: uma, continuará a oferecer textos abertos, maleáveis, gratuitos; outra, dependerá de um trabalho editorial que estará restrito às leis de mercado. Para a primeira, a comunicação eletrônica será livre e espontânea, permitindo

a qualquer indivíduo colocar em circulação nas redes seus pensamentos, opiniões ou produções. Para a segunda, trata-se do *e-book* que não permite o transporte, a cópia ou a modificação de textos.

Lemos (2004) argumenta que, com a cibercultura, há uma descentralização do papel do emissor (com o ciberespaço, todos podem emitir, serem autores). Essa possibilidade do indivíduo estar livre para produzir suas ideias, segundo ele, marcará a cultura da rede contemporânea em suas mais diferentes formas, como, *chats*, jogos *on-line*, *fotologs*, *weblogs*, *peer to peer* para troca de músicas, filmes, fotos, textos etc.

Com a cibercultura, novas formas de consumo culturais são acionadas. Conforme Lemos (2004), há, na cultura das tecnologias digitais, de maneira “viralizada”, pessoas consumindo, compartilhando, modificando os mais diversos produtos culturais, como, músicas, filmes, jogos entre outros. Esses produtos sempre estiveram sob o controle das indústrias culturais. Nesse sentido, a ideia do *copyright* permite que as mídias de massa (ou *mass media*), como, emissoras de rádio, de TV, o cinema, editores de livros e revistas emitam seus produtos de maneira padronizada, homogeneizada, de modo que os consumidores tornam-se apenas receptores, configurando-se, assim, na noção “um – todos”. Desse modo, essas indústrias não só produzem como também detêm os direitos autorais de todos esses produtos. Lemos (2004, p. 7-8) afirma que essa produção, controlada e proprietária, restringe a uma minoria “as vozes de emissão da informação e homogeneiza a recepção das massas”. Ele revela, também, que, embora essas indústrias não consigam essa homogeneização de maneira total e implacável, são elas que controlam os meios de comunicação, meio de poder político, econômico e que influenciam o que deve ou não ser dito às massas.

O pesquisador expõe que, apesar de ter surgido a partir do século XVIII, a cultura *copyright* continua e continuará neste século XXI. A nova tendência, *copyleft*, não constitui uma substituição, porém se trata de “pôr em xeque” vários princípios dessa cultura *copyright*. Ele aponta que diversas questões emergem dessa nova cultura comunicacional, e um desses pontos é o fato da cultura popular passar por um processo de descentralização, de circulação em rede. A cultura de massa não desaparecerá, mas se trata de uma “ampliação” e de uma “complexificação”, promovidas pelos ambientes midiáticos contemporâneos.

A cibercultura está promovendo um “movimento global” de trocas, de compartilhamento e de trabalho colaborativo, não tendo o espaço geográfico e cultural como um fator limitante. A lógica de *copyleft*, defende Lemos (2004), é uma forma de trabalhar cooperativo, em que se busca adicionar, modificar o que foi dito, escrito, gravado, sem o atributo de propriedade de determinado produto.

Jenkins (2009), por sua vez, discute a “cultura da convergência” que, segundo ele, é um ambiente em que “as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29).

O autor recusa a ideia, nesse processo, de que a convergência seja compreendida principalmente como um processo tecnológico que conecta várias funções dentro dos mesmos aparelhos. Ao contrário, a convergência significa uma mudança cultural, à proporção que consumidores são estimulados a buscar novas informações e fazer interconexões em meio a conteúdos midiáticos que estão espalhados.

Jenkins (2009) revela que a expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas a respeito da ideia de passividade dos consumidores dos meios de comunicação. Ele expõe que não se deve observar de forma separada produtores e consumidores, mas, agora, deve-se considerar como participantes, interagindo conforme um novo conjunto de regras que, ainda, não está muito claro. Segundo o estudioso, as corporações continuarão exercendo maior poder do que qualquer consumidor individual, ou um grupo deles e que alguns consumidores estarão mais aptos a participar dessa cultura emergente que outros. A respeito do papel desse consumidor, no âmbito da convergência, ele apresenta a seguinte ideia:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo. (JENKINS, 2009, p. 30).

Percebemos, assim, que a interconexão entre os usuários (consumidores) permite a discussão sobre o que se está consumindo. É exatamente essa discussão que interessa às grandes corporações, de modo que possam atender aos anseios de seus consumidores.

Nesse sentido, Jenkins (2009) comunga com a ideia de Pierre Lévy, quando este trata de inteligência coletiva, sobre a qual expõe:

Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. (JENKINS, 2009, p. 30).

O autor argumenta que esse poder colaborativo, que começa com fins recreativos está cada vez mais sendo desenvolvido e sendo aplicado a propósitos políticos, publicitários, educacionais etc. De acordo com Jenkins (2009), está se tornando comum líderes da indústria midiática retornar à convergência como modo de fazer sentido, em um momento de profundas transformações. Nessa perspectiva, vemos, por exemplo, o esforço das TVs abertas em interagir com o público da internet, colocando programas ao vivo e pedindo para os telespectadores fazerem seus comentários ou vídeos e mandarem para esses programas, como uma forma de mantê-los também ligados à TV. Desse modo, para Jenkins, convergência é uma noção antiga que recebe novos significados.

A digitalização, conforme Jenkins (2009), possibilitou condições para a convergência. O pesquisador revela que, com a era digital, antigos meios de comunicação, como, o rádio, teatro, cinema, TV não estão sendo substituídos, o que se observa é uma transformação no que se refere a suas funções e *status* devido à introdução das novas tecnologias. A convergência não é algo que acontecerá um dia, quando todos estiverem equipados com banda larga suficiente ou quando acharmos a configuração certa dos aparelhos. O autor afirma que já estamos participando de uma cultura da convergência. Nesse sentido, a convergência significa um processo pelo qual estamos passando.

Em um telefone celular, é possível ouvir música, jogar, baixar informações da internet, tirar fotos, enviar mensagens de texto, como, também, pode-se ouvir músicas no rádio do carro, numa estação de rádio na internet ou por um canal de música em TV a cabo. Toda essa configuração mostra uma mudança nos padrões de propriedade dos meios de comunicação. Hoje, por exemplo, para a indústria cinematográfica não é só interessante controlar os direitos de um filme, mas também de toda uma indústria do entretenimento, como, músicas, games, *websites*, brinquedos, livros, jornais, revistas e quadrinhos.

A convergência dos meios de comunicação, de acordo com Jenkins, muda também o modo como consumimos esses meios. Segundo ele, é possível estar diante do computador e desempenhar diferentes tarefas, como, por exemplo, fãs de um determinado seriado de TV podem “capturar imagens, resumir episódios, discutir roteiros, criar *fanfiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet” (JENKINS, 2009, p. 44). Nesse sentido, a convergência promove mudanças tanto na forma de produzir quanto na de consumir meios de comunicação.

Como já dissemos, de acordo como o pesquisador, a convergência é, ao mesmo tempo, um processo corporativo, de cima para baixo, assim como um processo de consumidor, de baixo para cima. A convergência corporativa e a alternativa coexistem. As empresas midiáticas estão

aprendendo a se relacionar com seu público, para aumentar seus mercados, seus lucros e consolidar seus compromissos com esse público. Consumidores, por sua vez, estão aprendendo a ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e interagir com outros consumidores. Esse contexto provoca expectativas de um fluxo mais livre de ideias e conteúdos. Jenkins (2009) afirma que, motivados por esses planos, os consumidores lutam pelo direito de fazer parte efetivamente de sua cultura. A relação entre essas duas culturas ora promove um fortalecimento mútuo, criando uma aproximação entre as duas, ora suscita disputas, desenhando, assim, os novos formatos dessa cultura da convergência.

Essa convergência faz surgir outro perfil de consumidor. Se antes ele era passivo, agora se torna ativo. Os consumidores eram previsíveis, comandados. Hoje, eles são migratórios, isto é, apresentam “uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p.47). Eles estão mais conectados socialmente, barulhentos e públicos.

Os produtores, por sua vez, estão reagindo a isso de maneira contraditória: ora encorajam as transformações apresentadas por esses novos consumidores, ora resistem àquilo que pensam ser um procedimento a ser renunciado. Nesse ambiente, os consumidores, confusos, interpretam sobre a quantidade e seu tipo de participação.

Segundo Jenkins (2009), há ainda muitas incertezas para as empresas midiáticas diante de todas essas transformações, porque a cultura da convergência pode ser uma oportunidade de expansão para ocupar novos nichos, mas, também, constitui-se um risco. Esse risco ocorre, por exemplo, quando um determinado segmento, como, a TV, estimula o espectador para a internet, porém ele pode não voltar mais.

Algumas instituições, já consagradas, estão apostando em modelos das comunidades de fãs para se reinventarem e atuarem nesse novo cenário de convergência das mídias e de inteligência coletiva. É um momento de transição e de transformação no modo como os meios de comunicação atuam. Não há como retroceder. Produtores de mídia readéquam-se a essas novas formas de consumo. Os consumidores, por seu turno, observam a chance de uma ação mais efetiva nessa nova configuração cultural. Dentre as várias possibilidades de fenômenos que podem surgir a partir da participação dos fãs, um nos tem chamado atenção: é o *gender swap*. Na próxima seção, discutiremos em que consiste esse fenômeno e qual seu contexto de atuação.

2.4 O fenômeno *gender swap*: resultado da cultura da convergência

Com base no que já expusemos, podemos observar que Lévy (1999) aponta que o ciberespaço possibilita uma nova forma de trabalho, o coletivo e compartilhado, resultado de uma inteligência coletiva. Essa nova realidade também é colocada por Lemos (2004), quando o pesquisador defende a ideia de *copyleft*. Pensamento que vai ao encontro às afirmações de Jenkins (2009) a respeito da cultura da convergência. Eles confirmam que, no tocante às indústrias midiáticas, principalmente no entretenimento, os consumidores tinham um papel passivo, de meros receptáculos daquilo que era produzido pela indústria. Esse consumidor, como já colocado anteriormente, não aceita mais esse papel. Agora ele quer participar desse processo ativamente, seja na produção ou recepção desses produtos.

Reis (2012), em seu artigo “*Adventure Time* e o caso Natasha Allegri: apropriação de bens culturais, *fan art* e o novo ciclo produtivo televisão/internet”, expõe um exemplo de uma fã, Natasha Aleggri, que se apropria da narrativa e personagens do desenho da rede americana de televisão a cabo *Catoon Network, Adventure Time*. Ela torna-se influenciadora de produção de *fan art* e apropriação da narrativa e personagens dos desenhos em *blogs* e comunidades virtuais.

Segundo Reis (2012), em meados de 2010, Allegri, artista gráfica e designer, resolveu fazer uma versão diferente em algumas ilustrações e histórias em quadrinhos do desenho animado no qual trabalhava de forma modesta como revisora e designer. Ela transformou as personagens do desenho animado da *Pendleton Ward Adventure Time* (Finn, o garoto humano, e Jake, o cachorro mágico), que percorrem a Terra de Oo (*Land of Oo*), com gêneros trocados, expressão conhecida no mundo virtual por *gender swap*¹³. Essa expressão é uma gíria usada por grupo de fãs na internet (*fandoms*) para o ato de mudar o sexo biológico de uma personagem de ficção e/ou identidade de gênero da sua forma canônica. Assim, o que é feminino torna-se masculino e o que é masculino passa a ser feminino em uma nova produção textual.

A personagem Finn torna-se Fionna, e Jake transforma-se em um gato, chamado Cake. Em um primeiro momento, foi postado em seu *blog* e, em seguida, publicado pelo *blog* oficial da produtora *Frederator*. Isso provocou um alvoroço entre os fãs desse já popular desenho animado, promovendo, assim, a apropriação desses fãs. Reis (2012) argumenta que Allegri surge como uma via de mão dupla do fã, isto é, aquele que se apropria do produto cultural e reinterpreta-o, buscando outros recursos e conteúdos para recriar determinado produto.

¹³ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/707611/Genderswap/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

O autor revela que, por meio da rede, é possível observar um ciclo produtivo (e reprodutivo) que se origina do produto cultural. Esse produto cultural percorre a rede “formando (e formatando) redes de contato, troca, interpretação e apropriação pelos fãs através da fan art” (REIS, 2012, p. 48). Em seu trabalho, Reis (2012) propôs desvendar as relações de gênero, a apropriação e reinterpretação que estão sugeridas no ciclo de reapropriação e hibridação contido na transmidialidade TV/Internet.

O exemplo que Reis (2012) exhibe sobre Natasha Allegri é representativo da cultura da convergência. Há um produto construído, tendo como base várias mídias, que propicia ao fã (consumidor) sair do seu anonimato e apresentar para outros fãs o seu trabalho, permitindo, de maneira global, realizar trocas de valores simbólicos e culturais. Isso rompe com a influência total das indústrias culturais.

Reis (2012, p. 54) revela que o que se observa nessas “manifestações é uma complexa rede de referências e hibridações, que vão desde a experiência bem sucedida de Allegri até milhares de objetos culturais”, *fan art*, ligando a já intertextual gama de personagens de *Adventure Time* a todo o cenário produtivo da cultura da mídia do final do século XX e início do século XXI.

O caso de Natasha Allegri, conforme Reis (2012), é referencial e mais visível, porque evidencia todo esse processo do produto da cultura de mídia, que chega ao fã e retorna ao produto cultural, mas não se trata de uma exclusividade. Esse caso reforça um fenômeno crescente de assimilação direta e objetiva dos bens culturais da indústria cultural e da cultura de mídia, em sua maioria por fãs, apreciadores e aficionados que têm um significativo acesso a instrumentos adequados para ajudá-los a produzir e distribuir materiais alternativos. Esse processo corrobora as ideias de Jenkins (2009) quando afirma que antigas e novas mídias “se cruzam”, em que há interação do poder da mídia corporativa e do poder do consumidor, mas de forma imprevisível. Reis (2012, p. 56) afirma que, nesse processo, os produtos são libertos de uma hierarquia criativa e colocados num jogo mediado pelas novas tecnologias, alterando, assim, “a natureza da produção de entretenimento para todas as antigas mídias como televisão e cinema”.

Para Reis (2012), Ward e Siebert, produtores do desenho animado *Adventure Time*, e sua produtora Frederator souberam aproveitar o talento criativo de Allegri, encontrando “eco” nos anseios das audiências que, como resposta, aumentaram e desenvolveram esse produto, colocando-o em um cenário atual da cultura de mídia. Nesse sentido, a ação de Allegri, com uma “brincadeira” desinteressada, alterou a criação desse desenho animado, a participação e a apropriação de seus consumidores.

Como notamos, as *fanfictions* surgem a partir da cultura da convergência. É importante ressaltar que esse tipo de produção não tem objetivos lucrativos, configurando-se, assim, em uma forma de não violar a propriedade intelectual do autor que detém os direitos do objeto que servirá como fonte da *fanfiction*.

Carneiro e Prado (2014) expõem que, para evitar possíveis demandas judiciais, como alguns sites de *fanfictions* da série Harry Potter vivenciaram, muitos autores esclarecem no início de suas publicações quem são os proprietários dos direitos autorais, deixando claro também o caráter não comercial dessas produções.

De acordo com os autores, as várias comunidades em que os *ficwriters* (escritores de *fanfictions*) conectam-se para ler, escrever e discutir as produções baseadas nos objetos culturais de seus autores prediletos denominam-se *fandoms*. São ambientes que podem ser desde *blogs* até *websites* especializados exclusivamente nesse tipo de trabalho. Segundo eles, o *website Fanfiction.net* é um dos maiores *fandoms* encontrados em línguas estrangeiras; já no Brasil, por sua vez, há disponível o *Nyah! Fanfiction*, por exemplo. (CARNEIRO e PRADO, 2014, p.95)

Seguindo a ideia da relação entre a indústria do entretenimento e seus consumidores, a Marvel¹⁴ é um exemplo corporativo que participa ativamente desse processo de convergência, pois diversificou seus investimentos em produtos. Atualmente, além das histórias em quadrinho, investe em cinema, jogos, *action figures* e acessórios, expandindo seu propósito de atuação e seu relacionamento com os diversos públicos. De acordo com Tsujiguchi et al. (2015), a Marvel tem utilizado o meio digital, desenvolvendo produtos, como, *applets*, *games*, revistas digitais e séries.

A Marvel também disponibiliza seus metadados que podem ser acessados via uma API gratuita aberta para desenvolvedores, ou seja, é possível o usuário desenvolvedor criar aplicativos acessando o banco de dados da Marvel, que tem informações sobre personagens, revistas e criadores. A Marvel impõe duas condições: os aplicativos devem ser gratuitos e não podem conter propaganda (INFO, 2014). [...]

A Marvel possui hoje um canal aberto para os fãs, assim como fazia Stan Lee na década de 60, que dedicava uma seção de cartas em todas as revistinhas e tratava os leitores como velhos amigos (INFO, 2014).

¹⁴ Hoje, a Marvel Entertainment é subsidiária da The Walt Disney Company que é uma das mais poderosas empresas de entretenimento do mundo (BEATTIE, 2011). [...]

É considerada [...] uma das franquias mais lucrativas atualmente no cinema e TV, onde fez adaptações das histórias em quadrinhos a filmes e séries, a história da Marvel é de uma editora que “reescreveu seguidamente as regras dos super-heróis para se transformar em um conglomerado multimídia avaliado hoje em 7 bilhões de dólares” (INFO, 2014, p. 58), o que reforça a passagem dos gibis para revistas digitais, cinema e indústria de brinquedos. (TSUJIGUCHI; GALVÃO et al., 2015, p. 3)

[...] Para esses autores os produtos somente adquirem valor quando estão nas mãos de alguém com certo nível de competência e com um projeto em vista, ou seja, o valor está no uso relacionado ao artefato e a habilidade do usuário. (TSUJIGUCHI; GALVÃO et al., 2015, p. 13 -14).

Percebemos que a empresa tem o interesse em manter contato com o consumidor exatamente para observar quais são os seus anseios em relação a seus produtos. Observamos, também, que é valorizado aquele projeto em que o usuário expõe sua criatividade, como vimos com o exemplo de Natasha Allegri na produtora Frederator.

A Marvel também já apresentou versões femininas de seus super-heróis (ou mais recentemente *gender swap*). Os mais importantes, como, Superman, Batman, Hulk, Homem-Aranha, Thor, inclusive o Capitão América. Marcel Nadale (Superinteressante, 2015)¹⁵ revela que com o término da Segunda Guerra Mundial, as HQs de heróis tiveram uma queda. Editores esperavam que, propondo uma “mudança de sexo” em marcas já aceitas, seria uma forma de chamar a atenção de leitoras. Segundo Nadale, nas editoras Marvel e DC, as precursoras foram a Mulher-Gavião (esposa do Gavião Negro), em 1940, e a Miss América (vagamente ligada ao Capitão América), de 1943. No entanto, a primeira a fazer sucesso de fato foi a Batwoman, que apareceu em 1956, foi publicada até 1979, reaparecendo em 2006. A seguir, apresentamos versões das super-heroínas mulheres-aranha:

¹⁵ Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-super-herois-ja-tiveram-versao-feminina/>>. Acesso em: 24 ago. 2018.



Figura 1: Versões de Mulheres-Aranha

Conforme Nadale (Superinteressante 2015), essas versões foram criadas, respectivamente, em 1977, 1984 e 1998. A primeira, e até hoje a mais famosa, é Jessica Drew. Ela foi uma renomada Agente da SHIELD e Vingadora por muito tempo. Em seguida, surge Julia Carpenter, que apresenta poderes semelhantes aos de Peter Parker. Hoje, atende pelo nome de Madame Teia. Finalmente, existiu a jovem Mattie Franklin, que ganhou seus poderes por meio de magia, entretanto morreu em 2010.

Outro exemplo a ser observado é a versão feminina de THOR:



Figura 2: Versão feminina de Thor¹⁶.

Nadale revela que essa versão foi produzida em 2014. De acordo com ele, desde 2014, Jane Foster, antiga namorada de Thor, adotou esse papel, pois conseguiu erguer o martelo abandonado pelo herói. Os fãs não foram muito receptivos à mudança, porém, contrariando esse posicionamento, os primeiros números da revista venderam mais do que antes. A nova Thor¹⁷ já foi adicionada aos Vingadores.

Existem, ainda, fãs de filmes da Marvel que, utilizando um aplicativo, transformam os atores masculinos da Marvel em mulheres, expondo resultados interessantes. Eles usam o

¹⁶ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-super-herois-ja-tiveram-versao-feminina/> - Acesso em: 24 ago. 2018.

¹⁷ No âmbito da mitologia nórdica, Thor, o deus do trovão e filho de Odin, possivelmente, é o deus nórdico mais popular até hoje, pois seu culto foi levado para a Inglaterra pelos Vikings. É caracterizado por sua força e por possuir um poderoso martelo denominado Mjöltnir, com o qual enfrenta seus inimigos e consegue disparar raios. O fato de ser mais conhecido fez dele uma personagem famosa em histórias em quadrinhos (HQs), posteriormente, também, no cinema. Por último, observamos a proposta de seu *gender swap*. No entanto, na mitologia nórdica, há deusas que ocupam papel tão importante quanto um deus, como, por exemplo, Frigga, deusa da fertilidade e mulher de Odin, representada como mãe, guerreira e sábia, ou Jord, deusa guardiã de Midgard (reino dos humanos – corresponde ao Planeta Terra). Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mitologia-nordica/>; <https://www.significados.com.br/thor/>. Acesso em: 06 mar. 2022.

programa FaceApp. Segundo Nicole Drum¹⁸, as pessoas têm captado imagens de vários atores masculinos de filmes da Marvel - o Marvel Cinematic Universe e o X-Men - e os editam para transformá-los no que poderiam parecer se existissem em uma versão feminina. Os resultados dessas transformações digitais começaram a se tornar virais. Ela admite que, em alguns casos, o trabalho é impressionante ou, até mesmo, surpreendente, como no recorte da matéria *People Are Turning Marvel Actors Into Women And The results Are Interesting*, de Drum, apresentado a seguir:

Chris Hemsworth (Thor)



(Photo: FaceAp)

Hemsworth as a female Thor? We can see it in this gender swap.

[...]

Sebastian Stan (Winter Soldier)



¹⁸ Disponível em: <http://comicbook.com/marvel/2018/06/09/marvel-men-faceapp-gender-swap/>. Acesso em: 02 ago. 2018.

(Photo: FaceApp)

Stan's transformation is another one where the gender swap looks a lot like the original, in a good way.

Esse recorte ilustra bem o que vimos discutindo sobre a cibercultura e a cultura da convergência: os fãs promovem o *gender swap* das imagens dos atores que atuam como personagens dos filmes da Marvel por meio de recursos tecnológicos e, ainda por intermédio desses recursos, fazem-nas circular em diversos domínios, numa inter-relação que não se restringe ao universo dos fãs, mas chega também às mídias corporativas, à própria empresa produtora.

No âmbito do Estudo do Texto (ou da Linguística Textual), mobilizamos sistemas de conhecimento no momento do processamento textual, dentre esses conhecimentos, o enciclopédico ou de mundo. De acordo com Koch (1998, p. 27), esse conhecimento se refere ao “armazenamento na memória de cada indivíduo de fatos declarativos (os eventos que ocorrem no mundo) ou episódicos (“modelos cognitivos” socioculturalmente determinados e adquiridos por meio de experiências)”. Nesse sentido, temos em nossa memória modelos estereotipados do que é ser uma princesa ou ser um príncipe dos contos de fadas. Assim, quando se trata de personagens da Disney, mais precisamente príncipes e princesas, observamos a existência desses papéis bem estereotipados do que é ser uma princesa (donzela, romântica, sensível, frágil, que é salva por seu príncipe); este, por sua vez, é forte, protetor e salva a princesa de uma situação de perigo. Segundo Gianna D’Ambrozio¹⁹, o feminismo moderno contribuiu para a mudança de papéis de gêneros da Disney. No decorrer da expansão feminista, nos anos 80, o filme *A Pequena Sereia* foi lançado, tendo Ariel não mais como uma donzela semelhante às demais princesas, mas, sim, como uma jovem forte que não aceitava as regras impostas. Para D’Ambrozio, esta produção transformou os filmes da Disney, promovendo uma nova fase nas animações da produtora. Ela expõe, ainda, que princesas, como, Pocahontas, Mulan e Belle também escolheram seu destino, não se deixando ser controladas por alguém. Revela, também, que produções mais recentes que trazem características femininas fortes e

¹⁹ Estas informações foram postadas por Gianna D’Ambrozio, em 17 de julho de 2017, na Odyssey (uma empresa americana de mídia na Internet que opera com base em um modelo de crowdsourcing, recebendo artigos de milhares de voluntários) – Disponível em: <https://www.theodysseyonline.com/the-evolution-of-gender-roles-in-disney-princess-movies>. Acesso em: 16 ago. 2018.

independentes são “Brave”, “Frozen” e “Lilo e Stitch”. A seguir um quadro, apresentado por D’Ambrozio, em que aparece a evolução das princesas da Disney:

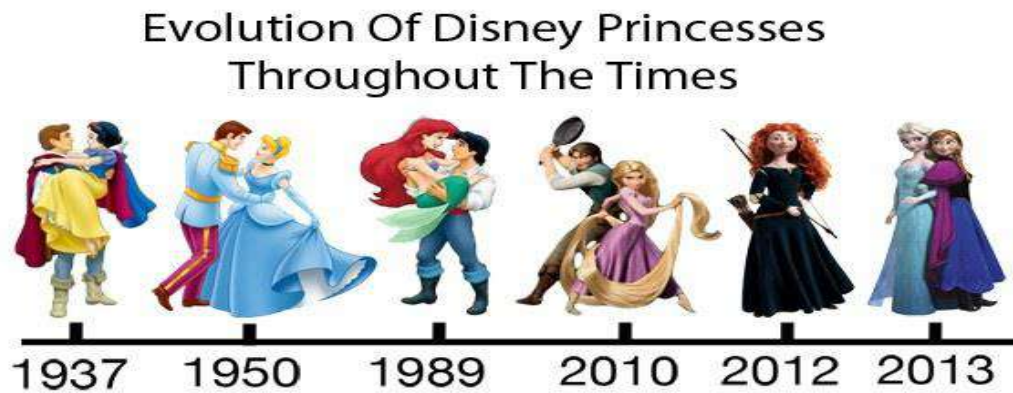


Figura 3: Evolução das princesas da Disney ao longo do tempo²⁰.

Ao observarmos a Figura 3, percebemos que de 1937 a 1989, as princesas aparecem juntamente com os príncipes, em imagens em que estes assumem atitude carinhosa e protetora em relação àquelas, respectivamente, Branca de Neve, Cinderela e Ariel. Em 2010, Rapuzel aparece também com o seu parceiro, mas em uma atitude combativa, mostrando que ela e ele estão em posição de igualdade no enfrentamento das adversidades. Já a princesa Merida, em 2012, não aparece acompanhada de um príncipe ou qualquer homem, mas sozinha, com seu arco e flecha nas mãos, mostrando sua autossuficiência, inclusive em termos de combate. Em 2013, vemos as irmãs princesas Elza e Anna, sem a presença masculina, com seus braços entrelaçados e seus olhares voltados uma para a outra, demonstrando o companheirismo existente entre as mulheres.

Como já apresentado anteriormente, as comunidades on-line são fonte de vários trabalhos criativos e expõem as possibilidades produzidas por seus usuários. Em relação, ainda, às criações Disney, é possível encontrar algumas sugestões de *gender swap*, em que as princesas tornam-se príncipes. É o caso da artista canadense conhecida pelo apelido de Sakimichan²¹ que

²⁰ Disponível em: <https://www.theodysseyonline.com/the-evolution-of-gender-roles-in-disney-princess-movies>. Acesso em: 16 ago. 2018.

²¹ Esse é o apelido da artista canadense Yue Wang que é conhecida por suas pinturas digitais. Essas pinturas incluem personagens de animais personificados da Disney, Warner Brothers e Cartoon Network; [1] *fan art* de jogos como *League of Legends* e *Overwatch* e *Sailor Moon*. [Tradução literal] – Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sakimichan>. Acesso em 31/08/2018

produziu imagens de personagens da Disney com gênero trocado. Nessa galeria, é possível encontrar Esmeralda, Ariel, Pocahontas, Cruella, Rainha da Neve, A Bela e a Fera, Malévola, Úrsula e Hades em suas versões alternativas²². Podemos observar, na Figura 4, exemplos do trabalho de Sakimichan:



Figura 4: Versões masculinas de Ariel, Esmeralda e Pocahontas.
Fonte: [DeviantArt](#)

A partir dessa figura, podemos notar que os príncipes, por se tratar de uma proposta alternativa da artista, parecem mais andrógenos, não estando dentro do perfil do homem “ másculo ” que vemos, por exemplo, em contos de fadas ou filmes de heróis.

O fenômeno *gender swap* também pode ser observado entre aqueles que praticam o Cosplay²³. Essa prática pode estar relacionada a personagens de *games*, *animes*, mangás, como também qualquer outro tipo de caracterização ligada à cultura pop. Geralmente os *cosplayers* (pessoas que praticam *cosplay*) são fãs de personagens que aparecem em séries, filmes, *games* ou desenhos animados. Os integrantes desse grupo comungam da ideia de que o participante tem de produzir sua própria fantasia, incluindo todos os elementos necessários para compor a

²² Essas informações podem ser conferidas em: <https://legiaodosherois.uol.com.br/2014/e-se-princesas-da-disney-fossem-principes.html>. Acesso em 31/08/2018.

²³ “*Cosplay* é um termo em inglês, formado pela junção das palavras *costume* (fantasia) e *roleplay* (brincadeira ou interpretação). É considerado um **hobby onde os participantes se fantasiam de personagens fictícios da cultura pop japonesa**.” Disponível em: <https://www.significados.com.br/cosplay/>. Acesso em: 31 ago. 2018.

personagem. Ademais, o *cosplayer* também deve interpretar a personagem escolhida por ele. Existem eventos direcionados exclusivamente para o universo *Cosplay*, o que demonstra a força desse movimento. Na Figura 5, a seguir, é possível observar um caso de *gender swap* em *cosplay*:



Figura 5: Versão feminina da personagem Coringa.

Conforme Thais Jacauna²⁴, recentemente é possível observar *cosplays* mais criativos, em que as mulheres adequam a personagem original para o universo feminino, mudando peças do vestuário, como, por exemplo, calça por saia ou vestido.

Outro segmento em que se pode perceber a ocorrência de *gender swap* é em jogos eletrônicos, os *games*. O jogador escolhe um *avatar* que pode ser a versão padrão, ou ele pode fazer algumas alterações, padronizando sua personagem, mudando a aparência, cabelo, classe e gênero. De acordo com Silva (2011), para quem joga *Mass Effect*, é possível personalizar completamente a personagem principal Comandante Shepard em versão feminina ou masculina. Segundo o autor, quase nunca se via a versão feminina de Shepard em vídeos de divulgação do jogo, somente a versão masculina, que é baseada no modelo holandês Mark

²⁴ Disponível em: <http://cosmonerd.com.br/outros/colunas/mundo-cosplay/inspiracao-cosplayer-versoes-femininas-de-personagens-masculinos/>. Acesso em: 31 ago. 2018.

Vanderloo. Ele afirma que o diretor de marketing da BioWare, David Silverman, surpreso com o aumento do interesse pela Shepard, revelou que isso iria mudar, prometendo, no Mass Effect 3, uma versão feminina. Isso realmente ocorreu. A seguir, na Figura 6, a versão feminina e masculina da personagem Shepard:



Figura 6 – Shepard na versão feminina e masculina de Mass Effect

Fonte: TechTudo (2011)

É possível, também, encontrar a ocorrência do fenômeno *gender swap* por intermédio da transmídia livro/filme. O livro **Crime e Castigo** do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1827 – 1881), por exemplo, serviu de fonte para a produção cinematográfica **Nina** (2004), do brasileiro Heitor Dhália. Santos (2012), em seu artigo *Hibridização entre literatura, cinema e quadrinhos: relações entre o romance Crime e Castigo, de Dostoiévski, e o filme Nina, de Heitor Dhália*, não trata a questão de troca de gênero. Ele propõe uma análise comparativa, que objetiva investigar as modificações “sígnicas” operadas pela tradução, principalmente no tocante à produção de sentido. Além disso, ao escrever sobre os outros livros para série e filme o autor visa observar como o filme atualiza a leitura do texto literário, quando se transpõe para um contexto pós-moderno e para uma forma cinematográfica híbrida.

Continuando na questão da transmidialidade, notamos, ainda, que a personagem Sherlock Holmes, criada pelo escritor Arthur Conan Doyle, é fonte de inspiração para as mais diversas adaptações para a TV e cinema, como, por exemplo, Benedict Cumberbatch na série da BBC, Robert Downey Jr. nos filmes ou personagens inspirados no detetive, como o vivido por Hugh Laurie, extinta série americana *House*, exibida pela Fox. No entanto, é na série televisiva contemporânea *Elementary*, criada por Robert Doherty, que aparece uma versão feminina de uma personagem de Doyle. Ao lado de Sherlock Holmes (interpretado por Jonny Lee Miller), um ex-usuário de heroína, com o corpo coberto de tatuagens, está a Dra. Joan Watson (vivida por Lucy Liu), a versão *gender swap* do Dr. Watson. A Dra. Joan é uma ex-médica que se transformou em acompanhante para viciados em recuperação. O criador da série,

Doherty, revelou que a ideia de transformar Watson em uma mulher surgiu após pesquisas, em que uma das avaliações feitas por especialistas sobre Sherlock Holmes apresentava que a personagem tinha aversão a mulheres²⁵.

Filippo Zoratti²⁶ publicou em um *site* italiano, em julho de 2018, que o cinema está atravessando uma radical transformação e redefinição dos papéis masculinos e femininos, por intermédio de *remake/reboot/spin-off* de antigos filmes com papéis invertidos, ou seja, *gender swap*. Segundo o autor, em época do *#metoo* e do escândalo Harvey Weinstein, produtor acusado de assédio sexual em Hollywood, surgiu uma nova tendência cinematográfica, que aproveita o momento de uma realidade em curso: a troca de gênero, a mudança da identidade de um ou mais personagens para o gênero oposto. Para Zoratti, a substituição, no passado, de uma personalidade ou corpo era vista apenas como um entretenimento, ou como um simples recurso narrativo, no entanto, no momento atual, deve ser observada como um discurso que se tornou político, social, humano, mesmo se tratando de uma comédia, filmes de ação ou policiais. Isso ocorre não só no cinema, como também em séries de TV, evidenciando um reequilíbrio importante. Zoratti propõe um questionamento, em que desperta a dúvida de que esse fenômeno acontece devido a uma ideia inteligente de Hollywood para se reinventar ou se de fato está ocorrendo uma revolução no que diz respeito à igualdade de gêneros. Ele expõe alguns trabalhos que trazem esse acontecimento da troca de gêneros, em que há a mudança dos hábitos e estereótipos masculinos e femininos.

O autor cita a série de TV, *Ranma ½* (Rumiko Takahashi, 1989). Segundo Zoratti, quando se trata de *gender swap*, há um nome que vem à mente: Japão. País sede da cultura *mangá* e *anime*. A prática é bastante comum, com personagens que surgem com o sexo trocado. Ele apresenta exemplos de como *Once Piece* e o recente *Your Name*, em que dois adolescentes, uma estudante do interior e um colegial de Tokyo, acordam em uma manhã um no corpo do outro. Segundo Zoratti, em 1996, essa série não foi bem vinda pela programação italiana.

²⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/lucy-liu-jonny-lee-miller-falam-sobre-dupla-sherlock-watson-contemporanea-de-elementary-7466373#ixzz58Xju3C8Q>. Acesso em: 1 mar. 2018.

²⁶ZORATTI, F. Scambi di genere oltre Ocean's 8 – 10 film (e serie tv) gender swap da vedere – Disponível em: <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/oceans-8-scambi-di-genere-film-gender-swap/>- Acesso em: 14 ago. 2018.

Passaram-se sete anos da sua criação até que ela chegasse às telas. A história revela que um jovem esperto praticante de artes marciais, devido a uma maldição, transforma-se em uma jovem, quando entra em contato com água fria. Considerado um *Cult*, *Ranma ½* era visto, na época, quase que escondido. Takahashi, conforme Zoratti, expôs uma ideia original e incisiva de forma espontânea sobre gênero.

Outra série apresentada pelo autor é a *Doctor Who* (2017), de Sidney Newman. Depois de 13 Senhores do Tempo homens, a série lança uma *Lady*, interpretada por Jodie Whittaker. É um exemplo de troca de gênero que demorou para acontecer, uma vez que a série clássica teve início em 1963, mostrando um profundo e imutável sexismo em uma parte significativa de fãs, que não absorveram bem essa mudança. Entre as principais reclamações está o fato de ter tirado a veracidade da série (expõe histórias de aliens e viagens no tempo), além de estar seguindo uma tendência. Para Zoratti, mais que uma tendência, seria uma pequena, mas significativa revolução.

Zoratti afirma que no início dos anos noventa, de certa forma, começa algo novo em relação à emancipação cultural feminina. Filmes como: *Pretty Woman* (1990), *Thelma & Louise* (1991) e *Switch* (1991), ainda que de um ponto de vista estritamente masculino, ou machista, começam a apresentar um discurso disfarçado de sentimentalismo pelo viés do fantástico/cômico, mas se esses três filmes permaneceram na memória coletiva, segundo o autor, é devido a seus fatores externos. No entanto, eles já começam a questionar, ainda que não diretamente, as questões ligadas a estereótipos masculinos e femininos, no que se refere às relações de homens e mulheres dos anos noventa.

Dentre os filmes, ele apresenta alguns exemplos: *Karate Kid 4* (1994), de Christopher Kain; *The third Woman* (1997), de Zoran Tadic, uma produção croata; *Ghostbusters* (2016), de Paul Feig; *Nemesi* (2016) ou *The Assignment*, em inglês, de Walter Hill (história de um cirurgião que decide se vingar de um assassino mudando-o de sexo); *Ocean's 8* (2018) ou, em português, *Oito mulheres e um segredo*, de Gary Ross (continuidade a trilogia passada *Onze*, *Doze* e depois *Treze homens e um segredo*); *Overboard* (2018), de Rob Greenberg, releitura de um filme de 1987, *Um salto para a felicidade*. Além desses, o autor apresenta também o título do filme *What Men Want* (2019) ou, em português, *Do que os homens gostam*, que, naquele momento do artigo, seria lançado em janeiro de 2019. Segundo o autor, em se tratando

de uma comédia padrão, seria um filme capaz de ir ao encontro do interesse do público, atualmente mais receptivo e acostumado a questões de gênero neste início do século XXI²⁷.

Com esse percurso em relação à busca do que motiva o surgimento do fenômeno *gender swap*, observamos a significativa contribuição dos avanços tecnológicos nas mais diferentes formas de produzir e receber as materialidades textuais. Percebemos, também, que na era da convergência, em que estamos inseridos, o público não se limita a um papel passivo diante dessas novas possibilidades de produção, de modo que quer participar ativamente desse processo. Essa atitude permite contribuições pífias, como também participações relevantes que acabam sendo acatadas pela indústria do entretenimento. Dentre essas várias participações, observamos que esse fenômeno que surge, principalmente, por meio de *fanfics*. Notamos, ainda, que o nome dado a esse fenômeno pode ser novo, mas a prática, como vimos no decorrer desta pesquisa, já ocorre desde a década de 40 (quarenta), em que revistas de HQs apresentaram versões femininas de seus super-heróis com o intuito de conquistar também o público feminino. Como aponta Zoratti (2018), há fatores externos que determinam essas existências, como, as lutas feministas pela igualdade de gênero. Por ser um ponto norteador de nossa pesquisa, veremos essa temática mais especificamente na quinta seção.

Após termos observado as questões que estão relacionadas ao surgimento do fenômeno *gender swap*, a próxima seção tem por objetivo situar a linha de pesquisa do nosso estudo.

²⁷ Como afirmamos na introdução deste trabalho, a partir dessa lista de trabalhos apresentada por Zoratti, interessou-nos pesquisar os filmes referidos por ele, mas que se constituem em uma releitura de um texto anterior, isto é, consideramos uma relação intertextual entre um texto-fonte e uma nova unidade textual.

3. O ESTUDO DO TEXTO: A NATUREZA TEXTUAL DO *CORPUS*

Em nosso trabalho, Berveglieri (2016), discutimos, com base em Bentes (2004), sobre as três fases na descrição da constituição do campo da Linguística do Texto: a **análise transfrástica**, a construção de **gramáticas textuais** e as **teorias do texto**. Nesta última fase, a construção das Teorias do Texto, observamos que o contexto pragmático assume real importância. Desse modo, o domínio de investigação considera não só o texto em si, como também seu contexto, isto é, atenta para condições externas de produção, recepção e compreensão dos textos em situações reais de prática. Assim, o texto é visto, não como um produto acabado, mas como um processo que decorre de operações comunicativas e práticas sociocomunicativas.

Na terceira fase, como aponta Fávero (2007), existem alguns aspectos que refletem na construção do texto, como: a especificidade da situação comunicativa, o jogo de imagens recíprocas entre produtor e receptor, as crenças, as convicções, as atitudes dos interlocutores, os conhecimentos de mundo etc., ou seja, há vários fatores cognitivo-discursivos na construção de um texto. Esses fatores sociocognitivos vão deixar marcas na unidade textual que serão responsáveis pela produção de sentido. Dessa forma, segundo a autora, cabe ao produtor do texto deixar pistas para que esse objeto seja compreendido, configurando, assim, um processo de ação e interação entre os interlocutores. Nesse sentido, é por meio de marcas textuais deixadas, inferências realizadas, bem como o reconhecimento de referências a outros textos, por intermédio da intertextualidade, usadas pelo produtor textual, que o interlocutor acionará seus conhecimentos para chegar ao sentido de uma materialidade textual.

Como argumentam Koch e Elias (2008), o texto é o lugar da interação. O sentido não está nele em si, mas em uma complexa relação estabelecida entre produtor-texto-leitor, em que é preciso considerar as sinalizações dadas pelo autor e os conhecimentos do interlocutor, no decorrer da leitura, por conseguinte, esse leitor assume uma atitude responsiva ativa. Nesse cenário, o texto é visto como uma prática efetiva no ato comunicativo, em que, ao receptor, não cabe mais uma atitude passiva de apenas receber informações e conteúdos. Ele deve ser capaz de ativar seus conhecimentos para atingir o sentido do texto que se materializa em forma de gêneros textuais, definidos, de acordo com Koch e Elias (2008), como modelos relativamente estáveis de estruturação, em que se deve considerar sua composição, conteúdo, estilo, propósito comunicacional e modo de veiculação. Por essa razão, cotidianamente, em nossas atividades comunicativas lemos e produzimos textos diversos, os quais podem se configurar desde um simples bilhete, um artigo científico, um conto, um romance, uma história em quadrinhos, um

filme entre outros. O fato de o interlocutor ter uma atitude responsiva, na perspectiva que estamos trabalhando, também indica a possibilidade de ele produzir formas alternativas desse texto, como pudemos observar na seção dois desta pesquisa.

Esse momento do estudo do texto é de fundamental importância, porque amplia a noção de produção e recepção textual, deixando evidente que se trata de uma relação complexa, envolvendo diversas áreas do conhecimento que não se restringe apenas ao linguístico. Atualmente, tem-se discutido nas Teorias do Texto a interação de elementos linguísticos e não linguísticos na produção dos efeitos desejados em determinado texto. Dessa forma, observa-se a aplicação do conceito de texto em exemplares multimodais, ou seja, em textos formados por mais de um tipo de manifestação de linguagem, como, por exemplo, uma novela, um clipe, um filme.

3.1 Ampliando o sentido de texto

As autoras Fávero e Koch, em 1983, na publicação da primeira edição do livro **Linguística Textual: introdução**, já apresentavam duas acepções para o conceito de texto. A primeira, em sentido *lato*, em que consideram “toda e qualquer manifestação textual do ser humano”, como, música, escultura, pintura, poema, um filme etc., ou seja, qualquer tipo de produção realizada por um sistema de signos. A segunda, por sua vez, refere-se ao sentido *estrito*, o qual envolve qualquer “passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independente de sua extensão”. (FÁVERO; KOCH, 2012, p. 34)

Fávero e Koch (2012), mesmo que tenham voltado mais seus estudos para os aspectos linguísticos da produção textual, argumentam que o texto pode ser visto em sua forma ampla, isto é, podendo ser observado sob outras configurações que não exclusivamente linguística, como, por exemplo, uma pintura, um anúncio publicitário, um filme. Essa acepção, na fase atual dos estudos sobre texto, exige cada vez mais atenção por parte dos seus estudiosos, uma vez que existe uma incidência de gêneros textuais produzidos de forma heterogênea, graças à difusão de novos veículos midiáticos, como a televisão, a internet, o cinema, os celulares, ou seja, são instrumentos que possibilitam novas e diferentes maneiras de produções textuais, visto que podem atuar de forma conjunta, e isso requer um olhar atento por parte do pesquisador.

Estudos como de Romualdo (2000 e 2014), reafirmados em Berveglieri (2016), vêm assinalando para a importância de pesquisas que considerem o sentido amplo do texto, visto que as composições textuais apresentam cada vez mais uma natureza sincrética, isto é, a

configuração textual requer uma complementariedade entre as várias linguagens, como é o caso de reportagens, cartazes, charges, filmes etc. Segundo o autor, é preciso que se desloque ou se adapte conceitos da “Linguística Textual – como, por exemplo, os de intertextualidade, ironia e carnavalização – para o tratamento de textos verbo-visuais”, como uma forma de englobar as diversas materialidades textuais produzidas socialmente (BERVEGLIERI, 2016, p. 27).

Marcuschi (2008) também entende que a concepção de texto pode ser ampliada, ao considerar que o texto não é uma simples sequência de palavras escritas ou faladas, mas um evento. O autor apoia-se nas ideias de Beaugrande (1997), que concebe “o texto como um evento comunicativo no qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais” (MARCUSCHI, 2008, p. 80). De acordo com o autor, por evento, devemos considerar uma situação comunicativa de fato, na qual estão envolvidos todos os elementos de uma interação sociocomunicativa, como, por exemplo, os sujeitos da interação, os aspectos contextuais que envolvem essa interação, tais como: gênero textual a ser usado para atingir determinado objetivo, conhecimentos compartilhados, processos cognitivos entre outros. Essa informação, segundo o linguista, implica uma enorme riqueza de aspectos, dificultando uma explicação completa daquilo que seria um texto. Ao tomar essa posição, é preciso considerar alguns aspectos:

1. o texto é visto como um *sistema de conexões* entre vários elementos tais como: sons, palavras, enunciados, significações, participantes, contextos, ações etc.
2. o texto é construído numa orientação de *multissistemas*, ou seja, envolve tanto aspectos linguísticos como não linguísticos no seu processamento (imagem, música) e o texto se torna em geral *multimodal*;
3. o texto é um *evento interativo* e não se dá como um artefato monológico e solitário, sendo sempre um processo e uma coprodução (coautorias em vários níveis);
4. o texto compõe-se de *elementos que são multifuncionais* sob vários aspectos, tais como: um som, uma palavra, uma significação, uma instrução etc. e deve ser processado com esta multifuncionalidade. (MARCUSCHI, 2008, p. 80)

Quando observamos os fatores apontados por Marcuschi (2008), notamos que o autor considera, para a produção textual, tantos os aspectos linguísticos como os não linguísticos, como, por exemplo, “imagem”, “música”, tornando essa configuração multimodal, concebendo, assim, uma natureza simbiótica para o texto. Esses aspectos devem ser entendidos como “multifuncionais”, portanto, devem ser processados como tais. Além disso, o autor assume também a noção dialógica do texto, em que a busca para o sentido global de uma produção textual reside no processo de interação entre os interlocutores, dando um caráter de coprodução entre esses dois sujeitos.

Outro estudo, que abordamos em Berveglieri (2016), e merece ser retomado aqui para corroborar nas ideias referentes à ampliação da noção do estudo do texto é de Cavalcante e

Custódio Filho. No artigo *Revisitando o estatuto do texto* (2010), os autores abordam um panorama da conceitualização do texto como um objeto científico, expondo aspectos relevantes para os estudos da Linguística Textual. Eles propõem, com base em uma perspectiva sociocognitivista, a importância de considerar a materialidade do texto como não exclusivamente verbal, acarretando, dessa forma, uma visão multimodal sobre as estratégias textual-discursivas.

Os autores, também, afirmam a relevância de propor um ou mais conceitos de texto, visto que é preciso delinear a operacionalização sobre esse objeto, uma vez que é a noção de conceito que determina de onde se parte e até onde se quer chegar. É indiscutível a dificuldade de se estabelecer uma única concepção de texto – aspecto já abordado em Romualdo (2014) – no entanto, é possível observar em todas elas uma visão sociocognitivista, interacionista e sociodiscursiva.

Cavalcante e Custódio Filho (2010, p. 57) expressam a importância de se reavaliar o conceito de texto “à luz das relações entre conteúdo verbal e outras semioses (particularmente, o conteúdo imagético das práticas de linguagem)”, da mesma forma é preciso que a Linguística Textual amplie o rol de “situações investigáveis”, ou seja, observar os processos de produção e de recepção de textos cuja composição distingue da de textos normalmente analisados.

De acordo com os estudiosos, a partir da “virada da pragmática” (KOCH, 2004), como já vimos acima na terceira fase do estudo do texto, ele passa a ser analisado como uma unidade funcional em situações reais de comunicação. Nesse sentido, a interação torna-se o centro da produção de sentido, contribuindo para que o texto seja alçado à condição de um objeto do qual emergem os sentidos, como também provoca mudanças sociais.

Cavalcante e Custódio Filho (2010) postulam que um longo caminho teórico foi percorrido até aqui a respeito do estatuto do texto, seja na concepção atual seja nos estudos anteriores, a fim de demonstrar a necessidade de ultrapassar limites da superfície desse objeto quando se trata de estudos de sentido com base no uso interativo da linguagem. Desse modo, segundo os autores, a materialidade constitutiva de um dado texto, o contexto, deve ser vista como parte importante para a busca de significados, mas não garante a completude dos sentidos. Assim, de acordo com os pesquisadores, ao assumir uma posição sociocognitivista, a Linguística Textual precisa considerar os sistemas de conhecimento ativados no momento de produção e recepção, bem como o contexto socio-histórico envolvido em cada interação para, assim, chegar ao sentido global de uma unidade textual.

Outro ponto que reafirmamos, nesta pesquisa, é a declaração dos autores em relação à complexidade do objeto texto. Isso, segundo eles, exige um olhar multidisciplinar que aumente

a compreensão em relação aos fenômenos ligados a esse objeto de estudo. É por isso, de acordo com os pesquisadores, que a Linguística Textual não se priva de buscar contribuições em correntes teóricas como as análises do discurso, as semióticas, as teorias de leitura, a Semântica Argumentativa, a Estilística, a Sociolinguística Interacional, entre outras, como também é expressiva a relação com outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Filosofia. Cavalcante e Custódio Filho (2010, p. 62) afirmam que a Linguística Textual é uma disciplina aberta ao diálogo, consideram isso como uma forma de ampliar e aperfeiçoar a busca pelo entendimento textual. Eles argumentam que essa área do conhecimento não tenta ocultar esses diálogos, oposto a isso, deixa evidente essas contribuições, a inserção de “outras vozes”. Paralelamente a isso, a Linguística Textual, embora em alguns momentos seja exclusivamente linguística, deixa claro que quer atuar no estudo das manifestações do texto ou das estratégias nele presentes, realizado com base em uma proposta que visa o entendimento completo das significações. Nesse sentido, segundo os autores, o caráter do texto é tido pela Linguística Textual como algo dinâmico, multifacetado, efeito de um uso linguístico-sociocognitivista, associado a aspectos discursivos.

Os autores, com base nessa perspectiva de texto como objeto complexo e multifacetado, retomam a definição de texto de Koch (2004, p. 33): “A produção de linguagem verbal constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual...”, em que eles propõem adicionar a expressão “não verbal” ao vocábulo “linguagem”, já que o sentido de linguagem pode ser abrangente, englobando o não verbal. Outro ponto defendido por eles é retirar o adjetivo “linguístico” que caracteriza “elementos”, ampliando, dessa forma, a definição de texto. Assim, a natureza multifacetada do texto admite a possibilidade de uma comunicação ser feita por outras materialidades textuais que não sejam exclusivamente verbais, permitindo, então, a utilização de outros recursos semióticos.

É importante, também, conforme os estudiosos, destacar que, mesmo que um texto tenha uma composição não verbal, apresentando diferentes configurações semióticas ou diferentes processos relacionados a situações de interação sem o verbal, será por meio de um tratamento linguístico que ocorrerá sua interpretação. Dessa forma, o percurso mais lógico para discutir questões textuais seria admitir a natureza multifacetada do objeto texto e oferecer uma abordagem linguística no momento de sua análise.

Como os estudos de Romualdo (2014, p. 137) já tem apontado, o texto, enquanto objeto de estudos, “embora venha sendo amplamente discutido, [ainda] não chegamos – e talvez nunca cheguemos devido à natureza do trabalho científico – a um conceito que satisfaça a todos os

estudiosos”. Assim, diante de mais de uma possibilidade de perspectiva, nesta pesquisa, a fim de desenvolvermos nossas análises nas materialidades fílmicas apresentadas, adotamos tanto a noção de linguagem como também a concepção de texto assumidas por Cavalcante e Custódio Filho (2010), considerando a trajetória dos estudos do texto empreendida até aqui. Para isso, na próxima subseção, observaremos de forma mais específica a questão da multimodalidade textual.

3.2 O texto multimodal

Na segunda seção, tratamos do impacto das novas tecnologias no modo de produção cultural, principalmente a partir do século XX. Com o surgimento dessas novas tecnologias, como a televisão, o computador e o cinema sonoro, outras formas de produção textual foram organizadas. Dessa forma, passamos a observar o texto como algo que vai além da configuração linguística, em que imagens, cores, formas, luz, sombra, sons passaram a fazer parte das composições textuais. No texto cinematográfico, por exemplo, temos um amálgama de vários elementos, como a imagem em movimento, a fala das personagens e os gestos interagindo entre si para a construção do sentido global. Essa associação de linguagens (verbal e não verbal) caracteriza o conceito de multimodalidade. Assim, a multimodalidade deve ser o reconhecimento de que a língua não é o centro da comunicação, uma vez que os gestos e a fala coocorrem, a língua e a imagem trabalham juntas. Se a imagem, a língua e o som são coordenados, multimodal é “qualquer texto cujos significados sejam percebidos por meio de mais de um código semiótico” (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 177).

Diante desse cenário, Kress (1995) defende como o texto deve ser visto:

Um *tecer* junto, um objeto fabricado que é formado por fios *tecidos juntos* - fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens, por exemplo) e, portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente. (KRESS, 1995, p. 7).

O autor argumenta que, com o surgimento das várias mídias para as quais se direcionam novas formas de produção textual, é relevante atentar para as composições que englobam o verbal e o não verbal. No entanto, conforme Kress, o estudo dessas linguagens não deve ocorrer de forma separada, ao contrário, devem ser observadas de maneira complementar. Para ele, é preciso usar uma linguagem e terminologia compatíveis, visando tratar de ambos (verbal e não

verbal), uma vez que nas práticas cotidianas, essas linguagens se integram para produzir textos. Essa integração de diferentes códigos semióticos promove a multimodalidade textual. É pertinente observar que cada código (ou “fio desse tecido”) concorre para a produção de sentidos. Assim, para se chegar ao sentido global de um texto multimodal, é necessário analisar “cada fio”, mas sempre de forma conjunta.

Há vários gêneros textuais com essa configuração, tais como: história em quadrinhos, anúncio publicitário, desenho animado, videoclipe, filmes entre outros. No cinematográfico, por exemplo, a multimodalidade permite aos produtores e leitores/espectadores dos textos o potencial de significação dos modos e meios semióticos. De acordo com Kress e van Leeuwen (2006), é significativo considerar esse novo panorama semiótico, a fim de se estabelecer novos estudos no domínio da comunicação e representação.

Dentre os gêneros textuais compostos por mais de uma configuração semiótica, como já afirmamos, está o filme. No que tange à linguagem cinematográfica, é necessário considerar, além do poder das imagens, o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: “a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados (diálogos), os ruídos, o som musical e a escrita (letreiros, legendas, inscrições diversas, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano)” (MARTIN, 2013, p. 280). Desses elementos citados, segundo o autor, ainda que apenas um seja específico da linguagem cinematográfica – a imagem em movimento – todos entram na composição do sentido global de uma dada unidade fílmica, tornando-a um texto multimodal. Constituindo-se o filme objeto de nossa pesquisa, faz-se necessário um olhar mais detalhado a respeito dessa materialidade multissêmica.

3.2.1 O texto fílmico

Ao atentarmos para o texto fílmico, o nosso propósito não é discorrer a respeito das teorias cinematográficas, mas precisamos considerar os aspectos que fazem parte da composição textual de um filme, em função da constituição de nosso *corpus* e da análise pretendida. Para isso, recorreremos a algumas teorias ligadas ao cinema que permitem tratá-lo como uma materialização multissemiótica. Como postula Aumont (1995, p. 14), “o filme é o lugar de encontro do cinema e de muitos outros elementos que nada têm de propriamente cinematográfico”. Ideia também confirmada por Gaudreault e Jost (2009), visto que, segundo os autores, o cinema implica um constante ir e vir entre as diversas mídias. Ao encenar ações, refere-se ao teatro; ao usar a parte verbal, refere-se ao romance entre outros. No entanto, os

aspectos de teatralidade ou verbalidade são, obrigatoriamente, modificados devido ao fato de um filme colocar em jogo, ao mesmo tempo, vários materiais significantes.

Quando Lumière quis reproduzir a realidade filmando *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação de Ciotat) ou *La sortie des usines* (A saída dos operários das usinas), não tinha consciência de que estava fazendo uma obra artística. Para Martin (2013), o aspecto quase mágico da imagem cinematográfica surge assim de forma clara: a câmera reproduz algo mais que uma simples realidade.

De acordo com o autor, o cinema, tendo iniciado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, constituiu-se aos poucos em uma linguagem, isto é, uma forma de veicular uma história e de direcionar ideias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez “pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem” (MARTIN, 2013, p. 16).

A seguir, passamos a observar os elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica e que contribuem para a construção dos significados em uma materialidade fílmica.

3.2.1.1 Elipse, decupagem e montagem

A montagem, segundo Martin (2013, p. 83), em última instância, “não é mais que uma pura técnica de acoplamento, desde que a decupagem tenha sido feita com precisão suficiente”. Antes, no entanto, é preciso ter noção do que seja elipse. Esse mecanismo faz parte, de acordo com o autor, tanto do fato artístico cinematográfico quanto de outras artes, uma vez que aquilo que é artístico envolve “escolhas”. Sendo assim, tanto o cineasta como o dramaturgo ou o romancista escolhe elementos significativos e os concatena em uma dada produção. De acordo com Ramos (2009), esse recurso é um efeito vindo da literatura. Na elipse, alguns elementos de cena ou da narrativa são intencionalmente suprimidos, cabendo ao espectador encontrar as relações entre os fatos. Por exemplo, uma personagem chega ao escritório, de repente se dá conta que esqueceu algo em casa, se o trajeto de volta não for importante para a narrativa, ele será omitido. O cinema tem o poder de sugerir, ficando ao espectador o papel de ler “as entrelinhas”, fazer suas inferências. O que se apresenta na tela precisa ser significativo.

Nesse sentido, a elipse é o resultado do processo de realização entre a decupagem e a montagem, isto é, só se poderá ter o efeito de uma elipse, após o procedimento dessas duas técnicas que, conforme Martin (2013, p. 84), deveriam ser observadas como sendo “duas faces

da mesma operação”, em que a decupagem é uma operação analítica e a montagem, uma operação sintética. O autor expõe que a decupagem equivale em escolher os fragmentos de realidade que serão produzidos pela câmera, ou seja, seria a supressão de “todos os tempos fracos ou inúteis da ação”. Porém, segundo o pesquisador, há elipses que são criadas de maneira intencional, como, por exemplo, de conteúdo, em que determinada cena é suprimida devido a seu caráter de violência. Isto pode ser observado em dois dos filmes aqui analisados: **O segredo dos seus olhos** e **Olhos da justiça**, visto que eles estabelecem uma relação intertextual explícita, em ambos há uma jovem estuprada. Durante a exibição do filme, vemos flashes de violência, por meio de *flashbacks*, que sugerem a violência praticada com as jovens.

Outro tipo de elipse, a de estrutura, é usado, comumente, para provocar suspense. Segundo Martin, esse recurso tem por objetivo ocultar um instante significativo da ação para despertar no espectador uma sensação de espera ansiosa ou, ainda, para provocar surpresa, como pode ser observado nos filmes **Onze homens e um segredo** e **Oito mulheres e um segredo**. No primeiro, cenas de como o dinheiro foi roubado do cofre foram omitidas para só depois serem apresentadas em forma de *flashback*, explicando o acontecido. O mesmo ocorre em **Oito mulheres e um segredo**, para explicar como toda a coleção de joias da realeza em exposição no MIT foi parar no galpão de Lou (Cate Blanchett), sendo que desde o início toda organização foi para roubar um colar. Este fato também é explicado por meio de *flashback*.

De acordo com Ramos (2009), um diretor pode fragmentar uma cena em várias partes, especificando com planos mais fechados ou mais abertos em diferentes ângulos, direcionando o olhar do espectador. Com a ajuda dos movimentos de câmera, é possível contar a história e realçar o clima do filme. Segundo o autor, esse fracionamento é denominado de decupagem artística do filme. Ele afirma, ainda, que todos esses planos são filmados individualmente e, em seguida, colocados justapostos em um processo de montagem, em que cada cena é colocada em um ponto determinado, tendo em vista certa duração temporal.

Nesse sentido, podemos dizer que a montagem consiste na ordenação das cenas, tornando-as compreensíveis e dando ritmo ao filme, de acordo com as intencionalidades do diretor, isto é, propositalmente, ele pode dar um ritmo mais rápido ou mais lento conforme seus interesses. Ramos (2009, p. 82) afirma que a possibilidade de fragmentar uma cena em diferentes planos e conduzir o olhar e a percepção do espectador, sem deixá-lo perder a lógica dos acontecimentos na história “pode ser a alma do cinema”. Segundo ele, a naturalização dessa técnica, os cortes e a montagem, foi absorvida pelo grande público de forma gradativa. No início do século XX, conforme Ramos (2009), os cortes e a montagem das cenas deixavam o

público perdido. Assim, era corriqueiro haver uma pessoa para explicar, durante projeção do filme, o que estava acontecendo, principalmente a públicos não familiarizados com o cinema.

Ao analisar a montagem, Martin (2013, p. 147) argumenta que essa técnica consiste, de fato, no fundamento mais específico da linguagem cinematográfica. Ele resume o conceito de montagem, como sendo “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”. O autor, no seu trajeto teórico, faz a distinção entre dois tipos de montagem: a **narrativa** e a **expressiva**. A primeira refere-se à característica mais comum e imediata da montagem que consiste em ordenar os planos, que contêm, de forma individual, um conteúdo existente, colocando-os de forma lógica ou cronológica, de modo que promova os encadeamentos das ações em uma relação de causa e efeito, progredindo, assim, do ponto de vista dramático, como também psicológico, permitindo a compreensão por parte do espectador. O objetivo é contar uma história. Já a segunda, por sua vez, diz respeito às justaposições dos planos. Elas são realizadas, tendo por finalidade a produção de um efeito direto e exato pelo confronto de duas imagens, visando expressar, dessa forma, um sentimento, uma ideia. A intenção, conforme o autor, não é ocultar a continuidade, ao invés disso, busca sempre construir “efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos” (MARTIN, 2013, p. 148). O teórico destaca que não há claramente uma separação entre esses dois tipos, podendo haver efeitos de montagem que se constituem narrativos, mas, ao mesmo tempo, já apresentam valor expressivo.

Aumont (1995, p. 64), por seu turno, coloca a **narrativa** como sendo uma função da montagem. Para o autor, a narrativa constitui-se na função principal dessa técnica, segundo ele, enquadrando-se como sendo a *função normal* da montagem, uma vez que é ela que garante a sequência dos elementos da ação em uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas; refere-se ao fato de fazer com que a encenação seja bem percebida e apreendida com correção pelo espectador. O autor considera, também, a função da montagem **expressiva**. De maneira crítica, ele pensa que não se deve colocar as duas funções em pontos extremos, porque, de fato, além de sua função central (a narrativa), a montagem contribui para produzir no filme determinados efeitos. A partir desse ponto de vista, então, ele defende uma montagem “produtiva”, ainda que essa definição não seja nova, uma vez que foi usada por Balázs, em 1930, e por Mitry, em 1963. Segundo Aumont (1995, p. 66), consiste na “colocação, lado a lado, de dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz”. Para o teórico, toda a montagem é “produtiva”, seja por uma montagem narrativa mais visível, seja pela expressiva, mais abstrata,

ambas visam “produzir” algum efeito de sentido. Por fim, a montagem é uma técnica que tem por base a produção de significados, de emoções, de sensações.

De acordo com Martin (2013), a montagem pode suscitar questões psicológicas, visto que a sucessão de planos de um filme centra-se no olhar ou no pensamento, ou tensão mental (primeiro, ocorre o olhar; depois, a elaboração do pensamento). Para o autor, esteja essa sucessão fundada no dinamismo mental (tensão mental) ou no visual (ideia de movimento), os planos devem estar ligados de modo a condicionar para o próximo, isto é, o seguinte deve dar uma resposta ao anterior. Nesse sentido, segundo o autor, a montagem obedece, então, a uma lei do tipo dialético: cada plano contém um elemento que provoca certa tensão psicológica no espectador, por meio de algo que está faltando ou por uma interrogação, que será respondida pela sequência de planos. Desse modo, um plano constitui-se em uma unidade da narrativa fílmica, porém unidade incompleta, uma vez que ela necessita da próxima para se completar.

Aumont (1995, p. 53), por sua vez, também afirma que a montagem apresenta uma ideia central quando se trata da teorização do fílmico, posto que uma das características mais específicas do cinema é a arte da combinação e organização, tendo em vista que um filme movimenta determinada “quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis”.

O autor aponta que a montagem é uma técnica, de base empírica, realizada em separado, que requer algumas etapas: primeira, consiste na decupagem em unidades de ação, podendo ser decupadas ainda mais para a obtenção de unidades fílmicas (os planos); no momento da filmagem, são gerados planos em diferentes tomadas, sendo preciso repetir diversas vezes até satisfazer o interesse da direção e, por fim, o conjunto dessas tomadas configura-se em um material bruto, a partir do qual começa a trabalho da montagem. Para isso, são consideradas três operações:

1ª – Uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes).

2ª – Um *agrupamento* dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se, assim, o que é chamado uma “primeira continuidade” ou, no jargão da profissão, um “copião”).

3ª – Finalmente, a determinação, em nível mais preciso, do *comprimento* exato que convém dar a cada plano e *raccords* entre esses planos. (AUMONT, 1995, p. 54).

Essa técnica, por meio dessas três operações: seleção, agrupamento e junção – em princípio separadas – obtém uma totalidade, constituindo-se em uma unidade textual: o filme.

De acordo com Ramos (2009), o cinema cria seu grande diferencial com recursos peculiares ao ser comparado a outras formas de manifestação artística. Primeiro, é a relação

estabelecida entre decupagem/montagem que acabamos de observar acima; depois, a imagem em movimento. Item que passamos a discorrer a seguir.

3.2.1.2 A imagem

Para Martin (2013, p. 18), o que diferencia o cinema de todas as outras formas de expressão culturais é a capacidade sem igual do fato de sua linguagem funcionar a partir da representação fotográfica da realidade. Com o cinema, é evidente, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, direcionam-se aos sentidos e à imaginação, ou seja, inicialmente, podemos supor que toda representação (significante) concorda de modo exato e parecido com a informação conceitual que expressa (significado)²⁸.

Segundo Tasso e Rostey (2010, p. 43), o homem tende a crer que a imagem pode apresentar o que é a realidade de fato. Nessa relação entre o ser humano e a imagem, ela tornou-se a própria realidade, possibilitando e veiculando certos discursos.

Aumont (1993) revela que a produção de imagens jamais é gratuita. Conforme o autor, elas sempre foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Ele expõe que nas sociedades elas podem ser produzidas para fins diversos, como religioso, informativo, de propaganda. Assim, para o autor, a vinculação de uma imagem reside no campo do simbólico, o que permite à imagem estabelecer uma mediação entre o espectador e a realidade.

Manguel (2001, p. 21) também faz considerações acerca da imagem. Para ele, as imagens fazem parte da formação histórica do homem. De acordo com o autor,

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos como nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Nesse sentido, as imagens tornaram-se algo muito importante para/na vida do homem, principalmente nos dias atuais. Seu valor simbólico é fundamental para o trabalho que pretendemos realizar, pois o objeto filme utiliza a imagem em movimento – o aspecto mais importante e mais específico da imagem cinematográfica (MARTIN, 2013) – como um dos fios semióticos de sua composição.

²⁸ Essa ideia é a partir de Martin (2013), uma vez que, ao considermos a palavra, ela própria se faz imagem.

Segundo Martin (2013), a imagem fílmica desperta, no espectador, uma noção de realidade muito forte, algumas vezes, para levar a crédito na existência real daquilo que aparece na tela. Dois aspectos centrais da imagem são resultado de seu caráter de reprodução objetiva do real. Em primeiro lugar, ela é uma representação parecida: devido a seu realismo instintivo, apreende somente elementos precisos e determinados que são únicos no tempo e no espaço da realidade. O autor revela que, nesse aspecto, convém falar das relações entre imagem e palavra. Esta, como conceito que ela designa, é uma noção geral e genérica, ao passo que aquela apresenta uma significação precisa e limitada. Dessa forma, o cinema jamais nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” e “tal árvore”, de forma particular, específica. Há, segundo Martin (2013), uma relação de diferença entre palavra e imagem. No entanto, o cinema também consegue expor ideias gerais e abstratas, já que toda imagem é considerada mais ou menos simbólica, por exemplo, um homem na tela pode representar toda a humanidade, mas também porque a generalização acontece na mente do espectador, a quem as ideias são suscitadas com força única e semelhante exatidão pelo impacto das imagens entre si: é o que se denomina montagem ideológica.

Em segundo lugar, a imagem fílmica está sempre no presente. No que se refere ao fragmento de uma realidade exterior, ela se apresenta ao presente de nossos sentidos e se inscreve no presente de nossa consciência: a defasagem temporal ocorre somente pela interferência do julgamento, o único capaz de exprimir acontecimentos passados em relação a nós ou de possibilitar a ocorrência de vários planos temporais na ação do filme.

A força de uma dada imagem fílmica é o resultado da escolha e composição de certa realidade por parte de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma imagem artística da realidade que, se pensarmos bem, totalmente realista e organizada com base naquilo que o diretor pretende expressar, sensorial e intelectualmente.

Aumont (1995, p. 90), por sua vez, postula que a imagem figurativa em movimento, foi um dos aspectos que permitiram o encontro do cinema e da narração. Segundo o autor, o cinema apresenta uma imagem figurativa, devido a um certo número de convenções, os objetos fotografados são reconhecíveis. Porém, somente o fato de representar algo reconhecível, para o autor, é um ato de “ostentação” que requer alguma expressão a respeito deles (objetos). Desse modo, a imagem de um revólver não se refere só ao termo em si, mas sugere implicitamente um tipo de enunciado, como, por exemplo, “isto é um revólver”, deixando evidente a grandeza e o desejo de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. Para ele, qualquer figuração, qualquer representação suscita a narração, ainda que embrionária, devido ao peso do sistema social ao qual o representado pertence e por seu caráter próprio para

ser visto. Isso pode ser comprovado quando se observa os primeiros retratos fotográficos, que rapidamente se transformam, para nós, em pequenas narrativas.

Segundo Dubois (2004, p.185), a produção de imagens, no cinema, passou por transformações. Se no seu início ela era feita em um único plano-sequência fixo; agora, a própria câmera pode se mover durante a tomada. De acordo com o autor, é o que se denomina *travelling*, "o plano - feito viagem" que só é considerado como a "alma do cinema" (sua consciência moral como diz Godard) por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escrutar, acompanhar. O autor expõe, ainda, que seja qual for o movimento realizado pela câmera, haverá um olho em jogo, o daquele que opera essa maquinaria, conferindo, assim, um caráter subjetivo às imagens veiculadas.

Em relação ao papel criador da câmera, Martin (2013) aponta como sendo um agente ativo para registrar a realidade material e para criar a realidade fílmica. O autor afirma que a emancipação do uso da câmera é de extrema importância para o cinema. Segundo ele, o cinema constitui-se como arte a partir do momento em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena, com isso a possibilidade de mudanças de plano, inventando, assim, por conseguinte, a montagem, uma das bases centrais da arte cinematográfica. A objetiva torna-se móvel como o olho humano, como o do espectador ou o da personagem do filme. Assim, torna-se "uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama" (MARTIN, 2013, p.32). Isso permitiu ao diretor imprimir seus diversos pontos de vista ao espectador. A câmera, então, passa a ter um papel ativo no registro das imagens, permitindo a criação de novas significações.

A movimentação de câmera possibilitou a evolução progressiva da imagem quando se considera a passagem de um ponto de vista estático para o dinâmico. As descobertas dos procedimentos de expressão fílmicos permitiram, segundo Martin (2013), uma libertação da linguagem teatral para instaurar uma noção mais especificamente cinematográfica. Os movimentos de câmera podem apresentar diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica: a) acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento; b) criação da ilusão do movimento de um objeto estático; c) descrição de um espaço ou objeto; d) noção da relação espacial entre dois elementos de uma mesma ação, podendo ser personagem/personagem ou personagem/objeto (como, por exemplo, imagem de uma personagem na iminência de sofrer um acidente; na outra, aproximação de um carro que provocará o acidente). De acordo com autor, temos três movimentos de câmera: *travelling*, panorâmica e trajetória. O primeiro refere-se ao deslocamento da câmera durante o qual

permanecem mantidos o ângulo óptico e a trajetória de deslocamento. O segundo consiste em uma rotação da câmera em torno do seu próprio eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho, configurando-se em panorâmica descritiva (exploração de um espaço); panorâmica expressiva (câmera gira no próprio eixo, por exemplo, para dar a impressão da embriaguez de uma personagem); panorâmica dramática (estabelece relações espaciais seja entre indivíduos ou objetos). Finalmente o terceiro, mistura indeterminada de *travelling* e panorâmica realizada com a ajuda de uma grua (uma espécie de guindaste), é um movimento bastante incomum e na maioria das vezes pouco espontâneo para se incorporar corretamente à narrativa se for somente descritivo. (MARTIN, 2013, p. 47 -57)

Tasso (2010, p. 29-31), por sua vez, faz algumas considerações acerca do gênero “História em quadrinhos”. Esse gênero também se configura em uma narrativa organizada por um conjunto de planos que se apresenta por meio de uma linguagem verbal e visual (ou não verbal). A mesma noção da aplicação de tomada de plano desse gênero pode ser empregada em um filme, visto que o que difere esses dois gêneros, no entanto, é que este último é marcado pela imagem em movimento (por exemplo, códigos de movimento de câmera). Assim, é pertinente trazer os apontamentos da autora, visto que podemos considerar que essas materializações promovem sentidos a partir de articulações intersemióticas, isto é, uma constante inter-relação, em que as linguagens (verbal e visual) se relacionam e, ao mesmo tempo, complementam-se. A história é composta por quadros constituídos de uma cena cujos sentidos são conseguidos pela sequência ordenada dos vários planos que a formam, promovendo, desse modo, um dinamismo temporal. Os recursos visuais e verbais empregados visam determinar e garantir, nessas produções imagéticas, os aspectos de tempo, espaço e ação.

Os planos, conforme Tasso (2010), desempenham duas funções: a de mostrar cada uma das cenas que comportar a história e a de seu enredo, por intermédio do conjunto formado por todos os quadros, em ordem determinada pela sequência e dinamismo temporal. Um dos meios visuais empregados para se conseguir certos efeitos de sentido constitui-se no modo como os elementos presentes em cada plano são focalizados, ou seja, o foco da imagem é dado sob diferentes pontos de vista. Desse modo, expomos alguns planos mais comumente admitidos para se obter efeitos de sentido:

Grande Plano Geral (GPG): bastante aberto, podem ser cenas aéreas ou mesmo terrestres, situa o espectador sobre a localização na qual a cena se desenvolve. Principal função descrever o cenário.

Geral Aberto (PGA): interiores/exteriores, apresenta de uma só vez o espaço da ação.

Geral Fechado (PGF): mostra a ação da personagem em relação ao espaço.

Inteiro (PI): enquadramento da personagem de corpo inteiro. Em geral, com espaço acima e abaixo do corpo da personagem.

Americano (PA): enquadramento da personagem do joelho para cima.

Médio (PM): enquadramento da personagem da cintura para cima.

Próximo (PP): ou primeiro plano. O enquadramento da personagem é dado do busto para cima.

Close (CL): ou primeiríssimo plano. O enquadramento faz-se mostrando o rosto inteiro da personagem, do ombro para cima.

Superclose (SCL): o enquadramento é feito de modo que se focalize o rosto da personagem, entre o queixo e o limite da cabeça.

Detalhe (cut up): mostra-se parte do corpo ou um objeto em particular.

Plongée: a tomada da cena (perspectiva) é dada de cima para baixo.

Contraplongée: a tomada da cena (perspectiva) é dada de baixo para cima. (TASSO, 2010, p. 30-31).

De acordo com Geada (1987), uma imagem é composta por uma infinidade virtual de outras imagens. Um ponto importante na prática cinematográfica é saber onde colocar a câmera, onde começar e acabar um plano; saber escolher uma imagem em vez de outra. O plano não é uma imagem aleatória, mas ele deve ser selecionado de modo que a provável imagem subsequente tenha relação lógica com a anterior. É uma parte que compõe espaço e tempo de forma demarcada, expondo exatamente o que o espectador vê e o modo como ele vê. Qualquer plano expressa, ao mesmo tempo, um fragmento completo da realidade e um ponto de vista inacabado dessa realidade. A ação de enquadrar, segundo o autor, é delimitar toda a possibilidade do visível e “do possível aos limites do quadro (da escala, do ângulo, da profundidade, do movimento, da duração, da luz) e valorizar essa redução com a intensidade e a intencionalidade do sentido e do prazer” (GEADA, 1987, p.21). Para o teórico, o plano de cinema está ligado diretamente à montagem e a possibilidade de movimento da câmera de filmar, ações que permitem dar continuidade e movimento à imagem, afastando, desse modo, o cinema do teatro, da pintura e da fotografia. No entanto, sem desconsiderar o legado dessas artes.

No que se refere à imagem fílmica, Aumont (1995, p.38), por sua vez, revela que ela não se apresenta como única, fixa, independente do tempo. Para o espectador do filme, para quem:

- ela não é única: o fotograma sobre a película é sempre captado por meio de inúmeros outros fotogramas;
- ela não é independente do tempo: tal como percebida na tela, a imagem do filme, que é um encadeamento muito rápido de fotogramas sucessivamente projetados, define-se por uma certa duração, vinculada à velocidade de desfile da película no projetor, há muito normalizada;
- finalmente, ela está em movimento: movimentos internos ao quadro, induzido a apreensão de movimentos no campo (personagens, por exemplo), mas também movimentos do quadro com relação ao campo, ou, se considerarmos o momento da produção, movimentos da câmera. (AUMONT, 1995, p. 38-39).

Para o autor, o que se entende por plano abrange todo um conjunto de parâmetros, como: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. No momento de filmagem, segundo Aumont (1995), plano aproxima-se de “quadro”, “campo”, “tomada”: refere-se, ao mesmo tempo, a um certo ponto de vista sobre o evento (o enquadramento) e uma certa duração. Na fase de montagem, por sua vez, esse conceito é mais preciso: relaciona-se à verdadeira unidade de montagem, “o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme” (AUMONT, 1995, p. 39).

Ao se referir a planos, é preciso, também, tratar de outro elemento básico no momento da produção da imagem: o enquadramento. Este recurso, um dos elementos que vem de outra linguagem artística: a fotografia, é muito importante para o cinema, posto que considera a forma, o tamanho, a composição e os limites ao emoldurar uma cena ou uma paisagem pela lente da câmera. Ramos (2009) compara ao ato de fotografar, ou seja, é preciso “enquadrar”, encontrar o modo certo de que tudo que se objetiva fotografar caiba, de maneira harmônica, no visor da câmera. Esse tipo de ação também faz parte da linguagem básica do cinema.

De acordo com Martin (2013), o enquadramento constitui-se no primeiro fator da participação de criação da câmera, ao registrar uma realidade externa para passar para uma materialidade artística. Refere-se à composição do conteúdo da imagem, ou seja, à maneira como o diretor decupa e organiza o fragmento da realidade captado pela objetiva, o modo como aparecerá na tela. Isso consiste em um estágio elementar do trabalho criador em cinema.

O fato de a câmera passar de fixa para a possibilidade de deslocamento possibilitou deixar algum elemento da ação de fora do enquadramento, permitindo, desse modo, a realização do efeito da elipse. Outro recurso é somente mostrar um dado detalhe significativo ou simbólico, direcionando o olhar do espectador, exclusivamente, para isso. Ademais, é possível jogar com a terceira dimensão do espaço, criando a noção de profundidade de campo. Enfim, o diretor pode usar esse fator de criação, o enquadramento, para promover efeitos de sentido e conduzir o olhar do espectador no decorrer da narrativa fílmica. Para Martin (2013, p. 39), “ele é o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera”.

A partir dessa exposição, podemos afirmar, de acordo com Martin, que alguns fatores produzem e condicionam a expressividade da imagem, considerando uma noção que vai do estático ao dinâmico, apontamos o enquadramento, os diferentes tipos de plano, os ângulos de filmagem, os movimentos da câmera.

Há, ainda, elementos materiais que contribuem para a produção da imagem, mas são considerados elementos fílmicos não específicos, uma vez que não pertencem exclusivamente

à arte cinematográfica, sendo usados por outras artes, como, teatro e pintura. É o caso da iluminação, um fator importante para a criação da expressividade da imagem. Ela pode produzir noção de profundidade, causar efeitos dramáticos. O vestuário, assim como a iluminação, é outro elemento que contribui para os efeitos expressivos de um filme. Há também mais um elemento significativo: o cenário. Este é mais importante para o cinema do que para o teatro, quer sejam interiores ou exteriores, os cenários, em filme, precisam representar o realismo da coisa filmada.

Destacamos que o som, outro fator não específico do cinema, é também significativo para a composição imagética, posto que permite acrescentar uma dimensão ainda maior à imagem, graças ao campo auditivo que engloba a totalidade sonora apresentada em um dado ambiente, enquanto o olhar não consegue dominar toda essa proporção. Dada a sua importância, passamos a observar esse fator no próximo item.

3.2.1.3 A representação sonora

É sabido que a incorporação sonora ocorre posteriormente à imagem no cinema. Segundo Ramos (2009), a passagem dos filmes mudos para os sonoros foi uma das grandes revoluções pelas quais passou o cinema desde sua criação. Embora tivessem ocorrido algumas críticas por parte de cineasta que consideravam a introdução do som como sendo um retrocesso da linguagem cinematográfica. Para Hitchcock, por exemplo, o cinema mudo havia atingido um alto grau de sofisticação em contar histórias apenas com recursos de imagem, de modo que o uso de falas por atores tornaria os filmes explicativos demais, como se fosse uma redundância da imagem. Entretanto, não podemos esquecer que, mesmo no cinema mudo, havia letreiros que interrompiam a continuidade da imagem para dar explicações. Com o passar do tempo, a linguagem verbal como recurso em um filme se sofisticou, tornando-se um elemento fundamental na composição da linguagem cinematográfica.

De acordo com Ramos (2013), podemos dividir o som de um filme em dois planos básicos: os **ruídos** e a **música**. No que diz respeito aos ruídos, destacam-se as falas das personagens, as dos narradores (quando ocorre). Geralmente esses sons são mais audíveis, vêm em primeiro plano. Em relação aos demais ruídos, é importante destacar que, assim como todo recorte de imagem é manipulado por um diretor, também o ruído é selecionado. Nesse sentido, no processo de finalização da parte sonora do filme, segundo Ramos (2013), chamado especificamente de mixagem do áudio, são introduzidos os barulhos que cercam uma conversa, ou um ruído de algo que acontece em uma cena, como o barulho de chave na porta, como, por

exemplo, o que ocorre em **Olhos da Justiça**, em que Claire e Ray estavam conversando na sala da casa dela, escutamos um barulho de chave na porta. É o marido da protagonista que chega e vê os dois conversando. Dessa forma, entendemos que nenhum som é colocado de modo gratuito, se isso ocorrer, de fato, foi algum erro de montagem. Assim, entendemos que os ruídos também significam, contribuindo para a composição global de sentido da unidade fílmica.

Em relação à música, por sua vez, Ramos (2009) argumenta que foram criadas adaptações dentro de sua própria linguagem para melhor se relacionar com os filmes. Uma trilha sonora é arranjada de modo a ser exibida simultaneamente com uma sequência de imagens. A música, no cinema, é apresentada de maneira concatenada com os ruídos da cena, entre eles as falas de personagens e narradores. Aumont (1995, p. 44) revela que o som não é um “dado ‘natural’ da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama ‘trilha sonora’ variou, e varia ainda muito, de acordo com os filmes”. Martin, por sua vez, afirma que a música é, sem dúvida, a contribuição mais motivadora do cinema falado.

Para o autor, a fala é um aspecto constitutivo da imagem (de caráter privilegiado devido a seu papel significativo) e, assim como outros ruídos e a música, também passa por um processo de decupagem. A música, no entanto, pode servir como um elemento acessório para ligar os planos entre si, produzindo uma continuidade sonora. No que se refere à fala, assim como o vestuário pode fazer parte da construção de uma personagem, a entonação também pode constituir-se em elemento de identificação. Conforme o autor, “a fala deve evitar o máximo possível ser paráfrase da imagem”. O mesmo deve ser observado na música, a menos que a intenção seja um contraponto entre imagem e linguagem verbal, provocando, assim, um efeito simbólico.

Ao observarmos, então, alguns elementos relacionados à linguagem cinematográfica, notamos que há vários aspectos envolvidos na produção de sentidos: os ângulos e enquadramentos de câmera; os recursos sonoros (ruídos diegéticos ou não diegéticos, a trilha sonora); montagem dos planos e sequência (transições, efeitos, ritmos, continuidade, duração, metáforas); a fotografia (texturas e cores da imagem que vemos na tela). Além disso, há, ainda, a narrativa que conduz a trama. Com isso, chegamos à parte que estrutura a composição textual fílmica: a narrativa. Em se tratando de narratologia, devemos considerar os elementos que fazem parte dessa estrutura: o espaço, o tempo, o narrador, a fábula, o enredo (ou *plot*), as personagens.

Optamos por abordar os elementos da narrativa cinematográfica em uma seção à parte – a seção 4, posto que se trata da “espinha dorsal” de um filme, ou seja, aquilo que contribui para a composição e condução de algo que se apresenta como uma unidade de sentido. Com

isso, entendemos a necessidade de observar como a narrativa textual, neste caso, fílmica, comporta-se em face da ocorrência do fenômeno *gender swap*.

Antes de tratarmos propriamente a respeito dos elementos que compõem a estrutura narrativa fílmica, é preciso trazer, aqui, o conceito de intertextualidade, visto que nossa análise ocorre por meio de relações intertextuais entre os filmes apresentados, as quais podem ser observadas por meio dos elementos que estruturam essa narrativa fílmica. Desde o início, temos colocado que os nossos objetos de análise (os filmes) estabelecem uma relação intertextual explícita. Desse modo, é necessário considerarmos que essas películas têm como referentes outras produções, remetendo-nos a instâncias socio-históricas.

3.2.2 A intertextualidade

Em relação à intertextualidade, em Berveglieri (2016), discorremos, de uma maneira mais ampla, acerca da intertextualidade tanto no âmbito da literatura quanto no da linguística, visto que analisamos duas materialidades diferentes (livro e filme). Novamente estamos diante de um estudo intertextual, agora entre materialidades da mesma natureza (filmes), em que as relações intertextuais ocorrem de maneira explícita. Assim como no trabalho anterior, também aqui, perseguimos a estrutura narrativa como a base central para a comprovação dessas relações intertextuais. Interessa-nos não somente os efeitos de sentido provocados ao se assumir a voz alheia, mas, sobretudo, evidenciar como o fenômeno *gender swap* atua na composição dos textos fílmicos do *corpus*, contribuindo, dessa forma, para a produção de sentido nos textos.

3.2.2.1 Origem do termo e definição

A semioticista Julia Kristeva (1974), na década de 60, a partir do dialogismo bakhtiniano, cunhou o termo intertextualidade. A intertextualidade é um fenômeno que surgiu no âmbito literário, no entanto, esse recurso é tão recorrente em momentos de produção e recepção textuais, que ultrapassa esses limites, tornando-se presente em outras áreas. De acordo com o semioticista Barthes (1974, p. 59):

o texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permitir textos, fragmentos de textos que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim dentro dele mesmo, todo texto é um intertexto; outros textos presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Observamos que essa afirmação de Barthes corrobora aquela apresentada por Jenny (1979), no campo literário, de que a intertextualidade tem o papel de “elo” nesse processo de existência textual, no qual podemos notar, em determinados momentos, ora traços mais explícitos, ora mais implícitos, dependendo das intenções de produção. Essa noção de “elo” reporta a Bakhtin, para quem:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos [...] por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 2009, p. 128).

A mesma noção de dialogismo, apresentada por Bakhtin (2009) e abarcada pela literatura, é incorporada pela Linguística Textual, segundo a qual um texto (enunciado) não existe nem pode ser compreendido isoladamente, isto é, sempre está dialogando com outros textos. Desse modo, podemos citar Koch (1998, p. 46), para quem “todo texto é um objeto heterogêneo que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam com os quais dialoga, que retoma, a que alude ou que se opõe”. Essa afirmação de Koch (1998) é importante, porque considera a característica heterogênea do texto, entre as quais, a possibilidade de ele ser composto por semioses diferentes.

Conforme Bakhtin (2009), a composição da enunciação está centrada no social. A enunciação como tal só se torna efetiva entre interlocutores. Para o autor russo, “qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais de enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata” (BAKHTIN, 2009, p. 116).

O autor postula que o estudo sobre a língua não deve estar centrado em um sistema abstrato de formas linguísticas, nem em interação monológica isolada, nem em seu ato psicofisiológico de produção, porém em um processo de interação verbal que promove, dessa forma, a enunciação. Ele afirma que qualquer enunciação, por mais importante ou que significativa que seja, faz parte, na verdade, de um elo na rede de comunicação ininterrupta.

Há duas concepções possíveis de diálogo para Bakhtin (2011): uma, no sentido estrito; outra, no amplo. O primeiro pode ser entendido como o apresentado por Barros (1999), em que deve ser observado a partir da interação verbal entre enunciador e enunciatário no âmbito do texto. De acordo com a autora, o dialogismo interacional defendido por Bakhtin só pode ser analisado pelo deslocamento do conceito de sujeito. Esse sujeito deixa a posição central e é

substituído por várias vozes sociais, tornando-o um sujeito histórico e ideológico. Bakhtin (2009) expõe que o papel do outro é base para a constituição do sentido. Por isso, sua afirmação: A “palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre meu interlocutor” (BAKHTIN, 2009, p. 117).

Em sentido amplo, Bakhtin postula que o diálogo não deve ser visto apenas como uma comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas é toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja. De acordo com o pensador russo:

todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes - dos seus e alheios - com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Esse segundo aspecto, de acordo com Barros (1999), é o mais explorado e mais conhecido do dialogismo de Bakhtin. Nessa concepção, o diálogo ocorre entre muitos textos da cultura, no interior de cada texto. Desse modo, o texto é concebido como “um ‘tecido de vozes’ oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas” (BARROS, 1999, p. 34).

3.2.2.2 Os tipos de intertextualidade

Genette (1997), no campo da literatura, propôs uma análise concreta de como a intertextualidade realiza-se no interior de textos específicos, esboçando metodologicamente os arranjos das possíveis relações entre textos, o que o autor chama de transtextualidade ou transcendência textual, o que, para ele, significa “tudo o que situa o texto em uma relação, manifesta ou oculta, com outros textos” (GENETTE, 1997, p.1). Essa ideia corresponde a tudo o que coloca em relação, ainda que implícita, um texto com outros textos e que inclui qualquer relação que ultrapasse a unidade textual de análise. O autor subclassificou as transtextualidades em cinco tipos.

O primeiro, denominado *intertextualidade*, em um sentido mais restritivo, refere-se a relações de copresença entre dois ou mais textos, o que seria identificada pela presença efetiva de um texto em outro, como na citação explícita (com o uso de aspas ou grifo, como itálico ou negrito), alusão ou plágio. O segundo tipo de transtextualidade, conforme Genette (1997), é denominado *paratextualidade*, como sendo a relação entre o texto em si e os paratextos que o circundam, como título, subtítulo, prefácio, notas marginais, finais ou rodapé, epígrafes,

ilustrações dentre outros sinais envolvendo o texto. Uma menção paratextual (que pode estar no título, por exemplo, Poemas, Ensaios...)”. Essa noção equivale a que Koch, Elias e Cavalcante (2007) denominam de intertextualidade intergenérica. O terceiro refere-se à *metatextualidade* que corresponde à relação de comentário ou crítica. A *arquitextualidade*, um outro tipo de transtextualidade, diz respeito à filiação do texto com o gênero discursivo em que se enquadra, isto é, corresponde a um processo de enquadramento de um texto em outras instâncias ou categorias maiores, como o gênero e o discurso. Envolve, segundo Genette (1997, p. 4), “uma relação que é completamente silenciosa, articulada por, no máximo, uma menção paratextual (que pode estar no título ou subtítulo)”. O texto deriva de outro já existente, por meio direto ou indireto ou imitação. É dessa relação que se originam a paródia, o pastiche, o travestimento burlesco. Genette (1997) denomina o texto-fonte de *hipotexto* e o derivado de *hipertexto*²⁹.

No campo da Linguística, Koch, Bentes e Cavalcante (2007), por seu turno, com base nos postulados bakhtinianos, defendem relacionar o fenômeno da intertextualidade em duas facetas: uma em sentido amplo (*lato sensu*), constitutivo não apenas de enunciados isolados, mas de modelos de produção/recepção de textos/discurso tacitamente aceitos; outra, em sentido restrito (*stricto sensu*), quando um texto remete a outros textos ou fragmentos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.

Em se tratando de sentido amplo, estamos no âmbito dos vários discursos que permeiam as produções textuais, dessa forma, a ideia de “coro de vozes”, o que nos remete à noção de polifonia. É importante atentarmos para as diferenças existentes entre os termos intertextualidade e polifonia, visto que muitos utilizam esses termos como se fossem sinônimos, no entanto, não o são, pois todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, mas nem toda a polifonia é uma intertextualidade. A partir disso, as autoras elencam alguns tipos de intertextualidade no que se referem ao sentido restrito (*stricto sensu*), expostos a seguir:

A **intertextualidade temática** é localizada entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do conhecimento, que comungam temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, contidos nessa área teórica; entre matérias de jornais num jornal do mesmo dia ou da mesma semana que tratem do mesmo assunto; ou, por exemplo, também, uma peça teatral com

²⁹ O sentido de hipertexto, aqui, deve ser visto de modo diferente daquele empregado nos estudos dos gêneros discursivos, em que se entende que é uma forma de organização cognitiva e referencial cujos princípios não produzem estrutura fixa, mas constituem um conjunto de possibilidades estruturais que caracterizam ações e decisões cognitivas baseadas em séries de referências não contínuas e não progressivas (MARCUSCHI, 1999, p. 21).

várias versões. Esse tipo de intertextualidade é definido como a relação de diálogo que dois ou mais textos mantêm entre si, compartilhando um mesmo tema, ainda que apresentem composições diferentes (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007).

Em relação à **intertextualidade estilística**, as linguistas descartam a possibilidade de intertextualidade apenas de forma, uma vez que elas afirmam que “toda a forma necessariamente emoldura, enforma determinado conteúdo, de determinada forma”. Esse tipo de intertextualidade ocorre quando o produtor do texto, com vários propósitos, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são corriqueiros em textos que reproduzem linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de determinado gênero, autor ou segmento da sociedade. (Koch et al. 2007)

Intertextualidade explícita, por sua vez, ocorre quando, no próprio texto, é feita menção ao texto fonte, ou seja, quando outro texto ou fragmento citado, é atribuído a outro produtor textual. Isso pode ser visto por meio de citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções.

No que se refere à citação, Bazerman (2006) expõe que as formas mais nítidas de intertextualidade explícita são a citação direta e indireta, com menção da autoria das palavras citadas e identificadas por marcas tipográficas específicas, como aspas, adentramento do parágrafo, uso de fontes diferenciadas, como itálico. Esse tipo de intertextualidade, geralmente, ocorre com a especificação da fonte, reprodução do sentido original e emprego de expressões que expressam a perspectiva daquele que cita diante do texto citado.

Já a **intertextualidade implícita**, caracteriza-se pela presença de um intertexto, mas sem mencioná-lo explicitamente, conforme Koch e Elias (2008, p. 92), que afirmam que esse tipo de intertextualidade “ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto”.

Koch et al (2007) também discutem a respeito desse tipo de intertextualidade, conforme as autoras, há intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, outro texto, sem qualquer menção explícita da fonte, com o propósito seja de seguir a orientação argumentativa, seja de contradizê-lo, de ridicularizá-lo. Quando se segue a mesma orientação de conteúdo, tem-se o que Sant’Anna (1985) chama de “intertextualidade das semelhanças”; já para Grésillon e Maingueneau (1984), seria uma “captação”.

No que diz respeito à contradição do texto fonte, têm-se conteúdos parodísticos e/ou irônicos, que, para Sant’Anna (1985), é intertextualidade das diferenças, enquanto para Grésillon e Maingueneau (1984), é “subversão”.

Em relação à intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte/espectador ative sua memória discursiva para recuperar o texto fonte. Caso isso não aconteça, a construção do sentido estará prejudicada.

Há um terceiro tipo de intertextualidade implícita, porém, nesse caso, o autor do texto não deseja, ou não quer que o interlocutor recupere a fonte. Ele faz de tudo para camuflá-lo, trocando termos, fazendo inversões sintáticas, apagando algumas informações. Trata-se do plágio, obra alheia que alguém se apropria indevidamente como se fosse sua.

Outro tipo de intertextualidade refere-se à **intertextualidade intergenérica**. Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 85) avaliam que as relações que podem ser estabelecidas entre um texto e outro não residem somente no plano dos enunciados isolados, mas também por meio de “modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos”. A intertextualidade genérica mantém relações intertextuais no que diz respeito à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo. As autoras revelam, a partir de Van Dijk (1983), que os modelos textuais são propriedades representadas na memória social sob a forma de esquemas. Por isso, em nossas práticas comunicativas, recorreremos a modelos de textos, ou gêneros textuais, que circulam e fazem parte de uma memória social, acionados de acordo com nossas necessidades comunicacionais.

Os gêneros textuais revestem-se de dada estrutura, em que é possível observar intenções, objetivos, concepções, opiniões dos interlocutores, bem como dados de seu contexto de produção. No entanto, é possível encontrar, no lugar próprio de determinada prática social, um gênero pertencente à outra moldura comunicativa, isso ocorre a fim de produzir certo efeito de sentido. Para isso, o produtor conta com o conhecimento prévio de seu ouvinte/leitor a respeito do gênero em questão. A esse recurso utilizado por muitos produtores de texto, dá-se o nome de intertextualidade (inter)genérica ou, segundo Marcuschi (2002, p. 31), “configuração híbrida”, como expõe o autor: “a intertextualidade inter-gêneros designa o aspecto da hibridização ou mescla de funções e formas de gêneros diversos num dado gênero”. Isso é muito comum em textos opinativos, por exemplo, em que o autor faz uso de uma fábula, um conto infantil ou uma receita, provocando um efeito de sentido, como ironizar determinada situação. Assim, é importante que o interlocutor esteja atento quanto à forma e à função dos gêneros, para que a interpretação não apresente equívocos.

No último tipo de intertextualidade apresentado por Koch, Bentes e Cavalcante (2007), temos a **intertextualidade tipológica**. Esse tipo refere-se a determinadas sequências ou estruturas textuais, como: narrativas, descritivas, expositivas, injuntivas, argumentativas que apresentam um conjunto de características comuns no que diz respeito a suas estruturas.

Os dois últimos tipos de intertextualidade, na concepção das autoras, podem ser trabalhados nos limites entre a intertextualidade em sentido amplo e em sentido estrito. Por este, segundo elas, podemos observar que os gêneros e os tipos textuais constituem-se em instrumentos de formatação, unificação e limitação dos textos, suscitando, no interlocutor, expectativas com relação à sua forma, à sua composição. Por aquele, notamos que os processos de produção e de recepção de um determinado gênero textual pressupõem uma relação necessária com textos e/ou discursos anteriores, como apresentado por Bakhtin (2009) no que diz respeito às questões do dialogismo, possibilitando, assim, a ordenação e a estruturação, agora, em termos históricos e sociais.

Cavalcante et al. (2017), por seu turno, propõem redimensionar as categorias definidas por Genette (2010), com o objetivo de descrever, a partir da ótica da Linguística Textual, o fenômeno das intertextualidades que, segundo as autoras, é algo instigante e de vasto interesse por diferentes razões e perspectivas. Elas sugerem tornar o fenômeno mais operacional, sugerindo, desse modo, categorias que abranjam a ampla variedade de textos multissemióticos e de relações difundidas e comumente reconhecidas como intertextuais. Considerando que os primeiros trabalhos em relação à intertextualidade restringem-se a textos literários, verbais, as pesquisadoras pretendem estender o olhar, desse modo, para gêneros multissemióticos, como já realizado por Romualdo (2000).

Para isso, Cavalcante et al. (2017) dividem as intertextualidades em sentido *amplo* e sentido *estrito*. Neste, estão presentes as relações em que se observa o diálogo entre textos específicos, ou pelo fato de haver partes de um texto presentes em outro, ou, ainda, quando um texto sofreu alterações, transformando-se em outro. Esse tipo de intertextualidade, conforme as autoras, pode ocorrer de dois modos: a) pela relação de copresença, em que há a presença efetiva de partes de um texto em outro e b) pela modificação de algum aspecto (forma, estilo ou conteúdo), mantendo essencialmente elementos semânticos do texto-fonte. Dessa forma, podemos citar como exemplo de intertextualidade restrita: relações de copresença (a citação, o parafraseamento, alusão estrita); relação de derivação e a metatextualidade, em que consiste na crítica, comentário do texto referente.

A intertextualidade em sentido *amplo*, por sua vez, de acordo com as estudiosas, é o diálogo perceptível entre um texto e um conjunto de textos, ocorrendo pela imitação de um modelo genérico e/ou de um estilo de autor, assim como pelas alusões feitas não a textos específicos. Esse tipo de intertextualidade difere-se, de forma apreciativa, do tipo *estrito*, visto que não é possível considerar a intertextualidade vinda de um único texto-fonte. Assim, o processo de imitação absorve não um modelo de um único texto, mas de um conjunto de textos.

Da mesma forma, as alusões amplas exigem a memória não de um dado texto, mas recorrem a vários textos que expressam determinada temática ou dada situação interacional. Com base na ideia das autoras, são produções que se assemelham aos de pastiche e charge de Genette (2010), posto que se dá uma imitação de um texto visando o lúdico e/ou satírico. A diferença, segundo elas, é que Genette (2010) restringe seus estudos ao campo literário, enquanto as pesquisadoras propõem uma noção mais ampla: mesmo no pastiche ou na charge, o que se imita, de fato, é o gênero e/ou estilo do autor. Desse modo, a alusão ampla não se refere a uma retomada de um dado texto, porém de um conjunto de textos ou de uma situação vivenciada coletivamente em uma dada cultura. Como exemplo, as autoras apresentam um anúncio publicitário de uma companhia aérea, em que apela para o fato do conhecimento partilhado da referência ao aperto entre os assentos no avião, e que esta companhia, em específico, oferecia maior conforto. Nesse sentido, esse texto suscita o conhecimento partilhado de situações vivenciadas no coletivo para o seu entendimento.

A partir dessa exposição realizada, e ao atentarmos para nosso *corpus*, observamos que há diálogos entre os textos de gênero específico, ou imitação de um modelo genérico, no caso, o filme, em que é possível notar partes semelhantes entre os textos. Além disso, essas relações acontecem por intermédio de uma intertextualidade **explícita**, como apontam Koch, Bentes e Cavalcante (2007), isso pode ser verificado no próprio texto por meio de uma menção feita ao texto original, usando citações, referências, menções entre outros. Como propõem Cavalcante et al. (2017), trata-se de uma intertextualidade *estrita* da copresença. Essa ideia aparece, por exemplo, na apresentação dos créditos finais do texto fílmico **Caça-Fantasmas** (2016), como podemos conferir na Figura 7 a seguir:



Figura 7: A marca da intertextualidade explícita entre o texto original e o *remake*.

Em inglês, encontramos a marca textual “*Based on the 1984 Film GHOSTBUSTERS*”. Ao afirmar que o filme de 2016 é baseado no **Caça-Fantasmas** de 1984, temos uma marca que explicita o fenômeno intertextual. Essa marca também pode ser observada nos créditos do texto **Olhos da Justiça** (2015), como vemos na Figura 8, seguinte:

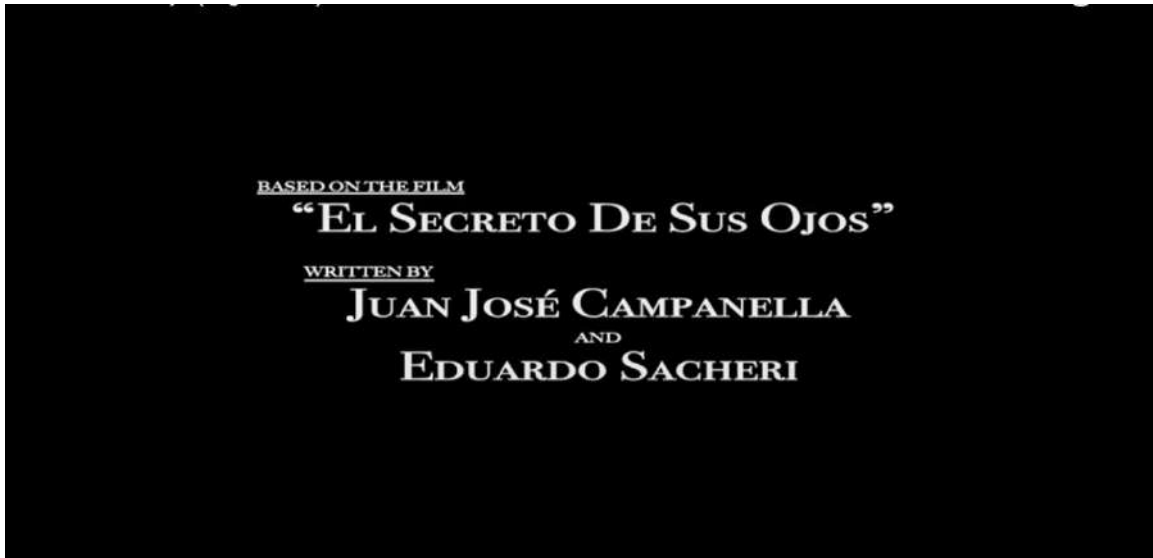
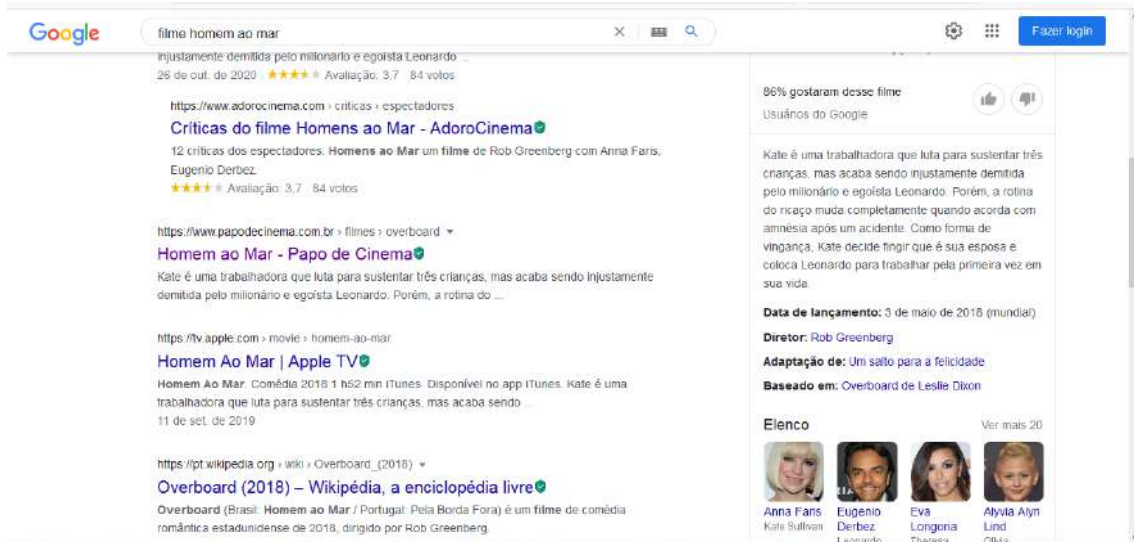


Figura 8: Nos créditos finais, marca de intertextualidade explícita entre **O segredo dos seus olhos** e **Olhos da Justiça**.

Neste exemplo, encontramos duas pistas que nos remetem à intertextualidade explícita: a marca textual escrita “*Based on the film ‘El Secreto De Sus Ojos’*”, fazendo referência ao título do filme argentino, como também o nome Juan José Campanella, roteirista do texto argentino que também contribui com o texto americano.

Quando não encontramos referências diretas nos textos fílmicos analisados, essa relação é marcada em *blogs* especializados em crítica de cinema ou em *site* de busca, como verificamos na Figura a seguir:



Fonte: Pesquisa Google

Notamos, a partir dessa imagem, em boxe do lado direito da tela, que há uma citação explícita de que o texto fílmico **Homem ao mar** (2018) é uma adaptação do filme **Um salto para a felicidade** (1987). Dessa forma, é atentando para essas pistas textuais que podemos assegurar que nosso trabalho configura-se em uma relação intertextual explícita no nível do texto, isto é, o interlocutor tem informações evidenciadas de que ele está diante de um texto que foi produzido a partir de um outro já existente.

Nesse sentido, quando se tem referência explícita ao texto-fonte, o interlocutor, por meio de conhecimento partilhado, pode recorrer a pistas deixadas pelo produtor na produção intertextual que vão dar margem a novos contornos de sentido.

Como afirmamos na introdução deste trabalho, pelo fato de a intertextualidade ser não somente um elemento constitutivo dos *remakes*, mas um traço determinante desses textos, utilizamos também o conceito para servir de procedimento metodológico básico para nossas análises. O conhecimento de que o *remake* retoma o texto fonte, permite-nos a entrada na análise por meio do cotejamento entre os dois textos, procurando semelhanças e diferenças entre eles. Tais semelhanças e diferenças, por sua vez, encaminham a escritura das análises.

A partir do estabelecimento da intertextualidade como procedimento metodológico de análise, empreendemos um movimento descritivo-analítico em cada objeto deste estudo, isto é, em cada filme.

Nesse sentido, após assistirmos cada filme mais de uma vez, fizemos, primeiramente, uma análise descritivo-analítica de cada cena, em que foram considerados todos os elementos que compõem um texto multimodal fílmico: a *mise-en-scène*, os enquadramentos, as cores, gestos, os diálogos entre as personagens etc., ou seja, todos os elementos significantes

produtores de sentido. Depois dessa primeira análise, fizemos um levantamento das características de cada filme no que se refere às categorias narrativas: espaço, tempo, narrador, trama, contexto socio-histórico e personagens. Assim, partindo de comparações entre os filmes, sendo possível evidenciar aproximações e distanciamentos entre as narrativas, as análises dão visibilidade às mudanças e às reinvenções do ser homem e do ser mulher na atualidade, a partir do *gender swap*. A troca de gênero convoca a o contexto socio-histórico que definiu lugares e posições, limites e desejos, resistências e liberdades que perpassam e constituem todos os filmes selecionados.

A fim de atentarmos para a atuação do *gender swap* na estrutura da narrativa, bem como levantarmos as relações intertextuais, partindo dos confrontos entre os textos fílmicos, estabelecemos quadros comparativos para cada categoria analítica entre o filme original e seu *remake*, como podemos ver no exemplo abaixo, com os filmes **O Segredo dos seus olhos** (2009) e **Olhos da Justiça** (2015):

Quadro 1: Comparação das categorias analíticas dos filmes **O segredo dos seus olhos** (2009) e **Olhos da Justiça** (2015):

	O segredo dos seus olhos	Olhos da Justiça
Contexto sócio-histórico	Dictadura na Argentina na década de 70.	A luta contra o terrorismo depois de onze de setembro nos E.U.A.
Espaço	Argentina	Estados Unidos
Lugar onde assassino foi preso	Campo de futebol	Campo de beisebol
Tempo	É um roteiro complexo, com permanentes digressões entre passado e presente em um intervalo de 25 anos. O roteiro é construído em <i>flashbacks</i> do começo ao fim	A narrativa é dividida entre o passado e o presente em um intervalo de 13 anos. O roteiro é marcado por <i>flashbacks</i> entre passado e presente
Narrador	Há dois narradores. O meganarrador que organiza toda a narrativa, mas também o narrador interno (Espósito) por meio de quem conhecemos o passado, através de <i>flashbacks</i> .	Há um meganarrador, em terceira pessoa, que orchestra as incursões no passado por meio de <i>flashbacks</i> . Assim, o passado é apresentado ora pelas lembranças de Ray, ora de Jess, ora de Claire.
Gender swap	Ricardo Morales é o marido da vítima. A sua categoria é secundária.	Jessica Cobb – Jess é a mãe da vítima. Assume a condição de protagonista. Com isso, há maior participação, fazendo com que ela manifeste algumas falas de personagens que pertencem ao texto fonte.

Fonte: A pesquisadora.

Isso permitiu-nos atentar para as alterações e ajustes que sofreram os intertextos, em função do *gender swap*, como também observar os pontos de contato que fazem com que esses textos fílmicos estabeleçam uma relação intertextual. Esse levantamento inicial de cada categoria em cada filme foi, depois, pormenorizado para que pudéssemos nos deter na análise nos elementos significativos para a comparação entre os textos.

Além do quadro anterior, optamos também por elaborar outro quadro em que atentamos para a relação intertextual entre as personagens originais do texto-fonte e as personagens *gender swap* dos intertextos, como, exemplificamos a seguir:

Quadro 2: Comparação entre as personagens originais dos textos-fonte e as personagens *gender swap* dos intertextos.

FILME 1 – TEXTO-FONTE/FILME 2 - INTERTEXTO	PERSONAGEM ORIGINAL	PERSONAGEM GENDER SWAP
<p>Karate Kid – A hora da verdade (1984)/ Karate 4 – Uma nova aventura (1994)</p>	<p>Daniel Larusso - (Ralph Macchio)</p> <ul style="list-style-type: none"> - A mudança para a Califórnia e a dificuldade de adaptação na escola geram, inicialmente, conflito com a mãe. - Cria inimizade com Johnny e seu grupo. - Fisicamente: alto, bem magro. - Tem uma bicicleta para ir para a escola. - Havia tido uma iniciação primária de caratê em Newark. - Curioso, ansioso, muitas vezes, intempestivo. - Vestuário típico de estudante colegial: jeans, tênis. - Inicialmente, imaturo. - Apaixona-se por Ali, ex-namorada de Johnny Lawrence. - Às vezes, irônico. - O Sr. Miyagi leva Daniel para sua casa para aplicar os ensinamentos de caratê. O mestre japonês ensina caratê, mas acima de tudo, disciplina e autoconhecimento para o seu amadurecimento. - Luta com Johnny, em um campeonato, e derrota-o com golpe que aprendeu com o Sr. Miyagi. 	<p>Julie Pierce - (Hilary Swank)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revoltada e com raiva por não aceitar morte dos pais, vive conflito com a avó. - Ao rejeitar Ned, cria inimizade com ele e seu grupo. - Fisicamente: magra e bonita. - Arrisca-se para cuidar de um falcão. - Gosta de ouvir música alta, de shopping, não é organizada. - Teve uma iniciação primária de caratê com o pai. - Corajosa, inteligente. - Encabula aula, não faz as lições de casa, leva suspensão. - Apaixona-se por Eric, inicialmente, pertencente ao grupo de Ned; depois, seu desafeto. - Algumas vezes irônica. - Seu vestuário é típico de uma jovem adolescente despojada, não é ligada em roupas que evidenciam a feminilidade. Só depois que ela volta do mosteiro, a mudança ocorre também na parte externa. - Não gostava de receber ordens. - O Sr. Miyagi leva a protagonista para um mosteiro, a fim de ensinar os golpes de caratê, mas também a respeitar as crenças e o modo de vida do outro. - Aprende também autoconhecimento e concentração.

		<ul style="list-style-type: none"> - Luta com Ned, de maneira informal, e derrota-o com golpe que aprendeu no mosteiro.
<p>Os Caça-Fantasmas (1984) /Caça-Fantasmas (2016)</p>	<p>Dr. Peter Venkman (Bill Murray)</p> <ul style="list-style-type: none"> - No início, Professor de parapsicologia da Columbia University. - Na porta da sua sala, estava escrito: “Venkman, vá para o inferno.” O que demonstra que ele não era bem-vindo naquele lugar. - Há uma atitude machista no seu comportamento ao fazer testes de memória e concentração. Na sua cena inicial, ele pune com eletrochoques uma cobaia (homem) em detrimento da “gostosa” que paquera. - Um charlatão, pois sua pesquisa não era nada séria. O homem errava e levava eletrochoque, já a moça que também não acertava nada, ele parabenizava dizendo que estava tudo certo. - A princípio, incrédulo quanto à existência de fantasmas. - O reitor achava que as pesquisas de Peter eram medíocres. - Peter “joga seu charme para Dana”, sendo até mesmo invasivo. Ela diz que ele não se parecia nada com um cientista, mas com um comediante de TV. - Aproveita todos os momentos para o jogo da conquista, principalmente com Dana. - Traços machistas. - Irreverente e inconveniente. <p>Dr. Raymond Stantz (Dan Aykrovd)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabalhava como Professor do Departamento de Psicologia da Columbia University, na cidade de Nova Iorque, realizando experimentos e pesquisas sobre a paranormalidade. - É um especialista em história da paranormalidade e metalurgia. - Alucinado por assuntos paranormais - Luta para provar a existência de manifestações fantasmagóricas. - Vibra e filma a cada manifestação fantasmagórica. - Hipoteca a casa que recebeu em herança para montar um negócio próprio. - Tem um sonho erótico com uma fantasma. 	<p>Erin Gilbert (Kristen Wiig)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dra. em física quântica. - É séria. - Não há interesse por parte dos alunos para as aulas de física quântica. - No início, nega a existência de fantasmas. - Coautora do livro Fantasmas do Nosso Passado: Literais e figurativos: estudos paranormais - Veste-se de maneira formal e antiquada. - Membro da Sociedade Americana de Física. - Buscava uma posição de cátedra. - Erin foi atormentada por um fantasma na infância, mas seus pais não acreditaram nela. - Fez terapia, os colegas de classe descobriram, foi zombada por eles. - Abby teria sido a única a acreditar nela naquele momento. - Derrete-se pelo recepcionista “tapado”, Kevin. <p>Dra. Abigail L. Yates- Abby (Melissa Mccarthy)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Graduada em Astronomia e Física pela Yale e Universidade de Michigan - Cientista excêntrica. - Em seu perfil na internet, pode-se ler que desde cedo esteve mais preocupada com a verificação de equações de Kepler do que com sua popularidade na escola. - No início, trabalhava no Instituto Kenneth P. Higgins, de onde foi demitida. - Apaixonada por questões de paranormalidade, tanto que nas primeiras manifestações, vibra com a comprovação da existência de fantasmas. - Coloca no mercado um antigo livro escrito por ela e Erin sobre teorias paranormais, sem o consentimento de Erin.

	<p>Dr. Egon Spengler (Harold Ramis)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabalhava como Professor do Departamento de Psicologia da Columbia University, na cidade de Nova Iorque, realizando experimentos e pesquisas sobre a paranormalidade. - É um gênio da ciência. - Figura séria, compenetrado em suas atividades. - Desenvolve aparelhos para a captura de fantasmas. - Roupas formais. <p>Winston Zeddemore (Ernie Hudson)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Foi o único a aparecer para a entrevista de emprego no quartel general dos caça-fantasmas, quando estes aumentaram sua demanda na captura de fantasmas. - Negro. - Único sem formação científica. - Questionado na entrevista se acreditava em fantasmas, mediunidade etc., ele afirma que, se o salário fosse bom, acreditava em qualquer coisa. 	<ul style="list-style-type: none"> - No início, há um ressentimento em relação a Erin, por esta abandonar o projeto do livro. - Abby também produz aparelhos para as pesquisas, tanto que na primeira cena aparece com um capacete na cabeça repleto de sensores. - Vivia preocupada com a quantidade de “wonton” na sua sopa chinesa. - É séria com toque de sarcasmo e ironia. <p>Dra. Jillian Holtzmann (Kate McKinnon)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Engenheira de física nuclear. - Loura, cabelos presos, óculos coloridos. Sobre a cabeça um protetor de olhos estilo aviador. - Vestuário: um macacão manchado de tinta preta e laranja, um guarda-pó escuro. - Usa batom. - Usa uma corrente no pescoço com a letra “U”, tendo transposto nessa letra um parafuso - Calça luvas de borracha ou luvas de couro estilo motoqueiro. - Usa coturno. - Gosta de colocar as pernas e os pés cruzados sobre a mesa. - Às vezes usa jaqueta de couro, gravata, colete. - Irreverente. - Excêntrica - Possui gestos masculinos. - Na hora de capturar o fantasma, estava com uma lata de “Pringles” debaixo do braço. Escuta-se “crak”, todas ficam apreensivas, mas é Holtz comendo batata e ainda diz: “Não resisto a essas parábolas salgadas”. - Assim como Abby, é empolgada quando o assunto é fantasma. <p>Patty Tolan (Leslie Jones)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Funcionária do metrô que se une ao clube após ser perseguida por um fantasma nos trilhos. - Tenta ser simpática com todos que passam pela estação de metrô, mas é ignorada. - Negra - Usa acessórios extravagantes: sempre brincos grandes e uma corrente no pescoço com seu nome também em letras enormes. - Usa uma linguagem repleta de gírias.
--	--	--

	<p>PERSONAGEM SECUNDÁRIA: A recepcionista Janine Melnitz (Annie Potts)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contratada para atender telefone e anotar recados. - Usa óculos enormes. - Lê revista feminina durante o expediente. - Peter diz que tem olhos esbugalhados. - Em um episódio que reclama a Peter que trabalha há duas semanas sem folga, este diz que alguém com o currículo dela arrumaria facilmente um bom emprego, tanto em serviços culinários ou em empresas de faxina. Ela fica chateada. 	<ul style="list-style-type: none"> - Não tem formação científica. - Se diz conhecedora da história da cidade de Nova Iorque, motivo que usa para se integrar ao grupo. - Consegue o carro fúnebre do tio que se torna o Ecto 1. - No episódio da captura do fantasma no show de rock, há uma cena importante: Abby e Patty combinam de passar pela multidão jogando-se sobre ela, como acontece nos shows. Abby consegue. Mas quando Patty se joga, abre-se um círculo e ela cai direto no chão. Então ela diz: “Não sei se foi racismo ou por eu ser mulher, mas tô “P” da vida”. <p>PERSONAGEM SECUNDÁRIA: O recepcionista Kevin Beckman (Chris Hemsworth)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mesmo mostrando ser desprovido de toda e qualquer inteligência, é contratado para atender pelo menos o telefone. - Faz o tipo “loira burra”, sendo objetificado pelas meninas por sua beleza. - Usa os óculos sem lente, porque, segundo ele, as lentes viviam sujas. - Abby revela que ele era <i>web design</i> e que havia pedido para ele fazer o logotipo para elas. Os trabalhos apresentados são bizarros. - Atrapalhado, vive tropeçando. - Desorganizado, deixa malas e roupas espalhadas. - No início, não tem paciência para atender telefone. - Participa de um torneio de pique-esconde. - É preocupado com a aparência (moda). - É incorporado pelo fantasma de Rowan.
--	---	---

Ao estabelecermos esse quadro com todos os filmes, em que apresentamos as relações intertextuais das personagens do texto-fonte e seus respectivos *gender swap*, bem como ao examinarmos as mudanças acarretadas por se estabelecer o *gender swap*, notamos que esse fenômeno convoca a história das mulheres, ou seja, imprime a necessidade de discutir questões sobre o feminismo. Tais questões serão expostas e discutidas durante o processo analítico, a partir dos pressupostos teóricos de Alves e Pitangy (1985), Arruzza et al. (2019), Badinter

(1980), Federici (2019), hooks (2020), Navarro (2008), Perrot (2007). Questões que serão expostas e discutidas durante o processo analítico.

4. O TEXTO FÍLMICO E OS ELEMENTOS DA NARRATIVA

O texto fílmico apresenta uma linguagem complexa, veiculada por vários códigos superpostos. Ao defendermos a noção de texto multimodal, isto é, toda produção de linguagem – seja verbal ou não verbal – que constitui uma atividade interativa complexa de produção de sentidos, entendemos também que essa complexidade passa pela utilização do recurso da intertextualidade. Em se tratando de produção de sentido textual, devemos atentar para os elementos presentes na superfície do texto e em sua forma de organização, o que nos leva a analisar os operadores das narrativas fílmicas, considerando suas especificidades. De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 18), apoiados na ideia de Metz, “A possibilidade de pensar toda e qualquer narrativa – seja um romance, um filme ou um balé – em termos de enunciado define a narrativa como tal e legitima uma análise estrutural”. Desse modo, atentemos para os operadores que compõem a narrativa fílmica.

4.1 O espaço

O espaço é um elemento do qual não se pode fugir no que diz respeito à narrativa, posto que a maioria das narrativas insere-se em um quadro espacial passível de receber a ação que ocorrerá. Conforme Gaudreault e Jost (2009, p. 97), a narrativa cinematográfica tem essa mesma natureza. Para eles, a imagem, elemento central da narrativa cinematográfica, “é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas.”

No que diz respeito ao espaço e ao tempo, Corseuil (2003), por sua vez, expressa uma inter-relação entre as duas categorias na narrativa cinematográfica, apontando uma série de critérios que ajudam a identificar os vários elementos que formam a narrativa clássica hollywoodiana. Com base em estudo dos filmes produzidos entre 1917 e 1960, a autora expõe algumas características presentes na grande maioria dos filmes. Essas características permitem a continuidade da narrativa, no espaço e no tempo, e que são expostas da seguinte maneira:

1. Técnicas – Sistema de iluminação, com três focos de luz e com iluminação difusa; contraluz de ângulo oposto e luz oblíqua; edição/montagem analítica; trilha sonora; enquadramento centrado na imagem;
2. Sistemas ou categorias – [...] as diferentes técnicas cinematográficas tais como: iluminação, som, montagem e composição da imagem tendem a obedecer ao sistema de representação contínua do espaço, sem cortes abruptos, de forma que os espectadores possam reconstruir o espaço e o tempo da história narrada. Temos aí três categorias básicas do cinema clássico de Hollywood: tempo; espaço e lógica narrativa (ou causalidade);

3. Relação dos sistemas ou das categorias – A relação entre o tempo, o espaço e o sistema da lógica narrativa definem o estilo clássico hollywoodiano, de modo que esses sistemas estão intrinsecamente relacionados. No cinema clássico hollywoodiano, esses sistemas são usados para recriar a causalidade lógica exigida por qualquer narrativa. [...] ao longo das décadas houve mudanças significativas nas formas de filmar que obedeceram às diferentes necessidades dos gêneros e estilos, mas, de maneira geral, há, em todos os filmes, uma certa anuência ao princípio básico de continuidade exigido pela lógica narrativa do cinema clássico hollywoodiano. (CORSEUIL, 2003, p. 299-300).

Pellegrini (2003) postula que, no cinema, o tempo, “que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível [espaço] e o invisível [tempo]”. Dessa maneira, o tempo reduz a trajetória das coisas, visto que armazena o “antes” que se estende no “durante” e no “depois”, resultando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas não mais aprisionadas num determinado momento, estático, como na fotografia. (PELLEGRINI, 2003, p. 18)

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema, segundo Pellegrini (2003), proporcionou significativas mudanças nos modos de observar o espaço e de representá-lo. Primeiro, ele perde seu aspecto estático, tornando-se dinâmico, fluido e ilimitado, construído de diferentes formas e descontínuo, da mesma maneira que o tempo que agora o conduz. O espaço está integrado ao tempo, mas também se liga, em maior ou menor intensidade, às personagens e ao narrador que, com seu ponto de vista, sua câmera, enfoca e recorta a realidade a ser mostrada.

Segundo a autora, o meio utilizado para representar o espaço é a descrição. Esta, no cinema, é feita por recursos cinematográficos que podem ser transpostos para técnicas narrativas: o narrador pode fazer uso de panorâmica, *travelling*, profundidade de campo, jogos de luz, a distância em relação ao objeto a ser mostrado, bem como mudanças de planos para apresentar uma personagem e inseri-la em seu espaço. (PELLEGRINI, 2003, p. 26)

Martin (2013), por sua vez, argumenta sobre duas concepções de espaço quando se trata do universo cinematográfico. Em um primeiro momento, o espaço foi entendido como uma sucessão de vários tipos de plano (primeiro plano, plano geral, tomadas de baixo para cima, de cima para baixo), em que a montagem teve o papel de impulsionar essa visão, limitando-se a uma noção mais plástica do espaço fílmico, uma vez que a montagem favorecia mais a expressão do que a descrição. Já em um segundo momento, foi necessário redescobrir a profundidade de campo para que o espaço fosse colocado novamente na imagem. No momento atual, segundo o autor, há uma tendência em trocar a montagem e os planos de longa duração pela noção de profundidade de campo e os movimentos de câmera, valorizando o espaço, já que não o deixa fragmentado.

Conforme o autor, o espaço no cinema pode ser demonstrado de duas formas:

ou se “contenta em reproduzi-lo e em fazer com que experimentemos por meio dos movimentos de câmera; ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter relação material entre si”. (MARTIN, 2013, p. 220)

Martin (2013) também estabelece uma relação entre espaço-tempo. Segundo ele, o filme é um complexo espaço-tempo em que a natureza do primeiro não é necessariamente modificada, mas, em relação ao tempo (a duração), há possibilidades de alteração, visto que é possível acelerar, retardar, inverter, interromper ou apenas ignorar o tempo. Para o autor, o cinema é a arte que melhor consegue representar o espaço de forma rigorosa e livre, porém isso não permite dizer que o cinema seja a arte do espaço. De acordo com Martin (2013), o filme se submete antes de tudo ao tempo, para ele a decupagem-tempo se sobrepõe à decupagem-espaço.

O autor argumenta, ainda, que o espaço está sujeito à ação, seria um meio e não um fim plástico. Ele afirma que o cinema tem a vantagem de ser, ao mesmo tempo, uma arte do tempo e desfrutar plenamente do domínio do espaço. Não se pode negar que o cinema exerce uma dominação sobre o tempo de forma vigorosa, tornando sensível a duração, uma de suas características mais específicas e originais. Entretanto, não se pode dizer que é a única arte capaz de estabelecer um vínculo intimamente integrado entre espaço-tempo.

Martin (2013) diferencia o cinema de outras artes. Enquanto a arquitetura, a escultura, o teatro e dança constituem-se em arte *no espaço*; o cinema, por sua vez, configura-se em uma arte *do espaço*. O cinema reproduz de forma realista o espaço material real, mas também produz um espaço estético totalmente específico. O espaço dramático que aparece na película não deve ser dissociável da personagem, pois é um elemento importante para evolução dessa personagem. Dessa forma, o espaço fílmico é “um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real”, sendo experimentado e explorado pela câmera tal qual fazemos no nosso cotidiano, mas também se constitui em uma realidade estética, podendo ser comparada à pintura, isto é, sintética, e, como o tempo, acarreta densidade por meio da decupagem e da montagem (MARTIN, 2013, p. 232).

O uso da câmera estabelece um papel importante em relação ao espaço no plano narrativo. De acordo com Gaudreault e Jost (2009), é devido ao movimento de câmera, e aqui os autores consideram em dois sentidos, que o cinema conseguiu desenvolver grande parte de suas capacidades narrativas. Quando mencionam essa mobilidade em dois parâmetros, devem ser entendidos: um, o deslocamento da câmera entre os planos; outro, o movimento da câmera

durante a filmagem (*travelling*, panorâmica etc.). Essas duas possibilidades contribuem para a produção do espaço, favorecendo a flexibilidade da narrativa, constituindo-se em uma característica própria do cinema. No entanto, o primeiro pode realizar várias propostas narrativas complexas não podendo ser apresentadas somente pelos recursos dos movimentos de câmera, isto é, requer a técnica da decupagem e montagem.

Outro aspecto importante que precisa ser considerado, ao se tratar da noção de espaço em cinema é a relação campo e fora de campo. Aumont (1995) aponta o caráter ilusório da imagem. Conforme o autor, mesmo diante de uma imagem plana (limitada pela presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.), reagimos como se estivéssemos perante um espaço de três dimensões semelhante ao espaço real em que vivemos. Isso se deve pela ilusão de movimento e ilusão de profundidade. A imagem é limitada em tamanho pelo quadro, parece que se está captando somente uma parte do espaço. É essa parte de espaço imaginário contida dentro do quadro que se denomina *campo*. Segundo o autor, a sensação de similaridade com o espaço real criada pela imagem fílmica tem poder usualmente de fazer com que se esqueça do achatamento da imagem, mas também faz esquecer que além do quadro não há mais imagem, de forma que se percebe que o campo está incluído em um espaço maior; a ideia de que há algo mais amplo em torno dele. Desse modo, o fora de campo está ligado diretamente ao campo, posto que este só existe em função daquele. De acordo com Aumont, poderia ser entendido como um conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando presentes no campo, estão relacionados a ele de maneira ilusória para o espectador, por um dado meio. O pesquisador lista três noções de fora de campo: 1) as saídas e entradas de campo (ou cena), em que ocorrem geralmente pelas laterais, mas podem acontecer pela “frente”, por “cima”, por “trás”; 2) as diversas interpelações diretas de um elemento fora de campo por um elemento de dentro do campo, como, por exemplo, os meios utilizados por uma personagem de dentro do campo (o olhar) para se dirigir a uma de fora de campo; 3) quando se faz um enquadramento mais aproximado de uma personagem, necessariamente implica a existência de um fora de campo que contém a parte não vista da personagem. Nesse sentido, o campo (aquilo que é visível na cena fílmica) e o fora de campo (aquilo que não está) são igualmente importantes para a definição do espaço fílmico.

4.2 O tempo

Um texto narrativo precisa de um contexto temporal para permitir a seu interlocutor ter noção do momento em que determinado acontecimento possa ter ocorrido. Ao se referir ao tempo da *diegese* (história narrada), Franco Jr. (2003) aponta que ele pode ser **objetivo** (cronológico) e **subjetivo** (psicológico). O primeiro refere-se à linearidade dos acontecimentos. Pode ser observado pela passagem das horas, dos dias, das estações do ano, de datas, portanto, por toda forma objetiva de marcar o tempo. O segundo, por sua vez, está ligado ao tempo cronológico, no entanto, distingue-se deste, já que se trata do tempo da experiência subjetiva das personagens. Caracteriza-se pelo tempo das vivências das personagens, “o modo como elas experimentaram sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas”. (FRANCO JR., 2003, p. 45)

Em se tratando da categoria tempo em um texto cinematográfico, como vimos na seção anterior, os elementos espaço-tempo estão intimamente ligados, sendo difícil atentar para um sem considerar o outro. Para Martin (2013, p. 224), “o cinema é primeiramente uma arte do tempo, já que é esse o dado mais imediatamente perceptível em todo o esforço de apreensão do filme”. Conforme o autor, isso ocorre porque o espaço é objeto da “percepção”, ao passo que o tempo é objeto da “intuição”. Ele argumenta que o espaço é algo estável, objetivo e sua representação, no filme, assemelha-se ao espaço real que conhecemos. Já o tempo, pode ser considerado fixo também, quando observamos materializado em referências, como, horas, dias, meses, anos, no entanto, quando a ideia é a “duração”, passa-se para o plano estético. De acordo com o pesquisador, essa noção está em nós e acontece de forma “fluida, contrátil e subjetiva”.

Martin, apoiado em Bela Balazs, expõe que o cinema, considerando a decupagem-montagem, apresenta três noções de tempo:

o tempo da *projeção* (a duração do filme), o tempo da *ação* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual consequência negativa, a noção de tédio, sentimento resultante de uma impressão de duração insuportável). (MARTIN, 2013, p. 238).

O autor argumenta que, apesar do tempo ter um caráter efêmero, fugaz, ele também é arbitrário. Mas, no cinema, graças a um instrumento – a câmera, é possível dominá-lo, de modo que se pode retardar, inverter ou deter o movimento e, desse modo, manipular a noção de tempo.

A aceleração de uma imagem tem, em princípio, um interesse científico, em que é possível, por exemplo, tornar perceptível o crescimento de uma planta. Mas pode, também,

apresentar efeitos dramáticos, expondo, por exemplo, a fugacidade do tempo por meio da passagem rápida de nuvens no céu, sugerindo, por exemplo, uma tensão vivida por uma personagem diante do tempo que se esvai. A câmera lenta, por seu turno, possibilita entrever os movimentos muito rápidos que dificilmente se pode captar a olho nu, como, por exemplo, uma bala de revólver indo em direção a uma personagem. No plano dramático, ela pode, ainda, acarretar intensidade ao momento, seja de felicidade ou de aflição

Martin (2013) assegura que é preciso atentar para uma distinção essencial no que se refere ao conceito de tempo. Ele pode ser visto de duas maneiras: uma, por meio do uso de data. Segundo o autor, há diferentes meios de expressar a marcação de data, como, por exemplo, o uso de letreiros colocados no início do filme, ou em uma sequência, como, podemos observar no exemplo da Figura 9, a seguir. É o momento em que Debbie (Sandra Bullock), no filme **Oito mulheres e um segredo** (2018), revela para a amiga Tammy (Sara Paulson) quando havia conhecido seu ex-namorado e desafeto Claude Becker (Richard Armitage). Observamos escrito, na tela, a marca do tempo *Ten Years Ago* (Há dez anos).



Figura 9: Indicação na tela de tempo cronológico.

Na imagem, em plano fechado, há pessoas jogando bingo, mas o foco está na marcação escrita na tela, remetendo à ideia de um tempo passado. Além disso, uma data pode ser indicada pela presença de um calendário ou pela referência a um acontecimento histórico, ou pela alusão a um evento, como, por exemplo, o carnaval. É possível, também, perceber pela vestimenta usada pelas personagens, localizando mais ou menos a ação no tempo; ou, ainda, pode-se notar pela passagem das estações do ano (folhas mortas, neve, praia etc.).

A outra maneira de se notar o uso do tempo é por intermédio da duração. Para Martin (2013), é a mais interessante, porque requer os mecanismos próprios de uma linguagem fílmica.

Nesse caso, é a montagem o meio mais específico de expor a duração. Essa duração, como já colocado anteriormente, pode ser objetiva, isto é, pode indicar a passagem do tempo de forma natural, linear, sucessiva. Porém, pode aparecer de forma indeterminada, em que não é possível definir o período transcorrido. O autor afirma, também, que a utilização de um plano longo ou um plano-sequência tem o caráter de expressar uma continuidade espaço-duração, em que a duração é determinante.

De acordo com Martin (2013), na complexa relação espaço-tempo (ou continuidade espaço-duração), é o tempo que estrutura e determina toda a narrativa cinematográfica, ao passo que o espaço surge como sendo subordinado àquele. Dessa forma, segundo o autor, para se analisar a elaboração de um filme deve-se observar o modo como se trata o tempo. Ele elenca quatro possibilidades de tratamento: a) O tempo condensado – é a produção de uma noção linear do tempo por meio da decupagem e montagem, em que se coloca uma sequência lógica de fatos, seguida da supressão dos tempos fracos da ação; b) O tempo respeitado – é respeitar o mesmo tempo de duração da ação com o tempo de projeção do filme; c) O tempo abolido – é a coexistência de realidades diferentes num mesmo espaço conceptual, como, por exemplo, em uma mesma cena coexistir uma personagem adulta olhando para ela mesma quando era criança; d) Finalmente, o tempo revertido (é o retorno ao passado ou *flashback*), conforme o autor, é o tratamento de interpretação do tempo mais expressivo no que se refere à narrativa cinematográfica (MARTIN, 2013, p. 245 – 250).

O crítico de cinema apresenta algumas razões para o cinema empregar esse último recurso (o *flashback*): 1) Estética – considerando que uma unidade de tempo possa ser bastante extensa, o filme começará no presente, volta atrás para explicar o passado e retoma ao presente para o desfecho do drama; 2) Dramáticas – o *flashback* coloca o espectador desde o início diante do desfecho do filme, isto é, deixa claro para ele qual o rumo que a ação vai tomar; 3) Psicológicas – elas podem validar a reversão da sequência temporal normal dos fatos. Isso acontece, por exemplo, quando o filme está centrado em uma personagem que evoca suas lembranças, fazendo com que o herói reviva seu drama, como é o caso do filme **O segredo dos seus olhos** (2009). A personagem Benjamín Espósito (Ricardo Darín) resolve escrever um romance baseado em um momento marcante de sua vida, para isso precisa revisitar o passado e se deparar com um assassinato que não conseguiu fazer justiça e, também, com sua paixão não resolvida pela sua ex-chefe Irene Hastings (Soledad Villamil), de modo que é necessário fazer inserções no passado por meio de suas memórias (exemplo que posteriormente veremos de forma mais detalhada); 4) Sociais – o herói ou heroína retorna ao passado para explicar o motivo de ter cometido um dado crime, mas essa motivação ocorre por uma dada questão social,

como, por exemplo, a opressão de um patrão sobre seus subordinados (MARTIN, 2013, p. 250 – 253).

Silva (2012), por sua vez, argumenta que, no cinema, a relação entre espaço e tempo constrói-se por meio da montagem. Em outras palavras, elementos como figurinos, cenografia, trilha sonora, fotografia dentre outros contribuem para uma representação mais eficaz do período temporal e do espaço a ser tratado. Dependendo a forma como a combinação desses elementos é retratada, pode nos remeter à determinada época e reforçar pontuações e transições sobre a passagem do tempo. Isso tudo nos é apresentado por meio da montagem, ou seja, a composição de cenas organizadas de forma coerente com a mensagem que se propõe transmitir ao espectador. Essa composição de diversas cenas em uma sequência lógica também imprime a continuidade de tempo e espaço em um filme.

Nas narrativas cinematográficas, aqui analisadas, observamos que, nos filmes **Karate Kid – A Hora da Verdade** (1984) e **Karate Kid 4 – A Nova Aventura** (1994), a marcação temporal ocorre de forma objetiva, isto é, o tempo é cronológico e acontece de forma linear, como podemos constatar a partir da fala do Sr. Miyagi (Pat Morita) com seu discípulo Daniel Larusso (Ralph Macchio), em que Miyagi propõe uma trégua com os membros do Cobra Kai até o Campeonato de caratê de *All Valey*. Diante do desespero de Daniel, o mestre informa que o jovem estava sendo poupado de levar “dois meses de surra”. Essa noção de tempo também aparece no *remake*. É possível notar a ocorrência desse registro em dois momentos: um, quando Julie Pierce (Hilary Swank), após deixar a avó no aeroporto para ir para a Califórnia, fica triste ao falar para o Sr. Miyagi que faria aniversário dali “duas semanas” e achava que a avó tivesse esquecido; outro, é o momento em que Julie vai à estação de trem para avisar Eric (Chris Conrad) que havia acontecido uma coisa na escola, por isso tinha sido suspensa por um tempo. Ela ia sair da cidade por “duas semanas”. Essa ideia de tempo cronológico também ocorre nas relações entre **Os caça-fantasmas** (1984) e **Caça-fantasmas** (2016); **Do que as mulheres gostam** (2000) e **Do que os homens gostam** (2019); **Um salto para a felicidade** (1987) e **Homem ao mar** (2018).

O recurso do *flashback* também é bastante utilizado em filmes, como já apresentamos anteriormente com o exemplo do filme **O segredo dos seus olhos** (2009). Além deste filme, observamos a ocorrência de *flashbacks* em: **Olhos da justiça** (2015), **Onze homens e um segredo** (2000) e **Oito mulheres e um segredo** (2018).

Outro elemento utilizado para estabelecer ligação dos planos entre passado e presente é o emprego de ruídos. Esse recurso pode ser observado em **O segredo dos seus olhos** (2009), na cena em que um investigador de polícia, no passado, interroga Morales (marido da vítima)

que está em primeiro plano e conta sobre como era a sua rotina com a esposa assassinada. Ao fundo, encostado na parede, está Espósito (o protagonista) prestando atenção no depoimento. Começamos ouvir um som de água fervendo em uma chaleira. Esse som vai aumentando gradativamente, passando para o presente, de modo que surge, em primeiro plano, a imagem de Benjamín escrevendo, em *flou*, tirando toda a nitidez dele, para focalizar em profundidade a chaleira que está no fogão, mostrando que foi o barulho provocado pela água fervendo que o trouxe para o presente. Como pode ser observado nas imagens a seguir:



Figura 10: Espósito, ao fundo, ouve o investigador de polícia interrogando Morales, em primeiro plano.

Na Figura 11, a seguir, observamos o protagonista de volta ao presente. É o ruído (barulho) de chaleira com água fervendo que chama Benjamín para a realidade. Como pode ser conferido a seguir:



Figura 11: Benjamín retorna de suas lembranças do passado para o presente quando ouve o barulho de uma chaleira.

Em outra passagem, é possível observar a montagem em que uma fala do presente remonta a imagem do passado, permitindo que a personagem Espósito retorne de sua digressão ao passado. Esse exemplo pode ser conferido pelas imagens abaixo:



Figura 12: A fala do presente se inscreve na imagem do passado.

Essa imagem refere-se ao momento em que Espósito e Irene se veem pela primeira vez no Fórum. O foco está na protagonista, em primeiríssimo plano, ouvimos a voz dela, no presente, chamando a atenção: “Ei... Ei!”. Há a mudança para o plano seguinte em que surge Espósito, em primeiro plano, efeito que permite observar que se tratava das lembranças do protagonista, bem como é a imagem de Irene que permanece na memória dele. Já no presente, ela questiona: “Você se distraiu?”, confirmando que ele estava em uma digressão, como pode ser percebido por meio da Figura 13, a seguir:



Figura 13: Benjamín com o olhar fixo em Irene. Ele se distrai em uma de suas digressões.

Constituindo-se o filme um texto de natureza multimodal, podemos notar também como elemento que permite diferenciar presente e passado, o emprego do significante cromático. Ao compararmos as imagens das Figuras 10 e 12, percebemos que a película referente ao passado traz uma tonalidade mais amarelada.

Além disso, outro recurso que possibilita perceber a mudança entre passado e presente é caracterização das personagens por intermédio do uso de maquiagem e do figurino dos atores. Como apontam Gaudreault e Jost (2009, p. 122), a forma mais habitual de *flashback* é acompanhada por algumas transformações semióticas, dentre elas: “diferença de aspecto entre o personagem que narra e sua representação visual (mudança de roupa, de aspecto visual, idade etc.)”. Nesse sentido, no filme, a transição do tempo é ajudada pelo figurino e caracterização das personagens, assim como o próprio cenário. Irene, por exemplo, no passado, tem cabelos compridos, suas roupas são mais coloridas: boina na cabeça, lenço no pescoço, um olhar jovial e vívido, como pode ser observado, em primeiríssimo plano, na Figura 14. No presente, o cabelo cortado ao ombro, vestuário mais formal, está mais solta e mantém seu olhar penetrante. Como pode ser confirmado pelas imagens abaixo:



Figura 14: Irene no momento presente como promotora.

Já Espósito, por sua vez, carrega um aspecto mais grave, como se algo lhe pesasse. Os seus olhos vívidos expressam a paixão que sente por Irene. Na passagem do tempo de vinte cinco anos, temos um homem de barba e cabelos grisalhos e rugas, conseguidas pelo recurso da maquiagem. Como pode ser percebido pelas seguintes imagens:



Figura 15: Espósito no passado e presente, em que (a) é passado; (b) presente.

Observamos que, tanto no passado quanto no presente, a personagem mantém os tons mais escuros em seu vestuário, dando a noção de uma personalidade mais circunspecta. Em relação ao cenário, no passado, Espósito está com sua mesa de trabalho repleta de processos para serem analisados; no presente, já aposentado e em seu apartamento, as coisas estão organizadas, possibilitando que ele só se detenha em suas lembranças para a sua escrita e, com isso, revisita o seu passado.

Desse modo, ao analisarmos o operador temporal, é importante considerar os *flashbacks* que ocorrem na materialidade fílmica, como também os indícios temporais oferecidos pelas imagens. Notamos que, das marcas temporais aqui analisadas, a película que apresenta alterações significativas em relação ao emprego do *gender swap* é **Olhos da Justiça** (2015), visto que os *flashbacks* são comandados por um câmera *narrator* ou, como aponta Gaudreault (1988), o “meganarrador”.

De acordo com o que foi exposto anteriormente, a figura do narrador em um filme tende a ser apagada pelo uso da câmera. Entretanto, ela existe e exerce papel imprescindível na condução da narrativa. Como observamos em **Olhos da Justiça** (2015), é o narrador que organiza as várias introduções ao passado por meio de *flashbacks*. Nesse sentido, a próxima subseção tem o propósito de apresentar essa categoria narrativa de uma maneira mais específica.

4.3 O narrador

Conforme Silva (2012, p.199), o cinema e a literatura permitem uma comparação ao usarem técnicas comuns ao narrarem, “como o narrador que mostra somente aquilo que deseja, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar em seu meio específico”. A autora expõe que ambos os narradores aproximam-

se no que se refere à responsabilidade por transmitir a história e seu jeito de narrar pode influenciar na percepção dessa história pelo leitor ou pelo espectador.

Segundo Reis (1997), não se deve entender o narrador sob uma ótica formalista. Para ele, ainda que se reconheça a sua especificidade ontológica, é preciso considerar que o narrador é, em último caso, uma invenção do autor; desse modo, um autor pode deixar transparecer em seu narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc. que se assemelham com as dele. Isso não quer dizer que o faça de forma direta e linear, porém em determinados momentos, apresentando estratégias narrativas, como, ironia, proximidade relativa, elaboração de um *alter ego* etc. Isso significa dizer que as relações entre autor e narrador solucionam-se nas possibilidades técnico-literárias visualizadas de autor. (REIS, 1997, p. 354-355)

A função enunciativa do narrador possibilita instaurar a existência de um destinatário do ato narrativo denominado narratário. Esse conceito requer uma prévia distinção com relação ao leitor real da narrativa. Consoante Reis (1997, p.355),

Ao destinatário imediato da narrativa (o leitor real poderá ser seu destinatário mediato), instituído também como “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente do narrador que se lhe dirige de forma explícita ou implícita.

O narrador cumpre um papel fundamental na narrativa. É por meio dele que uma dada história é contada e apresentada por intermédio de uma perspectiva, ou de outro modo, refere-se ao modo como é elaborada a informação diegética expressa por uma determinada focalização. Nas palavras de Reis (1997, p. 366), a focalização pode ser:

- Potencialmente ilimitada quanto ao âmbito de alcance que atinge e aos elementos informativos que faculta (**focalização omnisciente**);
- Condicionada pelo campo de consciência – sentidos, percepções, apreciações, etc. – de uma personagem inserida na história (**focalização interna**, isto é, ativada do **interior** da personagem);
- Limitada à superfície do visível e cingindo a informação narrativa ao exterior dos elementos observados (**focalização externa**, que pode resultar também das limitações do olhar de uma personagem). [grifos do autor].

Franco Jr. (2003), por sua vez, expõe que é comum o narrador ser classificado a partir das pessoas do discurso (isto é, em 1ª ou 3ª pessoa), ou ainda como “narrador participante” e “narrador observador”. Essa visão, no entanto, segundo ele, é limitada para expressar a importância e a complexidade da figura do narrador em um texto. O autor, apoiado em Aguiar e Silva (1988), argumenta que essa categoria cumpre a função de uma “voz” imprescindível no texto narrativo, além do que exerce o papel de agente de um processo de “focalização” que compromete a história narrada.

A focalização, conforme Franco Junior (2003), refere-se à posição adotada pelo narrador para narrar a história, pelo seu ponto de vista. O foco narrativo é um meio empregado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ponto de vista. Esse recurso mostra o objetivo do narrador (e, por conseguinte, do autor) de provocar o intelecto e as emoções do leitor, conduzindo-o para conseguir sua adesão às ideias e valores que são passados ao se narrar a história.

Reis (1997) aponta que, em uma situação narrativa, o narrador pode ser aquela figura que relata uma história a que é estranho, porque não faz e nem fez parte dela como personagem, este se denomina **heterodiegético**³⁰. Segundo o autor, esse tipo de narrador tende a assumir um papel de autoridade que normalmente não é questionada; a terceira pessoa é forma predominante nessa focalização.

O autor postula outra situação narrativa diferente, em que a narrativa é estabelecida por um narrador **homodiegético**. Refere-se a um narrador que, tendo vivido a história como personagem, extrai dessa experiência aquilo que permite a produção da narrativa. Mas, esta vivência da história é de cunho secundário, colocando-o como mera testemunha da história.

Já quando o narrador vivenciou a história como protagonista, classifica-se como narrador **autodiegético**. Neste caso, o narrador é uma categoria que, tendo experimentado várias situações e aventuras, com base em um amadurecimento, expõe o “devir” de sua existência. Nesse tipo de focalização, o narrador aparece em primeira pessoa, uma vez que se coincidem narrador/personagem (REIS, 1997).

No cinema, por sua vez, tem-se a impressão de que, pelo fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se o espectador estivesse vendo a ação sem a contribuição de um narrador ou de sua voz, não há narração, mas somente um processo de revelar. Porém, segundo Corseuil (2003), a partir das formulações de Chatman (1992), pode-se considerar que a presença do narrador no cinema ocorre pela edição de imagens, indicação da interferência, indicação do narrador na montagem dos acontecimentos da história. Por intermédio da montagem, ou edição, de diversos planos, colocados em um segmento espaço-tempo, podem ser manipulados de forma que se apresentem não apenas em uma sequência linear, mas também numa organização variável, o que podemos dizer que está relacionado à formulação da trama, isto é, a composição do texto é dada conforme os objetivos do produtor. A edição, determinada

³⁰ A classificação de narrador apresentada por Reis (1997) está em Genette (1979). Como já visto anteriormente em nota, o termo *diegese* é de Genette. Esse termo significa “estória contada” (ou fábula); hetero = diferente, assim, heterodiegético refere-se a algo que está à margem (fora) da estória, da fábula.

pelo modo como a história é apresentada, indica, assim, a presença de um mediador que estabelece os acontecimentos da história em um tempo e espaço: o narrador. Para a autora, o termo narrador não está obrigatoriamente ligado a uma individualidade, porém evidencia a presença de “um agente organizador da *diegese*, ou seja, da narrativa” (CORSEUIL, 2003, p. 300).

Outras técnicas cinematográficas também evidenciam a presença de um narrador, como, por exemplo: a *mise-en-scène*³¹ e a trilha sonora, marcando o enquadramento, os gestos das personagens, tensões da narrativa etc. Assim como no texto literário, o narrador, no cinema, cumpre papel fundamental, pois é por meio dele que uma história é contada e apresentada por intermédio de uma perspectiva.

No cinema, de acordo com a autora, também a partir dos estudos de Genette (1980) sobre perspectiva, surge a definição de focalizador. Este pode ser definido, como vimos, de modo geral, como aquele que vê e sente as ações. Por meio do focalizador é possível diferenciar o papel do narrador, que se refere à organização das ações no mundo ficcional, do papel das personagens, no que diz respeito à posição ocupada no texto e por meio da qual a ação é observada. No cinema, o papel do focalizador é fundamental, uma vez que possibilita ao narrador manipular a narração sem que ele interfira diretamente nela. Segundo Corseuil (2003), os filmes estão propensos a expor um focalizador por meio do qual o espectador percebe o mundo ficcional.

A autora argumenta que:

O focalizador é o agente que vê e sente, e é através de sua sensibilidade que a plateia de um filme pode entender as emoções dos personagens e a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que a manipulação do narrador (ou o *câmera narrator*) se torne visível. Enquanto no romance, o pensamento e as ações dos personagens são intermediados pelo discurso direto ou indireto do narrador, no cinema ocorre o apagamento dessa intermediação através da focalização dos eventos pelo próprio personagem, sem a aparente intermediação do narrador. (CORSEUIL, 2003, p. 300-301).

Nessa mesma perspectiva, Xavier (2003, p. 67) argumenta que o “foco” do qual se origina a “voz narrativa” requer uma descrição de formas e procedimentos que até certo ponto de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema. Considerando todas

³¹ Este termo tem origem no teatro, a partir de apresentações de peças teatrais clássicas francesas no século XIX, com o intuito de definir o movimento das personagens e a marcação dos objetos no palco. Disponível em: <https://www.significados.com.br>. Acesso em: 22 abr. de 2022.

essas áreas, trata-se de averiguar a partir de que perspectiva uma história é contada, um drama é criado, personagens são projetadas em menor ou maior detalhe, mantendo-se mais misteriosas ou claras para quem acompanha a narração.

O autor revela, ainda, que, no cinema, a câmera tem a função de “mostrar” e, ao fazer isso, é possível dizer que seu papel é de como se fosse um narrador, o qual nos permite dizer que a câmera narra, e não somente mostra. Isso já que a câmera tem vantagens de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: “define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, logo após, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena” e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. (XAVIER, 2003, p. 74)

Como apontamos acima, a *mise-en-scène* constitui-se em uma técnica que também revela a presença do narrador. *Mise-en-scène*, no cinema, refere-se ao enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço, atores, decoração, figurino etc. Embora seja um termo utilizado prioritariamente no cinema, ele pode ser empregado para determinar qualquer situação que se configura uma cena, demarcando o cenário ou outros elementos.

De acordo com Stam (1992, p. 63), a *mise-en-scène*, no cinema, é a contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramaturgia tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da “colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação”, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. Apontamos que esse recurso é importante para identificarmos os elementos significativos presentes nas cenas do filme aqui analisado, bem como observarmos a descrição dos estados emocionais das personagens em alguns cenários. Segundo Gaudreault e Jost (2009), por sua vez, não é possível haver uma narrativa sem que haja uma instância que narre. No entanto, em se tratando de um filme, é algo muito diferente do romance, visto que aquele tem a possibilidade de mostrar as “ações sem dizê-las”. Os fatos parecem se contar por eles próprios. Isso, claro, é um engano, já que sem uma organização prévia, por mínima que seja, não existiria o filme e não veríamos nenhuma ação.

No decorrer das ações que envolvem a trama narrativa, os atores de cinema não são os únicos a expor “sinais”. Há outros “sinais” que vêm pelo manuseio da câmera. Esses índices são emitidos, conforme Gaudreault e Jost, por uma instância hierarquicamente superior a dos atores, sendo, então, considerado o equivalente cinematográfico do narrador escritural. Segundo os atores, denominado por Laffay como sendo o “grande imagista”, mas também nomeado diferentemente por vários teóricos preocupados com os problemas da narrativa fílmica, imputando a responsabilidade da narrativa cinematográfica ao “narrador invisível”

(ROPARS-WUILLEUMIER, 1972), ao “enunciador” (CASSETTI, 1983; GARDIES, 1988), ao “narrador implícito” (JOST, 1988), ou, ainda, ao “meganarrador” (GAUDREAULT, 1988) (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 21).

De acordo com Brait (2017, p. 74), “... não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador”. Ela expõe que essa instância narrativa pode ser um elemento não envolvido na história, exatamente como uma câmera, ou, ao contrário, como personagem, pode estar envolvida direta ou indiretamente com os fatos apresentados. Segundo a autora, a partir do procedimento desse narrador, ele exercerá a função capaz de expressar as características das personagens. Categoria, esta, que passamos a apresentar na próxima seção.

4.4 A personagem

Para Brait (2017, p. 94), “as personagens são e estão no texto, seu espaço de existência”. Candido (1970, p. 51), por sua vez, afirma que “o enredo existe através de personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem ligados os intuitos do romance”. Em outras palavras, as personagens não existem fora das palavras, são seres que representam pessoas (nos filmes analisados), mas pertencem ao mundo ficcional, situadas dentro do texto. Elas se transformam em significante por meio de suas ações em uma dada unidade textual.

Já para Reis (1997, p.360), uma personagem é um ser constituído por intermédio de signos verbais, no que tange ao texto narrativo escrito, e de signos “verbo-voco-visuais”, no que se refere a textos de natureza híbrida, como, por exemplo, peças de teatro, filmes, novelas de televisão. Em relação à densidade psicológica, elas podem ser apresentadas da seguinte forma: **plana, plana com tendência a redonda e redonda**.

Para Candido (1970), a personagem **plana** apresenta-se invariável, é constituída em torno de uma única ideia, não muda com as circunstâncias. Essa personagem expõe comportamentos típicos do homem em sociedade

A personagem **plana com tendência a redonda**, por sua vez, é tida como aquela que expõe um grau mediano de densidade psicológica, isto é, ainda que marque uma linearidade predominante no que diz respeito às características do ser e fazer, como afirma Candido (1970), é uma personagem que não se limita totalmente à previsibilidade.

Já a **redonda** caracteriza-se pela não linearidade no que tange às relações do ser e fazer. Para Candido (1970), essa personagem é apresentada à luz de sua natureza profunda, no que tange à noção de existência.

Dessa forma, deve-se entender a personagem como:

um “signo”, o que significa destacar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (REIS, 1997, p. 361).

Acreditamos, com base nas colocações de Reis (1997), que uma das formas de se perceber a relações intertextuais é por intermédio das caracterizações e ações das personagens.

Aumont e Marie (2009), por seu turno, postulam a etimologia grega da palavra “personagem” referia-se à máscara, ou seja, a atuação do ator. Este, por sua vez, era visto de forma separada da personagem que estava interpretando, ou encarnando. De acordo com os autores, com a ascensão do teatro ocidental, esta perspectiva é alterada, permitindo uma identificação maior entre personagem e ator, tornando-o uma entidade psicológica e moral, desempenhando a função de produzir um efeito de identificação no espectador.

Os autores afirmam que o cinema incorporou essa noção de personagem, embora, segundo eles, os atores, no decorrer da primeira década, fizessem mais personagem tipo ou estereotipado, como: militar e a ama-seca, por exemplo, ao invés de assumir uma carga psicológica integral. De modo correspondente, a personagem de cinema constitui-se na representação de um ator (de carne e osso), que, em um filme, é representado por meio de falas e imagens.

Há, segundo eles, dois aspectos ligados à personagem de cinema:

- o ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do actor, o seu vestuário, maquilhagem, traços psicológicos e morais expressos pelos seus atos e palavras, os seus gestos e comportamento;
- a diferenciação, por contraste, complementariedade, oposição, similitude, com as outras personagens. (AUMONT ; MARIE, 2009, p.194).

Assim, conforme os autores, a personagem de cinema reside entre o “actante” (na concepção de Greimas) e ator, entidade, a figura, antropomorfa que o incorpora, já que animal ou um objeto também podem ser observados como personagem. Aumont e Marie (2019) apresentam, ainda, que um ator traz consigo os vários papéis representados por ele em outras

personagens de cinema. De acordo com os autores, esta intertextualidade “figurativa desempenha uma função de primeiro plano no caso da *star*, cujos papéis se adicionam para produzirem uma personagem suprafilmica” (AUMONT ; MARIE, 2009, p.194). Podemos observar essa ocorrência na atuação de Chris Hemsworth interpretando o recepcionista Kevin, em **Caça-Fantasmas** (2016). Ao considerar as várias personagens incorporadas por ele, principalmente o super-herói Thor, é possível observar o efeito de sentido e a carga semântica pretendidos nessa prática ao colocá-lo reproduzindo o estereótipo da “loira burra”, contrapondo, assim, essa imagem a do ator representante de super-herói. Nesse texto fílmico, o ator subverte os papéis que está acostumado a interpretar – o de herói, para dar vida, de forma humorada, a um ser de extrema beleza física, mas marcado pela ignorância/burrice. É evidente que, para inferir o humor presente nessa atuação, bem como a crítica por esse estereótipo da beleza ter sido usado muitas vezes para reforçar a imagem de objetificação da mulher, é preciso que o espectador acione seu conhecimento de mundo para processar essas informações e recupere intertextualmente a figura do ator como super-herói. Além desse caso, também devemos atentar para a seleção do elenco de **Oito mulheres e um segredo** (2018), em que todas são consideradas estrelas de Hollywood. Desse modo, ao serem selecionadas, essas atrizes carregam consigo o resultado de atuações anteriores.

Brait (2017), como afirmamos anteriormente, em seu livro **A personagem**, apresenta esta instância da narrativa, observando-a no seu espaço de existência: o texto. A autora pontua, em uma de suas reflexões, que:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2017, p.19).

Ao percorrer a trajetória de estudos realizados pela crítica no que se refere a definir seu objeto e buscar os mecanismos necessários para se analisar e fundamentar de modo valorativo esse objeto, a autora persegue essa ideia no âmbito literário. Ela deixa claro que, ao fazê-lo, é preciso considerar esse estudo, observando duas manifestações: a materialização das personagens no texto literário, artístico, mas também é necessário atentar para os textos críticos que instrumentalizam as formas de se tratar esses seres de linguagem.

A autora expõe que, ao tratar da questão da personagem e a tradição crítica, houve uma ampliação nos objetivos desse estudo, uma vez que reconhece a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin. Esta teoria dedica-se “a uma reflexão artístico-filosófica sobre autor/criador e personagem/herói, entendendo-os como elementos essenciais à atividade ética e estética, tanto na literatura como em outras artes” (BRAIT, 2017, p. 10).

Brait (2017) argumenta que é preciso deixar evidente que a personagem é um habitante da realidade ficcional, o qual não deve ser confundido com a pessoa. Constitui-se, portanto, um ser de linguagem. Esta, por seu turno, é criação que a habilidade humana engendrou para representar, simular e criar uma possível realidade. No entanto, de acordo com a pesquisadora, ao examinar a respeito da noção da personagem, ela não deve ser vista como um simples ser inventado ou reproduzindo o real. Assim, em um jogo entre realidade e linguagem, segundo Brait (2017, p. 20), a personagem “percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência”.

Para justificar sua colocação, a autora recorre a exemplos imagéticos, confirmando, assim, a ampliação desses estudos para além do campo literário, como apontam as ideias bakhtinianas. Primeiro, ela nos faz refletir acerca da produção de retratos três por quatro, alegando que são frágeis os limites da reprodução fiel da realidade e a simulação do real, neste caso, as fotos para documentos estão mais próximas do real. Depois, é apresentada uma mudança um pouco mais acentuada, em que são expostas fotos de duas atrizes hollywoodianas, Marlene Dietrich e Hedy Lamarr, respectivamente, para a publicidade de filmes da década de trinta e quarenta. Ao analisar essas fotos, nota-se que várias técnicas de fotografia foram empreendidas para expressar, não as pessoas que elas eram, mas para evidenciar as estrelas de Hollywood que alimentavam o sonho de seu público. Nesse sentido, conforme Brait (2017, p. 24), o “fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem”, visto que ele é aquele que opera uma câmera fotográfica, sendo responsável pelo enquadramento, recorte e posicionamento do objeto ou pessoa a ser fotografada diante dessa câmera, destacando ou omitindo determinado ponto, de acordo com sua perspectiva axiológica. Dessa forma, tal procedimento evidencia um trabalho de linguagem.

Além disso, a autora cita também uma prática contemporânea de fazer autorretratos, a *selfie*, provocando-nos a pensar que também se refere a uma forma de criar uma realidade. Por fim, ela exhibe outro exemplo, agora no campo da pintura, a tela de Cândido Portinari, de 1944, “*Os Retirantes*”, chamando a atenção para a composição estética da tela. Desse modo, a partir dessa exposição, considerando esses exemplos imagéticos para discutir a respeito da

personagem, entendemos que esse ser de linguagem não só reproduz o simulacro de uma dada realidade, mas o faz constituído de um valor estético.

De acordo com Aumont (1995, p. 96), o narrativo é extra-cinematográfico, uma vez que diz respeito tanto ao teatro, ao romance como também a uma conversa do cotidiano: “os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes do seu surgimento. Isso explica o fato de que funções das personagens de filmes possam ser analisadas por instrumentos da literatura”, propostos, por exemplo, por Vladimir Propp.

Desse modo, podemos encontrar, no filme, por exemplo, as instâncias: tempo, espaço, movimento de corpos (personagens) que são organizados, de modo a apresentar uma história. Esta, por sua vez, constitui-se na sequência cronológica dos acontecimentos, em oposição ao termo narrativa, modo de narrá-los. A partir dos estudos de Franco Jr. (2003), em que o autor expõe um quadro entre as terminologias teóricas para designar a diferença entre a história narrada do modo como ela é constituída, neste trabalho, optamos pelo uso do termo **fábula e trama**, conceitos instituídos pelos estudos dos formalistas russos. Assim, para a ideia de fábula, apoiado em Tomachevski (1976), Franco Jr. (2003, p.36) postula que é um conceito que “compreende os acontecimentos ou fatos comunicados pela narrativa, ordenados, lógica e cronologicamente, numa sequência nem sempre correspondente àquela por meio da qual eles são apresentados no texto”. Já a trama, refere-se ao modo como a história é narrada, organizada, apresentada no texto; constitui-se na “arquitetura” do texto.

Franco Jr. (2003) afirma que a **personagem** é um dos principais elementos constitutivos de uma narrativa, visto que é sobre ela que incide a atenção do interlocutor, por considerar, de forma ilusória, a semelhança que esse elemento produz em relação à noção de pessoa, considerando a atuação da personagem em um dado contexto narrativo, de forma a apresentar uma história. Segundo Franco Jr. (2003), as personagens podem ser classificadas por meio de dois aspectos: a) de acordo com seu grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na história narrada pelo texto narrativo; b) com base no grau de densidade psicológica.

No primeiro aspecto, temos as personagens classificadas em **principal e secundária**. Entende-se por principal quando suas ações são cruciais para a composição e o desenvolvimento do conflito dramático. Já a secundária, é vista como tendo ações não fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Porém, por artifício do enredo, a personagem secundária pode apresentar-se como peça fundamental para o desenvolvimento do conflito presente no texto.

A próxima seção objetiva apresentar, por meio de uma análise descritiva e interpretativa, a composição das personagens nas materialidades fílmicas, atentando para as implicações do fenômeno *gender swap* para a constituição dessa categoria narrativa.

5. O FENÔMENO *GENDER SWAP* NA COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS DO *CORPUS*

O leitor, ou interlocutor, tem uma responsabilidade ativa na recepção e entendimento dos sentidos apresentados em um texto, pois, nos estudos mais recentes, como vimos na seção dois, o sentido é construído por meio de um processo entre Autor – Texto – Leitor. Assim, valoriza-se a relação que há entre esses três elementos, não se priorizando um ou outro. Em um texto, neste trabalho especificamente o multimodal (filme), devemos considerar todos os elementos ativados em uma cena como pistas para a construção de sentido. Em se tratando de linguagem cinematográfica, é preciso considerar, além do poder das imagens, o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais, como já observado anteriormente na seção três: “a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos, o som musical e a escrita, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano” (STAM, 2003, p. 132). Além disso, precisamos atentar para a ativação dos conhecimentos armazenados na memória, contribuidores para a elaboração das inferências que auxiliam na efetivação dos sentidos desse texto. Desse modo, é preciso considerar as marcas textuais, como a fala das personagens, os gestos, o comportamento, os gostos, o vestuário, o espaço onde estão ambientadas entre outros.

De acordo com Koch e Travaglia (2010, p. 11), “o receptor ativa o conhecimento de mundo arquivado em sua memória, trazendo à tona conhecimentos pertinentes à construção do que podemos chamar de mundo textual”. O leitor ou espectador tem arquivado em sua memória um modelo do que seja uma certa situação comunicativa ou um determinado comportamento social. Ademais, o produtor do texto vai contar com o conhecimento partilhado ou compartilhado com esse leitor/espectador. Segundo os autores, a coerência de um texto não é linear, ao contrário, é “tentacular”, é inerente a uma organização subjacente do texto. No entanto, é por meio das pistas ou marcas deixadas na superfície do texto, de forma organizada, e acionadas pelo leitor/espectador que se atinge o sentido produzido em uma unidade textual.

O conhecimento de mundo, ou conhecimento prévio, é aquele que adquirimos de acordo com nossas vivências. Segundo Koch e Travaglia (2010), é o nosso contato com o mundo, nossas experiências que vão sendo arquivadas na memória. Esse armazenamento ocorre por meio de blocos que são denominados “modelos cognitivos”. Existem vários tipos de modelos cognitivos, como, por exemplo, os *frames*; os esquemas; os planos; os *scripts* e as superestruturas ou esquemas textuais. Nesse sentido, o interlocutor, ou espectador, pode ativar

um dos vários tipos de modelos cognitivos para ajudá-lo na produção dos sentidos que perpassam uma unidade textual.

Em se tratando de cognição, de acordo com Koch (2004), os indivíduos, no dia a dia, aderem a estratégias a fim de dar conta de tarefas, muitas vezes, exigidas por demandas sociais, as quais se constituem em rotinas desenvolvidas culturalmente e que fazem parte de uma organização interna, como, por exemplo, deve ser o comportamento de quem vai ao cinema para assistir a um filme.

Nesse sentido, a autora argumenta que tratar a respeito da cognição é atentar para a existência de uma inter-relação complexa entre interior e exterior do indivíduo. Assim, apoiada nas ideias de Clark (1996), afirma que a atividade de base linguística deve ser entendida como uma interação e o compartilhamento de conhecimentos, ou seja, essa atividade é algo que se faz conjuntamente entre interlocutores.

Desse modo, as ações verbais devem ser observadas como aquelas conjuntas que se desenvolvem em contextos sociais, com propósitos sociais e com papéis socialmente determinados. Koch (2004, p. 32) postula que a ocorrência de rituais, o uso de gêneros discursivos, bem como as composições verbais a que temos acesso, quando realizadas, não apresentam caráter neutro quanto ao contexto social e histórico em que são inseridas. Nesse sentido, citando Morato (2001), a linguista expõe que a linguagem deve ser vista como principal regulador da “interação entre as referências do mundo biológico e as referências do mundo sociocultural”.

A partir disso, amplia-se a noção de contexto, fator de extrema relevância para a Linguística do Texto. Conforme Koch (2004), se, antes, no momento da linguística transfrástica, o contexto era tido somente como cotexto, isto é, segmentos textuais que giravam entorno do fenômeno estudado ou, quando do início da pragmática que abrangia a situação comunicativa e, em seguida, a inserção de discussões sócio-histórico-cultural, caracterizado na memória por intermédio de paradigmas cognitivos, ele designa, nesse momento, a interação em si e seus sujeitos. Assim, o contexto efetiva-se, muitas vezes, na própria interação (KOCH, 2004, p. 32).

De acordo com a autora, na noção interacional, ou dialógica da língua, em que os sujeitos são tidos como atores sociais, o texto constitui-se no “próprio lugar da interação”. Nele, os sujeitos se formam e são formados. Nessa atividade de produção de sentidos, exige-se dos interlocutores a mobilização de vários saberes, considerados enciclopédicos. Isso, a partir de elementos que se encontram na superfície do texto, mas, conforme a pesquisadora, não basta

apenas mobilizá-los, é preciso reconstruí-los no processo de interação verbal (KOCH, 2004, p. 33).

Nesse sentido, quando assistimos ao filme **Oito mulheres e um segredo** (2018), ao atentarmos para a caracterização visual da personagem Lou (Cate Blanchett), notamos que ela é adepta ao uso de terninhos, marca que lhe confere simpatia com um elemento tido, algumas vezes, no que se refere ao vestuário, como pertencente ao universo masculino. Ao acionarmos nossos saberes enciclopédicos, encontramos a informação de que há não muito tempo a mulheres era negado o uso de itens considerados do mundo masculino. Assim, é uma pista carregada de sentidos circunscritos pela história.

Ao emprendermos a análise dos textos, observamos que são abordados temas relacionados à questão do ser homem e do ser mulher na sociedade, em função do *gender swap*. Dessa forma, antes de apresentarmos as análises propriamente ditas, comentamos brevemente assuntos ligados à história das mulheres, que vem, na atualidade, ganhando mais espaço. Para isso, buscamos apoio nas ideias de Michelle Perrot.

Perrot (2007), em seu livro **Minha história das mulheres**, sob uma perspectiva histórica, apresenta-nos alguns aspectos que devem ser considerados em se tratando da história das mulheres: como o silenciamento imposto a elas no decorrer da história; como o corpo da mulher é tratado em confronto com as mudanças do tempo, esse corpo que é, muitas vezes, coberto, medido, usado, mutilado; como temas que envolvem a *alma* se relacionam com a vida das mulheres, quando se trata da religião, cultura, educação, o acesso ao saber e sua criação; como ocorre o trabalho das mulheres, evidenciando a vida, os afazeres e protestos da mulher do campo, da cidade, criadas, domésticas, operárias, professoras, vendedoras, atrizes; e, por fim, como se dá a temática “Mulheres na cidade”, em que é apresentada sua história de lutas pelos direitos civis, sociais, políticos e contra o patriarcado.

A autora, a partir de um ponto de vista particular, primeiramente revela que pensar a história sem mulheres parece impossível. Dessa forma, questiona por que, então, o silêncio em torno da história das mulheres. Segundo ela, há a presença da mulher na história, mas, quando isso foi feito, aconteceu de forma reduzida ou estereotipada. Além disso, essas informações são realizadas, em sua grande maioria, por homens. De acordo com Perrot (2007, p.17), “A proximidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas”. A historiadora expõe a importância de estudar a história das mulheres, visto que elas ficaram à margem dos eventos históricos. Um dos principais fatores para que isso tivesse acontecido foi o fato dessas mulheres terem ficado confinadas em seus lares, fora do espaço público. Em suas casas, ocupando principalmente as cozinhas, estavam sujeitas à

invisibilidade. Assim, a mulher sendo pouco vista, também era pouco falado sobre ela, acarretando, por conseguinte, poucos registros. Segundo a autora, os registros das mulheres são poucos e escassos que, ao passar do tempo, elas próprias foram se desfazendo deles. Além disso, havia outro fator para limitar esses escritos: em alguns casos, não eram alfabetizadas, dificultando, portanto, esses escritos.

No artigo “Os silêncios do corpo da mulher”, Perrot (2003) propõe, tendo como cenário a França Ocidental dos séculos XIX e XX para o debate, olhar para a história dos silêncios do corpo, de suas formas, de seus fundamentos e de sua relativa dissipação, considerando as diferenças culturais, religiosas, étnicas etc. É preciso fontes, documentos, vestígios para escrever a história, como documentos não oficiais, cartas, documentos pessoais, para, assim, reconstruir, dar luz à história da mulher. No entanto, em se tratando dessa história, há um apagamento desses vestígios, ou são desfeitos ou destruídos. Ademais, a própria língua contribui para isso, ao masculinizar a língua por meio da gramática. Por fim, a estudiosa argumenta que as fontes das histórias das mulheres estão em toda parte, misturadas às dos homens, existindo em algumas bibliotecas ou acervos especializados.

Em relação ao corpo, Perrot (2007, p. 40) revela que aborda o tema não como um corpo estático, com suas propriedades eternas, porém apresenta-o na história, em oposição às mudanças do tempo, visto que o corpo tem uma história, “física, estética, política, ideal e material, da qual os historiadores foram tomando consciência progressivamente. E a diferença dos sexos que marca os corpos ocupa uma posição central nessa história. Não é a mesma coisa ser uma moça, ou um rapaz, na Idade Média ou no século XII”. A autora revela que, ao começar pelo próprio nascimento, a menina é menos desejada, em contrapartida, para o menino é “mais glorioso”. Ela atenta para o corpo feminino, evidenciando as fases na vida de uma mulher: a puberdade, a menopausa, a viuvez, a velhice. No que refere à menopausa, por exemplo, outra condição da mulher, tão secreta quanto a puberdade, marca o fim da vida fértil, como consequência o final da feminilidade de acordo com a visão de mundo do século XIX.

O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003, p. 13).

A autora apresenta, ainda, a noção da beleza feminina. Dentre os vários aspectos, ela destaca os cabelos, como uma evidência na construção do feminino. Segundo Perrot (2007), o cabelo feminino é carregado de significados: o cabelo é a própria mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, representa o pecado.

Em relação ao corpo da mulher, trata, também, do sexo: a sexualidade da mulher é considerada misteriosa, como tal, atemoriza, oscilando entre os extremos da frigidez e da avidez; da maternidade, ao abordar esse tema, surge a questão de como se dava o controle de natalidade, o qual envolvia casamento tardio, abstinência, coito interrompido (reprovado pela igreja), aborto e até mesmo o infanticídio e, por fim, a submissão, em que estão envolvidas repressões, estupros coletivos e “institucionalizados”, prostituição, assédio sexual, violência doméstica.

No que diz respeito à *alma* da mulher, Perrot (2007) postula a respeito das religiões em relação às mulheres. Segundo a autora, as religiões são, concomitantemente, poder sobre as mulheres, mas também poder das mulheres. Ao tratar dessas questões, ela expõe que as grandes religiões monoteístas conseguiram fazer da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles uma de suas bases, em que a superioridade do masculino sobre o feminino é algo dado por Deus. Além da religião, a *alma* da mulher está relacionada, também, à cultura, à educação, ao acesso ao saber, e à criação, de modo que a presença das mulheres, nesses contextos, resultou em mulheres hereges, santas e feiticeiras, leitoras e escritoras, artistas, sábias e criadoras.

Em relação ao trabalho das mulheres, por sua vez, Perrot (2007) postula a respeito do trabalho que envolve o cotidiano das camponesas, os afazeres e protestos das donas de casa, as condições de vida das criadas e empregadas domésticas, as dificuldades e as conquistas das mulheres operárias, como que a mulher se tornou professora (constituindo-se, hoje, principalmente nos anos iniciais, como uma função desenvolvida majoritariamente por mulheres), há, ainda, o desempenho das vendedoras e capacidade da mulher tornar-se atriz. Perrot (2007) evidencia que o trabalho doméstico constitui-se em algo fundamental na vida das sociedades, ao permitir seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres. Para essas, o trabalho doméstico passa a ser de inteira responsabilidade delas, acarretando um peso sobre seus ombros, bem como na sua própria identidade: o modelo de dona de casa perfeito desejado para homens, idealizado por elas. Conforme a autora, o trabalho doméstico marca o trabalho feminino, como se a mulher fosse sempre uma dona de casa. Ele resiste às evoluções igualitárias.

E, finalmente, a autora aborda a respeito da mulher ocupando os espaços da cidade. Existe uma migração para esse espaço. As mulheres, impulsionadas por suas próprias histórias,

de forma coletiva vão à luta por direitos civis, políticos, sociais, evidenciando o acesso à contracepção, à liberdade sexual, ao combate de todos os tipos de violência de gênero.

Assim, Perrot (2007) aborda a história de todas as mulheres, expondo sua relação com os homens. Ademais, trata de questões ligadas à sexualidade, à família, as representações do feminino e do masculino. O eixo central é a ação crescente da visibilidade das mulheres em suas lutas e conquistas nos espaços público e privado.

A partir das questões brevemente apontadas, em que são apresentados aspectos a respeito da história da trajetória feminina, bem como o fato de mulheres terem sido silenciadas durante esse processo histórico, passamos a observar as marcas significantes deixadas na superfície dos textos para entender como ocorre o tratamento dado à questão do *gender swap* nos textos fílmicos, uma vez que observamos uma incidência maior na troca do gênero masculino para o feminino nas personagens protagonistas dos *remakes* analisados. Acreditamos que esse fato se deve a conquistas de lutas feministas recentes que tem conseguido, aos poucos, fazer com que vozes de mulheres sejam ouvidas em diversos segmentos de nossa sociedade.

5.1 O fenômeno *gender swap* em *Karate Kid – A hora da verdade* (1984) e *Karate Kid 4 – A nova aventura* (1994) – O protagonismo da mulher no esporte?

O filme **Karate kid – A hora da verdade** (1984) tornou-se um dos grandes sucessos de Hollywood dos anos 80. Ele surge em um momento em que há uma “febre” pelos filmes com temática de lutas marciais, principalmente oriundas da cultura oriental. Direcionado ao público adolescente, o longa é dirigido por John G. Avildsen e tem por roteirista Robert Mark. O filme apresenta a história da vida de um adolescente, abordando os problemas típicos dessa faixa etária: adaptação a um novo lugar, uma nova namorada e problemas com colegas da escola por ciúmes da garota.

O texto fílmico expõe a história do jovem Daniel LaRusso (Ralph Macchio) que se vê obrigado a se mudar de Newark, Nova Jersey, para a Califórnia, já que a sua mãe havia conseguido um novo trabalho. LaRusso estava indo contrariado, pois não queria se mudar. Isso se torna fonte de motivos para discussões com sua mãe. O jovem tenta se adaptar ao novo lugar. É convidado por um vizinho de condomínio para um passeio na praia, onde conhece uma garota da classe alta, Ali Mills (Elisabeth Shue). A aproximação com a jovem acarreta a LaRusso alguns problemas com o ex-namorado dela, Johnny Lawrence (William Zabka). Lawrence faz o papel de antagonista, é lutador de caratê e líder de um grupo de garotos que também luta e faz parte de uma academia: Cobra Kai. O lutador de caratê não se conforma com o término do

namoro, por isso, ao ver a aproximação de Daniel e Ali, ele e seu bando passam a humilhar LaRusso devido à sua condição social inferior, como também a perseguir e promover agressões no jovem recém-chegado à Califórnia, deixando-o, algumas vezes, machucado.

Em um momento inicial, Daniel se acovarda, fugindo de Johnny e de seu grupo. No entanto, a impulsividade do jovem se sobressai. Em um baile promovido pela escola, LaRusso descobre que Lawrence estava em um dos banheiros. O protagonista resolve fazer uma traquinagem: puxa uma mangueira e liga a torneira sobre Lawrence. Este irritadíssimo sai, juntamente com seu bando, em perseguição ao protagonista que é alcançado pelo grupo. Depois de receber vários golpes, já no chão, quando está prestes a receber um golpe final, o Sr. Miyagi aparece para salvá-lo.

Assim, a situação de Daniel muda com a ajuda do Sr. Kesuke Miyagi (Pat Morita). O senhor japonês é rodeado pela cultura japonesa. Ele percebe as dificuldades de Daniel de adaptação ao novo lugar. O mestre japonês torna-se uma espécie de mentor do jovem.

O Sr. Miyagi resolve procurar John Kreese (Martin Kove), mestre de caratê e dono da Academia Cobra Kai. Ele é o treinador de Johnny e seu grupo. O senhor Miyagi propõe a Kreese que Daniel e seus alunos só lutariam durante o Campeonato de caratê de All Valley. Isso como uma forma de assegurar a integridade física de Daniel por um tempo. A partir disso, o Sr. Miyagi passa a orientar seu novo discípulo com base nos ensinamentos japoneses que teve quando morava em Okinawa.

Daniel apresenta as marcas, os estereótipos, de um jovem adolescente em idade de Ensino Médio, sem muitos atributos físicos, pois era bem magro, cria inimizade com o “valentão” do colégio e seu grupo. Para piorar, começa a se relacionar com a ex-namorada do seu rival. Com a ajuda do Sr. Miyagi, em estilo informal, ele recebe ensinamentos para superar as dificuldades próprias desse período da vida e, mais do que isso, passa por um processo de amadurecimento, de modo que a personagem do Sr. Miyagi surge como a figura idealizada por um adolescente: o mestre que ensina caratê, mas acima de tudo, disciplina e autoconhecimento para o amadurecimento para uma vida adulta. O mestre torna-se a figura do amigo e também mentor. Assim, LaRusso protagoniza a história de um jovem deslocado que prova que é capaz, adquirindo respeito por si mesmo e dos outros, tanto que na cena da final da luta, mesmo Daniel machucado, consegue desferir um golpe e ser o campeão do torneio, ganhando o reconhecimento do seu adversário Johnny Lawrence, passando uma importante mensagem do esporte que é o respeito entre os adversários.

The karate kid possibilitou a criação de uma franquia³², em que foram lançados alguns produtos como jogos eletrônicos (*The karate kid part II: The Computer Game* (1986); *The karate kid* (1987); *Cobra Kai: The karate kid Saga Continues* (2020)), além disso permitiu, também, a realização de sequências de filme, *remake* e seriado. Em relação aos filmes, houve uma sequência de três longas: **The karate kid Part II** (1986); **The karate kid Part III** (1989); **The Next Karate Kid** (1994). Em 2010, é lançado o *remake* **The Karate Kid**, sendo protagonizado por atores diferentes, Jackie Chan e Jaden Smith, tendo em vista que Pat Morita esteve presente nos quatro filmes anteriores e Ralph Macchio, nos três primeiros. Atualmente, a websérie **Cobra Kai** é exibida pela Netflix, que anunciou a estreia de sua quarta temporada para dezembro de 2021.

O nosso foco é o texto fílmico **The Next Karate Kid** (1994)³³, título nos Estados Unidos. No Brasil recebeu o nome de **Karate Kid 4 – A nova aventura**. Este filme teve mudança de direção e de roteirista em relação aos três anteriores, ficando, respectivamente, responsáveis por este trabalho o diretor Christopher Cain e o roteirista Mark Lee. Ao analisarmos este texto fílmico, nosso propósito é atentar para a composição do *gender swap*, isto é, ao trocar o sexo do protagonista Daniel LaRusso (Ralph Macchio) para Julie Pierce (Hilary Swank), observar as mudanças ocorridas. É preciso expor que a análise comparativa entre o primeiro filme e o quarto ocorre, assim como entre os outros textos fílmicos aqui pesquisados, exatamente por haver uma relação intertextual na estrutura narrativa no que se refere ao operador **trama**. Isso quer dizer que, ainda que a fábula da narrativa seja outra, afirmamos, por meio de relações intertextuais convergentes e explícitas, no que se refere aos elementos narrativos que dão encadeamento ao enredo, que Julie Pierce constitui-se no *gender swap* de Daniel LaRusso no quarto filme proposto pela franquia, ainda que este filme seja tratado como uma continuidade dos demais.

O filme começa com o Sr. Miyagi (Pat Morita) indo até Boston para receber uma homenagem do Exército Americano. A cena inicial é em plano aberto e geral, em que japoneses e americanos estão reunidos para uma celebração e homenagem do governo dos Estados Unidos. Nesse evento, encontra a senhora Louisa Pierce (Constance Towers), viúva do Tenente

³² Essas informações estão disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Next_Karate_Kid. Acesso em: 31 maio 2021.

³³ Felippo Zoratti (2018), em seu artigo “*Scambi di genere oltre Ocean’s 8 – 10 film (e serie tv) gender swap da vedere*”, é o primeiro a apontar a questão do *gender swap* no filme *Karate Kid 4 – A nova aventura* (1994). Ele afirma que no início dos anos noventa, começa algo novo em relação à emancipação cultural feminina. Dessa forma, podemos ver este filme como um precursor da emergência do fenômeno *gender swap* que estamos vendo atualmente.

Jerry Pierce, que foi amigo do mestre japonês. Esta convida o Sr. Miyagi para jantar na casa dela. Lá ele conhece Julie, neta da Senhora Louisa. Ela mal cumprimenta o Sr. Miyagi. Assim como Daniel inicialmente teve um conflito com sua mãe, por não querer mudar para Califórnia, o mestre japonês percebe que ali também havia um conflito entre avó e neta. Julie era revoltada por ter perdido os pais em um acidente de carro e se sentia incompreendida pela avó. Nesse sentido, o mestre propõe à senhora Pierce que trocasse de casa com ele por uns dias para que tomasse conta de tudo por ali.

Na escola, Julie não é uma aluna aplicada. Da mesma forma que Daniel era perseguido por Johnny e seu grupo, Julie também sofre as perseguições de Ned (Michael Cavalieri), membro da Elite Alfa, grupo de rapazes que fazia a vigilância da escola e era comandada pelo Coronel Dugan. Na primeira cena desse antagonista, assim como fez Johnny, que intimida e destrói o rádio de Ali, que estava acompanhada de Daniel (este tenta defendê-la, mas é brutalmente agredido pelo *bad boy*), Ned, de forma bruta, arranca os fones do ouvido dela. Ele a assedia, dizendo que poderia levá-la à diretoria e causar problemas para ela, ou poderia sair com ele na noite seguinte, ir para o estaleiro. Insinua que Julie já teria ido ao estaleiro, bonita como era. Puxa-a, à força, e diz, com cinismo, que a maioria das garotas o convida, mas ela estava tendo a sorte de ser convidada. Ao compararmos as cenas dos dois textos, observamos que em ambas ocorre violência. Com Daniel, por ser homem, é uma agressão física; já com o *gender swap*, Julie, por ser mulher e bonita, o assédio é sexual, como apontado por Perrot (2002).

Ned, com raiva da rejeição da protagonista, faz com que seja encaminhada à diretoria. Lá, é fichada. O Coronel Dugan pede para Eric McGowen (Chris Conrad) acompanhá-la até a sala de aula. Eric também era membro da Elite Alfa. Porém, depois das truculências do Coronel Dugan, sai do grupo e passa a ser perseguido pelo bando. Há um estranhamento inicial entre Julie e Eric, mas, depois, os dois se entendem, motivo de ciúmes e perseguições por Ned. Assim, observamos que, como Ali era par romântico de Daniel, fazia parte do meio social de Johnny, Eric também era membro do grupo Elite Alfa do qual Ned pertencia, havendo, da mesma forma, um rompimento com esses grupos, demonstrando a intertextualidade. Desse modo, a rivalidade, no texto original, entre o trio: Daniel – Ali – Johnny ocorre também, no *remake*, entre Julie – Eric – Ned. Essa rivalidade apreça, principalmente, no âmbito escolar. Como já observamos na fundamentação teórica, a partir de Martin (2013), o espaço dramático que surge em um filme não deve ser dissociável da personagem, visto que é um elemento importante para sua evolução. Dessa forma, a escola constitui-se em um espaço narrativo relevante, uma vez que serve de palco para o conflito desses jovens adolescentes.

O Sr. Miyagi vai à escola para saber a respeito do desempenho de Julie. Ele se depara com a cena em que Dugan dá instruções e treinamento para seu grupo. De forma autoritária, obriga Eric a fazer parte de seu treinamento, mas este recusa. Com raiva, Dugan se prepara para dar um soco em Eric que estava anulado no chão. Assim como no filme original, em que Johnny está pronto para dar um soco em Daniel, o mestre japonês também aparece no momento, salvando o protagonista. Do mesmo modo, como no primeiro texto, Miyagi é julgado por sua aparência, pois tanto o mestre Kreese como Dugan são tiranos e reconhecem o mestre japonês como um “corpo velho”. Desse modo, as duas personagens secundárias, por meio de uma filosofia de ensinamento autoritário, fazem contraponto a Miyagi, que aborda o caratê como uma filosofia de vida que envolve mente e coração. Nessa comparação intertextual, notamos um ponto de divergência: se no texto original era Daniel que estava prestes a receber o golpe do rival, no *remake*, é Eric, e não o *gender swap* Julie, que está na iminência de ser golpeado pelo tirano. Notamos que a mudança de personagem na ação dessa cena ocorre devido ao fato da personagem Julie ser uma mulher, reservando a violência física ao homem. No entanto, Eric coloca-se ao lado de Julie, fazendo com que a violência, simbolicamente, chegue a ela.

O relacionamento entre Julie e o Senhor Miyagi começa conturbado, pois a jovem não gostava de receber ordens. Há uma recusa inicial de aproximação, consequência de sua rebeldia. No começo, o mestre tem dificuldades de lidar com a situação, visto que agora se tratava de uma garota. Em uma relação intertextual explícita, ele menciona sua amizade com o jovem Daniel-San, fazendo uma referência à personagem dos filmes anteriores. Em seguida, afirma que lidar com menino era mais fácil.

O mestre avisa Julie que tinha ido à escola e ficou sabendo do seu mau desempenho. Os dois discutem. Ao sair correndo de casa, Julie é quase atropelada. Ela consegue ter reflexo e pula no capô do veículo, de modo que não lhe acontece nada. Tudo passa a mudar depois disso. Após o susto, o mestre pergunta: “Onde tinha aprendido a pular daquele jeito, em posição de tigre, quando o carro quase lhe atropelou?”. Ele expõe que na escola não era ensinado aquilo para as meninas. Ela afirma que não sabia do que estava falando, só havia reagido.

Ao expor que o caratê não era ensinado na escola para meninas, a afirmação da personagem nos remete às dificuldades que as mulheres enfrentaram para conquistar o direito de participar do universo esportivo, primeiramente destinado ao sexo masculino. Segundo Devide (2005), historicamente, atividades físicas como lutas marciais e esportes coletivos eram práticas destinadas ao domínio masculino, fato que proporcionou obstáculos culturais para a introdução das mulheres no esporte. Estas tendem a ser estimuladas a praticarem atividades culturalmente ligadas ao desenvolvimento da feminilidade hegemônica, como atuações

rítmicas, ou que não exijam contato físico e combatividade, características técnicas relacionadas ao sexo masculino.

Após se acalmar, a protagonista informa que o pai lhe havia ensinado quando era criança, mas achava que era um tipo de brincadeira. Essa conversa fez com que a jovem se aproximasse do Senhor Miyagi e despertou nela o interesse pela técnica do caratê, uma vez que o mestre afirma que ela tinha potencial. Desse modo, observamos que da mesma maneira que Daniel teve uma iniciação primária em Newark, o que despertou seu interesse pelo caratê, também Julie teve uma iniciação com o pai. Julie interessa-se pelo caratê, pede para o senhor Miyagi ensiná-la, porque, caso a turma de Dugan a incomodasse, poderia se defender. O mesmo pedido foi feito por Daniel, no texto original, ele pede para aprender com o objetivo de se vingar de Johnny e seu grupo. Em ambos os casos, o mestre diz que o pensamento estava errado, pois a técnica estava na mente e no coração.

Julie pede novamente para o Sr. Miyagi ensiná-la. Então, o mestre aproveita para negociar: se ela quisesse aula, teria que pagar com lições. Após algumas negociações, a jovem concorda e propõe começarem. O mestre expõe que primeiro ela deveria encerar o carro. Com uma mão passava cera e com a outra tirava. Julie se recusa e pede para esquecer, pois não ia encerar carro de ninguém. Miyagi continua com a instrução e diz que era nova forma de caratê, muito divertido, queria aplicar com ela o mesmo método com que ensinou Daniel-San. No entanto, com a mão na cintura, a garota assegura que divertido era ir ao shopping. Então, o mestre diz para ela pagar combustível para ir ao shopping. Julie reafirma que não tinha dinheiro. Irritada, avisa que ele não entendia nada de garotas, dá as costas e o deixa limpando o carro. Miyagi, por sua vez, fala para si mesmo que precisava aprender mais sobre garotas. “Meninos, mais fácil”. A partir dessa sequência de cenas, podemos inferir que a personagem Sr. Miyagi estava incomodada diante de um novo discípulo, no caso discípula, pois não se tratava mais de um garoto, mas de uma jovem rebelde e com opinião própria. Ele tenta aplicar as mesmas técnicas empregadas com Daniel LaRusso, mas, nesse contexto, não era a mesma coisa, era preciso fazer adaptações.

No entanto, os planos mudam quando ela é pega por Ned e seu grupo, ao ir à escola, à noite, para alimentar um falcão ferido (Angel), preso em uma gaiola, de que estava cuidando. Com isso, Julie leva uma suspensão da escola por duas semanas, e o mestre descobre o segredo dela. Dessa forma, ele resolve levá-la para um mosteiro budista. Nesse momento é necessário atentarmos para a importância do operador narrativo espaço.

Do mesmo modo que a casa do Sr. Miyagi constitui-se em um elemento fundamental para a constituição e transformação da personagem LaRusso, no texto fonte, também em

Karate Kid 4 – A nova aventura (1994) o mosteiro budista é imprescindível para a composição da personagem Julie. Ambos os espaços refletem a cultura oriental nipônica.

No texto original, o mestre japonês leva LaRusso para sua casa a fim de ensinar a arte marcial japonesa ao jovem. O ambiente nos reporta ao universo oriental: a construção da casa, o jardim, a cerca, tudo era em estilo japonês. Em um primeiro momento, parece que o Sr. Miyagi quer se aproveitar do garoto para lavar e polir seus carros, pintar a cerca e a casa, lixar uma passarela de madeira. Mas o mestre, na verdade, queria disciplinar o comportamento às vezes impulsivo do jovem. O Sr. Miyagi mostra que os movimentos, realizados em cada atividade, serviam para aprimorar nas técnicas do caratê. Assim, a casa do Sr. Miyagi funciona como um retiro para o ambiente oriental – origem do caratê, mas também serve para moldar o caráter intempestivo e até mesmo o fato da imaturidade de LaRusso. Observamos que as atividades propostas pelo mestre a Daniel são próprias do ser homem, uma vez que explora mais as habilidades físicas do jovem. Era preciso conter os impulsos do jovem adolescente de querer enfrentar uma briga, mesmo não tendo condições de luta de igual para igual.

Em **Karate Kid – A nova aventura** (1994), o Sr. Miyagi resolve levar Julie Pierce a um mosteiro budista de uns monges conhecidos dele, visto que estava em Boston e não na Califórnia. Ela era uma jovem rebelde, gostava de ouvir músicas com um som muito alto, não era acostumada a obedecer às regras. Dessa forma, ela é confrontada com um ambiente totalmente diferente do dela. É transportada para a cultura japonesa, vê-se diante dos ensinamentos da filosofia budista.

Lá, a jovem aprende a desenvolver a paciência, a disciplina, a usar os sentidos. Em um desses ensinamentos, Miyagi informa que deveria aprender a estar alerta, saber sempre onde havia problema. Antes, porém, o mestre explica que “pai sempre diz para menina seja boazinha, use vestido bonito, sem brigas. Então, menina cresce e, em situação de perigo, ela hesita”. Julie pergunta quando deveria saber ao certo a hora de atacar. Ele expõe que, quando tivesse respeito por si mesma e pelos outros, a resposta apareceria. Essa ideia pode ser corroborada por Tedeschi (2012). O pesquisador, em uma abordagem norteada pelo estudo do gênero, apresenta ideias acerca das representações sobre as mulheres na historiografia. Nesse estudo, ele aborda o seguinte pensamento:

Uma das raízes da desigualdade de gênero está na educação informal onde os pais empregam técnicas diretas e indiretas para tornar as filhas “femininas” e os filhos “masculinos”. Essa socialização passa a ser reforçada na escola, bem como através dos meios de comunicação (cinema, jornais, revistas). Uma vez que homens e mulheres são educados de forma diferente, em consonância com o que a sociedade define como “identidade feminina” e “identidade masculina”, homens e mulheres

passam a agir, pensar, comportar-se, falar, discutir e enfrentar problemas de forma também diferente. (TEDESCHI, 2012, p. 37).

Nesse sentido, entendemos que os pais ensinam os meninos para estarem prontos para brigas entres seus pares, mas, quando se trata de meninas, o comportamento deve ser compassivo, dócil. Ao abordar essa questão com Julie, o Sr. Miyagi pretende despertar a atenção da garota para as situações que podem ser perigosas.

Em **Karate kid – A hora da verdade** (1984), o mestre ensina algumas técnicas para Daniel, dentre elas a “técnica da garça”, a qual será utilizada pelo discípulo no embate final, como podemos conferir a partir da imagem, a seguir:



Figura 16: Daniel LaRusso treinando equilíbrio e a “técnica da garça”.

Ao observarmos esta imagem, notamos que o enquadramento está em plano geral, de modo que podemos ver a figura de LaRusso, a distância, sobre um pilar, ocupando a parte direita da tela e treinando a “técnica da garça” para adquirir equilíbrio. Percebemos, ainda, que ele faz esse treinamento quando o sol está se pondo, pelo fato de estar na Califórnia, essa posição do sol é sempre poente. Assim, a luminosidade sobre ele é menor.

Dentre as técnicas ensinadas por Miyagi a Julie, há a “técnica do gafanhoto”, a qual a protagonista, da mesma forma que no texto original, em uma relação intertextual, usará no confronto final para derrotar seu oponente Ned. Esse treinamento pode ser visto a partir da seguinte imagem:



Figura 17: Julie, sobre uma pedra, em posição “gafanhoto”, concentrando para realizar um salto.

Nesta imagem, em plano inteiro, no centro da tela, Julie está sobre uma pedra, em posição “gafanhoto”, concentrando-se para, finalmente, acertar um salto que o Sr. Miyagi insistia para ela aprender. Assim, além de concentração e técnicas de salto para o caratê, no mosteiro ela aprende também a respeitar as crenças e o modo de vida do outro. Após tomar consciência de si e dos outros, Julie e o Sr. Miyagi retornam para Boston.

Os espaços que nos remetem à cultura oriental, nos dois filmes, têm a função de provocar a transformação nos respectivos protagonistas, Daniel e Julie. É preciso destacar que, no primeiro, o mestre Miyagi consegue as mudanças de seu discípulo por meio de atividades físicas braçais, visto que se trata de atividades do ser homem, promovendo, assim, disciplina e as técnicas para ensinar a arte do caratê. Já no segundo, Miyagi teve que se adaptar ao novo tipo de discípulo: agora era uma garota; era preciso buscar técnicas relacionadas ao ser mulher. Não era a mesma coisa que ensinar Daniel LaRusso. Era necessário evocar, despertar aquilo que a protagonista tinha de melhor no seu interior, provocando uma conexão com o lado espiritual de Julie, tal qual postula Perrot (2007), ao tratar das mulheres e a religião. No entanto, em ambos, o mestre promove atividades para desenvolver os movimentos, a confiança, a concentração, a coragem, a disciplina, o autocontrole e o autoconhecimento.

De volta a Boston, em *plongée*, vemos um carro chegar à escola. Julie sai de dentro do veículo, parece satisfeita. Ouvimos a música instrumental de Bill Conti que nos remete ao universo nipônico. Diferente dos outros episódios, a garota veste uma roupa feminina (para os padrões da cultura ocidental americana). De saia, blusa e colete, ela transita novamente pelo ambiente escolar. Como pode ser observado na Figura 18, a seguir:

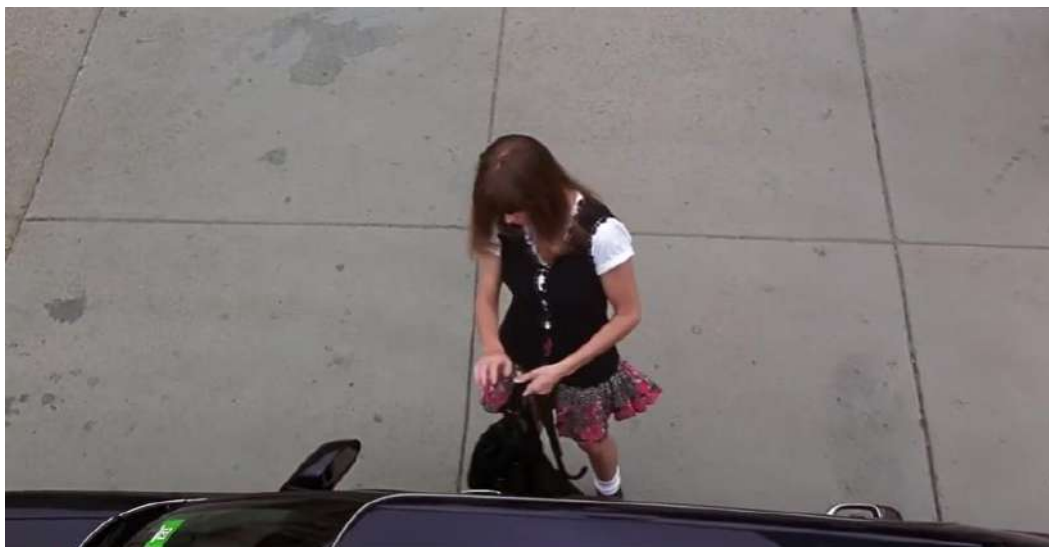


Figura 18: Julie, vestida de forma mais feminina, volta para a escola.

Ainda na volta para escola, Julie e Eric descobrem que Ned havia denunciado que um falcão estava sendo mantido em cativeiro. O Senhor Miyagi e Julie recuperam o pássaro. O mestre diz que “Angel boa para voar”. A jovem reluta, dizendo que a asa do pássaro ainda estava quebrada, mas o mestre expressa que era Angel que ia decidir, não Julie-San. Enfim, a ave ganha confiança e conquista o céu. Nesse sentido, entendemos que, assim como Daniel passa por um processo de transformação e de amadurecimento à medida que ele promovia as reformas na casa do Sr. Miyagi, também a presença da ave “Angel”, presa em um cativeiro e machucada, é a própria metáfora de Julie, que estava presa em sua revolta e ferida pela dor da perda dos pais.

Segundo Martin (2013, p. 104), a “utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a simples percepção do conteúdo aparente”. O autor afirma que a metáfora surge do choque de duas imagens, sendo que uma é o termo de comparação e a outra, a coisa comparada, podendo ser, por exemplo, um objeto ou um animal. No caso dos filmes analisados, ocorre entre Daniel/a reforma da casa e entre Julie/o falcão. Dessa forma, à medida que o mestre promove atividades que desenvolviam os movimentos, a confiança, a disciplina, o autocontrole e o autoconhecimento, os jovens vão se libertando de suas dúvidas, medo e ganham coragem para enfrentar os obstáculos da vida, para viverem o que era próprio da idade deles. Essas semelhanças observadas, no que diz respeito ao operador **trama**, por meio de uma intertextualidade implícita, demonstram mais uma vez a relação intertextual entre os dois textos.

Outro ponto de contato que encontramos, nos respectivos textos fílmicos, é que ambos os protagonistas participaram de um baile e foram ajudados pelo mestre Miyagi em relação ao vestuário para participar desses eventos. No primeiro filme, ele improvisa uma fantasia de

chuveiro para que Daniel “ficasse invisível”, para não ser visto por Johnny e seu bando, o que não dá muito certo, pois o próprio protagonista vai provocar o *bad boy*. Já no segundo, Julie foi convidada para o baile da escola. Porém, inicialmente, a protagonista não sabia o que responder, pois não tinha vestido para um baile chique e também não saberia dançar se tocassem uma valsa.

O Senhor Miyagi, por sua vez, surpreende a protagonista. Ele próprio vai a uma loja à procura de um belo vestido. Depois, já em casa, o mestre arrasta os móveis da sala, começa ensinando golpes de caratê, mas, na verdade, era o início para ensiná-la a dançar, preparando a jovem para o baile, como pode ser conferido na Figura 19, a seguir:



(a)

(b)

Figura 19: Sr. Miyagi ajuda a protagonista para participar do baile: em (a), ensina Julie a dançar; em (b), mostra o vestido que comprou para ela.

Nesta sequência de cenas, em plano médio, o mestre faz o papel daquele que cuida, que zela pelo bem daquele que protege, fazendo às vezes de um pai zeloso.

Chega o dia do baile, Eric vai buscar Julie. Ao ir até o quarto para chamá-la para o baile, o mestre se depara com uma linda jovem, usando um vestido branco que deixava evidente a sensualidade e feminilidade que estavam despontando naquele momento, anteriormente escondidas pela dor e rebeldia. Aqui, é preciso ressaltar a simbologia da cor branca, remetendo àquilo que é pureza, castidade. Além disso, devemos também acionar nosso conhecimento de mundo, a partir do qual sabemos que, geralmente, garotas adolescentes da cultura ocidental sonham com um lindo vestido, o dia do baile e a companhia de um príncipe (o garoto por quem estão apaixonadas), o que se constitui como algo que faz parte do imaginário desse público. Nesse sentido, Julie, após passar por um processo de transformação e tornar-se uma garota dócil, é recompensada com a possibilidade de viver esse sonho, tendo como príncipe a figura de Eric, fazendo com que o(a) espectador(a) possa projetar-se e identificar-se com a protagonista. Além disso, o vestido branco marca a passagem para uma nova fase: de menina para mulher. Ao ver como Julie estava linda naquele momento, os olhos do mestre expressam

sua admiração, tanto que piscam rapidamente. Miyagi afirma que estava feliz e revela que ela tinha se tornado uma mulher muito bonita. Chorando, a garota agradece. O mestre também fica emocionado. A imagem da jovem com o vestido para o baile, em plano americano, pode ser conferida na Figura 20, abaixo:



Figura 20: Julie pronta para participar do baile.

Eric também fica encantado com a beleza revelada de Julie, diz que estava linda com aquele vestido. Ele expressa que era ela, mas não parecia, pois estava diferente.

Assim como Julie ganha um vestido, o que é um presente muito significativo para ela, também Daniel ganha um presente muito relevante. No aniversário do jovem, sabendo que ele tinha acabado de tirar a carteira de motorista, o Sr. Miyagi leva LaRusso para o quintal de sua casa, param diante da frota de carros, e o mestre pede para escolher um modelo, como podemos observar a partir da Figura 21, a seguir:



Figura 21: Sr. Miyagi pede para Daniel LaRusso escolher um carro de presente.

Em plano médio, com profundidade, Miyagi insiste para Daniel aceitar. Ele nega no início. O mestre diz que seria ofensa não aceitar. Então, escolhe o modelo conversível amarelo, o primeiro da fileira, pelo qual tinha ficado encantado quando lavou e encerou os carros. Em seguida, o mestre o manda ir para encontrar equilíbrio. Ri e se despedem com um “Banzai!”.

Notamos que essa relação intertextual implícita é fundamental, visto que trata de elementos próprios ligados ao universo do que é ser homem e ser mulher. Pelo nosso conhecimento enciclopédico, sabemos que um dos traços do consumismo e da autoafirmação masculina é a posse de um carro. Isso é inculcado pela cultura americana e, geralmente vemos em filmes americanos que, quando um garoto atinge a idade permitida para dirigir, sonha em ter um carro, poder dirigir esse carro. Assim, o presente dado pelo mestre Miyagi toca exatamente nessa questão, que permeia o universo do que é ser homem. Já o presente dado à Julie supõe, pela intertextualidade implícita, a indicação do que se considera, naquele momento, algo típico do ser mulher na sociedade. É um vestido, e mais, é para um baile, o que demonstra a feminilidade revelada, a passagem para o ser mulher, suscitando o imaginário do universo da princesa.

No baile, Eric e Ned se desentendem. O *bad boy* segue Eric até a casa de Julie. Intima McGowen a comparecer no estaleiro para os dois acertarem as contas. É uma emboscada. Ao chegar lá, Eric se depara com Ned, Dugan e todo o bando. Julie, desesperada, chama o senhor Miyagi e ambos vão também para o estaleiro. É o confronto final.

Essa luta ocorre no estaleiro, lugar afastado e escuro, tanto que há tambores com fogo, ao redor, para que houvesse um pouco de iluminação. O Sr. Miyagi vai até lá para resgatar Eric.

Dugan avisa que Ned poderia acabar com McGowen de mãos atadas. O Sr. Miyagi ignora e diz para saírem daquele lugar. Ned puxa Julie pelo braço. Ela pede ao mestre para lutar. O *bad boy* ri e, irônico, quer saber como “poderia lutar com ele”. Miyagi pede a ela o favor de ser sem luta. Mas a jovem expressa que se quisesse se respeitar, precisaria fazer aquilo. Assim, o mestre vê que ela tinha razão e autoriza.



(a)

(b)

Figura 22: A luta de Julie contra Ned: em a) estão presentes, nesse confronto, Sr. Miyagi, Julie, Eric e os membros da Elite Alfa; em b) Julie se prepara para usar a técnica do “gafanhoto” contra Ned.

Na primeira imagem, em plano inteiro, vemos que a luta entre Julie e seu oponente ocorre em um lugar afastado, sem a presença de público e com baixa luminosidade, configurando-se em uma ação que ocorre de maneira informal. Na segunda, por sua vez, em plano médio, em que Julie está no contraplano e Ned no plano, notamos que a protagonista coloca em prática os ensinamentos do mestre, usando a técnica de concentração e de salto chamada “gafanhoto”. Com o golpe, ela deixa Ned no chão. O coronel Dugan ainda insiste para que os rapazes lutem, porém não é atendido. O acerto fica entre ele e o Sr. Miyagi. O filme termina com Julie exaltando o incrível desempenho do mestre frente ao coronel “linha dura”.

Daniel também tem um embate com seu desafeto Johnny na cena final do filme original. Porém, esse acontecimento ocorre de maneira formalizada em um campeonato de caratê para meninos. Com isso, o evento ocorre em um ginásio de esportes, durante o dia, com boa iluminação e com participação de público, como é possível ver na Figura 23, a partir da seguinte imagem:



Figura 23: Cena final de luta entre Daniel LaRusso e Johnny Lawrence.

Nesta cena, em plano inteiro, ao fundo temos a marca verbal, indicando o nome do campeonato “*All Valley Karate Championship*”; também vemos a participação do público. Em primeiro plano, temos Lawrence e LaRusso na disputa final. Depois de ter se machucado seriamente, Daniel pede para o mestre curar a perna dele com uma técnica de cura. O Sr. Miyagi informa que não precisava lutar mais, já tinha provado tudo. O jovem insiste em querer lutar, afirmando que nunca conseguiria ter equilíbrio daquele jeito nem com eles, nem com Ali, nem com ele mesmo. Assim, LaRusso volta para a luta, leva novos golpes injustos, mas na última oportunidade, usa a “técnica da garça”, como podemos ver na imagem acima, e vence o torneio. Nesse sentido, notamos também que à personagem é atribuído o “espírito guerreiro”, aquele que luta até o fim por julgar que uma causa é legítima.

Entendemos que o operador narrativo espaço constitui-se mais uma vez parte significativa para a composição das personagens Daniel e Julie. A ele, por ser homem, é permitido lutar em um torneio oficial, com boa luminosidade e com participação de público, ganhando visibilidade por seu desempenho. No entanto, a ela, por ser mulher, resta lutar de maneira informal, em um local afastado, escuro, úmido e sem público.

Karate Kid 4 – A nova aventura (1994) recebeu muitas críticas negativas. Em *sites* e *blogs* especializados em cinema, há uma certa unanimidade em relação à qualidade do filme. Em uma escala de zero a cinco, sua nota reside entre dois, dois e meio. Essa afirmação pode ser conferida, por exemplo, nas colocações de Rubens Ewald Filho, crítico de cinema, à época, para o Especial Uol Cinema. O crítico atribuiu nota dois ao filme. Ele afirma que:

“A maior curiosidade é a presença da muito jovem Hilary Swank no papel principal desta fita. Ninguém poderia desconfiar que um dia ela ganharia o Oscar de melhor atriz (por "Meninos não Choram", em 2000). Tampouco levaram muito a sério este quarto filme da série [...]. Pat Morita continua dando credibilidade a seu papel, mas a fita é praticamente uma refilmagem da série, só que agora com um personagem feminino. As lutas são muito estilizadas e o filme, nada memorável.” (RUBENS EWALD FILHO).³⁴

Atualmente, pelo sucesso que a websérie **Cobra Kai** tem obtido, está havendo uma procura muito grande pelos filmes anteriores, de maneira que várias notícias sobre a franquia têm sido divulgadas, como é o caso da matéria de Arthur Eloi³⁵, em fevereiro de 2021, no *site* Omelete. Ele utiliza a seguinte manchete: “Karatê Kid 4 – Filme que enterrou a franquia ainda pode reviver em Cobra Kai – Longa de 1994 teve a pior recepção crítica e bilheteria da franquia, mas partes boas podem ser reaproveitadas”.

Já nos comentários dos fãs, nesses mesmos locais, não existe um consenso, posto que há alguns poucos que gostam do filme. O fato é que esse texto fílmico causou estranhamento em seu público cativo, acostumado a várias cenas de luta. Em **Karate kid 4 – A nova aventura** (1994), há inicialmente duas pequenas cenas de lutas, em que o Sr. Miyagi interfere para solucionar os embates. Somente na sequência de cenas, já no final do filme, de uma maneira informal, pois se trata de um ajuste de contas, não um campeonato, temos a disputa entre Julie e Ned, momento em que ela pôde mostrar o que aprendeu no monastério.

O estilo de caratê proposto nos filmes da franquia é o *Karatê-Dô*³⁶. Babinski e Liotto (2018), apoiados em Epuran (2008), revelam que esse tipo de esporte permite ao praticante o desenvolvimento de conduta. Nessa prática, observamos uma atitude em relação a si mesmo, colocada pelo espírito de combate. Além disso, ela impulsiona o praticante na busca do autoconhecimento, não apenas por meio de suas habilidades físicas, mas também com base em técnicas mentais. Os autores expõem, ainda, que é possível obter consciência de si mesmo, como, por exemplo, ter autodisciplina, estabilidade emocional e autonomia, a capacidade individual de julgar as coisas e se tornar independente em suas ações.

³⁴ Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/resenha/karate-kid-4-1994.jhtm>. Acesso em: 31 maio 2021.

³⁵ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/karate-kid-4-a-nova-aventura-julie-pierce-cobra-kai>. Acesso em: 28 abr. 2021.

³⁶ **Karatê-Dô:** Palavra japonesa que significa: “Caminho das mãos vazias.” (Kara=Vazio, Te=Mão, Do=Caminho). É uma arte marcial que tem como objetivo a formação do caráter (ensinando a disciplina e respeito) e desenvolvimento físico (dando ao atleta força, agilidade, reflexo, coordenação motora, raciocínio rápido para tomar decisões e autoconfiança), fatores que são exigidos das pessoas no dia-a-dia, pois o Karatê, não é praticado só na academia, mas no cotidiano da vida. “Karatê-Dô é uma filosofia de vida”. Além de ser um excelente meio de defesa pessoal. Disponível em: <http://sites.uem.br/cdr/karate>. Acesso em: 4 jun. 2021.

Nesse sentido, percebemos que as práticas possibilitadas por esse tipo de caratê foram desenvolvidas em equilíbrio pela personagem Daniel LaRusso, em **Karate Kid – A hora da verdade** (1984), isto é, as técnicas físicas e emocionais foram estimuladas pelo mestre Sr. Miyagi para que o jovem atingisse o amadurecimento interior, ganhando respeito por si mesmo, mas também o desenvolvimento físico, de modo que ambas lhe proporcionaram ser campeão do torneio.

Já em **Karate Kid 4 – A nova aventura** (1994), ao empregar o *gender swap*, ainda que as técnicas físicas e mentais tenham sido aplicadas, percebemos que há uma ênfase para o desenvolvimento emocional da personagem Julie Pierce. A personagem de Miyagi nos dá a pista quando diz: “Isso não é ensinado para meninas na escola”, em referência ao desempenho de Julie ao saltar para se livrar do acidente de carro. Assim, ao levar a protagonista para um mosteiro budista, o mestre explora técnicas que vão permitir à jovem se libertar de toda dor, raiva, rebeldia, transformando-a em uma garota com estabilidade emocional, um ser mais dócil, aquilo que se refere ao estereótipo do que é ser mulher na sociedade patriarcal. Desse modo, a conduta do mestre em relação à discipula foi trabalhar de modo a manifestar a feminilidade oculta pela rebeldia inicial. Isso pode ser percebido pelas imagens apresentadas anteriormente, em que temos o resgate das marcas que culturalmente foram cristalizadas como sendo próprio do que é ser mulher, como, por exemplo, a protagonista voltar para a escola vestida de saia, colete, considerando que ela está inserida em uma cultura ocidental americana.

Além disso, a personagem do Sr. Miyagi surge como a figura do pai protetor que orienta. Ele compra o vestido para o baile, ensina a dançar valsa, chama atenção para o horário de retorno do baile e, por fim, ao ver Julie usando o vestido para a festa, diz: “Oh, Julie-San, nessa noite, você está uma linda mulher!”, como pode ser Observado pela Figura 23, apresentada anteriormente.

Segundo Goellner (2007, p.183), “as marcas culturais, que contornam as representações que temos de masculino e feminino, são históricas, mutantes e provisórias”. Essa marcação pode ocorrer de forma simbólica ou física, sendo indicada, por exemplo, por acessórios usados por uma pessoa, como aliança, *piercing*, entre outros. Isso expressa efeitos simbólicos, como também expressão social e material, permitindo a um sujeito pertencer a determinado grupo e não outro, bem como realizar determinadas funções ou ocupar determinados lugares na sociedade.

De acordo com a autora, no universo esportivo, essa marcação não ocorre diferentemente de outros indícios presentes no cotidiano dos indivíduos e de seus corpos. Há marcas, como os gestos, as musculaturas, as roupas, os acessórios, os suplementos

alimentares, que estão associadas ao feminino e ao masculino. Essas características produzem efeitos que, muitas vezes, são utilizados para explicar a inserção, a adesão e a permanência de homens e mulheres em diversas práticas corporais e esportivas. Goellner (2007) argumenta, ainda, que esses aspectos incentivam a acreditar que essas marcas já seriam inatas ao sexo biológico e que seriam elas que acarretam, de forma significativa, os traços de caráter, a conduta, os papéis sociais, os lugares de pertencimento e as capacidades de movimentar-se para eles e elas.

A autora postula que, nessa perspectiva, se é a configuração anatômica que define os sujeitos, então, torna-se “natural” indicar aos homens e mulheres distintas possibilidades de movimentação. Dessa forma, cabe, a eles, a aventura, a potência, o desafio, a força; a elas, a aventura comedida, a potência controlada, a força mensurada, o desafio ameno. A autora revela que, em grande parte, as mulheres são incentivadas a participar do espetáculo esportivo contanto que não reprima, por exemplo, a graciosidade, a delicadeza e a beleza, aspectos ligados a uma pressuposta “essência feminina”, colocada por questões sociais. Esse tipo de afirmação permite meios de excluir e incluir em distintas modalidades esportivas, demarcando os espaços de sociabilidade da mulher, visto que reitera a ideia de que dadas atividades não são adequadas aos seus corpos, apresentados geralmente como de natureza mais frágil que os corpos dos homens (GOELLNER, 2007, p. 184-185).

Goellner (2007), com base nas ideias de Knijnik e Vasconcelos (2003), revela que a participação feminina no esporte sempre sofreu contestações. Em um passado recente, as mulheres eram impedidas de participar de qualquer tipo de esporte, sob os argumentos que iam desde sua fragilidade física até sua condição materna; além disso, havia a afirmação de que a arena esportiva era o reduto para fortalecer “o espírito guerreiro” masculino, sendo incontestável a superioridade da participação masculina nesses lugares.

A estudiosa postula e defende que os movimentos feministas e estudos sobre gênero foram importantes para entender os processos históricos e atuais por meio dos quais foi possível a inserção, a permanência e a ampliação da participação das mulheres no universo das práticas corporais e esportivas. Ela afirma que, notadamente, abordagens ligadas ao feminismo pós-crítico deram maior visibilidade às diferenças e às pluralidades inerentes aos modos das mulheres serem e de exporem suas feminilidades, transpondo, dessa maneira, a categoria universal “mulher” (GOELLNER, 2007, p. 190),

Desse modo, percebemos que, ao fazer a troca de sexo, ou seja, ao imprimir o fenômeno *gender swap*, **Karate Kid 4 – A nova aventura** (1994) atribui à personagem de Julie Pierce a função narrativa de protagonista. No entanto, apesar de os Movimentos Feministas já terem

conseguido algumas conquistas naquele momento, início da década de 90, à Julie foi negado exercer o papel de protagonismo na arte marcial caratê. Dessa arte, que trabalha técnicas físicas e mentais, a ênfase foi dada às emoções, buscando o autoconhecimento para que houvesse um resgate daquilo que se pressupõe ser mulher, evidenciando, nesse caso, a beleza e a docilidade. Dessa forma, justifica-se o preconceito e o alarde em torno do filme, visto que o público, majoritariamente masculino à época, esperava que a sequência de lutas proposta pela franquia nos outros filmes também fosse recuperada intertextualmente.

5.2 O fenômeno *gender swap* em **O segredo dos seus olhos (2009)** e **Olhos da Justiça (2015)** – O amor materno se sobrepõe à lei

El secreto de sus ojos³⁷ (**O Segredo dos Seus Olhos**, em português do Brasil) é um filme hispano-argentino de 2009, dirigido por Juan José Campanella. O roteiro é escrito por Campanella e Eduardo Sacheri. Este é escritor do livro **La pregunta de sus ojos (A pergunta dos seus olhos)** que serviu de base para a produção do filme. Essa película também conseguiu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010, além de outros prêmios.

O filme revela a história de Benjamín Espósito (Ricardo Darín), um oficial de justiça aposentado, que decide escrever um romance baseado em um trecho marcante de sua vida: um caso de estupro seguido de morte que não tomou o rumo que ele esperava, além de um romance complicado com sua chefe Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil) que ficou em suspenso. Durante o texto fílmico, acompanhamos duas linhas do tempo: a história do caso que Benjamín investigava no passado, a qual se justapõe com a narrativa no presente, em que ele tenta escrever seu livro e, ao mesmo tempo, entender a sua relação com Irene, revendo, assim, a sua própria vida.

Em função de como se organiza a narrativa, em **O segredo dos seus olhos (2009)**, o roteiro é construído em *flashbacks* do começo ao fim. Acompanhamos duas cronologias paralelas. No presente, ao revisitar o passado, Benjamín Espósito percebe que a paixão por Irene continua viva. No passado, ele lidera uma investigação não oficial, tendo por ajudante, o amigo e assistente alcoólatra, Sandoval, indo contra a vontade tanto da promotora que o chefia como do juiz responsável pela jurisdição onde trabalha. Por questões políticas da época, vê um

³⁷ Informação disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Segredo_dos_Seus_Olhos#cite_note-cinplay-5. Acesso em: 17 set. 2019.

crime ficar impune, testemunha a morte do amigo em seu lugar, por conseguinte, para não ser morto, é obrigado deixar a capital Buenos Aires e sua paixão não revelada, Irene, para trás.

Dessa forma, o próprio ato de narrar, neste texto fílmico, também se configura algo complexo, pois a personagem Espósito constitui-se não somente como protagonista, mas também como narrador do passado. Todo esse passado é apresentado a partir das lembranças dele. São as suas recordações que vão servir de material para a produção do romance, como também é a maneira pela qual o espectador vislumbra esse passado. A focalização, então, centra-se em Espósito, com isso a introdução de um *flashback* ou a saída dele, tem como um dos recursos a utilização do enquadramento, em que, na passagem do presente para o passado ou vice-versa, o foco está no olhar de Espósito, em primeiro plano, evidenciando, desse modo, as recordações do protagonista.

Olhos da Justiça (*Secret in Their Eyes*) (2015), por sua vez, é um filme escrito e dirigido por Billy Ray. Trata-se de uma intertextualidade explícita com **O segredo dos seus olhos** (2009), visto que os *sites* e *blogs* de crítica de cinema reportam a ele como um *remake* do filme argentino, como pode ser conferido a partir da seguinte afirmação: “**Olhos da Justiça** é um *remake* do sucesso argentino **O Segredo dos Seus Olhos**, do diretor **Juan José Campanella**, que ganhou o Oscar (2010) de melhor filme estrangeiro”³⁸. Além disso, no próprio filme, por intermédio dos créditos, há referência ao texto fílmico original.

Neste texto fílmico, há como cenário a luta contra o terrorismo nos Estados Unidos, pós 11 de setembro. O agente do FBI, Ray Kasten (Chiwetel Ejiofor), é transferido de Nova Iorque para Los Angeles para atuar nas investigações a respeito das ameaças terroristas. A vida dele é severamente transformada pelo brutal assassinato da filha da sua parceira Jess (Julia Roberts). Para solucionar o caso, conta com a ajuda de Claire (Nicole Kidman), promotora por quem nutre uma paixão platônica. Ele faz de tudo para encontrar e prender o culpado. As investigações prosperam e chegam ao assassino, no entanto, deparam-se com interesses de seus superiores, pois o assassino seria um informante importante de uma possível célula terrorista. Como podemos observar, há um realção intertextual explícita, pois nos dois textos, o assassino é encontrado e não fica na prisão em função de interesses governamentais. Aqui, entendemos que se trata de uma intertextualidade explícita, visto que a referência ao texto fonte, no próprio filme, assegura essa afirmação. Isso, se o espectador tiver assistido a ambos os filmes. No

³⁸ Disponível em: <https://pipocanamadrugada.com.br/site/resenha-olhos-da-justica/>. Acesso em: 15 set. 2019.

entanto, se ele assistir somente ao *remake*, estaremos diante de uma intertextualidade implícita. Nesse sentido, o caso não é encerrado, deixando uma lacuna enorme na vida de Ray. Treze anos se passam (nesse contexto, a passagem de tempo é menor do que o texto original), o protagonista está convencido de que havia encontrado o assassino novamente. Ele retorna para Los Angeles para reabrir o caso, porém, ao fazer isso, tem que lidar com antigas marcas desse passado.

Em **Olhos da justiça** (2015), a narrativa também é dividida entre passado e presente, porém por um intervalo de tempo menor: treze anos. Esse tempo é marcado por *flashbacks* entre o passado e o presente, constituindo-se, igualmente em relação ao texto original, como um roteiro complexo. No entanto, diferentemente de **O segredo dos seus olhos** (2009), as digressões ao passado não estão centradas em uma única personagem. Ainda que em um filme a presença do narrador não seja tão nítida, neste filme, é ele quem organiza e orchestra a condução da narrativa fílmica, de modo que ora temos as recordações de Claire (Nicole Kidman), ora de Ray (Chiwetel Ejiofor), ora de Jess (Julia Roberts), sendo viabilizadas por meio de *flashbacks*. Como aqui não há a centralização em uma única personagem, existem momentos em que o próprio narrador nos coloca a par dos acontecimentos do passado.

Ao compararmos a cena inicial dos dois filmes, no primeiro, observamos Benjamín tentando rascunhar, no presente, após vinte cinco anos, suas recordações em um caderno, pois quer transferir para o papel as lembranças do caso de 1974, referente ao assassinato (por estupro) de Liliana Colotto (Carla Quevedo), mulher de Ricardo Morales (Pablo Rago). Nessa tentativa de escrita, justapõem-se cenas felizes do casal, como também da violência sofrida por Liliana.

Da mesma forma, no intertexto, no presente, temos a imagem de Ray Kasten (Chiwetel Ejiofor) averiguando, incansavelmente, as fotos de detidos pelo computador. Ray é negro, acima dos 40 anos, usa óculos, ex-agente do FBI. No momento trabalhava para a iniciativa privada. O enquadramento é em *close* nos olhos de Ray. Os olhos estão fixos na análise das fotos que, em seguida, toma a tela. Em um jogo de plano e contra-plano entre o rosto de Ray e as fotos na tela do computador, os gritos e as cenas de uma jovem sendo violentada se interpõem. O ex-agente fecha os olhos, como se não conseguisse tirar aquilo da mente. Em seguida, em plano inteiro, Ray aparece ao fundo, de frente a uma fotocopidora. A tela é preenchida pela imagem de uma capa de revista em quadrinhos, na qual lemos “*Monster Hunters*” (Caçadores de Monstros) e vemos, também, duas personagens homens aparelhados com armas. Depois, lemos na tela de um computador “From Carolyn Cobb/To: Ray Kasten/My mom a surprise party!!!” (Festa surpresa para minha mãe). Há também uma foto em que há

peessoas em um momento de distração, em que apresenta, em primeiro plano, uma linda jovem sorridente. Entendemos que são *frames* que expõem as lembranças do protagonista. Ele, sentado a sua mesa de trabalho, puxa a gaveta onde há um revólver e um objeto de metal. Ray pega esse objeto (era um presente de Carolyn), olha-o e coloca-o sobre a mesa. Surgem cenas justapostas de uma garota sorridente e dela sendo violentada. Por fim, o protagonista detém-se em uma foto, em seguida, compara-a com outra que tinha em mãos de um jovem mulçumano. Como podemos observar, as formas como são apresentados os *flashbacks* em ambos os textos, alternando momentos felizes e cenas de violência, demonstram a intertextualidade implícita que une o texto original e o intertexto.

Da mesma forma que Espósito, ao esboçar um rascunho do romance que pretendia escrever, decide ir ao prédio do Fórum Criminal de Buenos Aires à procura de Irene Hastings que, naquele momento, ocupava a função de promotora, Ray também resolve ir até o prédio da Procuradoria de Los Angeles para encontrar Claire Sloan (Nicole Kidman), nesse momento ocupando o cargo de procuradora. Assim como Irene fica contente em rever Benjamín e questiona-o por que, depois de vinte e cinco anos, remexer o passado, também Claire demonstra contentamento em ver novamente Ray depois de treze anos, mas também queria saber o motivo que o trazia de volta. Nos respectivos filmes, há um *flashback* para sabermos como os protagonistas se conheceram, bem como o encantamento que se dá entre eles, a imagem da troca de olhares entre eles. Em **O segredo dos seus olhos** (2009), esse *flashback* acontece através da focalização de Benjamín; já em **Olhos da justiça** (2015), esse recurso é introduzido pelo narrador por meio da marca verbal, inscrita na tela: “*13 years earlier – 2002 – Los Angeles District Attorney’s office Counter Terrorism Joint Task Force*” – Procuradoria de Los Angeles – Força-Tarefa Conjunta Antiterrorista. Se no passado de Benjamín, conhecemos Sandoval, subordinado e amigo do protagonista, no de Ray, somos apresentados à agente do FBI Jessica Cobb (Julia Roberts), uma mulher bonita e simples, cabelos presos, camisa rosa, colete, aspecto tranquilo e descontraído. Na época, Ray e Jess vigiavam mulçumanos de uma mesquita.

De volta dessa digressão, Jess, a pedido de Ray anteriormente, aparece na sala de Claire. Os dois se emocionam. Ele avisa que sabia que tinha se tornado investigadora chefe, parabeniza-a por isso. Sorrindo, olha para as duas e brinca que ali estava no meio da realeza, visto que as duas conseguiram promoções de destaque em seus respectivos cargos.

Com isso, podemos entrever que essas personagens mulheres representam esses papéis sociais neste momento histórico, devido, em parte, às conquistas feministas, principalmente a partir das décadas de 60/70. De acordo com Alves e Pitanguy (1981), é após esse momento que o feminismo assume outras frentes de luta, ou seja, além de reivindicações a respeito da

desigualdade no exercício de direitos políticos, trabalhistas e civis, passam também a questionar as raízes culturais que promoviam essas desigualdades. Dessa forma, segundo as autoras, há uma denúncia da crença da inferioridade “natural” da mulher, justificada por fatores biológicos, permitindo questionar a ideia de que homens e mulheres estariam predeterminados a cumprirem certos papéis com base na natureza de cada um, relegando o espaço externo para o homem, enquanto, para a mulher, devido a sua função de procriadora, o interno. Elas expõem, ainda, que a “política, o sistema jurídico, a religião, a vida intelectual e artísticas são construções de uma cultura predominantemente masculina. O movimento feminista atual refuta a ideologia que legitima a diferenciação de papéis, reivindicando a igualdade em todos os níveis, seja no mundo externo, seja no âmbito doméstico” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 55). Nesse sentido, é por meio de lutas como essas que é possível observar personagens como Claire e Jess ocupando espaços antes restritos a homens. Em relação a esta última, é possível inferir que, depois de treze anos, ela é chefe do departamento de investigação na promotoria, tendo homens como seus subordinados, o que era impossível pensar em outros momentos da história.

Ao rever Jess, o protagonista olha detidamente para ela e afirma que havia encontrado Marzin (Joe Cole), o assassino da filha dela. A câmera vai dando um *zoom* na protagonista. Ela, com expressão de sofrimento, tenta balbuciar alguma coisa. Temos novamente a inserção de um *flashback*. No texto fonte, Benjamín recorda-se de ter sido designado para fazer diligência em uma cena de crime, sem ser da sua alçada. Ele vai para esse trabalho de forma contrariada. É esse acontecimento que impactará a vida dele para sempre. A cena é aterradora. A *mise-en-scène* oferecida pelas imagens é de um quarto revirado e de uma linda jovem desfigurada pela violência do estupro. Em plano detalhe, a jovem usava uma aliança de casada. O protagonista conhece Ricardo Morales (Pablo Rago), funcionário do Banco Nacional, marido da jovem assassinada. Benjamín fica impactado diante daquele homem recém-casado, vivendo o auge do início de um casamento feliz, que perde sua esposa de forma brutal. É como se Morales tivesse morrido também, tanto que Espósito, em seus escritos, usa as seguintes palavras: “Morales pudiera empezar a avizorar su próprio futuro. Y comprobar que, sin lugar para equívoco, su futuro era nada”. Na época, o protagonista promete a Ricardo Morales que iria encontrar o assassino e conseguir prisão perpétua.

No intertexto, Jess também relembra que, no dia “6/5/2002 às 14:13” (Essa inscrição verbal estava marcada na tela do computador), é chamada, juntamente com os agentes Ray, Jess, Bumpy (Dean Norris) e Reggie Siefert (Michael Kelly), para atender uma diligência. São informados que acharam um corpo feminino não identificado na lixeira de uma garagem. A princípio não era da alçada deles, mas o tenente Seifert revela que a garagem onde encontraram

o corpo ficava ao lado da Al-Ankara, isto é, ao lado da mesquita que estavam investigando. Já no local, Jess amarra o cabelo, olha para Ray e, com um sorriso, pede para ele fazer as honras. Até ali tudo transcorria normal como tantas situações de investigação.

O protagonista vai até a lixeira. Ao olhar para dentro dela, sua expressão é de susto, parece não acreditar no que estava vendo. Olha para trás, ouve os companheiros falando sobre os mulçumanos de forma despreziosa. Olha de novo para dentro da lixeira. A câmera focaliza o corpo de uma jovem, na faixa dos 20 anos, branca, de bruços. Em *contra-plongée*, com a imagem focada de dentro da lixeira para fora, temos, em primeiro plano, o olhar de Ray, atônito. A câmera dá um giro e, em *plongée*, vemos o corpo da garota sobre o lixo. Está de vestido. Ele cobre as nádegas e as costas. Uma das alças não está presa no ombro. Ray pede para o perito dar espaço. Desesperado vai em direção aos colegas. Aproxima-se de Jess, desalentado. Ela assusta e pergunta o que tinha acontecido. Então, o agente a encara e diz que era Carolyn. Jess, sem acreditar, corre para a lixeira. Ao ver o corpo, grita diante daquele horror, pula para dentro e agarra o corpo da filha. Em meio a gritos convulsivos, clama por socorro diante daquela atrocidade. Ray, impotente diante de tudo aquilo, curva a cabeça, afasta-se e deixa a amiga esbravejar a sua dor, como pode ser constatado pela imagem a seguir, na Figura 24:



Figura 24: Jess, dentro da caçamba de lixo, com a filha assassinada nos braços.

Observamos que o encadeamento das cenas anteriores acontece no sentido de demonstrar uma rotina no trabalho da policial Jess. Seria mais uma investigação de um assassinato. No entanto, diante da cena aterradora de ver a filha brutalmente assassinada, a policial dá lugar à mãe e à dor de perder uma filha. Em **O segredo dos seus olhos** (2009), a personagem Morales (o marido) não vê a cena do crime. Ele é informado do ocorrido por

Espósito e pelo inspetor. O horror é marcado pela *mise-em-scène*. Já em **Olhos da justiça** (2015), pelo fato de Jess, que é o *gender swap* de Morales, ser policial, testemunha toda a brutalidade cometida com a filha. Nessa cena, há, então, além da *mise-em-scène*, uma descarga emocional da relação mãe e filha.

Ao acionarmos o elemento de textualidade conhecimento enciclopédico, em uma relação intertextual, podemos associar essa imagem à escultura *Pietà* de Michelangelo, quando observamos o modo como Jess segura Carolyn em seu colo, mantendo a cabeça da filha do seu lado direito, da mesma forma que Maria segura Jesus e expressa toda sua dor sobre o filho morto.

Notamos, dessa forma, que, ao realizar o *gender swap* do viúvo que tem sua jovem esposa assassinada para a mãe policial que vê toda violência praticada contra sua filha e igualmente assassinada, depois de um estupro, o *remake* centra-se no estereótipo do mito do amor materno. De acordo com Lins (2010), precisamos atentar para a história para entendermos a noção do amor materno. Com o surgimento do capitalismo, no final do século XVIII, a produção econômica muda para as fábricas que ficavam longe das casas. Esse setor mal conseguia absorver a mão de obra masculina, de modo que as mulheres são incentivadas a permanecer em suas casas, cuidando dos filhos e do marido. O poder paterno, na história ocidental, sempre imperou como autoridade do homem sobre filhos e mulher. Há um distanciamento do grupo familiar da sociedade, dando origem a um tipo social de família: a burguesa. Com ela, surge também uma nova ideologia: o amor materno e o amor romântico (LINS, 2010, p. 111).

Lins (2010) cita Badinter (1980) para expor a polêmica em torno do mito do amor materno. Para esta autora, o amor materno não é inerente às mulheres. Ela expõe que esse sentimento pode ou não acontecer, dependendo dos interesses socioeconômicos de um grupo de uma dada época. Antes do século XVII, o amor não era tido como um valor familiar ou social. Não havia a importância que damos a esse sentimento hoje. As relações familiares eram estabelecidas pelo medo. Nessa época, os filhos eram deixados em casa de uma ama, muitas vezes com uma situação precária, de modo que era comum a morte de um filho. No entanto, as mães tratavam isso com um sentimento de indiferença, viam como um acidente corriqueiro que o nascimento de outro filho iria reparar. Sem dúvida nenhuma, essa situação é a contrária de hoje, em que a morte de um filho provoca uma dor irreparável na mãe, como podemos observar na representação da personagem Jess no filme aqui analisado.

Bandinter (1980) questiona a natureza inata e poderosa de ser mãe, como algo que é natural a toda mulher. A autora defende que uma mulher pode ser “normal” sem ser mãe. Ela

expressa, ainda, que nem toda mulher tem vontade incontrolável de se ocupar de um filho. Assim, apresenta como se dá a construção desse amor por fatores socio-históricos. No fim do século XVIII, o Estado passa a se interessar pelas mortes das crianças. Era preciso evitá-las, pois, futuramente, seriam a riqueza do Estado. Dessa forma, há o deslocamento da autoridade do pai para o amor, ideologicamente, iluminando cada vez mais a mãe, em detrimento do pai, que progressivamente assumirá a condição apenas de provedor. Segundo Badinter (1980), realiza-se o adestramento das mulheres para se importarem com a primeira fase de vida das crianças que, até aquele momento, era negligenciada pelos pais. Para convencer as mães, pois nem todas eram persuadidas, moralistas e médicos apelam para discursos que vão tratar da importância do aleitamento materno e de outro, mais sutil, que passa a seduzir algumas mulheres: o da valorização, do ato de nobreza de ser mãe, constituindo-se em uma tarefa necessária que só ela podia fazer. Além disso, há o argumento “da natureza” da mulher ser mãe. Conforme a autora, esses discursos ganharam força, na época, com as teorias burguesas de Rousseau.

Ao atentarmos para o intertexto, observamos que o amor materno é algo nobre, inerente à mulher que é mãe. É expresso como um sentimento elevado que, por isso, deve prevalecer acima dos outros sentimentos, resgatando, dessa forma, o pensamento incutido na mulher a partir do final do século XVIII.

No tempo presente, ao encontrar a foto do suposto assassino de Carolyn no banco de dados, Ray acredita realmente que estava diante de Marzin. O rapaz localizado por ele era da mesma idade e parecido, pois, para o protagonista, ele tinha feito alguma transformação no rosto e estava usando o nome alterado para Clay Beckwith (também feito pelo ator Joe Cole). Por isso, insiste para Claire reabrir o caso, dizendo que seria diferente, pois, naquele momento, era ela quem estava no controle. Ainda que sob os protestos de Jess, que pede uma investigação menos oficial, o protagonista realiza uma perseguição implacável. Essa perseguição resulta na morte do agente Seifert. Segundo as palavras de Jess: “empacotaram um cara de cinquenta anos por roubos de carro e uma violação de condicional”. Esse fato deixa a protagonista completamente abalada.

No passado, observamos, por intermédio de uma relação intertextual convergente, que os respectivos protagonistas chegam ao assassino ao perceber, em uma foto, a força de um olhar. Espósito foi à procura de Ricardo Morales, o marido da vítima. Ele vê os álbuns de fotografia. O protagonista tenciona parar de ver as fotos, porém Morales insiste que continue. Enquanto discutem a respeito de não concordarem com a pena de morte, mas sim com a prisão perpétua, o protagonista folheia o álbum. Nisso, um detalhe chama a atenção de Espósito. Ele

observa, nas fotos do passado de Liliana em Chivilcoy, a presença de um rapaz que nas fotos onde aparecia, seu olhar estava sempre fixo em Liliana (ele aparecia em várias fotos sempre olhando para ela). Benjamín pergunta quem seria, como podemos conferir a partir da Figura 25, a seguir:



Figura 25: Olhar fixo de rapaz em foto chama a atenção de Benjamín.

Observamos em enquadramento, em plano detalhe, que Benjamín aponta o dedo para o rapaz que lhe chama a atenção por aparecer nas fotos com olhar fixo em Liliana. Esta é a única mulher e ocupa o centro da imagem. Morales informa que costumava numerar as pessoas e colocar os nomes do lado da foto para não esquecer. Com isso, descobrem que o nome do rapaz era Isidoro Gómez (Javier Godino). Dessa forma, a câmera vai aproximando dos olhos de Gómez até dar um *close up*, destacando aquele olhar. Esse recurso, em uma complementariedade de linguagens, é acompanhado de um som de suspense.

No presente, ao deparar com esse trecho dos escritos de Espósito, Irene confessa que sempre achou um delírio a história das fotos. Porém, Espósito afirma que deve ter sido pelo fato como ele olhava para Liliana: “um garoto olhando para aquela mulher, com adoração”. Ele completa, olhando diretamente para Irene, “Os olhos... falam!”. Os dois se olham. Até que ele emenda: “Os olhos falam demais, é melhor que eles se calem”. Em um jogo de plano e contraplano, a câmera focaliza a promotora que abre um sorriso para o protagonista. Benjamín ainda diz que era melhor não olhar. Em outra cena, também no presente, Irene e Espósito conversam sobre um episódio em Chivilcoy. Eles estavam em uma cafeteria, a promotora mostra algumas fotos para Benjamín. Menéndez reclama de não ter colocado data, questiona-se se esse evento teria acontecido dois ou três meses depois de Chivilcoy. Ele informa que tinha sido uma semana após: “uma semana depois que tinham brigado”. Benjamín diz que uma semana depois ela

apareceu com o Afonso de Tal para comunicar seu noivado. Irene olha para as fotos e diz não se reconhecer. O oficial aposentado pergunta quem ela era, como era. A protagonista responde não saber direito, talvez, “correta, conservadora, solene, inflexível”. Irene afirma que era jovem. Lembra que também ele era jovem. Nisso, mostra uma foto. Ela fala que ele estava com expressão de “coitado”. Ao olhar para foto, vemos Espósito olhando para a protagonista com ar de adoração, denunciando seus sentimentos por ela. Talvez só Menéndez não tivesse notado aquilo, como podemos comprovar com base na Figura 26:



Figura 26: O olhar fixo de Espósito em Irene denuncia a paixão secreta que sentia por ela.

Em plano médio, na foto, Espósito ocupa a segunda posição da direita da tela. Enquanto notamos que os demais sorriem e olham para frente, o protagonista dirige seu olhar “devoção” para a extrema esquerda da tela, onde se encontra Irene. Os olhares em ambos os casos demonstram sentimentos em relação às mulheres presentes vindos dos homens – respectivamente desejo e amor – estabelecendo a coerência e a coesão do texto fílmico com seu título.

Em **Olhos da justiça** (2015), por sua vez, constatamos uma relação intertextual implícita com a cena do texto original quando o protagonista também chega ao assassino por meio de uma foto. Em uma das introduções no passado em *flashback*, vemos Ray ajudar Jess a embalar seus pertences, pois esta estava de mudança, depois da morte da filha, para algum lugar tranquilo – fora da cidade. Na ação de encaixotar os objetos, Kasten encontra uma foto. Olhando a foto, ele vê um rapaz que lhe chama a atenção, pergunta para Jess quem seria, no entanto, ela não soube responder. Era uma foto do piquenique do escritório. Carolyn ocupava o canto esquerdo dessa imagem, estava sorridente. Do lado direito, havia um rapaz que mantinha os

olhos fixos nela. Jess estava no centro. Ray pede para ficar com a foto, que apresentamos na Figura 27:

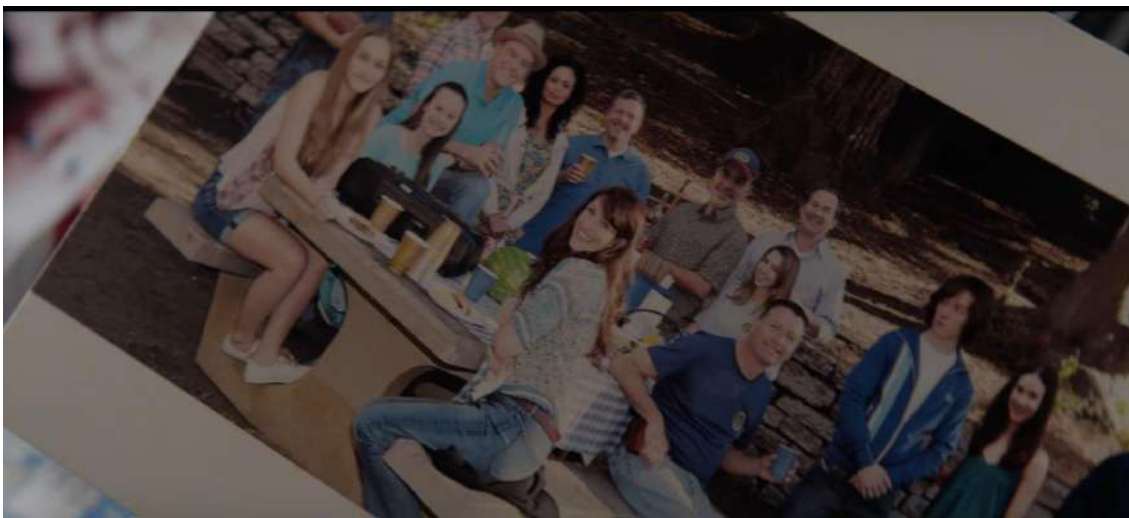


Figura 27: Foto do piquenique do escritório, em que Marzin olha fixamente para Carolyn.

Nesta imagem, em plano inteiro, vemos Jess ocupando o centro da foto. Carolyn está sentada à mesa na extrema esquerda da tela. Enquanto todos riem e olham para frente, Marzin que está em pé, ocupando a segunda posição do lado direito da tela, olha fixamente para Carolyn. Esse comportamento chama a atenção de Ray.

Em **Olhos da justiça** (2015), da mesma forma que vemos, por meio de uma foto, o olhar apaixonado de Benjamín em direção a Irene no texto fonte, é mostrado, em plano detalhe, um porta-retratos cuja foto remete a uma festa no escritório há treze anos. Claire e Ray estão nos extremos da foto, cada qual em um lado. O olhar dele impresso naquela imagem denuncia o tipo de sentimento que nutria pela, agora, procuradora, conforme Figura 28, abaixo:



Figura 28: Ray mantém o olhar fixo em Claire, denunciando o tipo de sentimento que tinha por ela.

Em plano médio, na foto, notamos que Kasten está na primeira posição na extrema direita da tela. Percebemos, assim como no texto fonte, que todos sorriem e olham para frente, mas o protagonista mantém um aspecto sério e olha detidamente para o outro extremo, onde se encontra Claire. Nessa foto, vemos também a presença de Jess que ocupa a terceira posição da direita para a esquerda.

Kasten, olhando essa foto, revela que ela sempre foi muito bonita, como podemos conferir na Figura 29, a seguir:



Figura 29: Ray segura o porta-retratos em sua mão. Claire está no primeiro plano.

Em plano detalhe, em que Ray segura o porta-retrato em sua mão, vemos que Claire está do outro lado, na foto, alheia ao olhar apaixonado de Ray. Este continua e diz que também sempre foi muito ambiciosa. A protagonista o corrige e diz preferir “determinada”. Ray afirma “Política”; ela, “diplomática”. Para o ex-agente, “alheia”. Então, a procuradora afirma que ele gostava mais de relembrar do que ela. Senta-se a sua mesa e avisa que não tinha tempo para isso.

Entendemos que o “olhar” é elemento fundamental nos dois filmes, permitindo, dessa forma, ao espectador produzir sentidos. O primeiro, **O segredo dos seus olhos** (2009), centra-se no campo emocional, psicológico, ocupando-se do simbólico através dos olhos de Gómez, o assassino, que denuncia na imagem de uma foto a atração pela vítima, a ponto de levá-lo a cometer um terrível crime. Depois, já no presente, também Espósito deixa em uma foto impresso por meio do seu olhar o seu amor devoção por Irene, mas que deixa represado por vinte e cinco anos. Os olhos de Morales também significam um amor devoção, impossibilitado de ser vivido por conta da tragédia. O mesmo amor é encontrado em Espósito. Finalmente, os

olhos vívidos de Irene que sempre estavam em “estado de puro amor”, mas também nunca verbalizado. O segundo, **Olhos da justiça** (2015), foca-se mais, ao nosso ver, na trama policial, porém também notamos em fotografias a força do olhar fixo de Marzin em Carolyn, obsessão que o leva ao crime, e o olhar apaixonado de Ray em Claire. Esta também demonstra interesse por ele por meio de seu olhar, no entanto essa paixão restringe-se ao nível platônico. Desse modo, justifica-se a importância da palavra “olhos” no título de ambos os textos, pois, assim como o fazem na narrativa, demonstram a relação intertextual entre os dois textos fílmicos.

A partir do detalhe da foto e do nome do rapaz, Benjamín, em **O segredo dos seus olhos** (2009), passa a buscar informações a respeito de Gómez. O protagonista pede autorização para o Dr. Lacalle, juiz do fórum, para fazer uma diligência na casa da mãe de Gómez, mas o pedido é negado. Com isso Espósito e Sandoval vigiam a casa da mãe do rapaz, invadiendo-a posteriormente. Conseguem encontrar umas cartas que são confiscadas por Sandoval, sem o conhecimento do protagonista. Este analisa as cartas em busca de alguma pista. Encontra alguns nomes próprios que, em princípio, não estabelece nenhuma relação. Só depois de reaverem as cartas novamente, Sandoval, com a ajuda de um amigo de bar, descobre os nomes próprios que estavam nessas cartas. Ele revela que havia chegado a seguinte conclusão: “Todo ser humano é movido por uma paixão”. Assim, ele passa a exemplificar a paixão de cada pessoa que conhecia, inclusive de Espósito que, no caso, seria por Irene. Sandoval expõe que todos aqueles nomes próprios que estavam nas cartas eram de jogadores de futebol, precisamente do Racing, descobrindo, assim, que a paixão de Gómez era pelo time de futebol. Ele finaliza, dizendo que uma paixão não se muda.

Dessa forma, também Ray vai em busca de saber quem era o rapaz daquela foto. Por meio de um programa de computador, chega a um rosto dos frequentadores da mesquita. O procurador fica a par de toda a situação, porém informa para Kasten que nada poderia vir antes dos casos de terrorismo, de modo que ele próprio tomaria conta do caso da filha de Jess. Era para Ray não se preocupar. Entretanto, o agente descobre que um homem é detido e torturado para confessar o assassinato da filha de Jess. Kasten, furioso, confronta Seifert. Este informa que não poderia deixar Ray interrogar o rapaz da foto, pois ele era seu informante. O tenente avisa que esse rapaz estava perto de entregar “uma célula dormente inteira”. Seifert deixa claro que o mais importante eram as informações obtidas, não interessava a vida amorosa do informante. Fato que enfurece Ray.

Sabendo da identidade do informante de Seifert, Anzor Marzin, nome de rua Pac-Man, Ray e Bumpy, assim como Benjamín e Sandoval fizeram no texto original, vigiam a casa, dessa vez, da namorada do rapaz. Eles invadem o local e encontram uma revista em quadrinhos cujo

título era “*The Justifier*” – *Monster Hunter*, em que se observava dois homens com armas na mão e, em segundo plano, um monstro terrível. Estava escrito: “Texto e arte de Pac-Man”. Em outra página, vê-se a imagem de um rapaz que amordaça uma garota, ameaça com soco, atrás de si, há um monstro, reiterado pela expressão verbal: “*I am the monster*”. Bumpy pega a revista em quadrinhos sem o conhecimento de Ray. Este objeto vai parar nas mãos de Jess que vê as imagens de violência desenhadas pelo possível assassino. Kasten é confrontado por suas atitudes fora da legalidade, primeiro, por Claire; depois, por Morales. Este pede para dizer que tinha sido mal-informado e toma satisfação a respeito da invasão na casa de uma *stripper* para roubar “quadrinhos, numa tentativa meia boca de conseguir um caso contra um informante muito importante”. Após a discussão com o promotor, fica evidente para Ray que nenhum esforço seria feito pelo chefe para provar a culpa de Marzin.

Se no texto fonte é Sandoval, personagem secundária, que decifra o significado dos nomes que estavam nas cartas, bem como faz uma reflexão a respeito das paixões humanas, no *remake*, pelo *gender swap*, é a Jess que cabe esse papel. Na categoria de protagonista, com a ajuda do colega Bumpy, desvenda os nomes das personagens que estavam na revista em quadrinhos tirada da casa de Marzin. É importante destacar, aqui, que a personagem Jess, pelo *gender swap*, ao assumir o posto de protagonista, responsabiliza-se por ações e falas de outras personagens do texto fonte, como neste exemplo, em que assume as vezes da personagem Sandoval. A personagem Bumpy, no *remake*, corresponde a Sandoval do filme original, tanto que ele participa dessa descoberta juntamente com a protagonista. De acordo com Bumpy, eram nomes de jogadores ou técnicos famosos de time de beisebol, em Los Angeles, o Dodgers. Ele revela que Marzin era apaixonado pelo time de beisebol. Jess, por sua vez, informa que “as paixões são como mapas”.

A paixão dela, por exemplo, era Carolyn, que a fazia ser ela mesma. Nada nunca iria mudar isso. Em uma cena, olha para Ray e exemplifica também o modo como ele ficava pensando em Claire, embora fosse uma causa perdida, ele não desistia. Jess conclui que a paixão sempre vencia. Ele abaixa os olhos, pensativo. Ela continua, dizendo que estaria ali toda noite a partir daquele momento. Eles estavam em um bar frequentado por jogadores e torcedores do Dodgers. Kasten, ainda não muito convencido, decide procurar Marzin nas partidas do Dodgers. Essa atitude da protagonista remete-nos, intertextualmente, à mesma postura do viúvo Morales, no texto original, ao revelar a Benjamín que fazia vigília nas estações de trem na esperança de localizar o assassino de sua esposa.

Assim, no filme argentino, uma das maiores paixões daquele país surge na narrativa: o futebol. Espósito e Sandoval vão atrás de Gómez em um campo de futebol. Em plano-

sequência, a imagem é aérea, a movimentação inicia-se em panorâmica, depois muda para *travelling*. De longe, vemos o estádio lotado por uma multidão. Há o barulho do agito da torcida. O enquadramento é em *plongée*, a imagem continua aérea, expressando a dimensão da quantidade de pessoas naquele jogo. A câmera, em *travelling*, vai se aproximando pelo gramado e chega à torcida, dando um *zoom* em Sandoval e Espósito. Eles procuram por Gómez. Depois de muito procurar, Benjamín reconhece Gómez no meio daquela multidão. Este sai correndo, tenta fugir de todas as formas. Porém, em uma cena de perseguição é encurralado e corre até o campo durante a partida de futebol. Nesse momento, é pego.

No intertexto, por sua vez, como houve a mudança de país, da Argentina para os Estados Unidos, o beisebol surge como uma das grandes paixões esportivas americanas. O texto fílmico apresenta praticamente os mesmos movimentos de câmera e os enquadramentos do texto-fonte. A tomada é em panorâmica. A câmera move-se de baixo para cima e coloca-nos por cima do estádio de beisebol. Ouvimos o barulho da torcida. O estádio está lotado. A imagem aérea em movimento nos faz viajar por cima do estágio, em *travelling*. O narrador falando sobre o jogo. O agito da torcida. Em *travelling*, a câmera passa por cima do campo e dos jogadores. Sobe pelas arquibancadas, há um *zoom*, em que são localizados ao pé da escada da última arquibancada Ray e Bumpy. Este revela que depois de dez noites daquelas, ele aprendeu alguma coisa. A câmera focaliza no canto direito da tela a figura de Marzin que realmente estava entre os torcedores. De repente Ray o avista. Começa uma busca desenfreada pelas instalações internas do estádio. Bumpy vai até o banheiro. Marzin sai de um dos compartimentos, empurra Bumpy e sai correndo. O suspeito pula para o pavilhão de baixo. Sem pensar, Bumpy faz o mesmo, mas machuca a perna. Ray continua a caçada pelas escadas. Marzin é alcançado por Ray e preso. A câmera volta a mostrar a imagem aérea do estádio, porém o *zoom* é para ampliar a imagem, provocando um distanciamento.

Em mais um movimento intertextual implícito, observamos que, nos dois textos fílmicos, após a captura do provável assassino, há um interrogatório extraoficial por parte do protagonista. Em **O segredo dos seus olhos** (2009), Benjamín, depois de discutir e sob os protestos de Irene (ele faz um movimento brusco e, sem querer, acaba arrancando um botão da camisa da protagonista), começa a fazer suas perguntas. Irene entra na sala para avisar da chegada do Dr. Lacalle. Gómez começa a olhar fixamente para a abertura da roupa. A protagonista percebe o interesse do rapaz. Leva a mão para fechar a abertura da camisa. Então, ela em pé e do lado de Espósito, interrompe-o, e, por meio de um jogo de manipulação por intimidação, começa a desqualificar o acusado. Isidoro fica fora de si, mostra o órgão sexual dele e desfere um tapa no rosto dela, confessando, desse modo, o crime cometido. A partir dessa

confissão, ele é preso. Essa mesma sequência de cenas narrativas também pode ser notada no *remake*. Claire, também por meio de um jogo de manipulação, tenta encurralar o suspeito, desqualificando-o. Ela começa falando a respeito da importância dele para aquele departamento. Pede para ver a ficha do acusado. A promotora usa de intimidação e desqualifica o suspeito, de modo que ele se altera, avança em Claire e confessa o crime. Não é mostrado o órgão sexual do assassino. Ao vê-lo atacar Claire, Ray enlouquece, avança em Marzin e desfere vários socos nele. O rapaz é preso.

Analisar a relação intertextual entre esses dois textos fílmicos, observando a questão do *gender swap*, requer um olhar mais atento no que diz respeito aos elementos espaço e tempo. Nesta relação, devemos considerá-los como operadores narrativos indissociáveis, pois nesses filmes é impossível separá-los. Em se tratando de elementos relacionados ao espaço, colocados em um universo narrativo, tudo tem significado. Além da complexidade em relação à temporalidade, visto que os dois filmes narram alternando os acontecimentos entre o passado e o presente, há também os fatos motivados pelo contexto socio-histórico do passado que assombram o presente das personagens de ambos os textos.

Em **O segredo dos seus olhos** (2009), o contexto socio-histórico do passado é a cidade de Buenos Aires e arredores, como Chivilcoy, na Argentina, na década de 70. Nesse espaço, Espósito se vê obrigado a investigar um assassinato cruel que impactaria toda a sua vida. Esse contexto é importante, uma vez que Isidoro Gómez, o assassino de Liliana, sai impune, mesmo depois da difícil investigação e perseguição, em que Espósito consegue prendê-lo. Depois dessa captura, Gómez tem uma breve estadia na prisão, mas é posto em liberdade, por atuar na espionagem de subversivos contra o governo³⁹ quando estava preso. Isso o faz ganhar cargo de confiança, atuando como segurança de Isabel Perón, garantindo-lhe condição de “intocável”. Nesse sentido, podemos perceber que a atuação do Estado sobre as instituições pode causar danos irreparáveis. Benjamín confronta seu desafeto, o oficial Romano (Mariano Argento), perguntando por que havia permitido aquilo. Este informa que “a justiça era uma ilha no mundo, mas ali era o mundo”. Revela que Gómez havia começado a trabalhar para eles quando estava

³⁹ O crime se passa na época do governo de Isabel Perón e das ações constantes da “Triple A” (Aliança Anticomunista Argentina), grupo de repressão do Estado que recrutou gente da pior espécie para trabalho, entre oficiais de polícia exonerados por delitos, civis com fichas criminais e matadores de aluguel. Disponível em: <http://noset.com.br/cinema/analise-filmica-o-segredo-dos-seus-olhos-2009/>. Acesso em: 15 set. 2019.

na prisão. Ele dava informações, espionando jovens subversivos. Romano expõe que Isidoro havia se saído muito bem. O oficial, ainda, alega que era também uma pessoa inteligente e corajosa, capaz de entrar numa casa, sabendo o que fazer, e que a vida pessoal dele, honestamente, não interessava. Desse modo, esse contexto socio-histórico vai impactar diretamente na história particular de um cidadão comum: Morales, tornando-o vítima da impunidade de um crime. Então, ele resolve fazer sua própria justiça, uma vez que quem deveria fazer não o fez, isto é, o próprio Estado produziu um sujeito como esse. Além disso, esse caso abala também a vida de Espósito, visto que precisou fugir depois que o amigo Sandoval morreu em seu lugar. Assim, para não ser morto vai para Jujuy, ficando, dessa forma, longe de Irene (Soledad Villamil).

No *remake* **Olhos da Justiça** (2015), por sua vez, temos uma troca significativa de contexto. Essa mudança ocorre da Argentina dos anos 70, cenário de ditadura militar e suas repercussões, para Los Angeles após onze de setembro de 2001. Essa informação é expressa em um dos *flashbacks* da narrativa, como já apontamos no início da análise. O cenário é o da Procuradoria de Los Angeles – Força-Tarefa Conjunta Antiterrorista. É nesse ambiente que os agentes do FBI veem-se obrigados a investigar um crime que ocorreu em um estacionamento ao lado de uma mesquita, local que estava sendo vigiado pelos agentes desse departamento, principalmente Jess (Julia Roberts) e Ray Kasten (Chiwetel Ejiofor). Este é transferido para ali, com o propósito de ajudar nas buscas de ameaças terroristas. Após a descoberta do assassinato brutal que tinha ocorrido com Carolyn Cobb, filha de Jess, Ray se torna incansável pela busca do assassino da filha de sua parceira de trabalho.

Embora as investigações do protagonista levem ao nome de Anzor Marzin, o assassino, por ser um informante da mesquita que ajudava o FBI a encontrar potenciais casos de terrorismo, não fica preso. O clima de insegurança permeia toda a narrativa no tempo passado, como pode ser visto por um dos exemplos a seguir, quando ouvimos em voz *over*, o momento em que os agentes vão para o local do crime:

Quatro meses após 11 de setembro, os arranha-céus e hospitais de Los Angeles continuavam despreparados para responder a um ataque terrorista de acordo com um estudo publicado hoje pela Rand Corporation. Uma das maiores preocupações é que as comunicações... Oficiais da Inteligência se preocupam com conversas. Membros da administração dizem que podem ser células terroristas nos EUA, que terroristas podem estar planejando outro ataque em outra grande cidade. A Segurança Nacional elevou o nível de ameaça para vermelho hoje em resposta a, citamos: inteligência confiável sobre um ataque doméstico. (OLHOS DA JUSTIÇA, 2015).

O tenente Reggie Siefert (Michael Kelly) e o procurador Martin Morales (Alfred Molina) ignoram todas as provas e até mesmo a confissão do assassino. O procurador, irritado, afirma para Ray que nada viria antes dos esforços antiterroristas. Era preciso que parasse com aquilo imediatamente ou seria mandado de volta para o FBI. Morales, exasperado, informa que aquele garoto era “oficialmente intocável”. Ray, indignado, pergunta “intocável?”. Em seguida, afirma que ele era culpado. O procurador termina dizendo “Bem-vindo à guerra.”. Com isso, em nome de defender o país, evitando a morte de milhões, tendo por justificativa o combate ao terrorismo, Ray é impedido de atuar e vê a impunidade de um crime ser cometida.

Nesse sentido, esse contexto socio-histórico afeta diretamente a vida da agente Jessica Cobb que não vê o assassino da filha dela ser punido. Isso faz com que ela tenha que tomar suas próprias providências. Ademais, Ray também sofre os impactos dessa ação. Depois de ver provas destruídas por quem deveria promover a justiça, não tendo mais clima para ele ficar ali, o protagonista volta para Nova Iorque, abandonando sua paixão platônica, a procuradora Claire Sloan, mas também a amiga Jess, prisioneira da dor da perda da filha e de ver o assassino sair ileso.

No filme original, Espósito e Irene ficam frente a frente com o assassino, quando este entra em um mesmo elevador do fórum. Sabendo da sua condição de “intocável”, Isidoro intimida os dois protagonistas com o olhar e a exposição de um revólver. Por meio de uma relação intertextual explícita, notamos que essa mesma cena ocorre no *remake*. A porta do elevador se abre. Como demorava para alguém entrar, Ray aperta o botão para fechar. Quando está quase fechando, uma mão interrompe. A porta se abre novamente. A câmera, em primeiríssimo plano, focaliza Marzin. O rosto dele está deformado pelos socos que levou de Ray. Ele entra e, em uma atitude provocativa, olha para o decote de Claire. Kasten, indignado, quer sacar a arma, porém é contido por ela. Marzin se vira e ri. A porta do elevador abre-se novamente, o assassino sai. No entanto, como o *gender swap* Jess é uma policial e trabalha na procuradoria, ela cruza com o assassino da filha. A protagonista estava do lado de fora do elevador, esperando para entrar. Ela vê o assassino da filha passar e, sem poder fazer nada, ele sai livremente sem ser punido. Podemos entrever que o sentimento da personagem é de sufocamento. Já dentro do elevador com Ray e Claire, Jess ouve do protagonista para ir atrás do assassino para matá-lo, pois ninguém sentiria a falta dele, mas a mãe de Carolyn recusa, alegando que algumas balas não puniriam a morte da filha.

Em outra cena, sozinha no elevador, após ver o assassino de sua filha sair impunemente com a ajuda do procurador, a protagonista, com enquadramento em primeiríssimo plano (ou *close*), efeito usado para introduzir uma recordação, está diante do espelho e começa a lembrar

do momento em que convenceu a filha a participar de um piquenique do escritório, como podemos conferir a partir da Figura 30, a seguir:



Figura 30: Jess, revoltada, relembra do momento em que insiste com a filha para participar da confraternização do escritório.

A condição do *gender swap* de mudar a personagem de secundária para protagonista permite a inserção de algumas cenas que não ocorrem no texto original. A imagem acima representa uma dessas cenas. Nela, Jess recorda que esse episódio fez com que o assassino conhecesse e ficasse interessado por Carolyn. No início, a filha não desejava participar do piquenique, pois havia conhecido um rapaz e ia se encontrar com ele. Na imagem do presente, a voz de Carolyn no passado “É estudante, como eu” aparece em voz *off*. Essa lembrança traz uma espécie de remorso e revolta em Jess por ter insistido com a filha para passarem o dia juntas, porque depois estariam longe uma da outra por conta da faculdade e da vida de estudante. Jess pede por favor para a filha ir ao passeio com ela. A policial de volta de suas lembranças, sentindo-se culpada, com raiva e com força, começa a bater no espelho com o cabo do revólver, quebrando o vidro.

No filme original, Benjamín reaparece na vida de Irene vinte cinco anos depois do caso do assassinato. Ele estava aposentado, separado e sem filhos; ela, promotora, casada e mãe de dois filhos. No processo dele de escrita e de reviver o passado, a protagonista ajuda nas lembranças dos episódios vividos por eles. Ela lê sobre o episódio da partida dele para Jujuy. É evidente que fica algo mal resolvido entre os dois. Benjamín afirma que não queria deixar passar tudo de novo. Questiona-se como não pôde fazer nada. Revela que há vinte cinco anos fazia essa pergunta e que respondia para si mesmo que “tinha sido outra vida, já havia passado, não

pergunte, não pense”. Mas, nesse percurso de escrita, constata que não tinha sido outra vida, era aquela vida.

A fim de buscar mais informações para terminar o livro, Espósito e Irene vão atrás de saber o que havia acontecido com Gómez e Morales. Não encontram nada a respeito do primeiro. Já sobre Morales, descobrem que ele havia se mudado para uma casa em uma área rural nos arredores de Buenos Aires desde 1975. Benjamín vai até lá. A conversa é tensa. Sem tirar os olhos de Benjamín, um pouco irritado, Morales reitera que se passaram vinte cinco anos, que esquecesse o assunto. Com a insistência do protagonista, Morales revela que assassinou Gómez. Espósito fica pensativo, como se não conseguisse absorver essa informação. Já na estrada, de volta para a cidade, Benjamín se lembra das palavras do amigo Sandoval, dizendo que o ser humano é movido por paixões. Ele volta e fica em vigília. Já à noite, quando Morales segue para um local ao lado da casa, o protagonista segue-o e depara-se com uma cena aterradora. O viúvo mantinha o assassino de sua mulher em um cativo. O protagonista se aproxima. Gómez também faz o mesmo, perto das grades, leva a mão como se quisesse tocar o protagonista. Este se esquiva. Gómez, envelhecido, barbudo, cabeludo, sujo, em uma fala quase gutural, pede: “Por favor peça a ele ... que ao menos fale comigo!”. Notamos que, ao assassino, era negado até mesmo qualquer palavra. Ele encara Benjamín, pede por favor e, com o corpo já encurvado, volta para a parte sombria de sua prisão. Espósito dirige seu olhar para Morales que, por sua vez, limita-se a dizer: “Você disse perpétua...”. Benjamín abaixa a cabeça e – sem uma palavra – deixa aqueles dois ligados para sempre em suas prisões perpétuas.

Depois disso, Benjamín finalmente consegue levar flores no cemitério para Sandoval. Já em casa, alinhavando seus escritos, lembra-se de uma anotação que fez quando estava meio adormecido. Assim, na expressão “TE MO”, acrescenta a letra “a”, a mesma letra que faltava na velha máquina de escrever, o que resulta na expressão “TE AMO”, como sendo uma referência a Irene. Podemos entrever que, até ali, Espósito temia o próprio ato de amar. No entanto, quando o protagonista se depara com o rumo que tomou a história de Ricardo Morales, Benjamín entende que para o viúvo de Liliana não era mais possível viver aquele amor. Nesse sentido, o que liga Espósito a Morales é a devoção, o amor que vê nos olhos do viúvo, porém este estava impedido de viver esse amor, porque a esposa foi brutalmente assassinada, de maneira que, ao colocar o assassino em uma prisão perpétua por conta própria, ele também fica nessa prisão para sempre. Já Espósito também tem esse amor-devoção em seus olhos, mas ele “temia” em vivê-lo. Porém, se para Morales não havia mais essa oportunidade, para ele ainda era “nessa vida”, tanto que teve coragem em transformar o seu “Te mo” por “Te Amo”.

Já no intertexto, **Olhos da justiça** (2015), Ray reaparece treze anos depois. De posse de informações que conseguiu durante todo esse tempo, pensando ter reencontrado o assassino de Carolyn, vai à procura de Claire para reabrir o caso. Ele, agora, era um homem separado e sem filhos; ela, casada, sem filhos e procuradora. Para Jess, ele afirma que iam achá-lo e o pegariam. Kasten olha para o desalento da amiga e revela que não seria como da outra vez. A obsessão do protagonista é tanta que a mãe de Carolyn o chama para conversar. A partir dessa conversa, Ray revela para Jess que ele deveria ter encontrado Carolyn na padaria e que a filha dela faria uma festa surpresa para a mãe. Ele ia buscá-la com o bolo, mas desistiu no último minuto, porque tinha um processo para abrir. Duas horas depois, eles a encontraram naquela garagem. Em primeiro plano, em um jogo de plano e contra-plano, observamos nos olhos dos dois que aquele caso tinha deixado marcas profundas e para sempre na vida de ambos.

Como observamos anteriormente, depois de investigações e perseguições, Ray consegue mobilizar uma ação com a ajuda dos antigos companheiros de FBI para prender Beckwith, achando que se tratava, na verdade, de Marzin, o que sempre foi contestado por Jess. Essa operação resulta na morte do tenente Seifert. Isso deixa a protagonista muito abalada, tanto que ela chama Ray e Claire a sua casa para uma conversa.

Por intermédio de uma intertextualidade explícita, assim como a casa de Morales, a casa de Jess, também, ficava em um lugar afastado da cidade. Esta expõe que se sentia culpada por Seifert, diz que poderia ter evitado. Kasten volta a sugerir que aquele rapaz que prenderam era o Marzin. Jess assegura que não era ele. Então, Ray pergunta: “Como?”. A mãe de Carolyn revela que Marzin estava morto há treze anos. Ela confessa que o matou (nesse ponto, assim como no texto original, depois descobrimos que é uma mentira). Claire pergunta se ela entendia que estava falando com uma oficial do tribunal. Jess afirma que sim. A agente expressa que aceitava qualquer decisão que tomasse e narra como tudo aconteceu. Claire e Ray ficam chocados. O ex-agente pergunta se tinha valido a pena. Jess olha para ele, com um olhar mergulhado em profunda tristeza e questiona o que achava. Ray, com olhar de compaixão, diz que ela parecia “ter um milhão de anos”. Fato que podemos comparar a partir das imagens de dois momentos opostos vividos pela protagonista. No primeiro, antes da morte da filha, Jess, mantém a característica de despojamento no vestir; como policial, suas opções são para camisas, calças e jaqueta. A mudança física da personagem concentra-se em seu rosto. Antes, a maquiagem era pouco perceptível, mas a aparência era de uma fisionomia vivaz, feliz, como pode ser observado na Figura 31 a seguir:



Figura 31: Momento de descontração entre Jess e Ray no escritório.

Jess, em primeiro plano, zomba de seu parceiro de trabalho, Ray, por estar interessado em Claire, mas tenta esconder. O protagonista nega e diz “Não seja babaca, Jess”, procurando disfarçar. É possível notar o ar de riso dela diante das explicações do amigo. No entanto, essa propensão para fazer brincadeiras com colegas de trabalho muda drasticamente com o assassinato brutal de sua filha, como, pode ser conferido na Figura 32 abaixo:



Figura 32: Aparência de Jess, após o assassinato da filha.

A protagonista mantém o aspecto de despojamento, porém, observamos, em primeiríssimo plano (ou *close*), a fisionomia de uma mulher envelhecida pela dor de perder a filha, como o próprio Ray questiona, quando ela diz que tinha matado Marzin: “Valeu a pena... porque parece ter um milhão de anos”.

Ray deixa Claire em casa. Os dois estão desolados. É o último encontro deles. Em uma relação intertextual implícita, convergente com o intertexto, da mesma maneira que Espósito não consegue digerir a ideia de Morales ter assassinado Gómez e acaba voltando para a casa, também Ray resolve voltar para dar uma última olhada em Jess. Já na casa da mãe de Carolyn, o protagonista a vê caminhando em direção a uma espécie de celeiro que ficava à parte dessa casa, assim como fez Morales. Vem à lembrança da voz dela, dizendo que ali era um lugar calmo, gostava de tranquilidade. Ele fica intrigado e vai atrás dela. As recordações vão se justapondo à cena, como, por exemplo: “Jess dizendo que a filha era quem fazia ser ela mesma”; “Ela questionando o que algumas balas trariam”.

Do mesmo modo como aconteceu com Espósito, Kasten depara-se com uma cena inacreditável: Marzin estava sendo mantido em cativeiro por todos aqueles anos. Ray, atônito, olha para Jess. Ela expressa: “Sentença de vida, certo?”. Então, ele afirma que para ela também. Marzin tenta tocar Ray. Este se afasta, pega o revólver, puxa o gatilho. Aqui, temos um aspecto intertextual divergente em relação ao texto fonte, uma vez que Benjamín, ao se defrontar com aquela cena, não diz uma palavra, simplesmente deixa os dois naquela prisão; já Ray, oferece a arma para darem fim àquele pesadelo. A câmera focaliza Jess em primeiro plano. De fundo, uma música instrumental de suspense. Ray olha para um e para outro e coloca o revólver sobre uma bancada. Olha fixamente para Jess. Sem dizer uma palavra, o protagonista se retira, pega uma pá que estava do lado de fora da porta. Já no quintal, Ray começa a cavar.

No fundo, em segundo plano, ela aparece e chama por ele algumas vezes, porém este não dá ouvidos, cava freneticamente. Só para por instantes quando escuta o tiro. Há uma quebra de sequência. Ao mesmo tempo, vemos a imagem de Claire devolvendo o processo no arquivo-morto, em que lemos “Cobb, Carolyn – Caso encerrado”. Jess entra em casa, vê uma foto da filha sorrindo. Vai até a janela olha para Ray. Ele para um pouco de cavar e também olha para ela. Em ambos, observamos um olhar de alívio, como se finalmente pudessem colocar um ponto final naquele caso.

Dos textos fílmicos analisados, **Olhos da justiça** (2015) é, sem dúvida, o texto que mais precisou de rearranjos para manter o conflito gerador da trama em relação ao texto-fonte. Ao empregar o fenômeno *gender swap*, do marido da vítima estuprada e brutalmente assassinada Ricardo Morales (Pablo Rago) para Jessica Cobb/ Jess (Julia Roberts), agente do FBI e mãe da vítima, notamos que há também, como já dissemos, uma mudança na categoria da personagem de secundária, ou coadjuvante, para principal, protagonista. Com isso, há uma alteração em relação à focalização das personagens. Se no texto-fonte, todo o passado é transmitido pelo olhar (lembranças de Benjamín Espósito), em **Olhos da justiça** (2015), o narrador (ou câmera-

narrator) conduz a diegese de modo a apresentar o passado por meio das recordações das personagens Jess, Ray e Claire. Além disso, ao colocar Jess na condição de protagonista, percebemos que ela assume algumas falas do filme fonte que pertencem a outras personagens, como, por exemplo, “Vida cheia de nada” (foi dita por Espósito); faz reflexão sobre as paixões humanas “As paixões são como mapa” (feita por Sandoval no texto fonte).

No entanto, a mudança mais significativa que notamos é a ênfase dada ao mistério policial. Em **O segredo dos seus olhos** (2009), é possível atentar para duas histórias: uma, política que envolvia a época da ditadura na Argentina, em que ocorreram o assassinato e a investigação; a outra, um drama pessoal do investigador Benjamín Espósito. Este, por se sentir inseguro e por pertencer a uma classe social inferior à protagonista Irene Hasting, não tinha coragem de revelar a paixão que nutria por ela. Já em **Olhos da Justiça** (2015), há um direcionamento mais policialesco, em que a diegese centra-se no crime, na investigação e na solução. Nesse sentido, no *remake*, a resolução do crime é priorizada. Ela se torna mais forte, impõe-se, deixando em segundo plano a relação entre Ray e Claire, tanto que fica suspensa, não se resolve como é sugerido no texto-fonte.

Desse modo, quando comparamos os dois filmes, podemos dizer que o primeiro é mais intimista, visto que recai nas reminiscências do protagonista Benjamín Espósito; já o segundo, há uma descarga emocional de uma mãe que perde a filha brutalmente assassinada, porém o foco é desvendar e punir o assassino, tornando o filme categorizado como gênero policial.

No jogo intertextual, outro aspecto importante de se observar é que, se em **O segredo dos seus olhos** (2009), o que aproximava Morales de Espósito é o amor devoção, mas que este “temia” em viver; em **Olhos da justiça** (2015), por sua vez, é a culpa que liga Ray e Jess. Ele por não ter ido ao encontro combinado com a vítima no horário em que foi assassinada; ela, por ter insistido para a filha participar de uma confraternização do escritório, por conseguinte, ser observada e tornar-se objeto de obsessão do assassino. Dessa forma, justifica-se, no momento final do filme, Jess ter atirado e matado o assassino que estava sendo mantido por ela em um cativeiro. Já Ray, depois de ter deixado a arma para a protagonista fazer isso, faz a cova, tornando-se, assim, cúmplices daquela justiça fora da lei.

Notamos que, no intertexto, a ética jurídica é colocada à prova. Em uma situação em que o Estado não cumpre seu papel de punir o assassino, ao contrário, vale-se dos serviços desse criminoso, o amor e a dor de uma mãe justificam a vingança ao promover sua própria justiça. Dessa forma, com o uso do *gender swap*, reafirma-se a ideia do amor materno como o mais poderoso, como algo próprio do ser mulher, justificando inclusive um ato fora da lei, realizado por aqueles que seriam seus representantes.

5.3 O fenômeno *gender swap* em *Os Caça-Fantasmas (1984)* e *Caça-Fantasmas (2016)* – A mulher inserida no mundo da ciência

Os Caça-Fantasmas (*Ghostbusters* em inglês) é um filme americano de 1984, dos gêneros fantasia, aventura, ficção científica e comédia, dirigido por Ivan Reitman e escrito por Harold Ramis e Dan Aykroyd.

As personagens Peter Venkman (Bill Murray), Ray Stantz (Dan Aykroyd) e Egon Spengler (Harold Ramis) são três cientistas do departamento de psicologia da Universidade Columbia em Nova Iorque. Os três são dedicados ao estudo de casos paranormais. No entanto, são demitidos pelo reitor que alega que não havia espaço para aquele tipo de estudo na universidade. Com isso, resolvem abrir o próprio negócio: um escritório de caça-fantasmas. Inicialmente, não há clientes até surgir Dana Barrett (Sigourney Weaver), uma violoncelista que teve uma experiência assustadora em seu apartamento. Começa, então, uma grande manifestação de fantasmas na cidade. A demanda é tanta que contratam o quarto integrante do grupo, Winston Zeddemore (Ernie Hudson). Por fim, eles precisam impedir a vinda de um deus sumeriano que irá destruir a cidade de Nova Iorque.

Ghostbusters (Caça-Fantasmas em português), por sua vez, é um filme de comédia estadunidense que pertence à franquia **Os Caça-Fantasmas**. O longa é dirigido por Paul Feig. O roteiro também é escrito por ele em parceria com Katie Dippold. Durante os vinte e sete anos da existência da franquia, já foram lançados videogames, séries, desenhos e livros, e agora um novo filme, em que há o fenômeno *gender swap*, com a troca de sexo das personagens. Assim, **Caça-Fantasmas**, de 2016, não deve ser visto como uma continuação, nem reboot, mas sim como uma espécie de releitura, principalmente no que se refere à trama, em relação ao primeiro filme da franquia.

Erin Gilber (Kristen Wiig) é uma respeitada professora de física quântica da Universidade Columbia. Ela escreveu, anos atrás, um livro sobre a existência de fantasmas em parceria com Abby Yates (Melissa McCarthy). A obra, que nunca foi levada a sério, é descoberta pela universidade onde trabalha. Erin perde o emprego. É obrigada a se juntar às cientistas Abby e Jillian Holtzmann (Kate McKinnon) que também são despedidas depois de pedir orçamento para estudos paranormais. Sem emprego, resolvem montar o próprio escritório para provar e capturar os fantasmas. Estranhas aparições começam a acontecer na cidade de Nova Iorque. Patty Tolan (Leslie Jones), conhecedora da cidade, é a quarta pessoa a integrar o grupo. As quatro se unem para salvar a cidade e o mundo do fantasma do vilão Rowan, que

quer abrir um portal para libertar todos os mortos que, segundo ele, foram injustiçados e estão aprisionados na outra dimensão.

Na tomada de cena inicial, de ambos os filmes, temos semelhante proposta narrativa. Enquanto no filme original ocorre uma manifestação fantasmagórica na Biblioteca Pública de Nova Iorque; no intertexto, essa manifestação acontece em um ponto turístico da mesma cidade, intitulado “A mansão Aldridge”. Portanto, ambos os eventos ocorrem em espaços públicos e levam à busca de especialistas.

Assim, em **Os Caça-Fantasmas**, somos apresentados à personagem Dr. Peter Venkman (Bill Murray), na Weaver Hall – Departamento de Psicologia, no laboratório de estudos paranormais, o qual faz parte da Columbia University. Na porta, está pichado “Venkman, vá para o inferno”, mostrando a não aceitação dele naquele lugar. Nessa porta, há também os nomes de: Dr. Egon Spengler (Harold Ramis) e Dr. Raymond Stantz (Dan Aykroyd). Peter realiza testes de memória e concentração em dois voluntários: um rapaz e uma moça. Venkman pune com eletrochoques o sujeito homem, mesmo quando acerta as respostas, em detrimento da “gostosa” que paquerava. Para a moça que não acertava nada, ele dava os parabéns, dizendo que estava tudo certo, livrando-a dos eletrochoques. Essa atitude revela seu caráter duvidoso, charlatão e mulherengo como podemos conferir na Figura 33:



Figura 33: Dr. Peter Venkman aplicando teste de memória e concentração em duas cobaias.

Na cena, em plano fechado, Peter está no contra-plano, e os dois jovens, no plano. O protagonista dá toda atenção para a jovem loira. Nessa cena, a linda jovem representa o estereótipo da “loira burra”, colocando a mulher como um objeto bonito e desejável, mas sem características mais profundas.

No decorrer da narrativa, observamos nele uma tendência machista, principalmente em relação à secretária Janine, personagem que surge posteriormente, quando os caça-fantasmas montam o próprio escritório. Ele a desqualifica, primeiro, pela aparência física, chamado a atenção para os olhos esbugalhados dela. Depois, ironiza, expondo: “Alguém com seu currículo arrumaria facilmente um bom emprego, tanto em serviços culinários ou empresas de faxina”, deixando-a chateada. A partir dessas marcas textuais, conseguimos inferir o posicionamento machista do protagonista em relação à mulher no universo do trabalho, deixando evidente o discurso sedimentado na sociedade de que ela apenas podia trabalhar em atividades ligadas ao âmbito doméstico. Conforme aponta Hooks (2020), “Ainda que multidões de mulheres tenham entrado no mercado de trabalho, ainda que várias mulheres sejam chefes e arrimo de família, a noção de vida doméstica que ainda domina o imaginário da nação é a de que a lógica da dominação masculina está intacta, seja o homem presente em casa ou não”.

Outra característica que chama a atenção em relação à personagem Venkman é sua irreverência, mas, sobretudo, o modo como abordava as mulheres. Era um paquerador contumaz, chegando ao ponto de ser inconveniente. Aproveita todos os momentos diante de uma mulher que lhe interessava para o jogo da conquista. É isso que acontece com Dana Barrett (Sigourney Weaver) quando vai procurar os caça-fantasmas para ajudá-la. Peter “joga seu charme para Dana”, sendo até mesmo invasivo. Esse comportamento, no atual contexto socio-histórico, seria condenável, mas, para época, era aceitável.

Já em **Caça-Fantasmas** (2016), conhecemos o *gender swap* de Peter: a personagem Erin Gilbert (Kristen Wiig) que, ao contrário dele, era uma respeitada professora de física quântica da Universidade Columbia. Era Membro da Sociedade Americana de Física e buscava uma posição de cátedra na Universidade. Descobrimos, durante a narrativa, que Erin foi atormentada por um fantasma na infância, mas seus pais não acreditaram nela. Fez terapia, os colegas de classe descobriram, foi zombada por eles. Abby, sua amiga na época, teria sido a única a confiar nela naquele momento. As duas escreveram o livro - *Fantasmas do Nosso Passado: Literais e figurativos: estudos paranormais*. No entanto, deixa de acreditar em fantasmas, após anos de pesquisas infrutíferas. No que diz respeito a seu vestuário, vestia-se de maneira formal e antiquada. Entretanto, toda seriedade dela não vai resistir à beleza física do recepcionista Kevin, desprovido de inteligência, contratado pelas caça-fantasmas.

Erin é procurada por Ed Mulgrave (Ed Begley Jr.), responsável pela Mansão Aldridge, que informa a respeito da manifestação no museu. Ele a procura motivado pelo livro, citado acima. A protagonista nega e afirma que cientistas de respeito não acreditavam nisso. Peter, também, inicialmente se mostra cético em relação à existência de fantasmas.

No texto fonte, Ray e Egon empolgam-se com a aparição de fantasma na Biblioteca Nacional. Mesmo não acreditando naquilo, Peter os acompanha. Eles se deparam com um espectro, porém, naquele momento, ainda não estavam preparados para capturá-lo. Em uma intertextualidade por semelhança, as caça-fantasmas também vão investigar o aparecimento do fantasma no museu. Ao avistá-lo, Erin tenta manter contato, dizendo que era doutora em física quântica da Columbia. A figura transforma-se em um monstro cadavérico e jorra sobre ela uma “gosma verde”, deixando-a toda suja, assim como acontece com seu *gender swap* Peter. Abby reage de forma empolgada. Filma tudo, inclusive Erin confirmando a existência de fantasma. Esse vídeo vai parar na internet, acabando com toda e qualquer pretensão dela conseguir a cátedra, além de causar sua demissão.

No entanto, antes desse episódio, Erin descobre que o livro estava à venda na Amazon, em formato impresso e digital. Constata, ainda, que havia uma foto dela junto ao livro, bem como a de Abigail L. Yates, coautora e sua ex-amiga, que continuava pesquisando o sobrenatural em outra faculdade não tão renomada. Ela estava prestes a conseguir a tão sonhada cátedra. Com medo de perder essa oportunidade, vai à procura de Abigail no Instituto de Ciências Kenneth P. Higgins, onde esta trabalhava com a excêntrica Jillian Holtzmann (Kate Mckinnon). Na porta do Laboratório de Estudos Paranormais, em que estava escrito os nomes de Dra. Abigail L. Yates e Dra. Jillian Holtzmann, aparece também um cartaz escrito: “Do not write stupid (em vermelho) things on the door”. Abby fica surpresa com a presença de Erin (havia mágoa entre elas, Abby era ressentida por Erin não acreditar nos sonhos delas). Esta pede para que o livro seja tirado de circulação, visto que ele havia sido colocado sem a permissão dela. Abby, por sua vez, informa que o livro era uma fonte de renda para aquele laboratório. Abigail queria saber o que motivou a ir atrás do livro. Erin revela que era candidata à cátedra. A exposição do livro junto à imagem dela poderia estragar seus planos. Abby e Holtz ficam sabendo da manifestação na Mansão Aldridge. Gilbert nem termina de falar, elas já estavam a postos para ir até lá. Erin suplica para Abby tirar o livro de circulação. Esta, por sua vez, condiciona ao fato de Erin apresentá-las ao responsável pela mansão, por conseguinte, deparam-se com o fantasma no museu. Porém, assim como no texto original, naquele momento, também não estavam preparadas para capturar o espectro.

No texto original, os cientistas são demitidos pelo reitor que alega não haver mais espaço ali para o tipo de estudo que faziam, acrescenta, ainda, que as pesquisas de Venkman eram ridículas e que ele era um pesquisador medíocre. No *remake*, Abby e Holtzmann resolvem procurar o reitor em busca de mais recursos para desenvolver pesquisas relativas a manifestações metafísicas, ele se irrita e diz que não deixaria doze anos da reputação da

instituição ser manchados. Porém, Abby lembra que ele só era reitor porque o anterior tinha sido preso, além disso, foi capaz de escrever “ciência” com a letra “S”. De forma chula e fazendo gestos obscenos, o reitor as demite.

Ao perderem o emprego na universidade, os doutores Egon, Ray e Peter decidem ter o próprio negócio. Eles resolvem se tornar caçadores de fantasmas, ainda que, inicialmente, Peter seja descrente em relação à existência de fantasmas. Para isso, promovem um anúncio, oferecendo os seus serviços. Contratam Janine Melnitz (Annie Potts) para atender os telefonemas e anotar os recados. Da mesma forma, seus respectivos *gender swap*, Holtz, Abby e Erin – esta, sem opções, acaba tendo que se unir as duas –, igualmente, resolvem montar seu próprio escritório para o estudo dessas manifestações. As protagonistas procuram um lugar para alugar. A princípio, aparece o mesmo cenário do filme original, mas sem muitos recursos, elas instalam o escritório em cima de um restaurante chinês. Kevin (Chris Hemsworth), a pedido de Abby aparece para a entrevista para a vaga de recepcionista, provocando alvoroço nas protagonistas devido à sua beleza física. Na entrevista, percebem que ele é desprovido de toda e qualquer inteligência, mas um espetáculo de atributos físicos. Elas chegam à conclusão que, pelo menos, para atender ao telefone poderia servir. Kevin é o *gender swap* da secretária do filme original, mas com a inteligência muito menor do que a dela, chegando ao ridículo. Demonstra de forma caricatural, no texto fílmico, a objetificação a personagem secretária, espaço ocupado geralmente por uma mulher, mas que aparece com sexo trocado no filme. Outros esterióticos também trazidos pela personagem que recuperam os dizeres sobre o ser mulher, além da falta de inteligência, é o desejo de ser modelo e ator.

Em **Os Caça-Fantasmas**, a primeira cliente é Dana Barrett (Sigourney Weaver), musicista, moradora de um prédio em frente ao Central Park. Ela é sempre abordada pelo vizinho, contador, atrapalhado, Louis Tully (Rick Moranis) para ir ao apartamento dele, mas tem o convite também sempre recusado. Dana vê estranhas manifestações em seu apartamento. Ouve um estranho ruído vindo da geladeira. Ao abrir, depara-se com uma espécie de portal, atrás dele o formato de uma pirâmide e uma criatura (parecido com um cão mitológico) e diz “Zuul”. A musicista vê o anúncio dos caça-fantasmas na TV e resolve procurá-los para resolver seu problema. Egon e Ray propõem pesquisarem a respeito dos elementos que envolvem o evento. Já Peter, como paquerador que era, oferece-se para levar Dana para o apartamento dela e analisar o ambiente. Ele não encontra nada. Só joga seu “charme” para Dana que o acha nada parecido com um cientista, mas com um comediante de TV.

Já em **Caça-Fantasmas**, a primeira pessoa a procurar as caça-fantasmas é Patty Tolan (Leslie Jones). Ela era vendedora de bilhetes de passagem no metrô de Nova Iorque (estação

Seward). Era uma mulher negra, um sorriso sempre no rosto, brincos de argola grandes; no pescoço, uma corrente com seu nome com letras exageradas. Patty revela que no metrô apareceu um homem falando coisas desconexas. Ela foi atrás dele e se depara com a imagem de uma mistura de caveira com roupa de presidiário. É perseguida pelo fantasma. Esse episódio a leva ao escritório das caça-fantasmas. Elas vão ao metro investigar, encontram o fantasma no túnel do metrô, porém não conseguem capturá-lo porque o trem surge, bate no fantasma que dispara uma espécie de “gosma verde” sobre Erin, Abby e Patty.

Depois desse episódio, Patty procura as caça-fantasmas novamente e, em uma linguagem repleta de gírias, revela que lia muita ficção, não sabia sobre ciência, não tinha formação acadêmica, mas conhecia a história da cidade de Nova Iorque. Assim, ela consegue convencer que era necessária para o grupo. Patty traz o carro funerário do seu tio (transformando-o, numa intertextualidade explícita, igual ao carro ícone do filme original – Ecto 1). Dessa forma, uma quarta integrante compõe o grupo de mulheres. Assim como no texto fílmico original, há um episódio marcante.

Depois do primeiro chamado por telefone, os protagonistas conseguem capturar, de fato, um fantasma: o famoso Geleia Verde; também no *remake*, um evento merece destaque: é a captura do primeiro fantasma em um show de rock. Nesse episódio, há uma cena importante: Abby e Patty combinam de passar pela multidão jogando-se sobre ela, como acontece nos shows de rock. Embora Abby e Patty fossem mulheres acima do peso, aquela consegue. Porém, quando Patty se joga, abre-se um círculo e ela cai direto no chão. Então a protagonista diz: “Não sei se foi racismo ou por eu ser mulher, mas tô “P” da vida”. Diferente do filme original, nessa película, notamos a menção a temas específicos como o racismo e o sexismo. Entretanto, não há nenhum aprofundamento em relação à questão racial, tanto que a personagem Patty reproduz as mesmas condições do seu *gender swap* dos anos 80, há a inversão de papéis homem/mulher, porém continua sendo uma pessoa negra, operária e sem grau de instrução qualificado, pois é a única do grupo a não ter conhecimento científico. Percebemos que há a intenção de mostrar uma ação significativa no episódio de derrotar o fantasma de Rowan. Mesmo não tendo essa formação científica, é Patty quem lembra: “E o lance nuclear em cima do carro?”. Era o que elas precisavam para reverter a força vindo do portal, conseguindo, assim, mandar os fantasmas de volta para a outra dimensão.

O *gender swap* de Patty Tolan, Winston Zeddemore (Ernie Hudson), também integra o grupo de homens depois, visto que há um surto de manifestações fantasmagóricas por toda a cidade de Nova Iorque, logo uma grande demanda. No contexto socio-histórico, no filme, o aparecimento de fantasmas é dado como algo comum, tanto que os professores, após serem

dispensados da universidade onde trabalhavam, intitulam-se “os caça-fantasmas”. Eles são tratados como heróis. Suas ações são relatadas pelos jornais e telejornais. Tornam-se manchete e capa da Revista *Time*. Com essa demanda, Winston é entrevistado por Janine para integrar o grupo. Ela pergunta se ele acreditava em manifestações fantasmagóricas. Ele responde que se o salário fosse bom, acreditaria em qualquer coisa. Assim, passa a ser o único negro e sem curso superior a ser integrante do grupo, como ocorre com Patty.

A grande incidência de manifestações fantasmagóricas em **Os Caça-Fantasmas** justifica-se da seguinte forma: Dana Barrett (Sigourney Weaver) e Louis Tully (Rick Moranis), vizinho da protagonista, moravam em um prédio, no Central Parque Oeste (de frente para o Central Park). Mais tarde é revelado que Dana (incorpora Zuul, o porteiro) e Louis (seria o guardião da chave). Eles seriam os hospedeiros para os guardiões de Gozer (Slavitz Jovan) preparar a sua vinda. O prédio onde eles moravam foi construído com um objetivo: captar e concentrar turbulências espirituais. Dana morava na cobertura angular dos espectros. O arquiteto que construiu o prédio foi também um médico que fez muitas cirurgias desnecessárias. Em 1920, fundou uma sociedade secreta: Os adoradores de Gozer (um antigo deus sumeriano). Ele achava que a sociedade era doente demais para sobreviver, por isso usava aquela cobertura para fazer rituais e atrair a vinda de Gozer, por conseguinte, o fim do mundo. As manifestações estavam ocorrendo porque era hora de abrir o portal e liberar a vinda de Gozer. Isso se daria através do apartamento de Dana que dava acesso à cobertura em que se deveria fazer o ritual para a liberação. Assim, os caça-fantasmas precisavam salvar a cidade de Nova Iorque do fim do mundo. Gozer (uma mulher, inicialmente) assume, no final, a forma da figura-monstro do Homem-Marshmallow (Stay Puft).

Em **Caça-Fantasmas**, por sua vez, temos a explicação de que os fantasmas estavam sendo convocados por dispositivos construídos por Rowan North (Neil Casey). Ele tinha por objetivo provocar o quarto cataclisma, isto é, o Apocalipse. Era um sociopata que, segundo ele, tinha sido hostilizado a vida toda, portanto, era hora de revidar. Rowan dizia ser um gênio. Via coisas que ninguém mais via e, por isso, só recebia deboche e zombaria, representando o estereótipo do nerd mal compreendido que se torna um sociopata. Alegava que, como ele, não estava sozinho, tanto que queria libertar as almas aprisionadas, as quais também tinham sido injustiçadas neste mundo. Segundo ele, “O mundo precisa de purificação urgente” e, por isso, implanta os dispositivos que libertam os fantasmas na mansão, no metrô e no show de rock.

Rowan estava plantando seus dispositivos ao longo das linhas de Ley, que cruzavam no Mercado Hotel na Times Square, lugar onde ele trabalhava. O sociopata estava construindo um portal para a dimensão fantasma no porão do hotel. Para evitar a captura, Rowan comete

suicídio eletrocutando-se. O vilão, com base no livro escrito por Erin e Abby, utilizava o mesmo sistema científico implementado por elas para atrair os fantasmas, um exército de mortos-vivos que voltaria para atazanar os vivos. Depois de ter encontrado o livro nas coisas de Rowan, Erin percebe que ele se matou para se tornar um fantasma e comandar um exército espiritual. Assim, retorna como um fantasma poderoso, possuindo Abby e depois Kevin. No corpo de Kevin, ele abre o portal e libera centenas de fantasmas. Rowan assume, também, a forma do fantasma do logotipo das Caça-Fantasmas, cresce a uma altura enorme e ataca a cidade de Nova Iorque.

No texto fonte, o escritório dos caça-fantasmas é visitado por Walter Peck (William Atherton), representante do órgão de proteção ambiental. A pretexto de uma vistoria, ocorre o desligamento da máquina que mantém os fantasmas aprisionados. Essa ação provoca uma explosão e faz com que todos os fantasmas sejam liberados, causando o caos na cidade de Nova Iorque. Peck manda prender os caça-fantasmas. Diante da situação fora de controle, o prefeito manda chamá-los. Eles conseguem convencer o prefeito a deixá-los tentar reverter aquela situação. A autoridade aceita os serviços dos caça-fantasmas para salvar a cidade de Nova Iorque, em nome de conquistar milhões de votos de eleitores inscritos. Com isso, têm a seus serviços o exército e escolta policial, além de cobertura da imprensa e apoio da população.

No *remake*, por sua vez, por intermédio de uma relação intertextual implícita divergente, observamos que Dr Martin Heiss (Bill Murray⁴⁰), cientista famoso por desmascarar falsos paranormais, vai à procura das caça-fantasmas. Ele as desafia, tanto que Erin se enfurece e liberta o fantasma, fazendo o Dr. Heiss ser jogado pela janela e o espectro escapar. Esse incidente faz com que elas sejam levadas por dois agentes da Segurança Nacional, Hawkins e Rorke, à presença do prefeito Bradley (Andy Garcia) e de sua assistente Jennifer Lynch (Cecily Strong). Considerando o contexto socio-histórico no filme, o aparecimento de fantasmas não é algo comum, mas um fato extraordinário, como seria atualmente no mundo real. Dessa forma, ao contrário do texto original, o prefeito tenta abafar o caso, desqualificar o trabalho delas, informando que teriam que fazer o público acreditar que eram farsantes, colocando o caso como se fosse *fake News*, a fim de evitar uma histeria coletiva. Mesmo no final do filme, quando a assessora Jennifer anuncia o financiamento para a continuação dos estudos sobre paranormalidade, isso ocorre em segredo. Esse tratamento dado marca uma intertextualidade

⁴⁰ Há a participação dos principais atores do filme original, fazendo uma ponta no *remake*, como uma espécie de homenagem. Não participam Harold Ramis, morto em 2014, e Rick Moranis.

divergente nesse ponto da trama, pois é o oposto do filme original, visto que os caça-fantasmas são aclamados pela imprensa e tratados como heróis pela população.

Como dissemos, no final do texto fonte, Peter, Ray, Egon e Winston combatem o deus Gozer que surge como uma mulher, depois assume a figura-monstro do Homem-Marshmallow (Stay Puft). Usando raios cruzados em direção ao portal, conseguem libertar Dana e Louis de dentro dos monstros que acabaram virando estátuas. Peter consegue beijar Dana. A população nova-iorquina aclama os caça-fantasmas como verdadeiros heróis. Chamamos a atenção para a figura da mulher, nessa cena, como algo bastante significativo. Dana estava na torre (cobertura do prédio onde morava), tomada pelo demônio “Zuul”, marcas textuais que nos remetem ao estereótipo da mocinha (a princesa, como nos contos de fada) que precisa ser resgatada e salva. Dessa forma, notamos que esta película, da década de 80, apresenta o estereótipo da mulher frágil, aquela que precisa ser protegida.

Igualmente, os respectivos *gender swap* Erin, Abby, Holtz e Patty, porém sem a ajuda oficial, vão à luta contra o fantasma de Rowan já no corpo de Kevin. O vilão abre o portal e libera centenas de fantasmas. Kevin/Rowan, por intermédio do uso de recurso de congelamento de imagem, domina e paralisa os soldados, policiais e bombeiros, tornando-os marionetes em suas mãos. Inferimos, assim, por meio dessa marca textual, uma crítica à inépcia daqueles que, de fato, tinham que proteger a população.

Depois de liberar Kevin, o fantasma toma a forma gigante do logotipo da franquia **Os Caça-Fantasmas**. Elas usam o reator nuclear do Ecto-1 para fechar o portal e retornar os fantasmas à sua própria dimensão. Mesmo depois das heroínas conseguirem livrar a cidade dos fantasmas, o prefeito vai à TV, insiste que ninguém viu fantasmas e que terroristas “batizaram” a água com alucinógenos. No entanto, em segredo, aceita financiar futuras pesquisas das protagonistas. Com novo financiamento, as caça-fantasmas se mudam para uma instalação melhor: o prédio igual ao dos caça-fantasmas do primeiro filme, em uma intertextualidade possível de ser observada pelo elemento narrativo espaço. Nova Iorque se ilumina com agradecimentos e homenagens a elas; mesmo as autoridades tentando abafar, em cenas finais, aparecem letreiros nos prédios, em que estava escrito: “I love G. B.”; “Thank’s G.B.”. Em uma cena pós-créditos, Patty ouve algo incomum em uma gravação e pergunta às amigas: “O que é 'Zuul'?", uma referência intertextual ao demônio “Zuul” do filme original.

Martin (2013) argumenta que, apesar do tempo ter um caráter efêmero, fugaz, ele também é arbitrário. Mas, no cinema, graças a um instrumento – a câmera, é possível dominá-lo, de modo que se pode retardar, inverter ou deter o movimento e, desse modo, manipular a noção de tempo. Podemos observar a inversão do tempo como um recurso usado nos filmes **Os**

caça-fantasmas (1984) e **Caça-fantasmas** (2016). Após Nova Iorque ser arrasada pela liberação dos fantasmas, quando os heróis e as heroínas, dos respectivos filmes, vencem os espectros, as imagens são mostradas de forma invertida, colocando as coisas no lugar, deixando a cidade como era antes.

Em relação à composição de personagens, há, ainda, o protagonista Dr. Raymond Stantz (Dan Aykroyd). Ele também trabalhava como professor do Departamento de Psicologia da mesma universidade em que Peter e Egon atuavam. Era um especialista em história de paranormalidade e metalurgia. Alucinado por assuntos paranormais, lutava para provar a existência de manifestações fantasmagóricas. O seu *gender swap* correspondente é a protagonista Dra. Abigail L. Yates - Abby (Melissa McCarthy) que, assim como ele, ficava alucinada quando o assunto era relacionado à paranormalidade, tanto que nas primeiras manifestações, vibra com a comprovação da existência de fantasmas.

Quando Erin foi para a internet em busca de informações sobre o livro delas, pudemos observar, por meio de pista textual, em que a câmera focaliza, em plano detalhe, o perfil de Abby que ela era graduada em Astronomia e Física pela Yale e Universidade de Michigan. Em seu perfil, podia-se ler que desde cedo esteve mais preocupada com a verificação de equações de Kepler do que com sua popularidade na escola. Abby, assim como Holtz, era uma cientista excêntrica. Ela, também, produzia aparelhos para as pesquisas, tanto que na primeira cena aparece com um capacete na cabeça repleto de sensores. Era séria em seu trabalho, mas sempre que podia não deixava de dar uma resposta com sarcasmo e ironia. Vivia preocupada com a quantidade de “*wonton*” na sua sopa chinesa, ainda que, aparentemente, estivesse acima do peso.

A personagem Dr. Egon Spengler (Harold Ramis), por sua vez, trabalhava na universidade, realizando experimentos e pesquisas sobre a paranormalidade. Era um gênio da ciência, figura séria, adepto de roupas formais, sempre compenetrado em suas atividades. É ele quem desenvolve aparelhos para a captura de fantasmas. A protagonista Dra. Jillian Holtzmann (Kate Mckinnon) corresponde ao *gender swap* do Dr. Egon. Ao contrário dele, Holtz é uma figura irreverente, excêntrica seja pelo modo de se vestir, seja pelo seu comportamento. É engenheira de física nuclear pouco convencional, é quem produz os equipamentos para a captura e o combate em relação aos fantasmas. Em sua primeira cena, observamos uma mulher loura, cabelos presos, óculos coloridos, sobre a cabeça um protetor de olhos estilo aviador. No que diz respeito a seu vestuário, usava um macacão manchado de tinta preta e laranja e um guarda-pó escuro; na boca, batom de tom forte; no pescoço, uma corrente com a com a letra “U”, tendo transposto nessa letra um parafuso; nas mãos, luvas de borracha ou luvas de couro

estilo motoqueiro; nos pés, coturno. Em outras cenas, usa também jaqueta de couro, gravata e colete. Holtz, em seu estilo ou gestos, transita, de forma espontânea, pelo universo masculino.

O despojamento é uma de suas grandes características, não se importando com a postura correta ou com a maneira de se sentar. Exemplo dessa irreverência ocorre diante do prefeito Bradley (Andy Garcia), pois ela se senta sem postura e coloca os pés sobre a mesa dele. Este não aguenta e diz: “Isso não!”; “Não ponha os pés na mesa”, como pode ser observado na Figura 34 a seguir:



Figura 34: Holtz coloca o pé sobre a mesa do prefeito. Ele pede para não fazer isso.

Na imagem, em plano fechado, temos a figura de Holtz, vestida com o típico macacão da marca Caça-Fantasmas, usa botas, coloca os pés na mesa do prefeito. Em primeiro plano, o braço de Abby (que não aparece no enquadramento) faz gesto para ela não fazer aquilo. Por meio dessas marcas textuais, verbais e visuais, inferimos alguns sentidos. Ao ter essa atitude, Holtz evidencia não se importar com o papel que a figura do prefeito representa naquele momento: o poder patriarcal. Suas ações demonstram uma forma de contestar uma hierarquia que delega ao homem uma posição de comando. De acordo com Garcia (2015):

Analisar o patriarcado como um sistema político significou enxergar até onde se estendiam o controle e o domínio sobre as mulheres. Boa parte da riqueza teórica do feminismo procede daí. Ao se dar conta de que o controle patriarcal se estendia também às famílias, às relações sexuais, trabalhistas e outras esferas, as feministas popularizaram a ideia de que o pessoal é político. As mulheres se deram conta de que aquilo que pensavam ser problemas individuais eram experiências comuns a todas, fruto de um sistema opressor. (GARCIA, 2015, p. 17).

Dessa forma, podemos entrever que a postura da personagem Holtz torna-se um contraponto, não dando a mínima importância para o poder exercido pelo prefeito, ainda mais sabendo que ele queria diminuí-las enquanto cientistas, tratando-as como fraudadoras.

Ao transitar muito bem pelo universo masculino, a personagem lida naturalmente com o manuseio das armas para lutar contra os fantasmas, como pode ser observado na Figura 35:

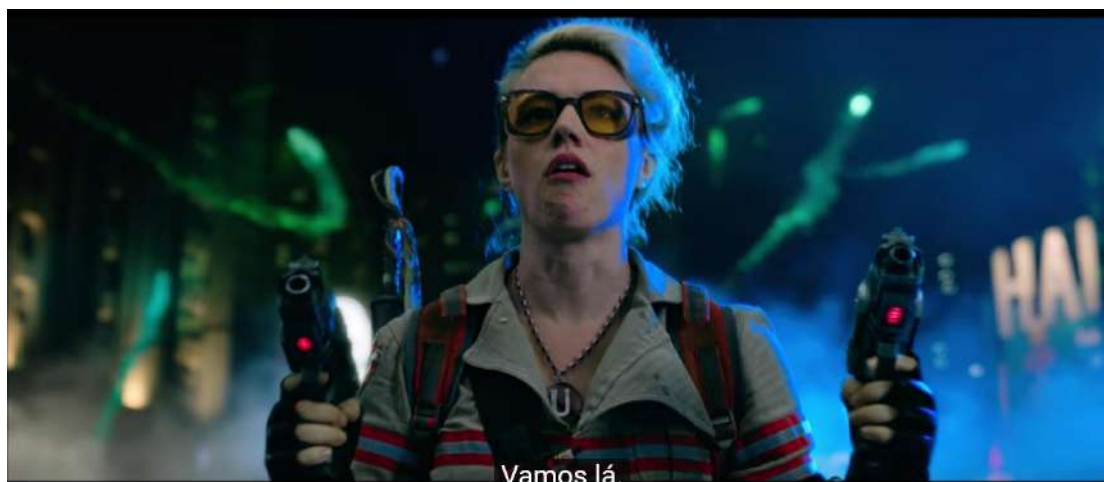


Figura 35: Holtz, como heroína de jogos eletrônicos, saca duas armas para lutar contra os fantasmas.

Na imagem, em primeiro plano, de frente para a câmera, Holtz aparece como os heróis de filme de aventura. Nessa análise, podemos mobilizar nosso conhecimento de mundo ou enciclopédico, armazenado em nossa memória, em que é possível rever na atuação da personagem uma performance de heroína de jogos eletrônicos, que saca duas armas, sai atirando nos fantasmas e vai eliminando um a um. A essa atuação, podemos contrapor a representação dada à mulher no texto original, no qual é indefesa e precisa ser salva, como nos contos de fada. Assim, a personagem Dana, em uma atitude passiva, representa a princesa em perigo. Ela está no alto da cobertura do prédio (a torre), possuída por um demônio, precisa ser socorrida. Diferentemente age Holtz e as demais caça-fantasmas que partem para o ataque, atribuindo um outro papel para a mulher neste texto fílmico que, antes, não era ocupado por ela: o de heroína.

Koch e Travaglia (2010), como já apresentamos anteriormente, argumentam que a coerência de um texto não é linear, ao contrário, é “tentacular”, está ligada a uma organização implícita. Dessa forma, ao atentarmos para a personagem do recepcionista Kevin Beckman (Chris Hemsworth), embora seja uma personagem secundária, sua atuação é fundamental para a trama e para a construção dos efeitos de sentidos pretendidos. Ele corresponde ao *gender swap* da secretária Janine Melnitz (Annie Potts), como pode ser notado pela Figura 40.

É importante considerar quem é o ator Chris Hemsworth, intérprete de Kevin Beckman. Nesse sentido, é preciso que o espectador acione mais uma vez o arquivo de sua memória para atentar para o sentido pretendido em uma unidade textual. Como já dissemos, ao tratar da noção de personagem de cinema, o ator traz consigo os vários papéis representados por ele em personagens anteriores (AUMONT; MARIE, 2009). Dessa forma, os espectadores não podem desprezar o fato de o ator Chris Hemsworth ter já estrelado algumas vezes o super-herói Thor⁴¹ no Universo Cinematográfico Marvel.

Essa informação, então, faz parte do conhecimento enciclopédico daqueles que sabem sobre a atuação do ator nas franquias da Marvel, podendo ser acionada por eles para se conferir o processo intertextual existente entre os textos. Assim, ao atentarmos para esse conhecimento de mundo, configura-se ainda mais significativa sua representação como a personagem Kevin. O fato de se ter escolhido exatamente um ator que já está no imaginário do público como um super-herói “fortão” para representar, de forma invertida, o esteriótipo da “loira burra”, imprime ainda mais crítica e humor ao personagem. O ator Chris Hemsworth, interpretando o recepcionista Kevin, traz um corpo que suscita a memória de papéis de intensa virilidade, sagacidade, beleza, força, reinventado na figura estereotipada da “loira burra”, imprimindo uma sátira perversa à imagem cristalizada da secretária.



Figura 36: Kevin Beckman (Chris Hemsworth) corresponde ao *gender swap* da recepcionista Janine Melnitz

Observamos que o *gender swap* permitiu que o ator representasse o tipo “loiro burro”, isto é, a inversão já retratada, de modo estereotipado, por muitas secretárias no cinema e na TV.

⁴¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chris_Hemsworth. Acesso em: 31 jul. 2021.

Podemos conferir esse mesmo estereótipo na jovem loira, cobaia do Dr. Peter, no texto fílmico original (Figura 33), em que, mesmo não acertando nenhum teste, era elogiada, ficando claro que o protagonista, nesse momento, era motivado pela beleza da mulher. Kevin, por sua vez, mesmo mostrando ser desprovido de toda e qualquer inteligência, é contratado para atender pelo menos o telefone, ficando evidente que a contratação dele pelas caça-fantasmas ocorre somente por sua beleza, reproduzindo, dessa forma, o papel colocado para muitas mulheres cuja valorização se dá somente pela aparência física em detrimento do intelecto.

No filme, Kevin é incorporado pelo fantasma de Rowan, resultando na seguinte sequência de cena:

As caça-fantasmas conseguem chegar ao hotel. Kevin/Rowan aparece. Abby o chama de Kevin. Então, ele pergunta “é o nome disso aqui?”, “Achei com cara de Chef”, “Mas gostei do corpo, confesso. Pela primeira vez na vida não encolho a barriga”.

Abby afirma que é hora de liberar o corpo de Kevin. Diz que elas gostam dele, apesar das esquisitices frustrantes. Holtz, por sua vez, argumenta: “Tinha começado a atender o telefone”.

Irônico, Kevin/Rowan pergunta se sua performance está muito à Peter Pan, não resistindo, incorpora os gestos da personagem e voa. Depois, informa “Na boa, esse cara tá fazendo eu me sentir cada vez mais burro”, “Ele é todo seu”, saindo do corpo de Kevin.

As caça-fantasmas, em um ato desesperado, jogam-se para que Kevin caia sobre elas, evitando de ele bater a cabeça no chão.

Percebemos, assim, que essa sequência de cenas produz uma certa dose de humor, visto que nem o próprio fantasma conseguiu ficar incorporado em Kevin devido à falta de inteligência.

O filme **Caça-Fantasmas** (2016) foi objeto de ataques no lançamento do primeiro trailer, recebendo mais *dislikes* do que *likes* no Youtube⁴². O original, **Os Caça-Fantasmas** (1984), foi importante para a cultura *pop*, porém uma releitura protagonizada por mulheres provocou uma grande polêmica entre os fãs, como aponta Nascimento (2016)⁴³, em sua crítica:

⁴² Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-126155/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 21 fev. 2020.

⁴³ Disponível em: <https://aodisseia.com/critica-caca-fantasmas-2016/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

Acho que nenhum filme foi tão polêmico nos últimos anos quanto o novo *Caça-Fantasmas*. [...] o icônico filme de Ivan Reitman revelou-se dono de uma legião de fãs fidelíssima que definitivamente não aceitou bem a ideia de um longa sem o elenco original composto por Bill Murray, Dan Aykroyd, Ernie Hudson e o falecido Harold Ramis. A situação ficou ainda mais polêmica quando o diretor Paul Feig optou por fazer uma nova equipe composta apenas de mulheres, gerando uma campanha de marketing extremamente prejudicada pela recepção negativa da internet, que transformou o trailer do filme no vídeo mais “descurtido” da História do YouTube.

A polêmica que precedeu o filme foi respondida por algumas críticas com elogios, por exemplo, para a atuação dos atores⁴⁴. Podemos inferir que se tratou de uma questão de machismo, visto que esses ataques acontecem antes mesmo do filme ser exibido na íntegra, para que se pudessem apontar os pontos fracos da película no que diz respeito a questões técnicas. Entendemos, assim, que o alvoroço ocorre exatamente pelo fato de o filme estar centrado no protagonismo de quatro mulheres, evidenciando como está arraigada a ideia de que filmes de histórias de super-heróis, sagas ou filmes como **Caça-Fantasmas** são considerados, tradicionalmente, do universo masculino. Desse modo, fazer um *remake* deste último somente com heroínas parece violar esse universo. Podemos estar diante de um desejo de não querer ver “violado” um clássico que fez parte do imaginário da adolescência masculina dos anos 80.

O filme **Caça-Fantasmas** (2016) coloca-se como um *reboot* (nova versão de uma obra de ficção) dos longas de 1984 e 1989, no entanto, ao empreendermos a análise comparativa, constatamos, por meio de uma intertextualidade implícita, que se trata da mesma estrutura narrativa, com tramas parecidas, constituindo-se, dessa forma, em um *remake*. Bazarello (2021), em seu artigo “As Caça-Fantasmas (2016)/Cinco anos depois, por que o Blockbuster só com mulheres não deu certo?”, texto que surge motivado pelo lançamento do mais recente produto da franquia: *Ghostbusters – Mais Além* (2021), aborda exatamente a questão de o filme com o protagonismo das mulheres ser um *remake* e não um *reboot*, afirma:

O maior problema, conceitualmente falando, em minha opinião e a de muitos fãs, foi a opção por uma refilmagem ao invés de uma terceira parte. Ao decidir eliminar a existência dos filmes anteriores queridos dos fãs mais fervorosos, os realizadores mexeram num verdadeiro vespeiro. O que os fãs queriam de verdade era um terceiro filme e não um remake. Quando percebemos que Feig teve à sua disposição todo o elenco original para participações especiais, fica mais evidente a oportunidade

⁴⁴ Essa informação pode ser conferida no *site*: <https://cinemacao.com/2016/07/12/critica-caca-fantasmas-2016/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

desperdiçada. A passagem de bastão para uma nova geração e a homenagem aos antigos realizada pelo novo *Ghostbusters – Mais Além* (2021) poderia ter ocorrido há cinco anos no filme com a equipe feminina.

Nesse sentido, tenta justificar o motivo pelo qual o filme com o protagonismo feminino, passando pelos mesmos episódios dos heróis do filme original, teve uma recepção tão negativa. O autor defende que o fato de colocar no lugar de personagens clássicos masculinos protagonistas mulheres incomodou muitos fãs, visto que o filme original faz parte de todo um imaginário de crianças e adolescentes dos anos 80, o que, segundo ele, seria uma justificativa para tantos “*dislikes*”.

No entanto, há aqueles que defendem que se tratou, de fato, de uma questão de machismo. É possível perceber que é exatamente contra o machismo que o filme se direciona. Isso pode ser observado pelo estereótipo “loiro burro”, representado pela personagem Kevin Beckman. Outro exemplo de provocação contra o machismo ocorre quando as caça-fantasmas direcionam o laser para as partes íntimas do fantasma boneco gigante para lançá-lo no portal, como observamos na Figura 37:

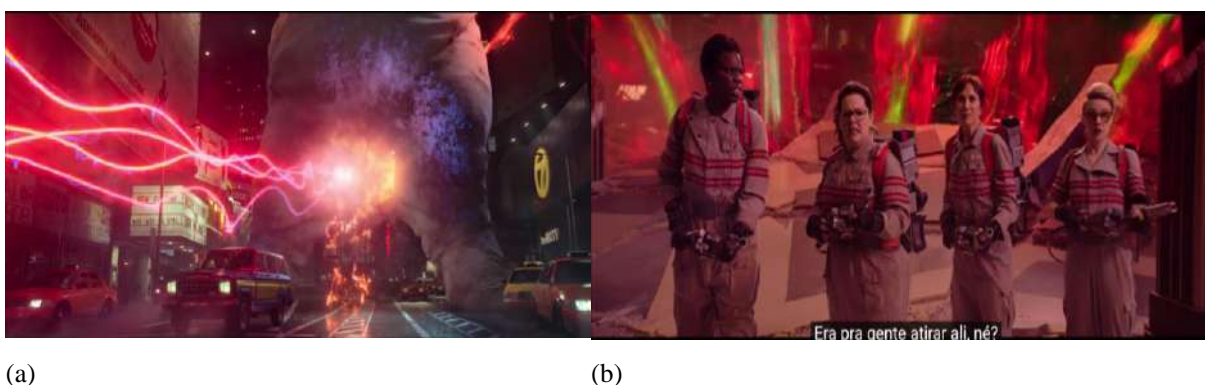


Figura 37: (a) As caça-fantasmas direcionam o laser nas partes íntimas do fantasma boneco gigante para lançá-lo no portal; (b) Patty questiona se era mesmo para atirar nesse lugar.

Na figura acima, temos dois quadros, em que, no primeiro, em plano geral, vemos os raios que saem das armas das protagonistas atingirem as partes íntimas do fantasma gigante. Já no segundo quadro, em plano americano, as quatro, com armas em punho, olham o resultado do ataque.

É importante destacar também o empenho da assistente do prefeito, Jennifer Lynch (Cecily Strong) em desqualificar o trabalho das caça-fantasmas. Com o argumento de não causar uma histeria coletiva, trata da questão como se fosse *fake News*. Desse modo, Lynch mente à imprensa: “Foi só mais um golpe publicitário dessas mulheres incrivelmente tristes e solitárias. Leram **Comer, Rezar e Amar** e levaram ao pé da letra”, fazendo referência ao livro

considerado, por alguns, só para mulheres. Esse livro é voltado para quem se encontra em crise e busca um encontro consigo mesmo. Podemos inferir, ainda, que, ao qualificar as mulheres como “incrivelmente tristes e solitárias”, a personagem faz alusão ao estereótipo de que as mulheres dedicadas à vida acadêmica têm esse perfil.

Ao atentarmos para as características dessa personagem, podemos enquadrá-la, naquilo que Arruza, Bhattacharya e Frase (2019) denominam como fazendo parte do feminismo liberal, isto é, a mulher que consegue uma função de destaque, porém não deixa de reproduzir um comportamento considerado patriarcal. Segundo Arruza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 37), “o feminismo liberal se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres”. Na realidade, há um questionamento, nos postulados feministas atuais, de como a mulher se sujeita à exploração do capital com suas jornadas, incluindo aquelas que estão em altos escalões das corporações, como é o exemplo da personagem Jennifer Lynch que representa, inicialmente, o tipo de mulher que ainda não reconhece na outra uma parceria.

Outro aspecto que chama bastante atenção no filme são os termos científicos utilizados. Quando comparamos com o texto original, notamos que, no intertexto, há uma maior incidência desse tipo de expressão, como sendo uma forma de reforçar que essas mulheres dominavam o assunto, mas também como dose de provocação. Isso pode ser comprovado a partir dos destaques nos seguintes exemplos: Quando Abby apresenta Holtzmann a Erin, ela revela que as duas estavam empenhadas em produzir o que foi teorizado no livro. Afirma que estavam perto do “laser de cátodo para o raio trator reversível”. Em outra situação, Erin encontra um objeto e diz parecer “uma fissão nuclear”. Abby, por sua vez, fala que estava sentido cheiro de descarga elétrica e “decomposição isotópica”. Ao levarem esses destroços para o laboratório, Erin afirma que as peças pareciam “um minicíclotron”. Holtz entra na conversa e revela que construíram com “liga de cromo”. A protagonista constitui-se em uma personagem irreverente, porém dominava a linguagem técnica. Revela que inventou um dispositivo “para acelerar as partículas antes da entrada no dispositivo DLA portátil e usável para flexibilidade máxima”. Abby, por seu turno, segue a ideia e afirma: “aí juntamos o sincronizador psiconinético reversível e o feixe de cátodo da Holtz e *voilà*, prendemos o fantasma”. Esta esclarece, ainda, “com os reatores em estado crítico dentro do vórtice, a radiação beta pode inverter a polaridade”. Erin completa: “causando uma inversão protônica total”.

Este texto fílmico apresenta um viés cômico, mas, ao mesmo tempo, coloca essas mulheres no universo científico, contexto dos *nerds*. Elas conseguem fazer piada com o papel da mulher na sociedade, com o próprio fato de elas não serem levadas muito a sério. Exemplo

disso ocorre em comentários da internet, quando o vídeo delas comemorando o episódio de terem visto uma manifestação fantasmagórica é divulgado nessa mídia: Erin pede para tirar das redes sociais. Abby avisa que não dava para abafar o caso. Revela que, além delas, já haviam recebido 100 comentários nas redes. Porém, com motivos de chacota, como, por exemplo, “Os patrulha-fantasmas contatam o fantasma Pé Grande”. Abby fica nervosa, expondo que era por isso que não conseguiam fazer um trabalho sério. Ela afirma que estavam perto de uma descoberta incrível.

É importante destacar que essa sequência no texto fílmico retrata como a atuação de mulheres no âmbito científico sempre foi questionada por aqueles que, ao longo da história, exerceram o poder: os homens. Para Löwy (2009, p. 40):

A ideia de uma relação entre ciência e o gênero implica que a evolução de conhecimento científico foi moldada pela existência de uma dicotomia fundamental entre o masculino e o feminino na sociedade, e pelo fato de que, durante a maior parte da História, a pesquisa científica foi empreendida por e para indivíduos do sexo masculino. As pesquisas nesse campo assumem que as definições vigentes de neutralidade, objetividade, racionalidade e universalidade da ciência, na verdade frequentemente incorporam a visão de mundo das pessoas que criaram essa ciência: homens – machos – ocidentais, membros das classes dominantes.

A autora postula, também, que a Biologia e a Medicina, os campos do saber científico que tratam diretamente dos corpos sexuados, podem ter induzido a absorção social e cultural das diferenças sexuais. Isso, segundo a estudiosa, pode explicar a grande duração de tempo da manutenção de argumentos científicos a respeito da capacidade intelectual da mulher, em que esta era considerada com uma inferioridade inata.

A grande diferença dessa película é o *gender swap*, com a mudança para o protagonismo feminino. **Caça-Fantasmas** (2016) é a representação do poder das mulheres. As quatro mulheres possuem funções bem definidas. Erin é doutora em física quântica, faz questão o tempo todo de dizer que o trabalho que fazia era científico. Abby, por sua vez, era alucinada por assuntos paranormais, nunca havia duvidado da existência de fantasmas, tanto que suas pesquisas eram voltadas só para isso. Já Holtz incorpora o estereótipo do cientista maluco, capaz de inventar todo e qualquer tipo de equipamento. Por último, Patty, que não tem conhecimento científico, traz o conhecimento das ruas, da vivência. Assim, podemos observar que todas são capacitadas intelectualmente.

Ademais, há entre elas a capacidade de reconhecer uma na outra uma parceria e o respeito pela individualidade de cada uma. Ainda que tenha havido um desentendimento inicial entre Erin e Abby, fica provado que isso ocorreu devido a traumas na infância de Erin, mas que

são superados ao confirmar que estavam certas em relação a questões paranormais. Com isso, podemos citar que entre elas ocorre a sororidade. Hooks (2009, p. 39) aponta para o poder da sororidade. Segundo ela, é preciso continuar a “produzir o pensamento e a prática antissexista que confirmam a realidade de que mulheres conseguem alcançar a autorrealização e o sucesso sem dominar umas às outras. E temos a sorte de saber, em todos os dias da nossa vida, que a sororidade é uma possibilidade concreta, que a sororidade ainda é poderosa”.

Nesse sentido, ao retomar a franquia, em que há o *gender swap*, podemos notar que essas mulheres podem se inserir nos mesmos contextos, antes destinados exclusivamente aos homens, mostrando que é possível esse poder feminino. Elas podem ocupar o lugar do herói dos filmes e das histórias em quadrinhos que combate o mal para salvar toda uma população da cidade que está em perigo. No intertexto, temos quatro mulheres lutando contra um exército de fantasmas e um vilão sociopata para salvar a cidade de Nova Iorque. Ainda que tenha sido pelo viés cômico, as colocações e posicionamentos contra as ideias machistas estereotipadas na sociedade são significativas por meio do *gender swap*.

5.4 O fenômeno *gender swap* em *Onze homens e um segredo* (2001) e *Oito mulheres e um segredo* (2018) – A inteligência feminina e a sororidade

Onze homens e um segredo é um *remake* (com mesmo nome) de um dos filmes mais consagrados da década de 60, tendo em seu elenco astros, como Frank Sinatra (1915-1998), Dean Martin (1917-1995) e Sammy Davis Jr. (1925-1990). O *remake* americano de 2001, *Ocean's Eleven*, em inglês, tem a direção de Steven Soderbergh e o roteiro de Ted Griffin. Há, ainda, duas continuações dirigidas por Soderbergh: *Ocean's Twelve*, em 2004, e *Ocean's Thirteen*, em 2007, resultando no termo Trilogia *Ocean's*.

O texto fílmico narra a história do planejamento e execução do roubo de um cofre central, pertencente aos cassinos MGM Grand, Mirage e Bellagio, localizados na cidade de Las Vegas. Ao mesmo tempo, apresenta os problemas pessoais de Danny Ocean (George Clooney), como ter saído da prisão e estar em liberdade condicional, além de abordar a relação dele com a ex-mulher Tess (Julia Roberts), que o abandona após descobrir a sua ligação com atividades criminosas. Danny ainda nutre sentimentos por Tess, que estava se relacionando com Terry Benedict (Andy Garcia), dono dos três cassinos.

Em 2018, é lançado outro *remake*, **Oito Mulheres e um segredo**, em inglês *Ocean's 8*, filme americano, dirigido por Gary Ross. O roteiro é escrito, também, por ele e por Olivia Milch. Neste filme, assim como nos demais aqui analisados e que fazem parte de uma franquia,

a intertextualidade é marcada pela semelhança no desenvolvimento do roteiro do filme que deu origem à trilogia, ou seja, **Onze homens e um segredo** (2001). A grande mudança significativa é o *gender swap*, com a inversão de papéis em que os personagens homens são trocados por mulheres, havendo também a alteração do universo dos jogos para o mundo da moda.

A película apresenta a história de Debbie Ocean (Sandra Bullock), irmã de Danny Ocean (George Clooney). Ela, assim como o irmão no primeiro filme da trilogia, sai da prisão para cumprir liberdade condicional. Enquanto na versão masculina Danny Ocean e seus companheiros planejam o roubo do cofre de três cassinos em Las Vegas, em uma noite de luta, Debbie arquiteta roubar um colar de diamantes no valor de US\$ 150 milhões que a *Cartier* mantém em um cofre. Com a ajuda da antiga companheira de golpes Lou (Cate Blanchett), o plano é reunir uma equipe só de mulheres e convencer a empresa a emprestar a joia para a famosa atriz Daphne Kluger (Anne Hathaway) usá-la na noite do Met Gala – baile anual oferecido pela *Vogue* no Metropolitan Museum Of Art de Nova York. Em contrapartida, Debbie pretende resolver um problema pessoal: fazer um acerto de contas com o *marchand*, Claude Becker (Richard Armitage), ex-namorado e ex-parceiro de crimes, que a traiu e saiu impune, deixando-a ficar presa por mais de cinco anos.

Debbie Ocean é apresentada, em **Oito mulheres e um segredo** (2018), como irmã de Dany Ocean, personagem do texto fonte, relacionando intertextualmente os filmes. Na verdade, Debbie corresponde ao *gender swap* de Dany, tanto que a cena inicial de ambas as personagens ocorre de forma semelhante. No primeiro, em plano americano e, depois médio, em um ambiente frio, cor cinza, Daniel Ocean, com uniforme de presidiário, barba por fazer, cabelo precisando de corte, senta-se em uma cadeira para ser entrevistado e conseguir a condicional. Durante a audiência, é interpelado por uma voz feminina (o foco da câmera é somente em Daniel, não há a imagem de outras personagens). Essa voz questiona se é possível ele violar a lei novamente. Ela alega que foi a primeira condenação dele, mas foi implicado em dezenas de outros golpes e fraudes. Quando questionado sobre os motivos que o levaram a cometer o golpe pelo qual foi condenado, Danny menciona o abandono da esposa e o sofrimento que o teria levado a um processo destrutivo, como pode ser conferido na Figura 38, a seguir:

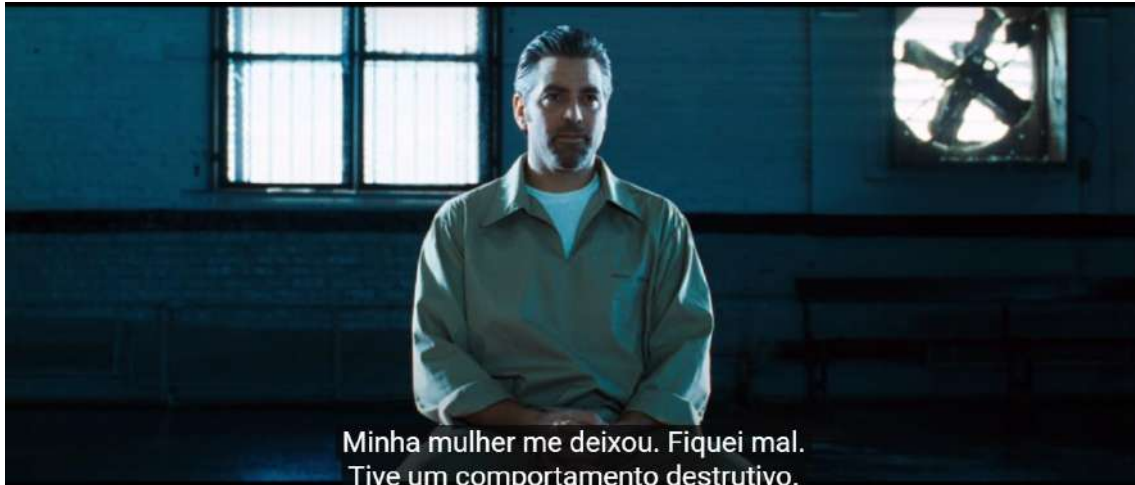


Figura 38: Daniel Ocean, em entrevista, para conseguir a condicional.

De forma semelhante, em cena inicial, Debbie Ocean aparece em um presídio. Sua imagem é central, primeiro plano, em que responde a perguntas de um policial, não enquadrado em cena. Ela também usa uniforme de presidiária e está sentada em uma cadeira. A voz revela que a condicional é um privilégio, havendo restrições dentre as quais uma é evitar a companhia de quem tem antecedentes criminais. Isso incluiria a maioria da família dela. A câmera muda o enquadramento para plano médio, em que aparece a personagem mais distante. A voz do policial continua os questionamentos, dentre eles se seria um desafio impossível para Debbie se manter distante de pessoas com antecedentes criminais. A protagonista, de forma dissimulada, responde que não, pois jamais quis esse tipo de vida para ela. Expõe que seu irmão (Daniel Ocean) está morto, que ele era um vigarista; que tudo isso estava no sangue dele. A voz continua inquirindo se tudo isso também não estaria no sangue dela. Debbie afirma que não. Informa que o motivo dela estar ali foi porque se apaixonou pela pessoa errada, conforme imagem que podemos conferir na Figura 39, abaixo:



Figura 39: Debbie Ocean, em entrevista, para conseguir a condicional.

Em plano fechado, de frente para câmera, luz indicando iluminação própria de ambiente fechado, a personagem encena um arrependimento, embargando a voz e prometendo que, se fosse solta, ia querer uma vida simples: um emprego, amigos, fazer um passeio ao ar livre depois do trabalho e pagar suas contas.

Ao conseguir a liberdade condicional, Dany, vestido de traje de festa, fazendo-nos inferir por esta marca textual que quando foi preso estava em um momento formal, recebe os pertences que foram guardados na ocasião de sua prisão, entre eles sua aliança de casamento:



Figura 40: Daniel recebe seus pertences ao sair da penitenciária.

Observamos Daniel, em plano médio, com iluminação própria de um ambiente fechado, ocupando o centro da imagem. Considerando os elementos semióticos visuais como forma de produzir sentidos, devemos atentar para o fato de a personagem tirar uma aliança do envelope,

segurá-la na mão direita, ao mesmo tempo em que seu olhar nos denota estar perdido em seus pensamentos.

Da mesma forma, por meio de uma relação intertextual implícita convergente, notamos que Debbie, ao conseguir sua condicional, sai maquiada e com um vestido fino (estilo festa), pista textual que, também, leva-nos a inferir que ela foi presa em uma situação formal. Antes de sair, uma policial, na hora de devolver seus pertences, ironiza: “Uma vida simples? Essa é boa”. Debbie retruca: “Tive cinco anos para ensaiar”. Enquanto Danny tira do pacote uma aliança, a protagonista pega de seus pertences, entre eles o relógio que ela própria havia roubado do irmão, conforme mostrado na figura 41. Cena que podemos conferir a partir da figura abaixo:



Figura 41: Debbie coloca o relógio que roubou do irmão, o qual estava entre seus pertences no presídio.

Em plano médio, iluminação própria de um ambiente fechado, Debby coloca o relógio de Danny que tira de um pacote entregue pela policial. Ela avisa a Dina, a policial, que estava tudo certo, pois ele também havia roubado aquele relógio de alguém. Informa, ainda, que na próxima semana estaria chegando um carregamento, que pegasse a parte dela e uns pacotes a mais, o resto era para vender e não fumar. Isso demonstra que Dina era subornada a Debbie, que fazia tráfico dentro do presídio feminino.

Considerando que estamos diante de uma materialidade multimodal, em que devemos considerar todos os elementos, no plano verbal e não verbal, como produtores de significados, notamos, dessa forma, pelas marcas textuais apresentadas, que ambos os protagonistas vão incorrer novamente em outros crimes. Em Danny, essa ideia é expressa de um modo mais sutil; já em Debbie, é mais explícito, haja vista o seu comportamento na entrevista e na saída do presídio.

Depois de sair da prisão, já sem barba e vestido de forma elegante, Daniel vai a um cassino, falar com Ramón, que na verdade é Frank Catton (Bernie Mac), um *crupiê* vigarista (pessoa que dirige uma mesa de jogo em um cassino). Danny estava ali para localizar seu antigo amigo Rusty Ryan (Brad Pitt). Após conseguir informações sobre Rusty, violando a condicional, Danny viaja para a Califórnia à procura do amigo. Lá, encontra-o ensinando jovens atores de Hollywood a jogar pôquer, ou melhor, a fazer os blefes (ensinava como trapacear). Mas é nítido pelos gestos, olhar, ar grave que esta atividade não agradava Rusty.

Debbie Ocean, por sua vez, ao sair do presídio, já na cidade de Nova Iorque, antes de qualquer coisa, aplica pequenos golpes, a fim de conseguir maquiagem, perfume, boas roupas e um luxuoso hotel para um bom banho de banheira. Em seguida, assim como Daniel, a primeira providência de Debbie é ir atrás da antiga amiga e companheira de golpes Lou. Esta é responsável por um *pub* e ensina aos funcionários do lugar adulterar vodca com água. Lou leva Debbie para visitar a lápide de Danny. Em efeito de perspectiva (longe x perto), a protagonista aparece contemplando a lápide em que está escrito: “Danny Ocean 1963 – 2018”. Isso é apresentado como uma incógnita, pois conhecendo os golpes da antiga personagem, fica a pergunta: será que de fato ele morreu? Ela própria diz “É bom mesmo você estar aí”.

Nesse sentido, por intermédio de um encadeamento intertextual narrativo de similaridades, podemos afirmar que Lou é o *gender swap* de Rusty. Ele era um homem elegante, inteligente, irônico; ela, tem um estilo próprio: usa calças e ternos de veludo, gravatas e casaco *vintage*, o estilo *western* aparece em quase todas as suas produções, usa joias e sobreposição de colares, coletes. Suas roupas transitam entre o masculino e o feminino, sempre muito elegante. É uma mulher inteligente, forte e racional. Tem uma paixão: as motocicletas.

No texto fonte, Daniel diz para Rusty que tinha ido procurá-lo primeiro, porque tinha um plano e ia precisar de um grupo grande. Ele revela que queria dar um golpe em três cassinos em Las Vegas. Os dois estudam a planta estrutural do cassino Bellagio. Rusty diz que o cofre deve ser o mais inacessível que já foi planejado e está ligado ao Mirage e ao MGM Grand. Rusty questiona quem bancaria um plano desses. Então, Daniel expõe que Benedict tinha muitos inimigos. Rusty completa “com muito dinheiro e nada a perder”. Assim, chegam ao nome de Rueben (Elliott Gould). Este, um conhecedor dos sistemas de segurança desses cassinos, avisa que o plano poderia fracassar, no entanto, aceita patrocinar o grupo pelo prazer de superar seu rival Terry Benedict, dono dos cassinos. Daniel revela que a comissão de jogos de Nevada requer que o cassino tenha nas reservas em dinheiro para cobrir todas as fichas. Assim, na noite em que fossem roubá-lo, o que seria dali a duas semanas, momento em que

aconteceria uma luta pelo campeonato de boxe, a quantia que estaria no cofre seria de pelo menos US\$ 150 milhões.

Debbie, por seu turno, também conversa com a amiga Lou e explica que tinha um plano. Esta pensa, a princípio, que seria assaltar uma loja. No entanto, Ocean informa que seria roubo de joias do estilo Liz Taylor, espetaculares, grandes, brilhantes, trancadas em um cofre, quinze metros abaixo do solo. Lou questiona como seria isso. Debbie informa que iriam trazer para elas. O plano era roubar o MET. Lou se preocupa, uma vez que não era a mesma coisa que assaltar uma loja. Ocean, por seu turno, argumenta que não seria necessariamente o museu, mas alguém que estaria nele. Lou expõe que, mesmo que fosse possível, seria preciso umas vinte pessoas e meio milhão. Debbie corrige, dizendo que precisariam de sete pessoas e US\$ 20 mil.

Ao atentarmos para as relações intertextuais estabelecidas entre esses dois textos multimodais, notamos que, no que diz respeito ao elemento narrativo espaço, há alteração significativa em decorrência da necessidade de ajustes em relação ao *gender swap*.

Os espaços constituem partes fundamentais para a elaboração das respectivas tramas. Em **Onze homens e um segredo** (2001), o cenário para a ocorrência do roubo é Las Vegas, mundo dos jogos, ambiente de dinheiro, elegância, glamour e, sobretudo, predominantemente masculino, de modo que uma quantidade de homens podia transitar nesses espaços sem chamar a atenção, ainda mais com uma luta de boxe acontecendo.

Em **Oito mulheres e um segredo** (2018), por sua vez, o foco é o mesmo, mas com o *gender swap*: circular por espaços próprios para mulheres, portanto, sem chamar atenção. Nesse sentido, o local escolhido é Nova Iorque, um dos lugares mais famosos no mundo da moda. O cenário é o Baile do MET GALA⁴⁵. É um dos eventos do ano mais aguardado pelo mundo fashionista e pelas celebridades. Ele acontece todo ano na primeira segunda-feira do mês de maio. Há sempre uma celebridade anfitriã, assim como é sempre escolhido um tema do mundo da moda. Esse evento é beneficente. Arrecada fundo para o Instituto de Moda do Metropolitan. Trata-se de um dos acontecimentos mais exclusivos e sofisticados do mundo, portanto, um espaço em que reina glamour, elegância, ousadia nas criações dos trajes, mas com protocolos a serem seguidos. Esse baile é promovido pela Revista Vogue Americana, uma das revistas de

⁴⁵ Vestidos elaborados, cheios de conceitos, inovações e significados, usados pelas pessoas mais conhecidas no mundo do entretenimento e da moda. Isso é parte do **Met Gala**, o principal evento fashion anual, que acontece no **Metropolitan Museum of Arts**, em **Nova York**. Considerado o *red carpet* da área, o tema do baile sempre é baseado na exposição do **Costume Institute** e inspira as mais variadas e icônicas criações. [...] ocorre sempre na primeira segunda-feira do mês de maio. Disponível em: <https://revistavlk.com.br/met-gala-o-tempo-na-historia-da-moda/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

moda mais famosas do mundo. É dirigida por Anna Wintour, que aparece no filme como ela mesma. Na festa do filme, a celebridade anfitriã seria a atriz Daphne Kluger (Anne Hathaway).

O plano era roubar o colar *toussaint* que estaria no pescoço de Daphne Kluger. Para isso, seria preciso tirar o colar do cofre da Cartier⁴⁶, *hackear* a segurança e entrar no baile que tem uma das mais exclusivas listas de convidados dos Estados Unidos. De acordo com Debbie, elas iriam colocar em prática um dos maiores roubos de joia da história. O responsável da Cartier diz que o colar estava avaliado em US\$ 150,00 milhões de dólares.

Desse modo, constatamos que, em ambos os textos fílmicos, os espaços e a ambientação são elementos fundamentais no que se refere aos gêneros, visto que o ambiente dos cassinos é tido como um universo majoritariamente masculino, enquanto o mundo da moda e das joias é considerado tipicamente feminino. Desse modo, as personagens deste filme circulam em um universo que fascina algumas mulheres, com figurinos luxuosos, grifes, festa, maquiagem, joias, enfim, o mundo de *glamour*. É preciso destacar que, a noção de luxo e de poder, é mantida nos respectivos filmes.

No texto original, Daniel e Rusty recrutam as pessoas para comporem a equipe. O primeiro é Frank Catton/Ramón, o vigarista trabalha nas roletas. Ele finge que está com bronquite e pede para se mudar para Las Vegas. Em seguida, chamam os irmãos Virgil (Casey Affleck) e Turk Malloy (Scott Caan), uma dupla de mecânicos trapaceiros que estava em Utah sem serviço. Para a área eletrônica, chamam Livingston Dell (Eddie Jemison) que estava trabalhando em vigilância para o esquadrão antimáfia do FBI. Para recrutar Basher Tarr (Don Cheadle), especialista em explosivos, Rusty teve que se passar por um agente policial para impedi-lo de ser preso, após uma tentativa frustrada de um assalto a um cofre. Ao ser resgatado por Rusty, Basher afirma que iria trabalhar com bandidos de verdade daquela vez. Em San Diego, Califórnia, eles chamam Yen, um chinês, de estatura baixa, incrível acrobata e contorcionista. Em St. Petersburg, Flórida, Rusty vai atrás de Saul Bloom (Carl Reiner), um impostor já aposentado, com úlceras atacadas. Ao ouvir sobre o plano do assalto, não resiste e integra o grupo. Em Chicago, Illinois, encontram Linus Caldwell (Matt Damon), jovem batedor de carteiras.

Por meio de uma intertextualidade implícita, observamos que, no *remake*, Debbie e Lou, também recrutam pessoas (mulheres) necessárias para a execução do plano. A primeira a ser recrutada é a estilista Rose Weil (Helena Bonham Carter) – famosa nos anos 90, dona de um

⁴⁶ A sede da Cartier é uma mansão que vende joias e relógios, na Quinta Avenida, em Nova York.

estilo *démodé*. Lou informa que Rose devia cinco milhões à Receita Federal. Teve bens congelados, passaporte apreendido, casa confiscada pelo banco. Debbie, com um humor fino, diz: “Ela parece incrível”, isto é, uma peça em potencial para o esquema. Assim, elas vão à procura de Rose. A estilista falida tem o papel de convencer Daphne Kluger a contratá-la para fazer seu vestido e usar o *Toussaint* no Met Gala. Notamos que essa personagem é o *gender swap* de Frank Catton, pois ambos trabalham em profissões que envolvem diretamente o local dos roubos (cassino e mundo da moda).

Em seguida, Debbie vai atrás da indiana Amita (Mindy Kaling), especialista em joias. A protagonista informa que precisava de seus serviços e pergunta quanto tempo levaria para fazer sete joias com pedras já cortadas. Amita responde que provavelmente de cinco a seis horas. Então, Debbie pergunta se não fosse mais preciso morar com mãe dela. Amita é indiana, então, apressa-se a afirmar que menos tempo.

É possível entender essa resposta quando consideramos que as mulheres indianas, de acordo com uma concepção ocidental, não têm seus direitos respeitados, fazem parte de uma cultura repressora, com famílias hierarquizadas, nas quais alguns idosos têm autoridade sobre as gerações mais novas e os homens sobre as mulheres. Assim, ter acesso ao dinheiro do roubo representava sua liberdade em relação às amarras impostas pela família. A sua função era desmontar o colar de diamantes no momento do baile, fazendo dele diferentes peças de joia para que as participantes pudessem sair do Met Gala usando uma peça, sem serem percebidas. Dessa forma, constatamos que essa personagem corresponde ao *gender swap* de Basher Tarr (Don Cheadle), especialista em explosivos, responsável, no filme **Onze homens e um segredo** (2001) por um blecaute de energia na hora do roubo.

Na busca por uma *hacker*, Debbie olha uma lista. Pergunta a Lou se não existia um *hacker* não russo. Esta informa que não havia quase nenhum. Isso desencoraja Debbie. No entanto, Lou, depois de um tempo, consegue encontrar uma *hacker* que apresenta a Debbie, seu apelido era Nine Ball (Rihanna), uma mulher negra, estilo despojado (transitando entre o masculino e feminino), cabelo rastafári (estilo Bob Marley). Segundo Lou, era a melhor da Costa Leste. Debbie chama a amiga à parte, pois parece não confiar na aparência que vê. Para piorar, Nine Ball acende um baseado, deixando a protagonista incomodada. A impressão inicial é apagada depois por meio da competência da *hacker*, que consegue invadir os sistemas de segurança da *Cartier* e do MET. Assim, notamos que a personagem constitui-se no *gender swap* de Livingston Dell que, especialista em eletrônica, invadiu o sistema de segurança dos cassinos.

A próxima a ser recrutada é Constance (Awkwafina), uma asiática. Era uma assaltante de rua, “estilo mão leve”, batedora de relógio, carteira; enganava as pessoas no jogo de cartas,

vestia-se em estilo “*hip hope*” e amava *skate*. Assim, Constance poderia furtar qualquer coisa sem que o dono percebesse. Essas características remetem a Linus Caldwell (Matt Damon), jovem batedor de carteiras.

Na procura da sétima pessoa, Lou propõe que seja um homem. Debbie, no entanto, recusa, alegando que “homem se faz notar” e “Ela, ignorar”. “É o que queremos”. Debbie quis dizer que precisava de uma mulher, porque no espaço que ela queria essa sétima pessoa era uma revista feminina e um baile, então um ambiente natural da mulher. Ali uma mulher não seria notada, ao passo que um homem chamaria muito a atenção. Com essa fala, entendemos que a sociedade pode ser indiferente com alguns papéis sociais exercidos por mulheres.

No decorrer do texto, é importante destacar também alguns disfarces assumidos pelas personagens para a execução do roubo. A *hacker* Nine Ball (Rihanna), mulher negra, após Constance furtar o crachá de uma funcionária da limpeza, disfarça-se de faxineira para colocar uma câmera em uma lixeira, para, dessa forma, acompanhar quais as coordenadas seriam tomadas quanto ao sistema de segurança no MET. A asiática Constance (Awkwafina), por sua vez, fica responsável pelos banheiros no momento do baile, possibilitando a ela ter acesso ao colar quando Daphne passa mal e vai ao banheiro. Há, ainda, a indiana Amita (Mindy Kaling) que lava pratos na cozinha do museu, também durante o baile, tendo acesso ao colar por uma bandeja que chega a ela, permitindo, em seguida, que pudesse desmontar o colar, transformando-o em novas peças, o que era, de fato, sua especialidade. Essas mulheres representam a diversidade, o estrangeiro em solo americano, de modo que é comum vê-las exercendo as tarefas consideradas mais braçais e subalternas. Desse modo, elas estavam ocupando os lugares que naturalmente lhes são impostos. Em contrapartida, para a vaga de *freelancer*, na Revista Vogue, é escolhida uma mulher branca, loira e que ia exercer a função de organizar e coordenar o evento. Para isso, Lou lembra de Tammy (Sarah Paulson), a sétima mulher a ser escolhida. Naquele momento, casada, dona de casa e mãe atarefada, fora parceira, no passado, dos atos ilícitos de Debbie. De início, Tammy recusa, dizendo que mudou de vida. Entretanto, é seduzida pelo plano da ex-companheira de golpes. Ela ficaria responsável pela estratégia da execução do roubo e pelo contrabando de todos os equipamentos necessários para a realização do plano. Assim, por trás de uma pacata dona de casa, há uma mulher inteligente, estrategista e especialista no mundo da contravenção. Nesse sentido, percebemos que Debbie propõe usar a favor delas, e de forma inteligente, exatamente os estereótipos que a sociedade cria para cada tipo de mulher.

Para a execução de seu plano, no texto original, Daniel Ocean reúne a equipe, expondo que cada um foi escolhido pelas características específicas de acordo com o planejamento. Ele

usa maquetes e projetor para explicar todo o plano e a tarefa de cada um. Em uma relação intertextual observável pelas semelhanças, Debbie reúne a equipe na casa de Lou para a exposição do plano. Sobre um velho palco, usa a maquete do MET e um telão para ilustrar uma situação hipotética. Assim, começa a execução do plano, nos respectivos textos fílmicos, em que cada uma tem uma tarefa específica.

Em **Onze homens e um segredo** (2001), Linus (Matt Damon) fica encarregado de descobrir informações sobre o dono dos cassinos, Terry Benedict, como, por exemplo, hábitos, horários, relações etc. Ele descobre que Terry tinha uma namorada que era curadora de um museu. Ao passar essas informações para Rusty, este descobre que a namorada do dono dos cassinos era, na verdade, a ex-mulher de Daniel. Diante desse fato, Rusty confronta Danny, alegando que ele havia escolhido aqueles cassinos por questões pessoais, por vingança, o que poderia comprometer todo o plano, colocando todos em risco. Daniel, por sua vez, revela que a motivação não tinha sido vingança, porém o desejo de recuperar sua mulher.

Por intermédio de uma relação intertextual implícita, em **Oito mulheres e um segredo** (2018), notamos que ocorre a mesma situação quando Lou vê o nome de Claude Becker relacionado entre os convidados do baile ao lado de Daphne. Longe das outras garotas, elas conversam. Lou afirma que não era o *crupiê* (pessoa que dirige uma mesa de jogo em um cassino) dela, nem uma turista rica, então, que ela não fosse enganada. A amiga avisa Debbie que não deveria dar um golpe dentro de outro, pois seriam pegas. A cúmplice questiona por que fazia isso; por que tinha que ter o algo a mais. Por fim, informa que se estivesse armando para Claude, ela estaria fora. Então Debbie tenta convencê-la de seus motivos. Afinal, ele a mandou para a cadeia. Lou afirma que ele faria isso de novo. Mas Debbie garante que daquela vez não. Dessa maneira, observamos que outro motivo além da joia em si move Debbie no roubo, convergendo em termos de trama com o filme original.

Em **Onze homens e um segredo** (2001), o plano ocorre como o planejado. Porém, Danny, após cumprir sua parte na missão, volta para a sala para fingir que estava sendo espancado por um capanga, deixando claro que não tinha nada a ver com o que aconteceu, a fim de executar a segunda parte do seu plano: recuperar o amor de Tess. Ele esquematiza de modo que ela fique sabendo que Terry aceitava deixá-la em troca de reaver o dinheiro roubado. No entanto, Danny não admite que sabia onde estava o dinheiro, mas poderia ter informações com um amigo do mundo do crime com quem tinha contato. Depois de ser preterida por Terry, Tess decide procurar o marido. Por violação das regras de liberdade condicional, o protagonista volta para prisão. Após cumprir sua pena de três a seis meses, Danny ganha liberdade. Tess e Rusty estavam, do lado de fora da penitenciária, à espera dele.

Em **Oito mulheres e um segredo** (2018), também chega o grande dia: a primeira segunda-feira de maio. Essa passagem do tempo dá-se por um efeito de montagem para aceleração do tempo e organização do evento. Ao som da música francesa *Parce que tu crois* de Charles Aznavour, o colar é tirado da Cartier em um forte esquema de segurança. Debbie, por sua vez, ao se preparar para o baile e se infiltrar como uma convidada, diz para si mesma, ao se maquiar e olhar para o espelho: “Não estou fazendo isso por mim; não estou fazendo isso por vocês. Em algum lugar por aí, há uma menina de oito anos deitada na cama, sonhando em ser criminosa. Vamos fazer isso por ela”. Ao expor essa fala, a personagem reafirma que a mulher pode ser e fazer tudo o que quiser, ainda que de forma transgressora, em um mundo, ainda, dominado por homens. A execução do plano ocorre como o planejado.

Ao observarmos o operador narrativo tempo, notamos que ele é parte fundamental para desencadear a trama. Em ambos os textos fílmicos, há marcas do tempo cronológico. Além desse tempo cronológico, marcado de forma objetiva e linear, os filmes recorrem também a inserções de *flashback*, constituindo-se como elemento fundamental, em ambos os textos, para esclarecimentos referentes à trama. Esse recurso é empregado, no primeiro filme, quando Tess (Julia Roberts) percebe que foi usada como parte do plano de Daniel. A câmera dá um *close* na face de Tess, evidenciado que se refere ao pensamento da personagem. Assim, há a inserção de um *flashback*, revelando que Daniel, ao se despedir, quando a encontrou, colocou um telefone no bolso do casaco dela, sem que ela percebesse. Esse objeto seria mais tarde usado por Ray para se comunicar com Benedict (Andy Garcia), o dono dos cassinos. O último *flashback* utilizado tem a finalidade de surpreender não só Benedict, como também o espectador, o que é conseguido graças ao recurso da elipse, estratégia na qual se omite algumas ações. No caso, tais ações são reveladas depois por meio desse *flashback*. Com isso, descobrimos que o grupo consegue tirar todo o dinheiro do cofre usando uma falsa S.W.A.T. Assim, quando os policiais da unidade tática são chamados pelo gerente de Benedict, a ligação é interceptada, permitindo que Rusty e os demais integrantes do grupo entrem, peguem as malas de dinheiro e saiam sem serem reconhecidos.

O recurso do *flashback* também é usado no *gender swap* **Oito mulheres e um segredo** (2018). Isso ocorre, em um primeiro momento, quando Debbie revela para Tammy como conheceu Claude Becker, seu ex-namorado, e que, naquele momento, era também seu desafeto. Nesse *flashback*, é revelado que Debbie e Lou atuavam em seus golpes em um salão de bingo, Westside, em Passaic, Nova Jersey. Elas trapaceavam no bingo, dando pequenos golpes na roleta. Depois Debbie foi apresentada a um *marchand*, Claude Becker. Criaram um golpe simples: quando alguém se interessava por uma peça de arte, ela se passava por compradora

para elevar o preço. Envolvida emocionalmente com Claude, um dia, ele pediu para se passar por uma vendedora. Debbie assinou um documento falso no valor de meio milhão de dólares. Com isso, ela leva toda a culpa quando o golpe é descoberto, vai para prisão, e ele sai ileso. Com essa lembrança, entendemos que o vestido fino usado no momento da saída da prisão remete a esse episódio.

Esse recurso, com o apoio do efeito da elipse, atua, ainda, em três outras situações importantes da narrativa deste filme. Na primeira, quando Debbie e Lou revelam para as outras cinco mulheres que a atriz Daphne Kluger (Anne Hathaway) também foi cooptada pela dupla para fazer parte do roubo, uma vez que, como ela própria disse “Não era uma perfeita idiota” e poderia estragar todo o plano. Em *flashback* são passadas as cenas em que poderia colocar tudo a perder. Desse modo, essa revelação provoca surpresa para as outras cinco integrantes do grupo, mas também para o público que só fica sabendo da cooptação naquele momento. Na segunda, o *flashback* nos permite descobrir como Claude Becker foi enredado no plano de vingança de Debbie. Vemos, inclusive, quando, na festa do MET, ela esbarra nele para colocar parte do diamante no paletó, sem que ele percebesse. Isso é retomado e a imagem rapidamente congelada para precisar como a ação foi realizada. Por fim, na terceira, Daphne quer saber como elas ainda tinham dinheiro, visto que o colar foi usado para incriminar Claude. Então, descobrimos que a intenção não era roubar somente um colar, mas todas as joias da realeza que estavam em exposição no museu. No momento em que o prédio foi evacuado, e todos vigiavam a entrada, aparece em ação o mesmo malabarista chinês de **Onze homens e um segredo** (2001), Yen (Shaobo Qin), amigo de Lou. Sua missão era pegar as joias verdadeiras e colocar as falsas no lugar. Em *flashback*, Lou e Debbie narram como toda essa ação aconteceu. Vemos, assim, as cenas do chinês pendurado na estrutura de ferro, desviando do *laser* para roubar as joias, tendo Lou para auxiliar e Debbie para distrair os seguranças do lado de fora. Dessa forma, cada uma não iria mais receber US\$ 16,5 milhões, mas US\$ 38,3 milhões, o que deixa todas muito satisfeitas.

Notamos, desse modo, que o emprego do *flashback*, juntamente com o recurso da elipse, nessas duas materialidades fílmicas, tem valor estético, uma vez que ele foi utilizado com o objetivo de promover esclarecimentos em relação ao conteúdo do texto, mas, sobretudo, causar surpresa no espectador. Esse elemento surpresa é perseguido em ambos os filmes, principalmente com o *flashback* final em que é revelado como o roubo de fato aconteceu. Em **Onze homens e um segredo** (2001), foi acordado que roubariam US\$ 150 milhões, e foi o que ocorreu, colocando como inesperado o modo como o dinheiro saiu do cofre. No entanto, em **Oito mulheres e um segredo** (2018), há um tom provocativo na fala de Lou: “Acha que só

íamos roubar um colar?"; "Acha que somos umas medrosas?", com isso nos é revelado que elas foram capazes de roubar não só o colar, mas também toda a coleção de joias que estava em exposição no MET. Isso surpreende a todos, já que a atenção estava voltada só para o roubo do colar. Dessa forma, podemos entrever que, ao fazer a troca de papéis, promovendo o *gender swap*, as mulheres provaram ser mais ousadas.

Daphne, uma vez revelado o seu real papel naquela história, avisa que o responsável pelo seguro estava investigando tudo com um "pente fino". Debbie expõe que já previa isso, de modo que precisavam de um suspeito, no caso, Claude Becker. Para isso, expõe a segunda parte do plano, que até ali estava implícito, isto é, seu plano de vingança. Debbie arquiteta para que a culpa do roubo do colar recaia sobre Becker. Ela marca um encontro com John Frazier, responsável pelo seguro, entregando o ex-namorado como culpado do roubo. John, por sua vez, conhecedor dos golpes da família Ocean, afirma que aquilo não seria só roubo, seria vingança.

Já no "quartel-general" de Lou, as oito mulheres brindam a prisão de Claude. Rose faz um brinde, desejando que "Ele descanse em paz na prisão". É nesse momento também que descobrem todo o plano do golpe: roubar todas as joias da exposição, não somente o colar. Na Figura 42, a seguir, podemos notar a reação das outras mulheres, além de Lou e Deb, que não sabiam do roubo das outras peças.



Figura 42: As protagonistas comemoram o sucesso do roubo.

É importante, nessa imagem, chamar a atenção para alguns aspectos no comportamento dessas mulheres. Em plano americano, em profundidade, em que todas as oito mulheres estão perfiladas, precisamos considerar a *mise-em-scène*, de modo que o operador textual espaço se constitui como elemento fundamental para a atribuição de sentidos. Elas estão comemorando o sucesso do plano e, depois, admiradas com a surpresa de todas as joias da exposição terem sido

roubadas. Notemos que, as mais despojadas, como Constance e Nine Ball, bebem cerveja, bebida, durante algum tempo, destinada ao público masculino. Amita, a indiana, não bebe, mesmo na cena final em que viaja para Paris com um acompanhante, ela bebe somente água, mantendo, assim, fidelidade a sua cultura, na qual a mulher não ingere bebidas alcoólicas. Ao fundo, Constance, a asiática, está sentada sobre o fogão. A porta do forno está aberta, e a personagem está com o pé sobre ela. A partir dessas marcas textuais visuais, podemos inferir que há uma desconstrução do estereótipo de que mulher só sabe “pilotar fogão” ou “o espaço da mulher é a cozinha”. Nesse sentido, essa materialidade significativa subverte uma posição que indica a cozinha como um ambiente do ser mulher, ou seja, combate o tradicionalismo cultural que vê na cozinha o lugar natural e adequado às mulheres para exercerem tarefas domésticas.

Em cena final, todas elegantíssimas e com aparência de realizadas, dentro de um vagão de metrô, vemos a câmera focalizar uma a uma e mostrar o desejo, de cada uma, realizado. Debbie, por sua vez, vestida de terninho, blazer na mão, gravata borboleta desfeita no pescoço, senta-se em um banco diante da lápide onde está o nome de Danny Ocean. Ela prepara um *dry Martini*. Lança um olhar satisfeito para a lápide e diz: “Você teria adorado” e dá um sorrisinho de canto de boca.

Como apontamos anteriormente, a protagonista Debbie Ocean (Sandra Bullock), corresponde ao *gender swap* de Daniel Ocean (George Clooney). A personagem mantém praticamente as mesmas características do seu correspondente masculino. É ex-presidiária em liberdade condicional; viola a condicional, mas não é pega; é uma golpista inteligente, ousada, líder. Gosta de luxo, veste-se de forma elegante, como o irmão; é uma mulher fina. No entanto, ao contrário do seu irmão Danny Ocean, que sai da cadeia disposto a não somente realizar o maior golpe da vida dele, mas também recuperar o amor de sua ex-mulher Tess, Debbie surge desromantizada.

Ao ser abandonada na prisão pelo ex-companheiro Claude Becker, ela arquiteta um plano não só para um grande golpe, mas também para incriminar Becker por esse roubo, realizando, desse modo, seu projeto de vingança. Dessa forma, ao fazer isso, Debbie materializa e mantém um dos estereótipos atribuídos a mulheres: o fato delas serem vingativas, dando, assim, continuidade a uma representação estereotipada da figura feminina. Da mesma forma, podemos considerar que Tess (Julia Roberts), no primeiro filme, mantém igualmente uma característica estereotipada das heroínas, até ali muito difundida, a da mulher que precisa ser tirada, salva, dos braços de uma pessoa terrível (visto que Benedict empreende métodos nada

ortodoxos para conseguir seus objetivos). Desse modo, entendemos que a mulher representada pela personagem Tess, no texto original, reverbera traços do estereótipo da mulher frágil.

Dentre as personagens, é preciso ainda atentarmos para Daphne Kluger (Anne Hathaway). Era uma atriz badalada de Hollywood, a quem foi dada a incumbência de ser anfitriã do Met Gala. No filme, é mistério para o espectador se Daphne integra o grupo de mulheres para participar do roubo, ou se ela seria apenas uma vítima delas. Isso é uma das surpresas do filme, como já apontamos anteriormente. Inicialmente uma atriz fútil, depois da reviravolta, mostra-se sagaz e inteligente como todas as outras, sendo parte fundamental para a prisão de Claude e para o sucesso do plano.

No episódio em que Lou e Debbie esclarecem todos os meandros do plano, inclusive, que se vingar de Claude fazia parte dele, a atriz, por sua vez, inteligentemente faz uma reflexão de toda a execução do plano: “É incrível! A precisão... É a atenção aos detalhes e as notas ornamentais que tornam o *show* impecável”, reafirmando, dessa forma, um dos estereótipos femininos de que a mulher é muito detalhista.

Após essa revelação, Daphne apresenta novos traços de sua personagem, podendo ser observados pelas marcas textuais, como os figurinos usados. Na fase de mulher fútil, aparentemente rasa, temos uma personagem com maquiagem impecável, gestos esnobes, vestidos chiques, como podemos notar, pela Figura 43:

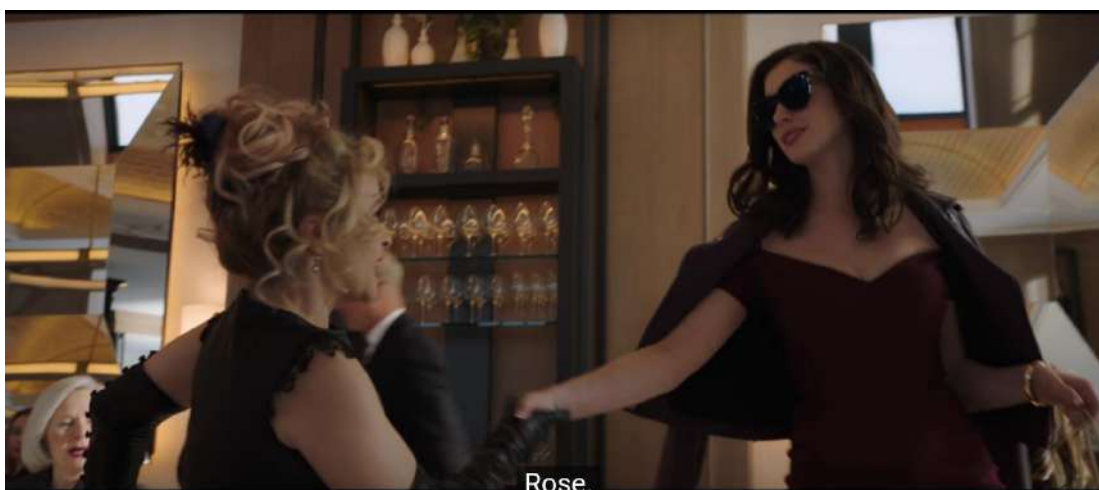


Figura 43: Encontro entre Daphane e Rose para combinarem a confecção de um vestido para o baile.

Nesta cena, em plano médio, ocorre o encontro da atriz com Rose, para que aquela contrate esta para ser sua estilista para o Met Gala. Observamos, por meio de marcas textuais visuais, que Daphne está muito elegante, os seus gestos indicam uma pessoa esnobe.

Já após se revelar para o grupo e ter participado de todo o plano, surge dona de uma personalidade mais segura, evidenciada pelos gestos faciais, roupas mais práticas, sem deixar

de continuar elegante, como pode ser visto pela cena em que surge como diretora de cinema, na Figura 44:

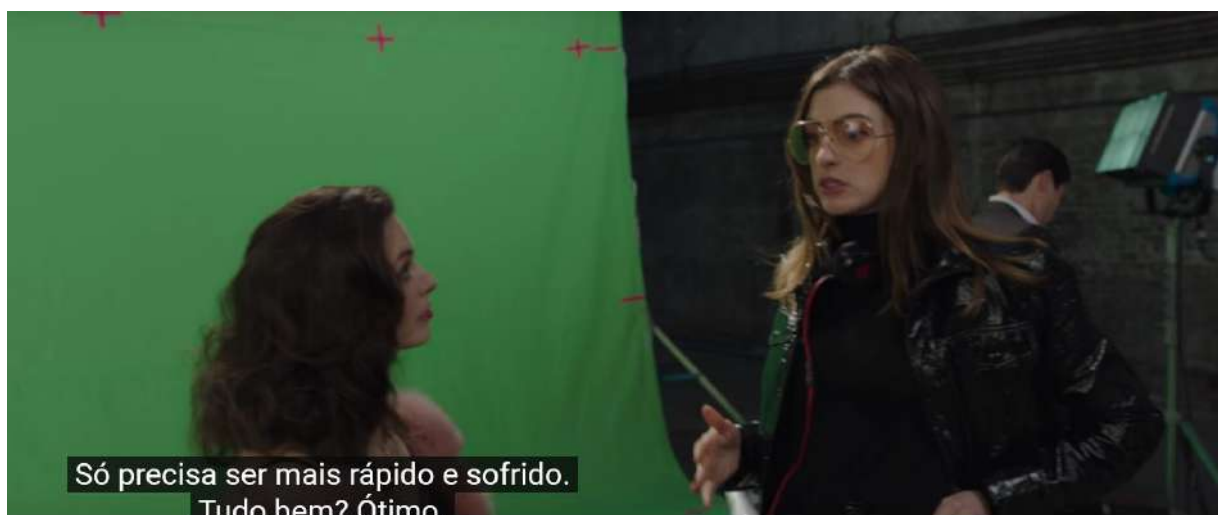


Figura 44: Daphne atuando como diretora de cinema.

Depois do roubo, Daphne Kluger dirige o próprio filme. Na cena acima, em plano fechado, ar de uma pessoa séria, ela tinha acabado de fazer uma parada na gravação para dar instruções para a atuação de uma atriz, mostrando, dessa forma, que não era só um rosto bonito, mas uma mente pensante.

Nesse sentido, podemos perceber que, assim como em **Onze homens e um segredo** (2001), em que cada integrante era peça importante para o sucesso do golpe naquele universo masculino, também em **Oito mulheres e um segredo** (2018), cada mulher é parte fundamental para o ótimo desempenho do plano. No mundo real, o plano do roubo do colar é tão improvável quanto o assalto do cassino, porém, no plano fictício tudo é possível. Desse modo, por meio do *gender swap*, notamos que o objetivo é expor que mulheres também são inteligentes e suficientemente capazes de executar um audacioso roubo com charme, humor, diálogos provocadores, beleza e classe, mantendo a mesma condição das personagens masculinas no filme anterior: criminosos pretensiosos e mentes brilhantes, isto é, cada um tem certeza de que é bom, especialista, naquilo que foi designado para fazer. Dessa forma, características como inteligência e ousadia podem estar em homens e mulheres, independentemente do gênero, desmitificando, assim, as convenções sociais e as ideias a respeito da inferioridade, da incapacidade, das mulheres no que tange à manifestação de inteligência e reflexão.

Além disso, ao pontuarmos a descrição de cada personagem acima, observamos que as personagens Debbie e Lou, principalmente esta, demonstram tendência para peças masculinas

nos seus vestuários, como o uso de terninhos. Lou, porém, em um estilo mais *western* ou roqueiro. Ambas sempre mantendo a elegância e a classe. Na Figura 45, abaixo, podemos observar o figurino da personagem Lou:



Figura 45: A elegância de Lou e Debbie. Lou combina, em seu figurino, o masculino e o feminino.

O visual da personagem é elegante. Ela usa um terno em azul celeste, os botões grandes, colares como acessórios, camisa branca e a gola aguda, revelando seu estilo *western*. Outras duas personagens que, também, transitam muito bem pelo universo masculino são Constance e Nine Ball, seja pelo figurino, seja pelos esportes praticados por elas: aquela era skatista; esta, aficionada por *snooker* (em português, corresponde ao jogo de sinuca), o que explica o seu apelido. Esses esportes durante muito tempo foram considerados estritamente masculinos. Elas, no entanto, mantêm um estilo mais despojado, o do *hip hop*. Ao apontarmos essas marcas textuais, entendemos que esses estilos colocam em choque os muitos estereótipos determinados socialmente, em termos de vestuário e comportamento, tanto para homens como para mulheres.

Nosso conhecimento de mundo ou enciclopédico também busca em nossa memória as transformações pelas quais passaram as vestimentas do homem e da mulher para analisar Lou. Isso deve ser acionado para que, ao lermos/assistirmos ao filme em que a personagem usa um terno, vejamos uma anterioridade saturada de normas sobre o que mulheres e homens podem e não podem vestir. A roupa carrega em si um significado social, imprime uma identidade.

De acordo com Braga (2008, p. 17), a moda se transforma conforme acontecimentos históricos e culturais. Para o autor, “A moda é uma linguagem não verbal...” que materializa em uma vestimenta a historicidade de um dado momento, sendo possível por meio dela, não só fazer uma leitura das relações de classe, seus hábitos e seus costumes, mas também da emancipação feminina. Ainda conforme o autor, a moda constituiu-se em uma das ferramentas

de reivindicações no processo de nivelar aquilo que diz respeito ao masculino e ao feminino. Para ele, a moda promoveu e refletiu a recriação da identidade da mulher, desconstruindo os limites que dividem o masculino e o feminino.

Conforme Garcia (2015), ao se tratar da questão de *gênero*, fazemos referência a um conceito concebido pelas ciências sociais, nos últimos tempos, para analisar a formação socio-histórica das identidades masculina e feminina. De acordo com a teoria, entre todos os elementos que estabelecem o sistema de gênero, também considerado “patriarcado” por alguns movimentos de pesquisa, há discursos de legitimação sexual ou ideologia sexual. Segundo a autora, esses discursos validam as relações estabelecidas, fundamentando, em dada sociedade, a hierarquização dos homens e do masculino e das mulheres e do feminino. A autora postula que são “sistemas de crenças que especificam o que é característico de um e de outro sexo e, a partir daí, determinam os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo” (GARCIA, 2015, p. 19).

Garcia (2015) expõe, ainda, que a noção de gênero é parte essencial da teoria feminista. A autora argumenta que gênero não pode ser concebido como sinônimo de sexo. É preciso observar que o feminino e masculino não são ocorrências naturais ou biológicas, ao contrário, são constituições culturais. Desse modo, deve-se entender por gênero as normas, as obrigações, os comportamentos, pensamentos, as potencialidades e, até mesmo a moralidade, que foram impostas às mulheres pelo fato de serem biologicamente mulheres. Ao se falar de sexo, por sua vez, a referência centra-se na questão biológica, em que são observadas as distinções físicas entre os corpos. Assim, as diferenças biológicas entre homem e mulher são dadas pela natureza, porém esta não determina o comportamento como seres culturais.

Nesse sentido, graças às discussões e às conquistas dos movimentos feministas, é possível perceber, neste texto fílmico, que as personagens mulheres citadas acima exercem o poder como seres culturais que transitam pelo masculino e feminino sem nenhum problema em relação à questão de gênero. Percebemos, também, já analisado anteriormente, essas mesmas características na construção da personagem Jillian Holtzmann (Kate McKinnon) em **Caça-Fantasmas** (2016). Essas personagens evidenciam que não é preciso haver barreiras entre o universo do ser homem e do ser mulher.

Outro aspecto que se faz necessário destacar em **Oito mulheres e um segredo** (2018) é a visibilidade à diversidade, atendendo a uma das exigências dos tempos modernos. Por meio das personagens Nine Ball (Rihanna), Amita (Mindy Kaling) e Constance (Awkwafina), as etnias negra, indiana e asiática são representadas, como podemos perceber na Figura 46, logo abaixo:



Figura 46: Da esquerda para a direita, temos Amita, Constance, Nine Ball (ao fundo), Tammy e Rose.

Nesta imagem, em plano americano, em profundidade e baixa luminosidade, visto que as personagens estavam diante de um projetor, estudando o plano para o roubo, temos da esquerda para a direita Amita, Constance, Nine Ball (ao fundo) Tammy e Rose. Isso reafirma o que algumas feministas sempre propuseram: ao se atentar para as questões ligadas às mulheres, é preciso entender que não são demandas homogêneas. Nesse sentido, no que diz respeito à diversidade, é importante considerar a questão da etnia, visto que, conforme Juteau (2009, p. 91), a “etnicidade é aqui uma característica que, a exemplo da idade, do sexo e da religião, modifica todo o sistema social, que, por sua vez, é modificado por este último”. A autora argumenta que introduzir concepções como a etnicidade e nação às teorias feministas é uma maneira de buscar desconstruir a homogeneidade da categoria “mulheres”, levando em consideração as diferentes situações, interesses e identidades. Juteau expõe que esse assunto surge com mais força a partir dos anos 80, em que mulheres negras e de países colonizados classificam como essencialismo o feminismo dominante, praticado por mulheres brancas. Estas alegavam que era um feminismo partilhado por todas as mulheres, porém ocultando, assim, as desigualdades econômicas, políticas e até mesmo as divergências que as distinguem.

A autora ainda ressalta que as categorias das mulheres com a etnicidade estão relacionadas ao fato delas pertencerem a um grupo étnico dominante ou dominado. Desse modo, as relações se manifestam de diferentes maneiras, em dados grupos, a família e a maternidade são colocadas como questões centrais, em busca de uma “pureza da raça” e a homogeneidade do grupo. Juteau cita Varikas (1998) para afirmar que a noção de feminilidade está ligada diretamente à construção da identidade étnica ou nacional. Assim, é preciso considerar que essas mulheres exigem um olhar por pertencerem à categoria “mulheres”, mas

também por estarem inseridas em um determinado grupo étnico. No filme **Oito mulheres e um segredo** (2018), das três personagens acima citadas no que tange à noção étnica, a que melhor representa essa condição, no texto, é a indiana Amita (Mindy Kaling), tanto que o argumento usado por Debbie para convencê-la a participar do roubo era que teria dinheiro suficiente para se libertar das amarras opressoras da mãe.

Por fim, outro fator importante colocado pelo texto fílmico, e bastante caro para o feminismo, é a ideia da sororidade. Na sociedade, há o discurso de que as mulheres são competitivas entre si; de que não conseguem ser amigas de fato. Entretanto, o filme defende que a união feminina é possível. A proposta do texto é expor que foi graças à solidariedade entre elas e o apoio de uma às outras, respeitando suas peculiaridades, conseguiram êxito no plano elaborado.

Hooks (2020) revela que:

[...] como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência. (HOOKS, 2020, p. 34-35)

Segundo a autora, as ativistas feministas, nos anos 70 e 80, que possibilitaram essas mudanças levavam em consideração o bem-estar de todas as mulheres. Para ela, a solidariedade política entre mulheres exposta na sororidade ultrapassa o reconhecimento positivo das experiências de mulheres ou na compaixão compartilhada entre elas. A sororidade está marcada pelo compromisso em partilhar a luta contra as injustiças do patriarcado.

Podemos afirmar, desse modo, que, do ponto de vista ficcional, essas personagens femininas conseguem de forma inteligente e ousada essa união. As oito mulheres têm igual importância nesse contexto, pois a falha de uma implicaria a ruína de todo o grupo, dessa forma, reforçando a ideia de que juntas são mais fortes. Sororidade é um termo amplamente divulgado pelo feminismo e impulsionado pela internet como um conceito que se refere à empatia entre as mulheres, o fato de elas se apoiarem mutuamente. De acordo com entrevista dada pelo elenco do filme, as atrizes Sandra Bullock, Cate Blanchett, Rihanna, Mindy Kaling, Awkwafina, Helena Bonham Carter, Anne Hathaway e Sarah Paulson afirmaram, ao programa americano

Today Show, que a sororidade ocorreu também nos bastidores do filme⁴⁷. Segundo a entrevista, as gravações eram interrompidas para que a Anne Hathway pudesse retirar leite materno para amamentar seu filho. A atriz afirmou ter ficado surpresa e agradecida pela compreensão das colegas. Nesse sentido, entendemos que essa unidade textual permitiu observarmos a aplicação da sororidade no campo da ficção e na vida real, reafirmando a importância da empatia entre mulheres.

5.5 O fenômeno *gender swap* em **Um salto para a felicidade (1987)** e **Homem ao mar (2018)** – O público e o doméstico na vida do homem e da mulher

O filme **Um salto para a felicidade**, título original *Overboard*, foi lançado nos Estados Unidos em 1987. É dirigido por Garry Marshall, e o roteiro é de Leslie Dixon. O longa é uma comédia romântica que teve boa aceitação pelo público.

O texto fílmico narra a história de Dean Proffitt (Kurt Russell), marceneiro, viúvo e pai de quatro filhos, que é contratado pela milionária e esnobe Joanna Stayton (Goldie Hawn) para fazer seus serviços de marcenaria. No entanto, Joanna maltrata e deixa o rústico marceneiro sem o pagamento. Em uma noite, ela cai de seu luxuoso iate, bate a cabeça e fica com amnésia. É abandonada pelo marido em um hospital que vê nisso uma oportunidade para se divertir com festas e mulheres. Dean, por sua vez, enxerga a possibilidade de se vingar e cobrar o que a milionária lhe devia. Para isso, convence-a de que é seu marido e mãe de seus quatro filhos, obrigando-a a viver uma vida doméstica sem qualquer tipo de luxo.

Homem ao mar, cujo título em inglês também *Overboard*, é igualmente uma comédia romântica produzida nos Estados Unidos. É dirigido por Rob Greenberg. O roteiro foi escrito por Greenberg, Bob Fisher e Leslie Dixon. Esta película é o *remake* do filme de 1987 de mesmo nome (*Overboard*); no Brasil, **Um salto para a felicidade** (2018). A mudança significativa entre as produções se deve ao *gender swap*, com a troca de sexo das personagens.

Esse *remake*, por sua vez, expõe a história de Kate Sullivan (Anna Faris), uma mulher trabalhadora, viúva e mãe de três filhas. Na difícil missão de se manter e de sustentar suas filhas, ela trabalha como entregadora de pizzas, limpadora de carpetes e, ainda, estuda nos intervalos, para passar em um concurso na área de enfermagem.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/06/13/elenco-de-oito-mulheres-e-um-segreto-de-licao-de-sororidade-em-bastidores.htm?cmpid>. Acesso em: 13 ago. 2021.

Paralelamente, temos, também, a história de Leonardo Montenegro – Leo (Eugenio Derbez) – filho de um bilionário mexicano da construção civil, que possui um iate luxuoso, em que era dado a desfrutar sua fortuna com bebidas e com mulheres pelas águas do pacífico. Após um dos seus momentos de divertimento com amigos, Kate é chamada pelo mordomo para limpar os tapetes do barco. Leonardo e Kate se conhecem. Ele não é nada cavalheiro com ela, diz que queria gostar dela, mas talvez o cabelo não ajudasse. A protagonista presencia a arrogância e a vida devassa de Montenegro, cercado de lindas mulheres e muita bebida. Ao exigir que Kate fizesse tarefas que não eram dela, os dois discutem. Na briga, Kate é empurrada ao mar com seu equipamento de limpeza, causando imenso prejuízo, deixando-a indignada e com muito ódio daquele homem. À noite, daquele mesmo dia, Leonardo, em uma de suas diversões, cai do barco. No outro dia, aparece na praia e está com amnésia. Kate, assim como no texto original, enxerga nessa situação uma possibilidade de vingança, mas também fazê-lo pagar o que lhe devia. Ela faz dele seu “marido”, submetendo-o a serviços braçais e domésticos.

Ao empreendermos a análise comparativa entre esses dois textos fílmicos, notamos a intertextualidade explícita convergente entre eles, além disso observamos que o *remake*, aqui, é o que mais se mantém semelhante ao original no encadeamento dos fatos narrados. Entretanto, em relação à composição das personagens são produzidos rearranjos em função da ocorrência do *gender swap*, apresentando, assim, elementos novos, mas que respeitam a versão original, por conseguinte, mantendo uma relação intertextual das semelhanças.

Nesse sentido, em cena inicial, em ambos os textos, somos apresentados à vida de ostentação dos respectivos protagonistas, Joanna Stayton (Goldie Hawn) e de Leonardo Montenegro (Eugenio Derbez). No texto fonte, vemos, em panorâmica, um luxuoso barco deslizando pela Costa do Oregon (EUA), o qual pertencia a protagonista. No *remake*, também em panorâmica, vemos primeiro a imagem de Montenegro passeando no mar de *jet-ski* com garotas; depois, a imagem é ampliada para, também, vermos o luxuoso barco que estava, igualmente, na Costa do Oregon (EUA).

Assim, Leonardo Montenegro corresponde ao *gender swap* de Joanna Stayton. Ela, em um primeiro momento, não faz nada da vida, preocupa-se apenas com cabelo, roupa, joias, banho de sol, pé, mão), tanto que, ao cair do iate, a primeira coisa que reclama é do cabelo. Mesmo em seus banhos de sol, gosta de ostentar suas joias em cada maiô que veste. Caracteriza-se como uma mulher loira, bonita, sofisticada, mas também como uma dondoca insuportável, esnobe, pretensiosa, extravagante e fumante. Insatisfeita, vive reclamando, pois tem uma vida entediada, na qual não reconhece nem mesmo o trabalho de seu mordomo Andrew (Roddy

McDowall), pois sempre deseja ser atendida na hora, sem paciência para qualquer espera. Era casada com Grant Stayton III (Edward Herrmann).

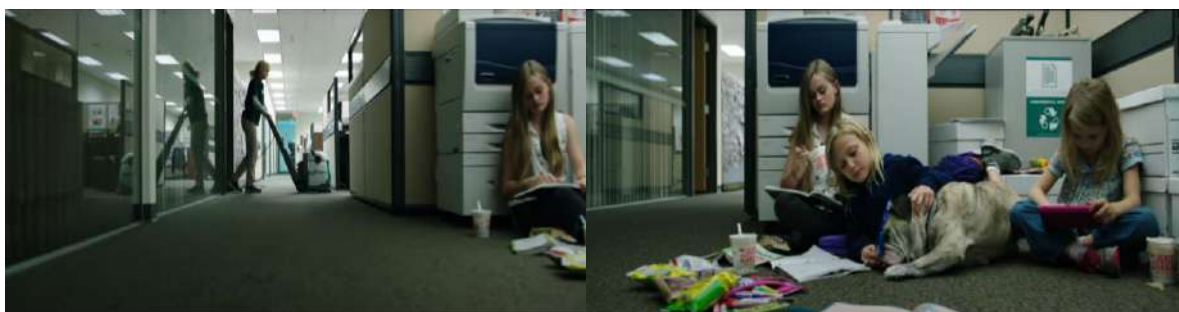
Montenegro, por sua vez, é mexicano e filho do terceiro homem mais rico do mundo. É dono de um luxuoso iate de US\$ 60.000.000 de dólares que navega pelas águas do pacífico. Egocêntrico e *playboy*, leva uma vida de festas, com mulheres e muito champanhe. Ele prefere as festas do que dar atenção para as ligações do pai. Na concepção da irmã Magda, age como uma criança, não levando nada a sério e vivendo uma vida vazia. Egoísta, pede para Colin, seu mordomo, demitir o cozinheiro, porque acha a comida dele sem graça, mesmo este tendo a esposa grávida. O trabalho dele era, na *jacuzzi*, brincar com de “guerrinha” na água.

Quando, por intermédio dessas marcas textuais, confrontamos Joanna e Leonardo, notamos que características composicionais dessas personagens são mantidas, como, inicialmente, o esnobismo, a valorização de coisas supérfluas, o caráter insuportável, exigente, a falta de empatia com as pessoas a sua volta; depois, com amnésia, vemos que se adaptam à nova condição de vida, humanizam-se e passam a cuidar dos que estão a sua volta (marido/filhos; esposa/filhas) e, por fim, de volta à antiga vida, vão passar por um processo de reflexão, para entenderem que aquela vida anterior não cabia mais a eles, fato que permite, aos respectivos protagonistas, voltarem para a pessoa amada, resignificando suas vidas.

Em contraponto, temos Dean Proffitt (Kurt Russel), em **Um salto para a felicidade** (1987); e Kate Sullivan (Anna Faris), em **Homem ao mar** (2018). Kate é o *gender swap* de Dean. Ele é viúvo, pai de quatro filhos: Greg (Jamie Wild), Charlie (Jared Rushton), Travis (Brian Price) e Joey (Jeffrey Wiseman), dos quais cuida sozinho. Trabalha em dois empregos para sustentar a família: é marceneiro e, à noite, faz “bicos” na fábrica de fertilizantes. Possui pouco estudo, é rústico, mas criativo em seu trabalho. Tem o sonho de fazer um projeto e conseguir investimento para a construção de um campo de golfe em miniatura. Encontra-se em dificuldade financeira. Imaturo no tratamento com os filhos, Dean não tem pulso firme com eles. Considera-se amigo deles, de forma que decidiu criá-los “sem frescuras”.

Kate, por sua vez, também é viúva e mãe de três filhas: Emily (Hannah Nordberg), Olivia (Alyvia Alyn Lind) e Molly (Peyton Lepinski). Ela trabalha em dois serviços para sustentar a família: entregadora de pizza e limpadora de tapetes. Não tem tempo para se divertir. Ao contrário de Dean, é firme na educação das filhas. Gosta de futebol americano e não aprecia novelas, achando-as ridículas. Assim como Dean, também, tem um propósito: está estudando nos intervalos que tem entre um trabalho e outro para se tornar enfermeira, tanto que, mesmo depois de um dia exaustivo de trabalho, pega os livros para estudar. Encontra-se também em dificuldade financeira, podendo ser despejada da casa onde mora por falta de pagamento.

Kate, depois de fazer suas entregas de pizza, vai para uma segunda jornada de trabalho, agora, como faxineira. Conforme a sequência de cenas a seguir, mostrada na Figura 47, ela surge limpando, com uma máquina, o carpete de um escritório. Enquanto isso, as filhas e a cachorra estavam sentadas em um canto da sala, fazendo atividades e comendo *cup noodles*. Isso depois de saber que sua mãe, Grace (Swoosie Kurtz), não cuidaria mais das netas, pois tinha 72 anos e, segundo ela, era o momento de correr atrás dos sonhos (o teatro a chamava). Além disso, era preciso também cuidar da cachorra Fiona. Já em casa, coloca as meninas para dormir, cada uma em sua cama. Depois disso, exausta, ainda vai para os livros para estudar para o teste de enfermagem:



(a)

(b)



(c)

Figura 47: Sequência de cenas de (a) à (c) em que Kate limpa o escritório; as filhas e a cachorra à espera dela e, já em casa, estuda para o exame de enfermagem.

De acordo com Garcia (2015, p. 17):

[...] nas sociedades ocidentais contemporâneas, as mulheres conseguiram o direito à educação e ao trabalho remunerado, mas a maioria daquelas que trabalham fora de casa, tanto as assalariadas quanto as autônomas, continua encarregada do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos. É a dupla jornada ou a dupla presença. Mesmo aquelas que conseguem delegar essa tarefa também o fazem sobre outras mulheres mais pobres ou mais velhas: as empregadas domésticas ou as avós.

Kate exerce funções que são remuneradas com baixos salários, obrigando-a a trabalhar em dois empregos. A protagonista, até ali, contava com a ajuda da mãe para cuidar das garotas. Ela vê nos estudos uma forma de melhorar de vida, para sair da condição difícil na qual se encontra.

Para Federici (2019, p. 69), adquirir um novo trabalho não desobriga as mulheres do primeiro. Para a autora, ter dois trabalhos significa menos tempo para elas, como também possuir ainda menos tempo e energia para se impor a ambos. Segundo ela, enquanto “o trabalho de homens diminuiu na última década, as mulheres hoje trabalham ainda mais que no passado. Isso acontece particularmente entre as mulheres chefes de família e as mulheres com salários baixos, que muitas vezes são obrigadas a fazer bicos para poder pagar as contas” (FEDERICI, 2019, p. 109)

Kate representa essa mulher do século XXI, depois de algumas conquistas dos movimentos feministas, é uma mulher sobrecarregada, estressada com o cuidado com a casa, com os filhos e com o trabalho fora do contexto doméstico. Assim, ela acumula tarefas em casa e fora dela. Com isso, é uma mulher sem tempo para cuidar de si e de seus interesses pessoais, para sua diversão, o que pode ser observado na cena a seguir, na Figura 48:



Figura 48: Kate insiste com sua patroa e amiga, Theresa, que não tem tempo para diversão.

Nessa cena, em plano fechado, Kate, que está enquadrada no campo, usando uniforme do local onde trabalha, passa pela pizzaria para pegar novas entregas. Theresa (Eva Longoria), que está no contracampo, é a patroa e amiga, que sugere para a protagonista deixar um determinado cliente por último para que pudesse investir em uma conversa, já que os dois

estavam solteiros. No entanto, ela prontamente recusa essa ideia, justificando-se que não tinha tempo para divertimento, confirmando a sobrecarga sobre essa mulher.

Ao compararmos Dean e Kate, respectivos *gender swap*, ambos são viúvos, trabalham em dois empregos, há uma sobrecarga de trabalho sobre eles, não têm tempo para os filhos, estão com problemas financeiros, têm um objetivo (ele – construir um campo de golfe em miniatura; ela – passar no exame de enfermagem), o que traria melhores condições financeiras para a família. Nas relações intertextuais, há dois pontos, no entanto, de divergência entre essas duas personagens. Enquanto Dean não mantinha nenhuma disciplina em relação a seus filhos, Kate, por sua vez, tratava suas filhas com regras rígidas. O outro ponto é que parte do próprio protagonista a ideia de tornar Joanna sua esposa, para isso conta com a ajuda do amigo Billy Pratt (Mike Hagerty); Já Kate, aceitará Leonardo como seu marido a partir de um plano elaborado por Theresa (Eva Longoria), sua patroa e amiga.

Em uma narrativa, como já apontamos anteriormente ao tratarmos da categoria personagem, é preciso considerar também a relevância da personagem secundária para a realização da trama do texto. Conforme Franco Jr. (2003), ainda que a personagem seja secundária, ela pode apresentar-se como peça fundamental para o avanço do conflito presente no texto narrativo. Dessa forma, por meio das marcas textuais expressas por signos verbo-vocuais, entendemos que Billy e Theresa são personagens importantes para o desenvolvimento do texto narrativo fílmico. Theresa corresponde ao *gender swap* de Billy, ambos são amigos e confidentes dos respectivos protagonistas com os quais se relacionam. No entanto, compete a ela, em **Homem ao mar** (2018), especificamente, o papel de convencer a protagonista a aceitar sua ideia e, com isso, ter ajuda para enfrentar os problemas financeiros e a falta de tempo para estudar. Inferimos, desse modo, que a atitude dessa personagem isenta Kate de se configurar como uma mulher interesseira e oportunista, mantendo o caráter da personagem.

Em uma relação intertextual explícita, em ambos os textos, os barcos apresentam falhas mecânicas. Enquanto as máquinas eram consertadas, no texto fonte, Joanna aproveita para fazer algumas modificações em seu *closet*, tanto que mandou contratar um carpinteiro. No *remake*, o mordomo de Leonardo, Colin, avisa que ia providenciar a limpeza dos tapetes, devido às “guerrinhas” de champanhe produzidas pelo patrão, conforme podemos conferir a partir da Figura 49 abaixo:



Figura 49: Leonardo, ao centro, de sunga azul, e amigos divertem-se com “guerrinha” de champanhe.

Em plano médio, a ideia de profundidade se dá em função de a iluminação ocorrer do ambiente externo para o interno, Leonardo, de sunga azul, ocupa o centro da imagem. Ele, dois rapazes e três moças, também de roupa de banho, brincam no quarto do protagonista de “guerrinha” de champanhe.

Em função do desejo e das ações dos protagonistas, Dean Proffitt e Kate Sullivan, respectivamente, são chamados para a execução de suas tarefas.

Em **Um salto para felicidade** (1987), em uma das cenas em Dean realiza seu trabalho, ocorre um fato importante para o desenvolvimento da narrativa. De acordo com Martin (2013), em cinema, estando em cena tudo é importante. Joanna entra em seu quarto. De óculos escuros, maiô com estampa *Sprint*, um adereço no cabelo combinando com a roupa, totalmente esnobe. Dean está em seu momento de descanso. Deitado com as pernas esticadas, fica no caminho da milionária. Ela o toca com o pé e pede licença. Ela tira a saída de banho, estava usando um maiô fio dental, de modo que, ao inclinar-se para pegar algo na gaveta de um móvel, é possível que Dean veja uma marca de nascença na nádega dela do lado esquerdo. Ele disfarça. Em **Homem ao mar** (2018), por sua vez, temos um episódio igualmente importante e da mesma natureza. Kate fica boquiaberta ao ver o iate de Leonardo (o qual está batizado com o nome de “*Birthday Present*” e, também, traz a bandeira do México). Ela conhece Leo quando ainda estava na cama entre as cobertas. A protagonista pede desculpas pelo inconveniente. Ao se levantar, parte de suas nádegas fica à amostra, de modo que é possível ver uma tatuagem. Ela pergunta se era o Ligeirinho. Essas duas marcas no corpo dos respectivos protagonistas configuram-se em pistas textuais significativas para pontuar a intertextualidade implícita das semelhanças entre os filmes.

Também em uma relação intertextual das semelhanças, observamos que, quando Dean vai entregar o trabalho, Joanna olha para a sapateira e questiona o que era aquilo. Ele explica que era uma prateleira de sapatos com manivela e mostra como funcionava. Joanna não quer nem saber da criatividade empregada ali, só desejava saber do que foi feito. Dean informa que usou carvalho. A dondoca, usando o secador para secar as unhas, humilha-o, dizendo que estava espantada (ironizando a ignorância dele) por não saber que *closets* eram feitos de cedro devido aos cupins. A discussão se intensifica. Joana pede para que ele saia dali. Ele assegura que só depois de receber US\$ 600. Nesse momento o barco já estava consertado, ela aproveita para dar ordens para ligar os motores. A discussão entre os dois continua. Em primeiro plano, Dean encosta na borda do barco, cruza os braços e avisa que não ia sair dali até ser pago. Não dá tempo de ele terminar a frase, Joanna empurra-o para a água. De dentro da água, ele a chama de “miserável”. Ela dá ordem para partirem e joga as ferramentas de Dean no mar.

De forma semelhante, em **Homem ao mar** (2018), Kate também passa por esse tipo de constrangimento. Leonardo pede para a protagonista realizar uma tarefa que não era da alçada dela. Os dois discutem. O som da buzina é acionado para avisar a partida do barco. Kate se desespera. Era preciso descer. Ela grita para o capitão que ainda estava lá. Mas ele estava ouvindo música com o som alto, de modo que não podia ouvi-la. O iate começa a se afastar. Leo empurra Kate para fora do barco e joga todo o equipamento dela na água. Isso custou à protagonista o emprego, além de ficar devendo para a empresa de limpeza o valor do equipamento. Mais tarde, também descobre que tinha duas semanas para pagar o aluguel atrasado, caso contrário seria despejada. Além disso, há o agravante de sua mãe não poder cuidar mais de suas filhas, pois, como vimos, ia, tardiamente, dedicar-se ao teatro.

Dean, de volta para casa, também se depara com uma notícia nada boa, ao receber a visita da diretora do colégio, Adele Burbridge (Doris Hess), visto que ele e seus filhos haviam se mudado recentemente para aquele lugar. Ela tinha ido ali para dar boas vindas, porém os meninos a enrolaram no papel higiênico e quase estavam colocando gasolina nela. O pai assegura que os filhos estavam brincando. A diretora se irrita por não ser levada a sério, alega que, se não tomasse uma providência, iria notificar as autoridades. Ele avisa que estava tentando, já teve várias empregadas, mas naquele momento estava sem dinheiro. Pede uma chance e diz que ia arrumar uma empregada. A diretora entra no carro dela e sai furiosa. Desse modo, constatamos que Dean estava com o mesmo problema de Kate: ter alguém para cuidar dos filhos.

Naquela mesma noite da discussão, quando o barco luxuoso parte e desliza pelas águas do Pacífico, Joanna que sai pelo barco à procura do seu anel cai no mar. De dentro da água,

pede socorro. Porém, Grant, acostumado aos chiliques da esposa, aumenta o volume da TV para não ser incomodado e continuar assistindo ao programa. Vemos o barco seguindo, deixando-a para trás em meio aos gritos de “Seus idiotas!”. De forma parecida, acontece com Leonardo. Ele diz estar bêbado, toma champanhe na própria garrafa. O *playboy* sai à procura de preservativos. A câmera focaliza o monitor que está na cabine do capitão. Através dele, é possível visualizar quando Leo vai para o Bow (área externa, na parte da frente do barco). O mar está agitado. Há uma turbulência. Leonardo cai para fora do barco.

Depois desse acidente, os respectivos protagonistas passam a sofrer de uma amnésia temporária, fato que é determinante para que sejam abandonados no hospital de Elk Cove. Joanna é deixada pelo marido Grant que, depois de ter ido até o hospital e visto ela com seu temperamento de sempre, mas sem saber quem era, resolve deixá-la ali para desfrutar uma vida de festas com mulheres mais jovens. Leonardo Montenegro, por sua vez, é abandonado por sua irmã Magda (Cecília Suarez) que vai ao hospital para reconhecer o homem encontrado. Ao se certificar de que Leonardo não se lembrava de quem era, além de saber do médico que pessoas naquelas condições eram internadas em uma clínica psiquiátrica, ela resolve negar que o conhecia, para, dessa forma, ocupar o lugar que o pai estava destinando para ele nas empresas, visto que Papi (Fernando Luján) estava acamado na Cidade do México. Depois, Magda vai além, usando cinzas de churrasco em uma urna funerária, simula que o irmão havia morrido sendo atacado por um tubarão.

No texto fonte, Dean vê pela TV o médico pedindo informações sobre uma mulher misteriosa, que está enlouquecendo a todos no hospital. Pela TV, ouve que um homem apareceu lá para reconhecê-la. Dean vê que era Grant e deduz que ele a abandonou no hospital. Depois de ouvir toda a história pela TV, vê naquela situação uma forma de resolver seus problemas com a diretora da escola, mas também fazer Joanna pagar pelo prejuízo que tinha lhe causado. Ele vai ao hospital e revela que aquela era sua esposa, chamava-se Annie, era mãe dos seus quatro filhos. Inventa que estavam casados há treze anos. De início, Joanna reluta, mas Dean, para provar para o médico e para ela mesma que eram íntimos, informa que a paciente tinha uma marca de nascença na nádega esquerda, sinal que ele tinha visto quando estava fazendo o *closet*, constituindo-se, dessa forma, em uma pista textual importante para o encadeamento da trama.

Já no *remake*, Kate e as meninas vão à pizzaria. A protagonista está desabafando com sua chefe e amiga, Theresa (Eva Longoria). De repente Carlos (Javier Lacroix), o cozinheiro, chama a atenção de Kate e informa que estava fazendo uma pesquisa na internet e encontrou a notícia sobre um caso de amnésia na cidade. Kate vê e não acredita. Era o “imbecil” do

Leonardo Montenegro. Na manchete: “Man found wandering Elk Cove with total amnesia” (um homem vagando em Elk Cove com amnésia total)). Ela quer ir ao hospital para cobrá-lo, no entanto Theresa lembra que se ele estava com amnésia como ia se lembrar de tudo para pagar a dívida. A protagonista fica revoltada. Porém, a chefe tem uma ideia: ela poderia deixá-lo lá ou poderia fazer como os ricos, aproveitar-se da situação. Assim, Theresa arquiteta um plano com o objetivo de ajudar Kate a ter mais renda e a apoiar no auxílio com as meninas.

Em um **Salto para a felicidade** (1987), Annie/Joanna vai para casa com Dean. Ela fica horrorizada com a residência dele. Era um ambiente em completo abandono; nesse momento, a trilha sonora instrumental sugere uma cidade fantasma. Assim, no que se refere ao operador espaço fílmico, entendemos que se constitui em um elemento fundamental para a narrativa do texto.

Em relação à manutenção do espaço e de sua importância para evidenciar a transformação da personagem, chamamos a atenção para a casa de Dean Proffitt e de seu *gender swap* Kate Sullivan, pois podemos observar relações intertextuais de semelhança. A primeira imagem da casa de Dean é de completo abandono: uma casa velha precisando de reformas, em que, internamente, havia muitas caixas espalhadas, além disso havia goteira, teias de aranha, geladeira com muito gelo, pia repleta de louça; no quintal, carros sucateados e abandonados. Era um ambiente desprovido de qualquer indício de toque feminino, como pode ser conferido na Figura 50, abaixo:



Figura 50: A casa de Dean apresentada em completo abandono.

Em plano geral, com a fachada da casa de frente para a câmera, observamos a *mise-em-scène* em que os significantes (tambor, pneu velho, vaso sanitário estragado etc.) são postos,

dando ideia de coisas entulhadas. À medida que as relações vão sendo estabelecidas entre os protagonistas e os garotos, assim como Joanna vai aceitando sua condição de dona daquela casa, o ambiente vai se transformando, evidenciando, desse modo, a importância de uma mulher naquele ambiente e na vida daquela família. Essa transformação pode ser conferida com base na Figura 51, a seguir:



Figura 51: A casa de Dean já não apresenta o abandono inicial; há flores pelo quintal, que se encontra arrumado.

Em plano geral, com focalização mantendo distância, é possível observar que, agora, ao entorno da casa, não há mais o abandono inicial; ao contrário, as sucatas foram tiradas e há vasos de flores espalhados, dando ao lugar um toque de beleza, representando, no filme, um ar de presença feminina e vida, confirmando que uma mulher se fazia necessária naquele lugar.

O mesmo recurso é utilizado em **Homem ao mar** (2018), com o *gender swap*. Na *mise-en-scène* inicial, há bicicletas, bola pelo quintal, caixas etc. No telhado, há um plástico para defender a casa de uma possível chuva. Na área da frente, há um amontoado de coisas, denunciando a falta de tempo para a organização, como pode ser comprovado, a seguir, pela Figura 52:



Figura 52: Leonardo, horrorizado, ao olhar para a aparência da casa e constatar que era pobre.

Em plano americano, Leonardo sai do carro, está de frente para casa e de costas para câmera, e olha, horrorizado, para aquele cenário. No entanto, à medida que as relações entre o protagonista e as meninas vão se estreitando, é possível perceber, em um processo metomínico, que as mudanças no lugar vão sendo impostas. Em uma das cenas em que Kate está nervosa com Emily, Leo desvia a atenção dela ao informar que chamou os colegas para o ajudarem a consertar o vazamento. Ele avisa também que havia comprado almofadas, porque o sofá precisava de cor. Essa harmonia e organização podem ser conferidas na Figura 53:



Figura 53: Kate questiona Leonardo sobre a arrumação da casa; ele avisa que tinha comprado até almofadas para dar um colorido ao sofá.

Em *plongée*, da perspectiva de Kate, que está no contra-plano, vemos Leonardo entre Molly e Olivia, em um momento de descontração. Ele informa satisfeito a respeito da organização da casa. Desse modo, Leonardo consegue organizar a casa, não só em atividades

tidas como do ser homem na sociedade patriarcal, como consertar o telhado, mas também naquelas consideradas mais do ser mulher, como a organizar e a decorar a casa.

Em **Um salto para a felicidade** (1987), Joanna é colocada em uma rotina que a leva à exaustão. Ela prepara lanches para os meninos, cuida dos cachorros e, ao som de *Jim Dandy* (*Wright Brothers*), inicia a faxina. São sequências de cena em que aparece fazendo atividades relacionadas aos cuidados do lar. Ao som da música e em um ritmo intenso, empregado pelo recurso de câmera, vai fazendo as atividades domésticas: lavar roupa, passar, juntar uma quantidade enorme de lixo por toda a casa, cozinhar, servir etc.

Desse modo, a protagonista é inserida no universo doméstico, cabendo a ela não somente cuidar dos filhos de Dean, mas também fazer todas as tarefas da casa sem contar com nenhuma ajuda dos integrantes masculinos. De acordo com Hirata e Zarifian (2009), a noção de trabalho doméstico está associada às relações afetivas de família. Baseando-se nas ideias de Chabaud-Richter et. al. (1985), revelam que esse trabalho está ligado à “disponibilidade” materna e conjugal das mulheres. De acordo com os autores, essa seria a forma de expressar o amor no espaço “privado”, a partir de ações repetidas no dia a dia para manutenção do lar e para a educação dos filhos, atividades, durante muito tempo, atribuídas, exclusivamente, às mulheres.

Federici (2019), por sua vez, em um posicionamento a favor de uma remuneração para o trabalho doméstico, pois só dessa forma ele será reconhecido, valorizado, visto que, segundo ela, contribui para a cadeia produtiva, argumenta que o capital fez crer que o trabalho doméstico é “um trabalho de amor”. A estudiosa postula que:

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (FEDERICI, 2019, p. 42 – 43).

Seguindo a lógica de colocar o trabalho doméstico como um ato de “amor”, Alves e Pitanguy (1985) expõem que foi a partir do final da guerra e o retorno da mão de obra masculina aos postos de trabalho que a ideologia que considera a diferença dos papéis por sexo, a que atribui à condição feminina o âmbito doméstico é reacendida, tirando a mulher do mercado de trabalho, dando mais espaço para os homens. Essa ideia foi fortemente validada pelos meios de comunicação, destacando a imagem de “rainha do lar”, estimulando a mistificação do papel da dona de casa, esposa e mãe. Desse modo, podemos observar que, embora os movimentos

feministas tenham conseguido algumas conquistas no momento da realização deste filme, a personagem Joanna é mantida no espaço doméstico. Com a amnésia da personagem, a aceitação dessa condição passa a ser natural, reafirmando a ideia de que o espaço da mulher é o doméstico, tanto que ela tem êxito em suas tarefas. No decorrer do texto, podemos conferir o sucesso dela na organização da casa, na educação dos “filhos” e na transformação do “marido” em um homem mais compreensivo.

Em uma das cenas, Dean havia chamado o amigo Billy para assistir a uma partida de futebol americano pela TV. Este está sentado em uma poltrona com os olhos fixos no jogo e com uma garrafa de cerveja na mão. Em outra poltrona, Dean tem a seus pés Joanna fazendo massagem neles. Os meninos, à parte, maquinam travessuras. Dean avisa que a massagem já tinha sido suficiente. Joanna se vê obrigada a servir cerveja aos dois homens. Joana/Annie pega uma garrafa, abre batendo na mesa e leva para o convidado, juntamente com o restante da caixinha. Dean expressa que aquilo sim que era mulher. Joanna ia tentar se sentar de novo, mas o marido lembra que era hora da sobremesa. É evidente que por meio dessas marcas textuais, Dean utiliza dos estereótipos do que seria uma “verdadeira rainha do lar”, isto é, total subserviência ao marido a ponto de ter o corpo acariciado por meio de massagem, bebida servida na mão e alimento preparado, para se vingar da megera que o humilhou e ficou lhe devendo, porém, como exposto anteriormente, Joanna se adequa a essa condição.

Observamos, dessa forma, por meio dessas marcas textuais verbo-visuais que Joanna/Annie tem, no início, dificuldade de lidar com toda essa situação. No entanto, ela passa a dominar suas tarefas domésticas, bem como as responsabilidades no que diz respeito à vida escolar dos “filhos”. Isso pode ser conferido quando a protagonista é chamada pela diretora Adele Burbridge até a escola. A diretora tenta desqualificar os garotos e o “marido” da protagonista. Porém, Joanna sai em defesa deles e chama a atenção da educadora por esta não ter notado que os meninos estavam tendo um problema de saúde: alergia. A diretora não gosta daquilo. Dean, escondido, vê a cena e parece adorar o papel de mãe assumido por Joanna. Ela diz que o marido (Dean) podia ser uma criança grande, porém não era da conta da diretora. Os meninos podiam ser mal-educados, mas eles eram dela. Achava que eram brilhantes e sensíveis. A partir daí, a protagonista vai incorporando cada vez mais as tarefas próprias da casa e de ser mãe, conforme podemos notar a partir da Figura 54:



Figura 54: Joanna ensina Joey a ler.

Na imagem, em plano médio fechado, Joanna/Annie está em um ambiente todo organizado, sentada em uma poltrona, vestida de forma despojada e com o filho mais novo de Dean no colo, Joey. Depois do episódio da escola, ela descobre que o garoto não sabia ler, desse modo, ela toma para si também a tarefa de o ensinar.

Mantendo as relações intertextuais de semelhança, no *remake* **Homem ao mar** (2018), por sua vez, Kate, apoiada por Theresa, também vai ao hospital. Munida de uma certidão de casamento falsa, fotos montadas (arranjadas pelo cozinheiro Carlos) e uma história inteira. Leo, assim como Joanna no texto fonte, fica desconfiado. Montenegro, impaciente, olha para o médico e afirma que podia ter se esquecido de muitas coisas, mas da sua alma não tinha se esquecido, queria provas concretas. Então, Kate, assim como fez Dean para convencer Joanna, revela que Leonardo tinha a tatuagem de um desenho animado no lado direito do traseiro. Leo, para a felicidade do médico, fica olhando e girando em torno do próprio corpo, como se quisesse constatar que aquilo era realmente verdade. Dessa forma, a protagonista o leva para casa.

Ao chegar a casa, o protagonista, horrorizado, questiona: “Sou pobre?”. Depois, Montenegro chama Kate, à parte, e pergunta por que as meninas não se pareciam com ele. Ela responde que tiveram dificuldade para engravidar e contaram com um doador de esperma. Ele arregala os olhos e questiona se era estéril. A protagonista assegura que aquilo não mudava nada. Ele olha para suas partes íntimas, isso atinge um dos pontos mais caros para o ser homem heterossexual: a virilidade. A protagonista continua: “Ainda é o pai delas”; “Você fez tudo por essa família”. Kate revela que era um homem trabalhador, inventa que tinha perdido um emprego anterior, mas, por sorte, o marido da chefe dela, o Bobby (Mel Rodriguez), deu-lhe

um emprego na construtora dele. Leo suspira, como se estivesse no pior dos mundos. Na hora de dormir, Kate alega que ele tinha problemas com bebida, foi por ter uma recaída que tinha acontecido a perda de memória. Por isso, não podiam dormir juntos, pois tinha quebrado as regras. Assim, ela o faz pensar que era um alcoólatra em recuperação, colocando-o para dormir em um quartinho de despejo que ficava no quintal. De início, no texto original, Dean e Joanna também não dormem juntos, pois o marceneiro não se sente à vontade para isso, colocando-se como um homem de caráter que não abusaria sexualmente de uma mulher sem memória. Dessa forma, vemos mais um ponto de semelhança entre os dois textos fílmicos.

Leo começa a trabalhar para o marido de Theresa, Bobby, como parte de uma de uma equipe de construção civil. A partir daí, assim como acontece com Joanna, o protagonista é submetido a uma rotina intensa de trabalho braçal na construção civil. Além disso, ao chegar do trabalho, completamente extenuado, Kate, assim como fez Dean, apresenta uma lista de tarefas de casa para serem cumpridas por ele. Dessa forma Leo teria que cumprir o segundo turno com as tarefas domésticas, como: lavar, passar, limpar, cozinhar, recolher o lixo.

Com o passar do tempo, Leonardo Montenegro, da mesma forma que Joanna, adapta-se àquela situação. De acordo com o que Kate revela para Theresa, graças à ajuda dele, ela estava conseguindo dormir mais, a comida estava sendo diversificada, não se restringindo a macarrão, como antes. Ela também informa para a amiga que estava estudando mais na última semana do que nos últimos meses. Em uma das cenas, a protagonista fica boquiaberta, ao abrir a geladeira e encontrar tudo meticulosamente organizado. Uma cena parecida também ocorre com Dean, que se dá conta de que estava tudo encontrava-se organizado: as coisas da casa e da geladeira estavam todas arrumadas, limpas, no lugar.

Além disso, assim como Joanna, Leonardo começa a desenvolver um vínculo afetivo com as meninas. Ele vai suprindo a falta da figura paterna sentida por elas. Como um pai zeloso, ao ver a suposta filha mais nova, Molly, sentada na grama e desanimada, descobre que ela não sabia ainda andar de bicicleta sem rodinhas, tarefa que toma para si. Além disso, participa dos jogos de Olivia, que era uma praticante de futebol americano. Por fim, em relação à “filha” mais velha, Emily, precisou ajudá-la com seus problemas de autoestima.

Estudos de Navarro (2008) e de Bonácio (2009) apontam para a constituição de sentidos a respeito do que é estabelecido como um “novo” homem. Esses estudos apresentam-no como um indivíduo preocupado com a estética, com as tarefas domésticas e com o cuidado com os filhos, desconstruindo, dessa forma, a imagem arraigada por muito tempo em nossa sociedade de um homem machista, guiado por um sistema patriarcal. Essa ideia também é corroborada por Brito e Tavares (2017, p. 5): “Ao longo da história da humanidade, o homem aparece como

o responsável pelo provimento econômico da família, enquanto a mulher é vista como cuidadora, destinada aos cuidados domésticos e familiares. No entanto, o que se percebe atualmente é uma desconstrução desses padrões há muito arraigados na sociedade”.

Ainda de acordo com as autoras, a definição de masculinidade não se restringe ao físico e biológico. Para elas, trata-se de uma construção social relacionada a questões de espaço, tempo e cultura, uma vez que essa definição está sujeita a mudanças socio-históricas. Argumentam que a sociedade molda e impõe modelos de homem e mulher ao longo da história.

Bonácio (2009), por sua vez, postula que a circulação de sentidos a respeito do “novo” homem ocorre devido a alguns fatores, tais como as investidas do mercado capitalista, as conquistas das lutas feministas e o momento histórico no qual estamos inseridos: o pós-modernismo. Além disso, a autora recorre à História para, também, expor que as relações sociais entre os sexos foram pautadas pelo viés biológico, porém, com o advento das ideias pós-modernas, entendeu-se que essas relações estavam ligadas a questões socio-históricas. Durante muito tempo, os discursos veiculados na sociedade do que era ser mulher e ser homem estavam respaldados na combinação do biológico com o social. No entanto, com a ruptura dos antigos modelos, foi preciso, desse modo, que o “novo homem” se adaptasse à nova mulher que sai do privado (do cuidado com a casa, com os filhos e marido) e vai para o público (trabalhar fora e conquistar sua independência) (BONÁCIO, 2009, p.110).

Confortin (2003) também comunga das mesmas ideias. A autora afirma que, conforme a mulher foi inserida no espaço público, levando sua visão, seus valores para o âmbito político, esportivo, para o ambiente de trabalho; o homem foi impelido a integrar o domínio privado, tornando-se parceiro nas tarefas familiares, sobretudo, no cuidado com os filhos. Essas alterações provocaram mudanças significativas nas relações sociais familiares. Segundo ela,

Essa mudança trouxe profundas consequências: em primeiro lugar, desmontou as articulações sociais milenares de sociedade de classes e cultura patriarcal, conceito passado através de gerações. Isso porque a mulher não estava integrada no sistema produtivo que as estruturas de dominação puderam vingar. A partir do seu ingresso no sistema produtivo, houve mudança na família. A criança já não vê mais o pai mandando e a mãe obedecendo, mas sim dois centros de poder diferentes atuando com igual dignidade. (CONFORTIN, 2003, p.117).

Dessa forma, a partir das conquistas iniciadas principalmente com os movimentos feministas da década de 1960, o homem também foi atingido, o que exigiu dele mudanças para se adaptar a esse novo contexto. Assim, vemos o “novo homem” como aquele que auxilia a mulher nas tarefas domésticas ou assume esse trabalho.

Por meio do *gender swap*, ao inserir a personagem Leonardo Montenegro no espaço doméstico, observamos que há uma desconstrução da visão de que os cuidados com a casa devem ser de responsabilidade única e exclusiva das mulheres. A imagem de provedor é mantida, mas junto a ela é apresentada também uma nova construção: o cuidado com a casa, com os afazeres domésticos, como cozinhar, lavar, passar, limpar a casa e o quintal. No início, Leonardo tem dificuldades com tais atividades, no entanto, com o passar do tempo, ele se adapta, comprando, por exemplo, revistas de receitas para fazer pratos diferentes.

O momento atual requer a ajuda masculina nos cuidados da casa, e isso inclui cozinhar, mas ao fazer isso, o homem deseja fazer de uma maneira mais elaborada. Isso pode ser percebido no filme, tanto que as meninas passam elogiar a comida de Montenegro em detrimento da feita por Kate. Outro exemplo ocorre quando Kate pretende revelar a verdade para o protagonista. Ao chegar a casa, a mesa está posta com um vasinho de flores no centro, comida no forno sendo preparada para ela e as filhas jantarem, conforme vemos na figura 55:



Figura 55: Leonardo tirando o jantar do forno.

Leonardo, em plano médio, olha para Kate, que não está no enquadramento. Ele está tirando o jantar do forno. Essa imagem cria um efeito de naturalidade em relação a esse novo papel masculino no momento socio-histórico atual. Nessa nova configuração de papéis do que é ser homem, um que o “novo homem” assume é daquele que não é responsável exclusivamente pelo sustento da família. Ele deve participar da educação dos filhos. Um homem que também tem importância significativa na vida familiar afetiva, desconstruindo, dessa forma, aquele imaginário social de pai que somente promove o sustento dos filhos.

De acordo com Wolf (2021, p.247), o cuidado com a criança era mantido fora do universo masculino. Isso pertencia ao domínio feminino. Atualmente, muitos homens se sentem libertos para serem pais de verdade. Segundo a autora, entendem que eram excluídos de algo valioso. Às mulheres, eram designadas tarefas mais pesadas, árduas, em relação à criação dos filhos, mas também desfrutavam das alegrias desses momentos, fazendo com que os homens saíssem perdendo em relação a isso. A autora postula que não “faz muito tempo, a divisão de trabalho no que diz respeito a essas tarefas era considerada de natureza biológica e imutável. E mudou”.

Desse modo, quando observamos a personagem Leonardo Montenegro, preocupado em ensinar Molly a andar de bicicleta; em acompanhar o desenvolvimento de Olivia nas partidas de futebol americano e em ajudar Emily com sua autoestima, estamos diante desse ser homem, voltado para o cuidado com os filhos. Nesse sentido, um dos papéis que esse “novo” homem assume é daquele que não é responsável exclusivamente pelo sustento da família. Ele começa a ser representado como alguém que deve participar da educação dos filhos. Esse homem tem importância significativa na vida familiar, desconstruindo, assim, a imagem social de pai que somente provê o sustento da família. É necessário ser um sujeito que participa de todos os momentos da vida do filho. Então, Leonardo, enquanto *gender swap* de Joanna, é o pai que cuida, incentiva, ensina e dá conselhos para a vida.

Além desse traço, a personagem de Leonardo permite, também, a desconstrução de outro estereótipo: o de que homens não gostam de novelas. O protagonista, para ajudar Kate nos estudos, passa a entregar pizzas também. Com a proximidade com o cozinheiro Carlos, que também é mexicano, passa a se interessar e se emocionar assistindo novelas. Essa ação que é prontamente detestada por Kate, visto que a ela é muito mais agradável assistir a uma partida de futebol americano. Vemos aqui a inversão dos estereótipos do que seria ser homem e ser mulher na sociedade patriarcal, por meio do *gender swap* das personagens.

Em **Um salto para a felicidade** (1987), o marceneiro expõe que não queria que Joanna pensasse que não reconhecia todo o trabalho dela com a casa e com os meninos. A protagonista se adapta àquela vida, reorganiza toda a estrutura doméstica, inclusive a vida financeira. Ela acaba se apaixonando por Dean e participando de sua vida profissional. Sabendo do sonho dele de montar o projeto de um campo de golfe em miniatura, ela sugere vários lugares fora do país que poderiam servir de temática para esse campo. Dean gosta das sugestões. A ideia dela dá certo. Assim, Dean consegue o dinheiro para o investimento, realizando seu sonho. Nesse aspecto, entendemos que, apesar da protagonista estar inserida no espaço doméstico, não lhe é negada a condição de ser pensante, inteligente, o que contribui para desconstruir o estereótipo

de que mulher tem baixo intelecto. No entanto, mantém a ideia arraigada na sociedade de que por “trás da realização de um grande homem sempre há uma grande mulher”, que, embora parece enaltecendor para a mulher, a mantém em um segundo plano.

Dean também se apaixona por Joanna/Annie. Resolve revelar a verdade para ela, no entanto, quando vai fazê-lo, não encontra apoio nos filhos e desiste. Ao invés disso, inventa que havia se esquecido do aniversário de Joanna. Saem para comemorar o suposto aniversário. Eles se divertem muito. Dean conta sobre uma história de amor entre “Catalina e Arturo”. Os dois se beijam e têm a primeira noite de amor. Novamente em uma relação intertextual explícita, no *remake*, Kate, depois de conseguir fazer a prova para enfermagem, decide que hora de contar a verdade. Da mesma forma que no texto fonte, as filhas, pressentindo a intenção da mãe, boicotam a iniciativa. Vendo aquilo, Kate inventa, também, mais uma mentira. Diz que havia esquecido o aniversário de casamento deles. Saem para comemorarem. Os dois se divertem muito. Depois, têm a primeira noite de amor.

No texto original, Dean consegue realizar seu sonho de construir o campo de golfe em miniatura. No dia da inauguração, Joanna encontra uma calcinha (dela própria entregue junto aos pertences no hospital) – episódio que fez com que Dean tentasse explicar que não eram casados. No entanto, o amigo Billy e os garotos negam e mantêm a mentira. Em outro ponto, pressionado pela mãe de Joanna que queria saber o paradeiro da filha, Grant se vê obrigado a voltar para Elk Cove em busca da mulher. Depois de um dia cheio de emoções, Dean, Joanna/Annie e os garotos estão de volta da inauguração do campo de golfe em miniatura. Estavam todos felizes. Ao chegarem à casa, deparam-se com uma *limousine* à espera deles. Ao ver Grant, Joanna imediatamente recupera a memória. Ela fica em choque quando se lembra de quem era Dean. Percebe que ele mentiu e a usou. Assim, a milionária volta com Grant para o iate. Dean fica sem nenhuma ação. Os garotos ficam arrasados.

De volta a seu iate luxuoso, Joanna não consegue se adaptar a seu antigo estilo de vida, sente-se entediada. Ela fica aborrecida com o modo como sua mãe, Edith, e Grant tratam os funcionários do barco. À noite, Joanna conversa com o mordomo. Ele, por seu turno, propõe uma importante reflexão: “muitas pessoas vivem com a veneziana fechada e não têm a oportunidade, conhecendo apenas aquele mundinho em que foram criadas”. Mas ela, por outro lado, teve “o raro privilégio de abri-las por um tempo limitado e ver a vida por uma perspectiva diferente”. Assim, a protagonista percebe o quanto era feliz com Dean e os garotos. Por isso, resolve voltar para Elk Cove. Grant, ao observar o que estava acontecendo, tenta impedi-la de fazer essa ação. Os dois discutem, o marido deixa escapar que a abandonou na ala psiquiátrica do hospital em Elk Cove. Grant e Joanna expõem que estavam juntos por conveniência. Dean,

de sua parte, mobilizado pelos meninos, consegue uma carona em um barco-patrolha portuário e vai atrás de sua amada. Billy e os meninos vão juntos. Porém, o barco é chamado de volta para atender uma ocorrência. Vendo isso, Dean, usando colete salva-vidas, pula na água. Joanna vê o movimento de retorno do outro barco e, desesperada, também pula na água. Grant, furioso por ser abandonado, mira em Joanna com um arco e flecha e diz que conspirar com o inimigo no mar era motim. Andrew vem por trás, dá um pontapé no traseiro dele, lançando-o também ao mar. Dean e Joanna foram resgatados pelo barco-patrolha que foi obrigado a retornar para tirá-los da água. A protagonista revela que todo dinheiro é dela, não do ex-marido. Com isso, os meninos se empolgam e fazem sua lista de Natal. Dean, por sua vez, pergunta: “O que eu posso te dar que ainda não tem?”. Ela olha para os garotos, olha para ele e diz: “Uma menina!”. Assim, vemos, de longe, em imagem ampliada, os quatro garotos fazendo suas listas de presente e, em pé, encostados na cabine de controle, os protagonistas se beijando. Ao som de “Something Special” (Randy Newman), a câmera faz um semigiro. Do alto, temos a perspectiva da popa do barco e o vemos partir em direção ao pôr do sol.

Da mesma forma, no *remake*, quando atentamos para o encadeamento para o desfecho narrativo, encontramos elementos intertextuais convergentes. Nesse sentido, Kate, por sua vez, também realiza o seu sonho de passar no exame para se tornar enfermeira. No que diz respeito a esse aspecto, notamos que, embora Kate tenha conseguido êxito ao passar no exame e, com isso diminuir sua jornada dupla de trabalho, além de ganhar mais para suprir a necessidade de subsistência da família, ela ainda é colocada em um papel de continuidade do ser doméstica: aquela que cuida. Conforme argumenta Alves e Pitanguy (1985), há uma ideologia difundida, desde cedo, pela família, escola, meios de comunicação, religião, literatura e outros meios de socialização que buscam construir socialmente a imagem da mulher. Citando como os “livros didáticos” reproduzem a imagem tradicional da mulher tanto no lar quanto no âmbito profissional, é apresentado que: no doméstico, a mulher costura, cozinha ou varre; no profissional, é enfermeira ou secretária. As autoras denunciam que algumas atividades profissionais da mulher são determinadas pela sociedade. Esta demarca espaços para as funções do que seria próprio do masculino e do feminino, como, por exemplo, para a mulher, seriam tarefas específicas, quer seja nos serviços de escritório, no magistério, na enfermagem: cuidar, servir, atender, ensinar. Nesse sentido, elas expõem que a luta do movimento feminista é reivindicar igualdade de oportunidade no mercado de trabalho e de aprimoramento profissional.

Federici (2019), por sua vez, também revela que vários anos de atividade fora de casa têm demonstrado que conseguir um segundo trabalho não altera um papel doméstico. De acordo com a autora:

O segundo trabalho não só aumenta nossa exploração como também reproduz simplesmente o nosso papel de diversas formas. Para onde quer que olhemos, podemos observar que os trabalhos executados por mulheres são extensões de condição de donas de casa em todas as suas facetas. Não apenas nos tornamos enfermeiras, empregadas domésticas, professoras, secretárias – todas as funções para as quais fomos treinadas dentro de casa -, mas estamos no mesmo tipo de relação que dificulta a nossa luta dentro de casa: isolamento, o fato de que a vida de outras pessoas depende de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde o nosso trabalho termina e onde começam nossos desejos. (FEDERICI, 2019, p. 50).

Na cena a seguir, Kate cuida de um ferimento de Leonardo feito na mão por uma faca, quando este foi pegar uma caneca na máquina de lavar louças para servir café para a protagonista. Após o curativo, Leo a elogia, dizendo que ela seria uma ótima enfermeira, pois sabia cuidar muito bem dos pacientes.



Figura 56: Kate cuidando de um ferimento na mão de Leonardo.

Na imagem, em plano médio, espaço interno, luminosidade indicando período noturno, Kate faz o curativo na mão de Leonardo. Nesse sentido, percebemos que Kate representa essa “nova” mulher que trabalha fora de casa, que é chefe de família, mas, ao ser colocada na condição de enfermeira, ela reproduz e mantém um papel historicamente considerado pela sociedade como algo próprio do ser mulher: aquela que cuida.

Mantendo uma relação intertextual implícita de semelhança, no dia de saber o resultado da prova de Kate, Leonardo encontra no porta-luvas do carro alguns preservativos (dele próprio, entregues junto aos pertences no hospital), da mesma maneira como acontece com Joanna, porém – este fato faz os protagonistas discutirem. Kate vê a oportunidade para falar que Leo

não era seu marido, no entanto, Theresa e as meninas mentem e mantêm a mentira, demonstrando o paralelismo entre os textos, apenas com a diferença do *gender swap*.

De outro ponto, o pai e as irmãs de Montenegro estão no barco, de volta à região de Elk Cove para jogar as supostas cinzas de Leonardo no mar. O mecânico que, no início, consertou os problemas do barco, reconhece Montenegro. Este estava na praia com Kate e as meninas, comemorando a conquista da protagonista. O capitão do barco recebe uma foto enviada pelo mecânico. Papi descobre que o filho estava vivo. Depois de um passeio de divertido, Leonardo, Kate e as meninas estão de volta a casa. Estavam todos felizes. Ao chegarem, encontram uma *limousine* à espera deles. Ao ver o pai e as irmãs, Leonardo imediatamente recupera a memória. Ele fica em choque quando se lembra de quem era Kate. Percebe que ela mentiu e o usou.

Assim, o bilionário volta com a família para o iate. Kate fica sem nenhuma ação. As meninas ficam arrasadas. Em uma relação intertextual das semelhanças com o texto fonte, de volta a seu iate luxuoso, Leonardo não consegue se adaptar a seu antigo estilo de vida, sente-se entediado. À noite, Montenegro conversa com o mordomo Colin. Ele, por seu turno, também propõe uma importante reflexão ao protagonista. Dessa forma, assim como faz Joanna, no texto fonte, Leonardo decide voltar e, desta vez, a resistência é do pai do protagonista que promete deserdá-lo caso continuasse com aquilo.

Kate, de sua parte, mobilizada pelas filhas e pelo sentimento que tinha por Leo, pede carona no barco de Bobby, marido de Theresa para encontrá-lo. Leonardo ouve as buzinas do barco de Bobby. Papi toma a direção de seu barco para impedir Leonardo. Mas ele pula na água. Kate vê o movimento de retorno do outro barco e, desesperada, também pula na água. Papi, furioso pela atitude do filho, diz que Leonardo ficaria sem nada. Este ainda tenta negociar, mas diante da negativa do pai, desiste e vai para os braços de Kate.

No *remake*, depois desse episódio, há uma elipse para o acréscimo de novas informações. Leonardo, já em sua rotina com Kate e as garotas, recebe a visita de seu ex-mordomo Colin. Este avisa que o barco ainda estava no nome dele, de modo que a irmã mais nova Sofia (Mariana Treviño) mandou entregar os documentos para ele. Ela quis lembrá-lo que foi um presente de aniversário do pai dele (daí o plano detalhe algumas vezes no nome do barco). Leonardo, contente, pergunta se poderia vendê-lo, afirmando que deveria valer uma fortuna. O ex-mordomo informa que o valor era mais de 60 milhões de dólares. Quando dão conta da fortuna que era, Leo e Kate começam a gritar e pular de alegria. Os protagonistas se casam no barco na companhia das demais personagens. Já nos créditos, em que cada um tem uma participação, Papi afirma que o filho continuava deserddado, mas ia comprar o iate. Não

por ele, mas por causa das lindas netas dele. Elas mereciam o mundo, acabando, dessa forma, tudo bem entre eles.

Nesse sentido, ao atentarmos para a relação intertextual entre os filmes, notamos que, no contexto socio-histórico do filme **Um salto para a felicidade** (1987), os protagonistas, Joanna e Dean, têm papéis definidos. Ela sai de sua condição de vida fútil, vazia, mostrando que tem capacidade e inteligência ao ajudar com ideias para que Dean empreendesse o sonho dele. No entanto, essas conquistas pessoais ficam restritas ao espaço doméstico, como mãe zelosa que cuida e está atenta às necessidades dos filhos, esposa que ajuda e apoia os projetos do marido e como dona de casa que se encarrega de toda organização para manter a harmonia e a boa convivência no lar. O protagonista, por sua vez, aprende a ter mais cuidado com os filhos e ser menos rústico em seu comportamento, mas o centro do seu trabalho está no exterior da casa. Recai sobre ele a responsabilidade de sair para trabalhar e trazer o sustento para a família. De acordo com Tedeschi (2012, p.30), tanto “homens como mulheres foram convencidos de que aos primeiros cabia prover a existência natural da família e, às segundas, ‘devido à sua natureza’, gerar filhos, cuidá-los ao longo da vida e encarregar-se ao mesmo tempo das diferentes tarefas domésticas”. Nesse sentido, ainda que as personagens passem por mudanças em seus comportamentos, o texto apresenta e mantém papéis bem definidos e determinados pela sociedade durante muito tempo, mostrando que, para a mulher, está reservado o espaço interno, privado: o da casa; e, para o homem, o espaço externo: o do trabalho, como o provedor dessa casa.

Já **Homem ao mar** (2018) apresenta homem e mulher ocupando os espaços público e privado, graças às conquistas feministas. Assim, é possível ver Kate e Leonardo desempenhando outras tarefas que, antes, não eram comumente desempenhadas por homens e mulheres. A protagonista faz o papel da mulher moderna que se torna chefe de família: trabalha, estuda, cuida dos filhos, da casa e não tem tempo para ela mesma. É uma mulher cansada, estressada, sobrecarregada. Já Montenegro, apresenta a figura do homem provedor que traz o dinheiro para dentro da casa para ajudar a família, mas apresenta também esse “novo homem” que assume as atividades da casa, como, lavar roupa, louça, limpar, cozinhar, além do cuidado com filhos. A personagem de Leonardo permite, ainda, quebrar um paradigma de que homem tem aversão a novelas, principalmente mexicanas, que geralmente exploram, pelo exagero, a sensibilidade e a emoção.

Notamos que a proposta narrativa de **Homem ao mar** (2018) só é possível nesse momento atual da história, porque homens e mulheres estão ocupando novos espaços, os quais antes eram cultural e socialmente pré-estabelecidos. Com a possibilidade de inversão desses

papéis pré-determinados, este texto fílmico, por meio do *gender swap*, permite repensar os lugares do ser homem e do ser mulher dentro dos novos arranjos de família. Como já apontamos nesta análise, é possível novas configurações desses papéis, as quais pudemos observar nas representações das personagens Leonardo e Kate, como o “novo” homem e a “nova” mulher.

5.6 O fenômeno *gender swap* em **Do que as mulheres gostam (2000)** e em **Do que os homens gostam (2019)**: as relações de trabalho entre homens e mulheres⁴⁸

O filme estadunidense *What Women want* de 2000, no Brasil **Do que as mulheres gostam**, é uma comédia romântica e de fantasia, dirigido por Nancy Meyers. O roteiro é de Cathy Yuspa, Diane Drake e Josh Goldsmith. É considerado um *blockbuster*, isto é, o filme foi um sucesso de bilheteria.

No filme **Do que as mulheres gostam** (2000), Nick Marshall (Mel Gibson) pensa ser irresistível para as mulheres. Ele traz esta sensação desde criança, uma vez que foi criado por sua mãe, uma dançarina de Las Vegas, entre coristas que o mimavam o tempo todo. Nick cresceu com o ego inflado. Tornou-se diretor de criação de uma grande agência de publicidade, uma das melhores dos anos 80. A sua criatividade permitiu produzir os mais bem sucedidos anúncios de uísque, carros e cigarros, ou seja, produtos voltados, naquele momento, ao público masculino. Ele casou, descasou, namorou muito, e sempre teve mulheres. É um homem charmoso e confiante em sua capacidade profissional. Ele acreditava que receberia uma promoção na agência onde trabalhava, porém uma nova Diretora de criação, Darcy Maguire (Helen Hunt), uma mulher, destruiu seus planos. De um momento para o outro, vê-se obrigado a criar campanhas publicitárias para produtos femininos. Um estranho acidente acontece, e Nick acorda no dia seguinte com a capacidade de ouvir os pensamentos femininos. No início, ele fica apavorado pelas várias vozes que ecoam em sua cabeça, no entanto, aos poucos, Nick percebe que poderia aproveitar seu novo dom. Desse modo, o publicitário decide que Darcy Maguire pagaria por ter lhe tirado o cargo que achava ser seu por direito. A partir de sua capacidade de ouvir o que as mulheres pensam, Nick vai se transformando e desenvolvendo um lado mais sensível e admirador das qualidades femininas. O trabalho conjunto e o dom de ler o

⁴⁸ Parte da análise desses dois filmes faz parte de trabalho já publicado: ROMUALDO, E. C.; BERVEGLIERI, S. Um olhar intertextual sobre o feminino e as relações de trabalho nos filmes “Do que as mulheres gostam” e “Do que os homens gostam”. In: **Mulher, multiplicidades e linguagem**. [Livro eletrônico]. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020. p. 248 – 276.

pensamento de Darcy, que inicialmente é usado por Nick para roubar as ideias da rival, fazem com que ambos se apaixonem. Ao saber que Darcy foi demitida e que ele seria o novo Diretor de criação, depois de trabalharem juntos em uma grande campanha, Nick reafirma ao seu superior os atributos profissionais da parceira, exaltando suas qualidades. Finalmente, Nick procura Darcy, explica suas ações e se desculpa. Afirma que tudo nela “soava eficiência, inteligência... Tudo fazia ele a querer cada vez mais”. Por fim, ele expõe: “Parece que eu sou o herói que vem no meio da noite para salvá-la, mas, na verdade, quem precisava ser salvo sou eu”. Então, Darcy diz que tipo de heroína seria se deixasse a pessoa que precisa ser salva ir embora. Dão um beijo e o filme termina.

Nick representa a típica figura de um homem machista, egocêntrico, que vê a mulher e a valoriza somente pelos seus atributos físicos, sendo incapaz de, segundo sua filha, ter um relacionamento verdadeiro com alguém. Essa caracterização da personagem é construída, já no início do filme, pela apresentação que três mulheres da vida de Nick fazem dele: a ex-mulher, a assistente e a filha. Em voz *off*⁴⁹, que saberemos depois ser de Gigi (Kathrin L. Middleton), a ex-mulher de Nick, vemos caracterizado um tipo masculino – “o cara” – categoria da qual o protagonista faz parte:

Vocês conhecem a expressão “o cara”? “O cara” é o líder do grupo. O homem que os outros homens admiram, respeitam e imitam. “O cara” é o tipo do homem que não entende nada de mulheres. Nick, o meu ex-marido, é “o cara” dos “caras”. Eu nunca devia ter me casado com ele, porque ele não me entendia.

Essa voz *off* perpassa cenas com exemplos de “caras”, mostrando pela linguagem cinematográfica que esse tipo de homem é comum na sociedade. Da caracterização geral, passamos ao tratamento de Nick (“o cara dos caras”) no ambiente de trabalho, pela perspectiva de sua assistente Annie (Sarah Paulson), ao apresentar o escritório a outra funcionária:

Aqui é o escritório de Nick Marshall. Quer dar uma olhada? Fique à vontade. Nunca chega antes das dez. Enche-nos de pequenos afazeres mais que qualquer outro, porque não é capaz de fazer nada. É o solteirão assumido e o cara mais politicamente incorreto do mundo. É o rei dos nossos anúncios “tetas e bundas”. Mulher de biquíni é com ele mesmo.

Pela voz de outra mulher próxima a Nick, vemos como a personagem se comporta profissionalmente: chega mais tarde que os outros, dá ordens pois é incapaz de realizar tarefas

⁴⁹ A voz *off* ou voz em *off* é o registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro ou enquadramento quando o público a escuta.

sozinho e domina o campo de anúncios com traços de erotismo. A fala de sua assistente já marca, ao se referir às “tetos e bundas” e à “mulher de biquíni” e ao mostrar exemplos de algumas de suas peças publicitárias coladas na parede – completando com o visual a ideia lançada pelo elemento verbal – que seus trabalhos se voltam para o público masculino. Além disso, outros traços são apresentados, como o fato de ele ser “o cara mais politicamente incorreto do mundo” e sua solteirice.

A fala da filha Alex (Ashley Johnson), por sua vez, refere-se a como o protagonista se relaciona com as pessoas mais próximas, principalmente as mulheres, com distanciamento afetivo: “Meu pai? Como posso descrevê-lo? Ele sempre foi como um tio para mim. Sim... o tio papai”. Ao descrevê-lo para as amigas como “o tio papai”, a filha demonstra que a sua relação com Nick é superficial, mais para uma relação de segundo grau (“um tio”) do que uma próxima como deveria ser a de pai e filha.

Na continuação da descrição da ex-mulher, vamos construindo pelo conhecimento de mundo que temos sobre relacionamentos e sobre comportamento social, a personalidade do protagonista:

Embora Nick fosse encantador, absolutamente irresistível no começo, normal de qualquer “cara”. Sabem da mãe do Nick, certo? Quando você conhece a mãe do Nick, conhece também o Nick. Nick nasceu e cresceu em Las Vegas. A mãe do Nick era uma legítima corista. Enquanto os outros rapazes andavam de bicicleta e jogavam bola, Nick andava nos bastidores com as coristas. Ele era o bichinho de estimação delas. Não enjoavam daqueles olhos azuis. Se quer saber, eu diria que a mãe do Nick atrapalharia todos os relacionamentos dele futuros. Ela teve muitos amantes na vida, mas só um amor verdadeiro: a rapaz com as joias da família. E como Nick não tinha pai, a mãe queria vê-lo com verdadeiros modelos masculinos. Homens que podiam servir de exemplo. A educação de Nick Marshall não teve nada de normal. O que poderia se esperar? Não é preciso ser Freud para ver que ele entrou no mundo de modo anormal.

Parte da fala é feita em voz *off*, com cenas que mostram o menino Nick com a mãe nos bastidores dos shows, junto com outras bailarinas que o mimam o tempo todo, e um dos exemplos masculinos, um dos “verdadeiros modelos masculinos”: uma espécie de mafioso contando dinheiro e fumando charuto, que identificamos, a partir de nosso conhecimento de mundo, pelo vestuário e pelos gestos mostrados. É preciso ressaltar aqui, o papel da mãe na educação do filho e ao fato de ela, embora tenha tido “muitos amantes na vida”, ter amado verdadeiramente somente o “rapaz com ‘as joias da família’”. A expressão “joias da família” é usada, como gíria, para se referir aos órgãos sexuais masculinos. Assim, vemos que o protagonista teve uma educação na qual as mulheres sempre estiveram a seu dispor, tratando-o como um rei, valorizando sua masculinidade. Esse sentido construído até o momento pelo

espectador por meio das falas femininas, ganha materialização na imagem da festa de aniversário do menino Nick, feita em plano médio⁵⁰, na qual o vemos em um trono, com coroa e cercado de mulheres lindas e seminuas:



Figura 57: Aniversário de seis anos de Nick Marshall.

Dessa forma, somos apresentados ao protagonista e a maneira como ele se relaciona com as mulheres antes mesmo de conhecê-lo fisicamente, o que acontecerá na sequência, em que ele aparece, com marcas de batom, dormindo em sua cama. Ele é acordado por sua faxineira, a quem pede para preparar o café, pois não consegue “pensar de estômago vazio”. Ao sair de seu prédio, é cumprimentado pela porteira, que chama um taxi para ele. Depois é atendido em um café por Lola (Marisa Tomei), alvo de investidas de Nick. Assim, no desenvolvimento da narrativa fílmica, vemos que as três primeiras mulheres com as quais o protagonista se relaciona ocupam postos de trabalho inferiores ao seu, e todas se dedicam a prestar-lhe serviços.

Mulheres em cargos mais elevados na estrutura trabalhista aparecerão somente na agência de publicidade, o local de trabalho de Nick, seja no espaço físico, mostrado pelas imagens, seja por meio da conversa que estabelece com seu amigo Morgan (Mark Feuerstein), ao entrar na empresa. No entanto, mesmo na agência, vemos que as mulheres predominam nas cenas em papéis inferiores ao dos homens: secretárias, assistentes, mensageiras. O filme retrata

⁵⁰ Plano aberto é aquele em que a câmera se encontra em uma distância média do objeto, fazendo com que ele ocupe uma parte considerável do ambiente, mas haja ainda espaço a sua volta.

a realidade vivenciada pelas mulheres no mercado de trabalho, como apontam Pereira, Santos e Borges (2005, p. 1):

A inserção da mulher no mundo do trabalho, ao longo desses anos, vem acompanhada de elevada discriminação, não só em relação à qualidade de ocupações que têm sido criadas tanto no setor formal como no informal, mas no que se refere à desigualdade de remuneração entre homens e mulheres.

Nick claramente não admira o trabalho realizado pelas mulheres, e tem uma postura invasiva com muitas delas, o que faria parte do comportamento da categoria de homem na qual ele se classifica – “o cara”.

A partir do momento em que passa a ouvir o que as mulheres pensam, ele se surpreende com várias situações, chamando sua atenção inclusive para o fato de que não era tão “adorado”. Seu novo dom permite, por exemplo, que ele ouça os pensamentos de sua assistente:

Não vê que tenho curso superior e que esses recados são frustrantes? Por que não me leva a sério e me passa um trabalho de verdade? Claro, já sei porquê! [grita] É porque tenho um vagina!

A linguagem cinematográfica, ao permitir que o espectador tenha acesso ao que se passa no pensamento da assistente, mostra uma contradição entre o elemento visual e o verbal: enquanto Nick vê sua assistente com um leve sorriso e balançando os braços com uma aparente doçura, sua voz mental encarna toda a sua fúria. O texto multimodal fílmico permite exprimir essa dualidade da personagem, que representa sua posição no trabalho, pois, embora esteja inconformada com as subtarefas que lhe são atribuídas por ser mulher (ter “uma vagina”), não tem como expressar abertamente sua insatisfação diante de um chefe machista e de um ambiente de trabalho opressor.

Como dissemos, a possibilidade de ouvir os pensamentos femininos vai transformar Nick durante a narrativa. Ele passa a entender mais as mulheres e reconhecer suas qualidades não somente físicas, como também emocionais e principalmente profissionais. Esse percurso acontece, por exemplo, com a mensageira Erin (Judy Greer), a qual Nick percebe ter excelente senso de humor e capacidade, mas que foi colocada em uma subocupação. Ao perguntar sobre ela para suas secretárias, descobre que a moça havia se candidatado, há dois anos, para o cargo de redatora, mas fora recusada e se transformara na “moça dos recados”. Ao questionar quem fora o “idiota” que a recusara, descobre que fora ele mesmo, sem ao menos conversar com ela. Esses momentos da narrativa textual fílmica vão mostrando a desconstrução de Nick, que por meio de sua própria voz – chamando de “idiota” aquele que não vira o potencial de Erin – põe em evidência sua transformação.

Fica claro que as mulheres que trabalham com Nick são subvalorizadas, subaproveitadas, subestimadas. Essa ideia é confirmada por um diálogo entre Nick e Morgan. Nick revela que ouviu o pensamento da assistente. Morgan diz para não ligar que ela não era de pensar muito. O protagonista, então, afirma que a assistente tinha curso superior. Por meio dessas marcas textuais, inferimos os estereótipos machistas durante muito tempo arraigados em nossa sociedade e repetidos no texto fílmico, marcando a visão sobre o que é ser homem e o ser mulher naquele contexto de produção socio-historicamente determinado. Conforme Bonnici (2007, p. 80), “estereótipos são conceitos, opiniões e crenças convencionais, geralmente muito simplificadas, que supostamente tipificam e se conformam a um modelo invariável e carente de qualquer individualidade”. Assim, as falas dos personagens reproduzem os estereótipos de que o homem é o ser dominante, superior e inteligente; e a mulher, por sua vez, o dominado, inferior e limitado intelectualmente, portanto deve ganhar menos que os homens e ter menor chance de ocupar cargos de chefia. Segundo Mundy (2013), esse cenário vem mudando. A autora argumenta que, em questão de décadas, o modelo do provedor masculino tradicional deu lugar para as mulheres que passaram a sustentar suas famílias e, em alguns casos, a ganhar mais que os homens. No entanto, como já mencionamos, a entrada efetiva no mercado de trabalho não garantiu às mulheres igualdade em termos de ocupação de cargos e salários.

A transformação do mercado consumidor e, indiretamente, do mercado de trabalho, pode ser vista no texto fílmico na fala do superior de Nick, Wanamaker (Alan Alda), antes de anunciar para ele a contratação de Darcy Maguire para a Chefia de Criação:

Os rascunhos que você fez para o Johnny Walker estão fantásticos. Não tenho jeito para fazer discursos, ainda mais quando você não os escreve para mim. [...] Estou nisso há mais de trinta anos e digo que tudo está mais difícil. Os anos 80 foram a era de ouro. Bebidas alcóolicas, cigarro, carros... Eu sentia que dominava o jogo. Nos anos 1990, os homens deixaram de mandar nas despesas e perdemos o rumo. As mulheres entre os 16 e os 24 anos são o grupo dominante. Mulheres nascidas nos anos 1980 controlam as receitas publicitárias. [...] Enquanto fazíamos anúncios de cerveja com garotas suecas de biquíni, a indústria se transformava. Há dez anos éramos os maiores. Hoje lutamos pelo terceiro lugar. Se não evoluirmos e excedermos a nossa capacidade natural, afundaremos.

No texto fílmico, essa fala tem papel fundamental não somente por indicar um momento de virada na narrativa, pois desconstrói as certezas de Nick quanto a ocupar o cargo almejado, mas também por colocar o espectador a par da importância das mulheres no mercado consumidor. Há várias marcas textuais verbais que permitem comprovar essa ideia. Nick é elogiado inicialmente pelo trabalho que fez para “o Johnny Walker” – um whisky, ou seja, um produto considerado masculino naquele contexto socio-histórico. Esse é o mote utilizado por Wanamaker para introduzir o confronto que estabelece entre as décadas de 80 (a “era de ouro”),

na qual anunciavam produtos masculinos (“bebidas alcóolicas, cigarro, carros...”), e a de 90, na qual as mulheres passaram a “mandar nas despesas”. O crescimento do mercado consumidor feminino, consequência também da maior entrada das mulheres no mercado de trabalho, obriga a agência a não mais negligenciar esse público, pois estão perdendo lugar no mercado (“Há dez anos éramos os maiores. Hoje lutamos pelo terceiro lugar”), o que leva a contratação de Darcy, uma mulher, capaz de pensar nas necessidades desse grupo consumidor. Portanto, a ocupação feminina em altas posições na estrutura empresarial é representada no filme por Darcy, personagem que “rouba” o cargo almejado por Nick.

Da mesma forma que fomos apresentados ao protagonista pelas falas de mulheres, a primeira impressão que temos de Darcy é dada por diálogos entre Nick e Morgan e Nick e Wanamaker, que repetem o que era dito no mundo corporativo sobre a executiva, ou seja, reproduzem a visão masculina sobre uma mulher que chegara a uma posição elevada no mercado de trabalho. A Darcy, em tais diálogos, são atribuídas as seguintes particularidades: possui uma “irritante visão feminina”; “é intratável”; ganhou o prêmio que a agência deles “deveria ter ganhado”; “é uma peste”; “é esperta”. Tais características, lembremos, são atribuídas por homens (dentro e fora da agência de Nick) que rivalizaram/rivalizam com essa mulher na disputa de altos cargos. Dessa forma, embora a considerem “esperta”, as falas masculinas sempre depreciam Darcy, que metonimicamente representa a figura da mulher no mercado de trabalho.

Como podemos observar, a estrutura narrativa fílmica possui um paralelismo na construção das personagens principais, criando uma expectativa e deixando a cargo do espectador a comprovação ou não daquilo que foi inicialmente apontado. Se as falas a respeito do protagonista se comprovam em suas ações seguintes na narrativa, é na interação autor – leitor/espectador – texto (BENTES, 2001) que os sentidos vão sendo construídos e acompanhamos a luta de Darcy para se manter em um universo masculino competitivo, opressor e desleal, representado por Nick; lembremos que ele rouba as ideias de sua rival, visto que consegue ouvir os seus pensamentos, e as apresenta ao seu superior antes dela, agindo de maneira a desqualificar a capacidade e o trabalho da executiva.

Notemos que o filme não apresenta rivalidade dos homens em termos profissionais com as demais personagens femininas, visto que estas estão em cargos iguais ou, na maioria, inferiores aos seus, considerados tradicionalmente como ocupações femininas (secretárias, assistentes e mensageiras). No entanto, conforme afirmam Pereira, Santos e Borges (2005, p. 4), a “maioria dos estudos na área verifica que a mulher no mercado de trabalho aumenta em quantidade, mas também muda de qualidade de ocupações, porque estão se inserindo em postos

antigamente somente masculinos”. Assim, o texto filmico nos leva a refletir sobre mais um ponto: o lugar de chefia – no caso a chefia de criação – sempre fora ocupado por um homem e, agora, os homens estão submetidos ao comando de uma mulher, invertendo a hierarquia tradicionalmente constituída. Essa inversão está marcada, a nosso ver, no codinome atribuído a Darcy: “Darth Vader fêmea devoradora de homens”. A data de lançamento do filme (2000) e nosso conhecimento de mundo nos leva a relacionar intertextualmente essa frase à trilogia inicial de *Guerra nas Estrelas*, na qual o principal vilão, totalmente dominado pelo “lado negro da força”, é Darth Vader, que persegue os heróis da trama. Além de ser uma “Darth Vader fêmea”, ainda a qualificam como “devoradora de homens”. Pelas relações intertextuais, vemos que aqueles que trabalham com a executiva atribuem a ela uma visão extremamente negativa, que destrói (devora) os homens (os heróis) com os quais se relaciona profissionalmente, o que é negado em voz off por ela. De acordo com Mundy (2013, p. 110), “para alguns homens, mulheres bem-sucedidas são como críticas permanentes, e eles se rebelam”. A partir dessa afirmação da autora, podemos considerar que o codinome atribuído a Darcy faz parte dessa rebeldia masculina contra o comando de uma mulher ou mesmo a sua presença em cargos mais elevados.

Essa disputa pode ser vista ainda no relacionamento afetivo de Darcy, pois seu casamento se deteriorava conforme ela se destacava no trabalho. Em uma conversa com Nick, quando já estão mais próximos, ela afirma que o casal trabalhava junto, que no começo era bom, mas depois a situação mudou, pois eles ficaram muito competitivos: “De repente, quanto melhor iam as coisas para mim, pior iam para nós. O preço que pago por ser eu. Hoje sei disso. É verdade”. A confiança de Darcy a Nick mostra outra problemática da mulher trabalhadora abordada no texto filmico: a dificuldade de conduzir da vida afetiva e da profissional, principalmente quando é obrigada a lidar com os estereótipos sociais – no caso, de que o homem deve se destacar profissionalmente em um casal.

Darcy é apresentada na agência por Wanamaker, que afirma que ela era a pessoa que ia levá-los “para o século XXI”. Nesse momento, a executiva propõe um trabalho em equipe, afirmando: “Sei que duas cabeças são melhores que uma e que cinco pensam melhor que duas”. É enfática quanto à necessidade de “reverter o jogo”, pois no ano anterior o mercado destinado às mulheres havia faturado 40 bilhões de dólares e a agência ficou com zero dessa quantia. Pela fala de Darcy, além do evidente aumento do faturamento do mercado feminino, inferimos que a protagonista está atenta às necessidades de seu tempo, mostrando perspicácia e inteligência na análise de dados relativos ao seu trabalho.

O trabalho em parceria vai levar Darcy e Nick a uma maior aproximação, para conseguirem um “grande peixe” para a agência: a conta feminina da Nike. Para isso, Nick se dedica a ouvir os pensamentos de muitas mulheres diferentes, para descobrir “do que as mulheres gostam”, o que desejam e precisam. A partir disso, elabora uma proposta de campanha que é complementada por Darcy, em um trabalho coletivo:



Figura 58: Darcy e Nick trabalham juntos na campanha da Nike.

A obtenção da conta da Nike aponta para a necessidade de homens e mulheres trabalharem juntos, pois o resultado positivo só é possível pelo trabalho conjunto de Darcy e Nick, somando seus talentos. Assim, o filme procura, a nosso ver, argumentar na direção de uma igualdade no campo profissional, local onde, independente do gênero, os indivíduos deveriam ser valorizados por sua competência. Esse atributo de Darcy, como já dissemos, é exaltado por Nick a Wanamaker, quando este o informa de que ficará com o cargo de Diretor de Criação, ocupado anteriormente pela executiva. A fala de Nick nesse momento põe em evidência sua desconstrução e, por conseguinte, a quebra de vários estereótipos mostrados durante a narrativa fílmica.

O longa *What men want* (2019), no Brasil **Do que os homens gostam**, por sua vez, é um *remake* de **Do que as mulheres gostam** de 2000, com a presença do *gender swap*. O filme é uma comédia romântica, dirigido por Adam Shankman. O roteiro é assinado por Tina Gordon, Alex Gregory e Peter Huyck, tendo como base a trama do texto fílmico original, produzida por Cathy Yuspa, Diane Drake, Jas Waters e Josh Goldsmith.

A história do filme **Do que os homens gostam** (2019) ocorre em torno de Ali Davis (Taraji P. Henson), uma mulher negra e agente esportiva, criada por seu pai viúvo e treinador

de boxe Skip Davis (Richard Roundtree). Pelo fato de trabalhar em uma agência esportiva que conta apenas com agentes do sexo masculino, é sempre excluída das rodas de conversas. Ali é agente de grandes atletas olímpicas femininas, mas seu trabalho ainda não é considerado bom o suficiente por seu chefe Nick (Brian Bosworth), tanto que não recebe a promoção que dava como certa, esperava ser promovida como sócia da firma. Nick alega que Ali trabalha bem com seu público, mas não se conecta com os homens. Para extravasar a decepção, a protagonista encontra as amigas e se consulta com a taróloga Sister (Erykah Badu). Após tomar um tipo de chá alucinógeno, ela sai para se divertir, fica bêbada e bate a cabeça. Quando acorda, percebe que está escutando tudo o que os homens pensam. Com isso, conta com uma vantagem inesperada para contratar a próxima estrela masculina da NBA que está sendo cobiçada pelos agentes da empresa, o jogador de basquete Jamal Barry (Shane Paul McGhie). Nesse percurso, ela conhece Will (Aldis Hodge), um *barman* viúvo, com o qual começa um relacionamento, inicialmente sexual e depois afetivo. Ali usa seu novo dom e Will e seu filho, de quem finge ser esposa e mãe, para se aproximar de Joe Dolla (Tracy Morgan), pai de Jamal, com a intenção de conseguir o contrato do atleta. Seu dom também permite que ela saiba que os homens a consideram egoísta e arrogante. Quando a firma está prestes a comemorar o fechamento do contrato, seus associados descobrem que foram traídos por Ethan (Jason Jones), um dos sócios que, na condição de agente, negocia a ida de Jamal para a China. Ali consegue reverter a situação e se torna sócia da empresa. Na reunião em que sua promoção é anunciada, ela é aplaudida em pé pelos colegas, mas comunica que deixará a firma e iniciará sua própria agência, com o colega Kevin Myrtle (Max Greenfield), de quem antes desconfiava e depois descobre ter estado sempre ao lado dela na empresa, e com seu assistente gay Brandon Wallace (Josh Brener). Ali também consegue reatar o seu relacionamento com Will, rompido quando este descobriu que ela tinha usado ele e o filho para se dar bem no trabalho.

Conhecemos a protagonista do texto fílmico já nas primeiras cenas, quando a vemos se exercitando em uma esteira e resolvendo questões de trabalho ao telefone. Assim, tanto o elemento verbal quanto o visual da linguagem cinematográfica são utilizados para mostrá-la como uma *workaholic*, que acorda às 3h da manhã, negocia com grandes marcas, como Nike, Puma e Adidas. No *gender swap* em relação ao filme original, tem como seu assistente pessoal Brandon, uma espécie de faz tudo, desde buscar a roupa na lavanderia, servir seu café, até cuidar dos e-mails e de sua agenda pessoal. Ela, sempre que pode, humilha-o. Em uma de suas falas, no início, quando ele também se diz confiante com a promoção, a protagonista afirma: “Não é porque você é gay, Brandon, que é fabuloso”. Ele, assim como a secretária de Nick,

internamente nutre a esperança de ser valorizado e se tornar um agente. Ainda no apartamento de Ali, ambos têm a seguinte conversa:

- Sei que hoje é o grande dia e tudo mais, então eu queria saber se, quando você for sócia, poderia prever alguma mudança para mim.
- Olhe, você é um ótimo assistente, mas seria um péssimo agente. E digo isso com todo o carinho.

Vemos que Ali não valoriza o conhecimento e as capacidades profissionais de Brandon, mantendo-o sempre com tarefas menores. Em outro momento da narrativa, na firma, Brandon insiste:

- Eu devia ser agente.
- Como?
- Você me ouviu muito bem.
- Você se acha bom o suficiente para ser agente de esportes? O que você entende de esportes?
- Praticamente tudo.
- Por favor...

Brandon, então, passa a citar e comentar vários fatos do mundo esportivo que nem mesmo Ali sabia, mostrando o conhecimento profundo que possui do campo no qual deseja atuar.

Aqui é preciso considerarmos uma questão importante ao abordarmos como o texto fílmico apresenta as relações de trabalho a partir do *gender swap*. Ali sofre na agência por ser mulher e ter que disputar com homens uma posição de destaque – a sociedade na firma, no entanto reproduz com seu assistente *gay* o mesmo preconceito. Se considerarmos a noção de estereótipo de Bonicci (2007), vemos que ambos são submetidos às opiniões e crenças convencionais e simplificadas, que acabam por tipificá-los: tanto a mulher quanto o homem *gay*, de acordo com estereótipos circulantes em nossa sociedade, não entenderiam de esportes, portanto não deveriam almejar trabalhar nesse campo ou opinar sobre tais assuntos.

O desenvolvimento do texto fílmico mostra que Ali apresenta muitos comportamentos masculinos, igualando-se em termos comportamentais àqueles com quem disputa. Ao considerar os elementos visuais e verbais da narrativa cinematográfica para produzir sentidos, conforme preconiza Stam (2003), o espectador constrói a personagem de Brandon como o de um rapaz sensível e companheiro, em função de sua estatura, de seu jeito de se vestir e se portar. Tais características não são vistas com bons olhos no mundo masculino, pois Brandon não apresenta as particularidades de um “macho alfa” tão comum no ambiente esportivo. Ali, por sua vez, reproduz em boa parte da narrativa esse comportamento, inclusive ao referir-se a Brandon. Depois que adquire o dom de ouvir os pensamentos alheios e ser questionada pelo

assistente quais seriam os limites, a agente responde: “Parece que só ouço a voz de homens. E a sua”. Ao acrescentar que ouve também a voz de Brandon, a parte da categoria dos demais homens, Ali claramente coloca seu assistente em outra classe, ou seja, devido a sua orientação sexual Brandon não se classifica como homem na visão de sua chefe. Com esse comportamento, podemos inferir que, ao rebaixar seu assistente com piadas pelo fato de ser *gay*, a protagonista tem o mesmo comportamento machista de um homem que humilha uma mulher por considerá-la inferior. As negativas de Ali em promover Brandon se mantêm até o final da narrativa, quando anuncia a ele que também será agente esportivo na nova firma, o que mostra a mudança, o desenvolvimento da personagem principal em relação à competência, à amizade e ao companheirismo de seu assistente, estabelecendo a relação intertextual de semelhança com o texto original.

Esse comportamento masculino/machista da protagonista também pode ser percebido pelo espectador a partir de outras marcas textuais, como o fato de ser extremamente dominante no sexo, dormindo imediatamente após gozar, e dar entrada em um carro superesportivo – um *Porsche*, para chegar à agência no dia em que acha que será promovida. Essa marca textual da atitude da protagonista nos remete ao estereótipo masculino de que muitos homens são aficionados por carros, principalmente os mais possantes, e que seu sucesso se mostra também pelo carro que possuem. Com isso, podemos observar que a protagonista procura transitar nesse universo masculino e mostrar-se bem sucedida. Ao chegar à empresa, o colega Ethan (Jason Jones) ironiza: “Para comemorar o grande dia!” (a possível promoção), como pode ser confirmado pela Figura 59, a seguir:



Figura 59: Brandon e Ali chegam no *Porsche* e encontram o colega Ethan.

Nessa cena, observamos, em plano médio, a protagonista entre seu assistente e Ethan. Ao fundo, temos a imagem do *Porsche*. É importante destacar o comportamento das personagens. Ali e Ethan sorriem, porque, além de fazerem provocações um para o outro, ambos são agentes, e Ali dava sua promoção como certa, assim como Nick no filme **Do que as mulheres gostam** (2019), daí sua atitude extremamente confiante. Mais ao fundo, está Brandon, sua postura é de subserviência. Ele carrega a pasta e a bolsa de sua chefe.

De acordo com Ghilardi-Lucena (2003):

Alguns atributos masculinos de antigamente são considerados, hordieramente, característicos da mulher moderna, atuante, decidida, muito mais livre do que aquela de tempos atrás. As mulheres emanciparam-se, conquistaram maior liberdade de decisão e estão ocupando novos papéis sociais. Entretanto, à medida que foram emancipando, foram adquirindo características masculinas. Ao mesmo tempo, procuram manter a feminilidade do passado nos moldes do mundo moderno. São bastante arrojadas, muitas vezes. As transformações, no entanto, dependem das classes sociais a que pertencem, das oportunidades que lhe são oferecidas e do lugar que ocupam na sociedade. (GHILARDI-LUCENA, 2003, p. 162).

Garboggini (2003 também apresenta essa mesma ideia. Conforme a autora, algumas mulheres conseguiram romper as barreiras impostas pelo comportamento patriarcal e assumiram cargos importantes, conquistando, dessa forma, a liberdade pleiteada pelo movimento feminista. Para a pesquisadora, atualmente, essas mulheres começam a rejeitar o mito da “supermulher”, demonstrando cansaço e decepção. A partir disso, ela postula a seguinte afirmação:

Parece que muitas exageraram, na busca de alcançar postos de controle da situação. Alcançando altas posições de comando de empresas, muitas deixaram de lado suas funções e até algumas características femininas, que podem causar a perda de seu equilíbrio como ser humano responsável, em parte, pela família. Muitas mulheres andaram tão ocupadas competindo com os homens, que perderam o contato com a família e sua própria sensibilidade. (GARBOGGINI, 2003, p. 154).

Nesse sentido, entendemos que Ali representa exatamente essa mulher moderna no mundo corporativo masculino: consegue um cargo de comando, porém, para se manter nele, apresenta as características daquilo que é considerado socialmente próprio do ser homem, reproduzindo traços dos comportamentos machistas para se introduzir naquele universo dominado por homens. Desse modo, ela exterioriza o comportamento de uma mulher bem rígida, mandona, fechada, afastando tudo e todos de si, principalmente os homens, exceto a figura de seu pai Skip. Assim, nesse momento da narrativa, demonstra-se a dificuldade da mulher de se conectar com os homens, evidenciando o estereótipo de que, para ser bem-

sucedida, a mulher necessariamente é sozinha, ríspida e mal-humorada, características atribuídas a Dacy no filme **Do que as mulheres gostam** (2019).

Ao chegar à empresa, já na sala de reuniões da agência, Ali Davis se senta a uma mesa dominada por homens, só ela de mulher. O chefe usa uma bola de futebol americano para indicar a pessoa escolhida. Ali se joga sobre a mesa para agarrar a bola, por pensar que seria a escolhida, mas é recusada como sócia, o que pode ser confirmado abaixo, na Figura 60:



Figura 60: Ali se joga para pegar a bola achando que era a escolhida para sócia.

A imagem, e principalmente o fato de estar em movimento, caracteriza-se como o elemento central da narrativa fílmica. Vimos, segundo Aumont (1993), que a produção de imagens jamais é gratuita, pois elas sempre foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Para o autor, a vinculação de uma imagem, que permite a ela estabelecer uma mediação entre o espectador e a realidade, reside no campo do simbólico. Assim, mais uma vez a *mise-en-scène* é fundamental. Em plano geral, observamos a composição da cena, em que a protagonista é a única mulher e negra sentada à mesa rodeada por homens, demonstrando a disparidade entre os gêneros nesse campo profissional. Nessa cena, ela ainda passa pelo constrangimento de pular sobre a mesa, pensando que era a escolhida.

Ao não se tornar sócia, pergunta a seu chefe porquê não foi escolhida, uma vez que ela tinha clientes nas principais capas de revistas como *Sports Illustrated* e *Vogue*. Questiona, ainda, o fato de haver um “clube do Bolinha” fechado entre eles. Mas seu chefe assegura que ela não tinha clientes masculinos das principais ligas esportivas; expõe ainda que o colega escolhido conseguiu assinar com o número um da NBA. Esse diálogo demonstra a “desigualdade de remuneração entre homens e mulheres” (PEREIRA; SANTOS; BORGES, 2005) no campo de trabalho do esporte. Apesar de Ali agenciar várias esportistas femininas

muito importantes, um único contrato de outro agente com um esportista masculino foi suficiente para fazê-lo sobrepujar a protagonista na preferência dos sócios – pois a votação deveria ser unânime na eleição de escolha. A partir desse momento, Ali entra em disputa com os colegas pela conta de Jamal Barry.

Para aliviar sua frustração, vai à academia do pai, para treinar um pouco de boxe. Esse momento é de muita importância na narrativa fílmica, pois nos permite produzir sentidos sobre a protagonista e, de modo geral, sobre a luta das mulheres no mercado de trabalho. Pela linguagem visual, vemos toda a academia, um ambiente mais escuro, com cores fechadas, somente com homens. Na academia, diz ao pai: “Dou mais duro que todos eles. Faço melhor o meu trabalho. E eles tentam me segurar. [...] Como lutar contra um sistema que foi programado contra mim?”. Na combinação do elemento visual com o verbal da fala da protagonista, o espaço da academia passa a representar o próprio sistema, a estrutura social heteronormativa, branca e machista contra a qual Ali tem que lutar para se destacar no trabalho sendo mulher e negra. Esse momento também permite que o espectador produza outros sentidos, ao relacionar o nome da protagonista com a luta de boxe. O nome Ali, uma abreviatura de Alison, remete intertextualmente ao pugilista negro estadunidense Muhammad Ali, um dos maiores esportistas do mundo que, tal qual a agente, teve que lutar contra muitas adversidades.

O texto fílmico traz outras situações na narrativa que mostram a desigualdade entre homens e mulheres nas relações de trabalho no campo do esporte, principalmente quando se destacam ou disputam altos cargos, como a tentativa de impor à agenciada de Ali – a grande jogadora de basquete Lisa Leslie (tetracampeã olímpica e bicampeã mundial com a seleção norte-americana), representando a si mesma no filme – que dividisse a capa da revista com o novato Jamal; ou ainda o fato de a protagonista ter de fingir ser casada e mãe para cair nas graças do pai do jovem esportista, pois ele afirma não confiar em mulher que não tem família.

Como podemos observar, a narrativa conta com o elemento fantástico de poder ouvir o pensamento dos homens, uma vez que se trata de uma intertextualidade explícita com o primeiro filme. Isso permite que a protagonista consiga refletir a respeito do seu comportamento e mudá-lo, encontrando sua identidade e seu espaço como mulher em um universo dominado por homens. No início, podemos identificar alguns estereótipos masculinos, e considerados machistas, no comportamento da protagonista. Entretanto, a personagem passa por uma transformação que possibilita a sua humanização, tornando-a uma pessoa mais sensível, o que permitiu mudar seu estilo de vida e suas relações profissional e pessoal com os homens. Como afirma em seu discurso de despedida da agência, ela sempre quisera fazer parte do “time do

Bolina”, mas daquela hora em diante a sua valia não viria da aprovação de um homem; ela iria concorrer e vencer segundo as suas condições, não as dos homens.

Se, no filme **Do que as mulheres gostam** (2000), a personagem Nick Marshall desconstrói-se passando entender melhor as mulheres, seu *gender swap* Ali Davis, em **Do que os homens gostam** (2019), também passa por esse mesmo processo de desconstrução, mas para entender a si mesma. A narrativa chega até esse ponto de reflexão: a mulher precisa ser ela mesma, sem a necessidade de extremos, isto é, nem recatada, dócil, passiva, amorosa para agradar os homens, nem fria, mandona, racional, machista para competir e ser respeitada por eles. Assim, chega-se àquilo que Bonnici (2007) apresenta como sendo a terceira onda do feminismo, em que é vista de forma multifacetada. Este pensamento é corroborado por Wolf (2021), em que a autora preconiza:

Sob certos aspectos, os novos feminismos são muito diferentes do feminismo icônico das décadas de 1960 e 1970. Eles são mais pluralistas, mais tolerantes, mais inclusivos quanto aos homens, mais conscientes de questões relacionadas aos movimentos LGBT, mais sofisticados quanto à intersecção de raça, classe e gênero, mais atentos para as questões feministas no mundo em desenvolvimento. (WOLF, 2021, p.11)

Como dissemos anteriormente, os textos fílmicos **Do que as mulheres gostam** (2000) e **Do que os homens gostam** (2019) estabelecem uma relação intertextual explícita, marcada nos créditos do segundo texto, fazendo com que este seja considerado um *remake* daquele. No entanto, o novo texto é fruto de outra enunciação, realizada em um momento socio-histórico diferente, introduzindo novos elementos na narrativa chave, entre eles o *gender swap*. Somente a troca já ocasionaria algumas adaptações no roteiro, mas o fato de a personagem protagonista ter mudado de um homem branco para uma mulher negra abriu a possibilidade para os roteiristas explorarem questões raciais e comportamentais não abordadas no primeiro filme.

Apesar de diferenças entre os textos – principalmente o fenômeno *gender swap* dos protagonistas – no que tange aos aspectos fundamentais do roteiro, há muitas semelhanças, entre elas a questão da mulher nas relações de trabalho, que focalizamos nesta subseção. A intertextualidade que marca os dois textos fílmicos caracteriza-se como das semelhanças (KOCH, 1998), visto que o texto **Do que os homens gostam** (2019) mantém a mesma orientação argumentativa apresentada em **Do que as mulheres gostam** (2000). Esse direcionamento comum é construído por pontos de contato entre os textos, como, por exemplo, por meio das personagens.

Como podemos perceber pelos pontos levantados no decorrer da análise, vários deles referem-se à relação do ser homem *versus* do ser mulher, tanto nos aspectos comportamentais,

quanto nos profissionais. Chamamos a atenção, no entanto, para um ponto de divergência entre os protagonistas: enquanto Nick não tem um horário certo para chegar ao trabalho; Ali, por sua vez, é uma *workaholic*, pois, como já apontamos anteriormente, ela começa a trabalhar às 3h da manhã, evidenciando que precisa trabalhar o dobro do que trabalham os homens para ocupar o posto onde estava, bem como provar sua capacidade. Isso demonstra que o homem ainda mantém muitos privilégios em detrimento da mulher no mercado de trabalho.

O *gender swap* dos protagonistas faz com que o alvo da discriminação nas relações de trabalho também se modifique. Embora essas relações atualmente não sejam as mesmas da década de 2000, quando o primeiro filme foi lançado, a protagonista mulher e negra é inserida em um ambiente profissional, no qual o domínio masculino ainda é muito forte – o mundo dos esportes, revelando que a luta das mulheres no mercado de trabalho ainda continua para se igualar aos homens em condições trabalho, ocupação de postos e salários.

Vemos que Ali Davis, assim como Nick Marshall que discrimina sua assistente Erin somente pelo fato de ser mulher, também faz diferença de seu assistente gay, reproduzindo inicialmente estereótipos machistas do ambiente que a circunda. Desse modo, ao atentarmos para as configurações que constituem as personagens secundárias que também sofreram o *gender swap*, observamos a relação intertextual entre Erin (Judy Greer) e Brandon Wallace (Josh Brener). Erin não tem os atributos físicos que chamariam a atenção de Nick. Por isso, a princípio, era invisível na agência (seus colegas não notavam sua presença no escritório). Quando entrou na agência seu objetivo era ser *copywrite* (redatora), mesmo depois de dois anos na agência, acabou se tornando a garota das pastas e dos recados. Como mostramos, somente quando Nick adquire o poder de ler a mente feminina, ele começa a notá-la, tanto que pergunta para suas assistentes quem teria sido o idiota que a havia recusado. Nick revela, então, que agora queria falar com Erin, pois passou a conhecer o seu potencial. Brandon, por sua vez, é *gay*, vítima de piadas homofóbicas de Ali. Embora fizesse tudo o que ela mandava, ocupando-se desde sua comida até suas mensagens, não tem sua capacidade reconhecida para tornar-se um agente. A protagonista via-o “como um ótimo assistente, mas péssimo agente”. Somente, no fim, reconhece seu potencial e o promove como agente de sua nova empresa.

Nesse sentido, inicialmente, notamos que Nick olha para as mulheres como sendo objetos, valorizando-as somente pelos atributos físicos. Assim, Erin, sem esses atributos físicos passa despercebida. Ela representa a mulher que tem potencial intelectual, mas é silenciada, é colocada como ser inferior em função de sua aparência. Ali, o *gender swap* de Nick, apresenta o mesmo comportamento machista ao humilhar Brandon com piadas homofóbicas, colocando-o também como um ser inferior.

No entanto, se o dom de ouvir o pensamento do sexo oposto transformou Nick Marshall em um homem melhor, fazendo-o abandonar suas posições antigas nos aspectos afetivos e profissionais, o mesmo se dá com Ali Davis. Essa mudança ocorre graças à convivência com os pares amorosos dos respectivos filmes: Darcy Maguire (Helen Hunt) e Will (Aldis Hodge). Darcy, como já vimos, é uma mulher aparentemente forte, exigente, dedicada e líder. Além disso, é inteligente, entende o universo feminino. Tinha fama de Darth Vader, mas, no seu íntimo, sentia-se sozinha. É enganada por Nick. Will, por seu turno, era viúvo, pai solteiro de Ben. Trabalhava em um *pub* de *barman*. Homem sensível, interessa-se de verdade por Ali, porém a protagonista o engana. É dele a fala: “Acho que, no fim, homens e mulheres querem a mesma coisa, querem estar com alguém em quem confiem, serem respeitados, estimados e sentir segurança”.

Ambos são vítimas do comportamento egoísta de seus pares, nos respectivos filmes. Darcy apresenta a marca de um novo papel para a mulher: aquela que começa a despontar na carreira, que começa a conseguir espaço no mercado em cargos de comando. No lado profissional, expõe traços, como perspicácia, inteligência e eficiência, características que encantam Nick. Isso faz ele se arrepender de, no início, fingir amizade e se aproximar dela para ouvir seus pensamentos e roubar suas ideias, para conseguir a conta da Divisão Feminina da Nike. Ele acaba se apaixonando por ela. No jogo intertextual, Ali tem o mesmo comportamento quando, no início, finge que Will e Ben são sua família para enganar Joe, o pai de Jamal, e conseguir o agenciamento da conta do atleta, uma nova promessa da NBA. Ela se arrepende e se vê apaixonada por Will.

Assim como Darcy reproduz novos traços da mulher moderna, Will também mostra as novas configurações do ser homem. Ele representa o modelo de um “novo” homem, como apontado por Navarro (2008), e que também observamos nas características da personagem Leonardo do filme **Homem ao mar** (2018). Will traz uma nova configuração para o homem: aquele que cuida dos filhos, como, também, aquele que não tem problema nenhum em mostrar sua sensibilidade em uma relação afetiva, tanto que é dele a frase: “No fundo, homens e mulheres querem a mesma coisa” em termos de relacionamentos.

Mas em termos profissionais, Ali encontra-se do lado oposto ao de Nick, pois sofre com o peso de ter que vencer em uma estrutura que luta contra o seu sucesso, assim como Darcy Maguire no primeiro filme. Como vimos, nas firmas nas quais trabalhavam, ambas eram as únicas mulheres a ocupar um cargo mais alto na hierarquia empresarial. Se a possibilidade de equiparação de Nick com o sexo feminino acontece no local onde trabalha, pois como homem cabe a ele reconhecer a competência da mulher, em função do *gender swap*, não vemos o

mesmo com a protagonista do segundo filme. Embora seja promovida, as mudanças sofridas pela personagem em função de seu dom, fazem com que ela compreenda que naquela firma altamente machista, sempre estaria tendo seu valor avaliado pelos padrões masculinos. O fato de a protagonista abrir uma nova empresa onde os indivíduos são valorizados pela competência, independentemente de seu gênero, se por um lado aponta para mudanças nas relações de trabalho entre homens e mulheres, por outro, mostra ainda para o espectador do texto fílmico as dificuldades que as mulheres encontram em uma estrutura trabalhista já consolidada, compreendida aqui tanto como a empresa em si (a agência), quanto a própria sociedade.

5.7 Conquistas feministas: possibilidades de materialização fílmica de “novas” configurações do ser homem e do ser mulher

A luta feminista constitui-se em um mecanismo multifacetado de concretização dos conceitos de igualdade de gênero, que tem na promoção dos interesses das mulheres o seu principal engajamento.

Ao atentarmos para os eixos temáticos propostos por Perrot (2007), podemos enquadrar os filmes analisados em três desses eixos: o *corpo* como algo que tem historicidade pode ser observado em **Karate Kid 4 – A nova aventura** (1994), em que o trabalho com o corpo da protagonista não é somente para lutar, mas principalmente deixar surgir o feminino que havia nela. A noção de corpo também pode ser atribuída a **Olhos da Justiça** (2015), em que há a recorrência da importância da maternidade na vida da mulher. Observamos, também, a *alma* como sendo um tema aplicado nos filmes **Caça-Fantasmas** (2016) e **Oito mulheres e um segredo** (2018), a partir dos quais, notamos o tratamento dado ao saber dessas mulheres. Já em **Homem ao mar** (2018) e **Do que os homens gostam** (2019), notamos a incidência da temática relacionada ao mundo do trabalho, envolvendo homens e mulheres.

Bonnici (2007, p. 13) afirma que no “mundo ocidental a década de 1960 foi o berço de novas tecnologias de reprodução e, portanto, de redefinições sobre a sexualidade e a mentalidade femininas, e da sociedade de informação”. O autor argumenta que os Estudos Feministas e de Gênero apresentam um posicionamento ético para uma comunidade que seja justa, seja liberta de preconceitos classistas, raciais e sexuais. Ademais, esses estudos podem oferecer várias ideias interdisciplinares sobre história, literatura, cultura, sexualidade, gênero, multiculturalismo, diferenças e identidade, permitindo eliminar uma hierarquização dos sexos, principalmente a supremacia do sexo masculino.

Pires (2003), por seu turno, ao discutir a identidade do sujeito feminino e o resgate de sua resistência como um fator cultural, postula que desde a cultura greco-romana a situação da mulher é retratada como passiva e inferior, tendo como base o padrão anatômico, fisiológico e psicológico do homem. Todo o peso histórico de valores e atuações diferentes e discriminatórias entre homens e mulheres, instituiu-se o que ficou denominado “relações de gênero”, estabelecidas e vinculadas por fatores sociais e econômicos, bem como estipuladas pela cultura e pela história.

De acordo com a autora, como uma consequência das relações sociais, o uso da linguagem também absorveu, por extensão, as relações sociais de gênero, normatizando linguisticamente, dessa forma, “os discursos de gênero”, por conseguinte, contribuindo para a representação de relações socioculturais de dominação. A autora, apoiada nas ideias de Fairclough (1989), chama a atenção para o fato de a linguagem ter favorecido para manter esses tipos de relação por meio de um discurso do senso comum, em que eram estabelecidas ideologicamente relações de poder, mantendo posições de domínio e de subordinação vindas da imagem de superioridade e inferioridade como “destino da natureza” (PIRES, 2003, p. 207).

Ainda, conforme a autora:

As relações hierárquicas entre os sexos são estratégias de poder que, articuladas a partir do discurso, tentam encobrir as desigualdades, naturalizando-as. Produz-se um consenso e o que foi construído culturalmente é atribuído à natureza. Os paradigmas culturais de gênero, tanto quanto outros referenciais de diferenças – como raça e classe – estruturam toda a vida dos indivíduos, sejam mulheres ou homens, determinando seus discursos e suas condutas. (PIRES, 2003, p. 207)

Assim, por meio dos discursos, materializados em textos, a linguagem ajudou a manter as relações de desigualdades entre homens e mulheres, tendo como fator principal para justificar essa ideia as questões da natureza de cada sexo, isto é, o fator biológico, desconsiderando, na verdade, que essas distinções ocorrem devido a aspectos culturais e históricos. Isso tudo permitiu fixar e estabilizar o conceito do que é ser homem e ser mulher ao longo do tempo.

Pires (2003) afirma que os movimentos feministas das décadas de 60, 70 e 80, inseridos em um universo voltado para o pensamento de esquerda, obtiveram a palavra e cumpriram um papel importante, colocando o feminino como um segmento fundamental para a política de identificação cultural. O avanço desses movimentos na Europa e nas Américas, em que estavam ligadas às reivindicações sociais de luta pela igualdade, cidadania e

emancipação, ao mesmo tempo, em que havia uma mão de obra feminina no pós-industrial, deu início a modificações no cenário ocidental das relações sociais de gênero.

Hall (2006), por sua vez, em seu estudo *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, aborda a descentralização do sujeito pós-moderno, apresentando-o como sendo de uma identidade aberta, contraditória, inacabada, fragmentada. De acordo com o autor, o sujeito que, previamente era visto/vivido como tendo uma identidade integrada e estável, está ficando fragmentado, constituído não de uma única, porém de muitas identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. Desse modo, a identidade é formada e transformada constantemente pelas formas de representações culturais que nos cercam. Essa mudança ocorre, conforme o autor, a partir de fatores históricos e não biológicos.

De acordo com Hall (2006, p. 7), “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Ele chama esse processo de “crise de identidade”, o que tem acarretado mudanças mais amplas nas estruturas e processos centrais das sociedades modernas, bem como alterado os aspectos de referência que permitiam aos indivíduos uma base estável no mundo social.

Hall (2006) aponta cinco descentrações para o deslocamento desse sujeito pós-moderno. A primeira diz respeito às tradições dos pensamentos marxistas; a segunda refere-se aos estudos de Freud sobre o inconsciente; a terceira está relacionada aos estudos do linguista Saussure, em que ele afirma que a língua “preexiste a nós”; a quarta está ligada aos estudos do filósofo e historiador Michael Foucault; já a quinta trata-se do impacto do feminismo, este considerado tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social.

Segundo o pesquisador, o feminismo também contribuiu para o descentramento do sujeito moderno, visto que:

- questionou a clássica distinção entre “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. O slogan do feminismo era: “o pessoal é político”.
- Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.
- Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).
- O que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.
- O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual. (HALL, 2006, p. 45-46)

Souza (2015), por sua vez, argumenta que os feminismos estabeleceram formas significativas de intervenção na verificação e na desconstrução das práticas sociais dominantes que conduziram comportamentos, valores e ações nos mais diferentes contextos culturais nas últimas décadas, indicando, assim, novas expectativas de mudança, como também de indagações mais profundas. A autora, apoiada nas ideias de Carmo e Amâncio (2004), revela que o termo feminismos surgiu a partir do final do século XIX, como um movimento de caráter internacional que, mais que explorar questões sobre assimetria de poder, propõe romper com o patriarcalismo e com composições hierárquicas e sacralizadas.

Souza (2005) postula, ainda, que há várias décadas, as mulheres lutam para se libertar da dominação “endêmica”, em oposição a um sistema que sempre teve nos binarismos segregatórios a fonte de legitimação das relações desiguais de poder. Atualmente, os feminismos deparam-se com vários desafios. Segundo a autora, o principal deles, possivelmente seja a necessidade primordial da continuação em provocar mudanças significativas nas ideias coletivas e, ao lado disso, a necessidade de rever as suas táticas de desempenho, acima de tudo no que diz respeito à inclusão dos direitos das mulheres tanto no conceito como nas políticas de desenvolvimento. De acordo com Souza (2005), nesse agitar de vozes e de questionamentos, a denúncia sempre assinalou o direcionamento dos feminismos, no que tange a uma luta social que procura a igualdade dos sexos relativamente ao exercício dos direitos cívicos e políticos.

Mendes e Siqueira (2018), por seu turno, expõem que, devido à pressão do público e de movimentos sociais como o feminismo, é possível tratar de questões de gênero na agenda midiática. Segundo elas, a mídia, enquanto instituição, tem o poder de reafirmar ou romper padrões de gênero. Analisar o entretenimento e seus produtos é imprescindível para uma intervenção política e para mudar esses padrões.

As autoras, a partir de análises feitas sobre o aumento do protagonismo feminino em desenhos animados atuais, afirmam que houve uma conquista, como podemos conferir na seguinte afirmação:

A quantidade de animações com personagens femininos dotados de habilidades, valores e responsabilidades geralmente conferidas aos heróis de ficção aumentou consideravelmente entre as décadas de 1980 e 1990 (OLIVEIRA, 2007). Mais tarde, na década de 2000, tal movimento ainda se estendeu com novos desenhos em que super-heroínas lideravam as histórias, muitas vezes em grupo. Observa-se nestas produções um protagonismo feminino que até então surgia timidamente em casos isolados entre as séries animadas, com certa independência em relação a personagens masculinos. O protagonismo invocado pelas heroínas seria uma tentativa de subverter a lógica do herói masculino e da princesa em perigo, abrindo novas possibilidades de representação. (MENDES e SIQUEIRA, 2018, p. 3).

Somado a isso, como temos discutido até o momento, podemos observar várias releituras nas mais diversas materialidades textuais, em que também estamos observando a ocorrência do fenômeno *gender swap*.

As autoras alegam que pelo fato de as mulheres viverem inseridas em uma cultura androcêntrica, submetendo-as a um poder patriarcal, elas foram, por muito tempo, pouco representadas na arte e na cultura, relegando-as a estereótipos de gênero e ocupando posições coadjuvantes. Nesse sentido, o aumento contínuo de personagens femininas em evidência nos trabalhos midiáticos seguiu, de certo modo, os avanços do feminismo.

De acordo com Bonnici (2007, p. 85), “a feminilidade é um construto cultural, ou seja, padrões de sexualidade e comportamento impostos por regras sociais e culturais”. A mesma coisa pode ser dita da masculinidade. Esta é vista como um “conjunto de fatores culturalmente construídos, não necessariamente coincidentes com o sexo masculino, e percebidos numa determinada cultura conotando força, racionalidade, estoicismo e autoconfiança”.

A partir das colocações acima, é possível perceber as representações do ser homem e ser mulher nas produções cinematográficas aqui estudadas. Notamos que há uma descentralização do sujeito pós-moderno, como aponta Hall (2006), visto que mulheres e homens são representados ocupando espaços que antes não ocupavam. Assim, observamos a personagem Ali, de **Do que os homens gostam** (2019), exercendo um cargo de comando, mas, inicialmente, para permanecer nele, mantém estereótipos masculinos e machistas. Debbie Ocean, por sua vez, de **Oito Mulheres e um segredo** (2018), apresenta traços de uma mulher inteligente, perspicaz, estrategista, porém mantém o estereótipo da mulher traída que é vingativa. Kate e Leonardo, de **Homem ao mar** (2018), expõem traços da “nova” mulher e do “novo” homem, dando visibilidade para as tarefas domésticas entre ambos os sexos, bem como o cuidado com os filhos, no entanto, o homem ainda é apresentado como o provedor, assim como a mulher é colocada na condição daquela que cuida.

Desse modo, ao apresentar essas personagens com o fenômeno *gender swap*, com papéis invertidos, notamos que estereótipos cristalizados ao longo do tempo na sociedade ainda são mantidos. Estes continuam ao lado de novas abordagens de outras configurações do que é ser homem e do que é ser mulher presentes no âmbito social atual, demonstrando que as mudanças sociais acontecem aos poucos, em um ir e vir, não de forma contínua.

6. CONCLUSÃO

As mídias digitais têm impulsionado novas formas de produzir e consumir textos. Observamos que, atualmente, tanto as indústrias de bens culturais, como também aqueles que consomem esses bens têm a seu dispor instrumentos adequados para ajudá-los a produzir e distribuir esses produtos. Dentre as várias produções possíveis, estão os textos que, dada à complexidade de dispositivos de produção, têm adquirido cada vez mais caráter heterogêneo.

Nesse sentido, a nossa pesquisa partiu do estudo do texto, compreendendo-o de forma ampla, entendendo o emprego das várias semioses para a construção de uma unidade de sentido: a materialidade textual. Dentre as várias possibilidades heterogêneas de existência, atentamos para a configuração fílmica, na qual também devemos considerar todos os elementos de textualidade para a construção de sentidos. Assim, um elemento textual constitutivo que impera em nossa análise, em função de nossos objetivos, é a intertextualidade. Desse modo, esse fenômeno apresenta-se como parte estruturante de todo o nosso trabalho, de modo que, ao observamos as relações intertextuais entre o texto-fonte fílmico e seu intertexto/*remake*, notamos a existência de outro fenômeno: o *gender swap*, isto é, a inversão dos papéis de gênero/sexo das personagens. É preciso atentar que a ocorrência do fenômeno *gender swap* é observado a partir de um procedimento intertextual, visto que é necessário um texto-fonte para que aconteça o processo de mudança na nova produção textual.

Vimos que, principalmente na segunda seção deste trabalho, o nome dado a esse fenômeno é novo, porém sua prática não. Desde 1949, já havia, nas histórias em quadrinhos, experimentos de trocar o sexo do herói para observar a reação, por parte do público, se este surgisse na figura de uma heroína, por exemplo. Mas, no momento atual, essa prática está acentuada, podendo ser observada em todos os segmentos textuais que vão de uma produção de mangá, HQs, jogos eletrônicos a filmes. Em nossa pesquisa, defendemos, portanto, que o fato de emergir uma grande quantidade de textos audiovisuais com o fenômeno *gender swap* é, no contexto socio-histórico atual, impulsionado pela cultura da convergência, em que toda e qualquer pessoa pode ter acesso às tecnologias digitais.

Com o advento dessas tecnologias, os fãs passaram ter a oportunidade de propor novas produções textuais por meio de *fanfics* (ou *fanfiction*), além de outras materialidades textuais. Nessas produções, sugerem outras possibilidades de gênero para a composição de dada personagem, fazendo com que, às vezes a indústria cinematográfica acabe por acatar a ideia proposta.

Ao empreendermos as análises de nosso *corpus*, observamos que os filmes, predominantemente, apresentam uma intertextualidade explícita e das semelhanças (KOCH, 1998), pois os textos fílmicos atuais são uma releitura, ou um *remake* das obras anteriores, inclusive, na maioria das vezes, com marcações dessa intertextualidade em seus créditos. Esses intertextos mantêm, em linhas gerais, a mesma perspectiva argumentativa dos textos-fonte, embora, no caso do foco dado às nossas análises, mostrem redefinições e manutenções de papéis do ser mulher ou do ser homem nessas composições textuais.

Desse modo, a partir da perspectiva teórica da Linguística do Texto, procuramos analisar, neste estudo, o fenômeno *gender swap* em doze textos fílmicos. Focamos nossa análise nas personagens das narrativas que tiveram seu gênero trocado no novo filme. Considerando que a personagem é um elemento fundamental em um texto literário ou fílmico, a troca de seu gênero/sexo pode determinar grandes mudanças em relação à estrutura narrativa. Elas ocorreram ora em função de ajustes devido à mudança de gênero, como acontece em relação aos filmes **Onze homens e um segredo** (2001) e **Oito mulheres e um segredo** (2018), em que há a troca do mundo dos cassinos, considerado próprio para homens, para o mundo da moda, considerado próprio para mulheres; ora para a manutenção da trama, como ocorre com **O segredo dos seus olhos** (2009) em relação a **Olhos da justiça** (2015).

Notamos que os textos mais recentes, produzidos a partir do fenômeno *gender swap*, em função das relações de seu interior com o exterior, trazem discussões a respeito do ser homem e do ser mulher por meio de estereótipos cristalizados em nossa sociedade ao longo da história. Ao propor essas novas releituras, por meio do emprego do *gender swap*, percebemos que alguns desses estereótipos foram mantidos e outros foram ressignificados.

Em **Karate Kid 4 – A nova aventura** (1994), por exemplo, a personagem Julie Pierce atua como a protagonista da história, porém foi-lhe negado exercer o papel de protagonismo na arte marcial do caratê, como ocorre no filme original com o personagem masculino, usando dessa arte técnicas físicas e mentais para resgatar aquilo que é considerado um dos estereótipos femininos: a docilidade, a gentileza, sobrepondo, assim, à rebeldia inicial da personagem, mantendo, dessa forma, uma das características, considerada pela sociedade, do que é ser mulher.

Em **Olhos da justiça** (2015), por sua vez, a personagem Jessica Cobb (Jess) ocupa, profissionalmente, um posto de trabalho que antes só era exercido exclusivamente por homens: detetive policial e chefe. Assim, ela representa essa nova mulher que ocupa novos espaços de trabalho fora do doméstico, antes exclusivamente masculinos. No entanto, é um traço

considerado intato à mulher que prevalece na configuração da personagem: o amor maternal. Este se constitui em argumento para Jess agir acima da lei.

Já em **Caça-Fantasmas** (2016), o *gender swap* permite apresentar um protagonismo feminino, em que mulheres podem ser inseridas nos mesmos espaços antes reservados somente para os homens. Agora, elas podem ocupar o lugar do herói de filmes e de histórias em quadrinhos que combate o mal para salvar toda uma cidade das mãos de um vilão. Observamos, ainda, a maneira incisiva que o tema machismo é abordado no filme, como, por exemplo, a tentativa do prefeito e de sua assistente, representantes do poder patriarcal, em desqualificar a todo tempo o papel da mulher na ciência. Porém, ao atentarmos para a personagem Kevin Beckman, notamos que o *gender swap* o coloca no estereótipo da “loira burra”, retratada por muitas secretárias no cinema e na TV. Assim, desprovido de inteligência, fica evidente que ele é contratado pelas caça-fantasmas somente pela beleza física. Ao fazer isso, o texto reproduz, de forma invertida, o mesmo estereótipo tantas vezes criticado pelos movimentos feministas. Essa representação suscita, por meio de uma sátira, a discussão sobre o valor simbólico da beleza, seja para a mulher ou para o homem, em detrimento da valorização intelectual do indivíduo.

Em **Oito mulheres e um segredo** (2018), por seu turno, temas importantes para os movimentos feministas são abordados, como: visibilidade à diversidade, ao inserir personagens de outras etnias; valorização da sororidade; exposição das mulheres como seres culturais que transitam, sem problemas, pelo universo masculino e feminino em relação à questão de composição de características externas. Além disso, as protagonistas são apresentadas como pessoas inteligentes e ousadas. No entanto, se de um lado há um empenho para a realização de um plano ousado; de outro, por parte da personagem Debbie Ocean, há, também, disposição em engendrar seu projeto de vingança em relação ao homem, antes seu parceiro amoroso, que foi responsável por sua prisão. Esse traço da personagem reproduz e mantém um estereótipo considerado inerente às mulheres: ser vingativa.

Em **Homem ao mar** (2018), o *gender swap* da personagem principal Kate, permite apresentá-la como a mulher chefe de família, provedora, trabalhando fora e dentro de casa, sendo, por isso, uma mulher sobrecarregada de atividades. Mas, quando é colocada na função de enfermeira, a personagem mantém e representa o estereótipo considerado próprio da mulher: aquela que cuida. Nesta materialidade textual, percebemos, ainda, a desconstrução do papel pré-estabelecido socialmente do que é ser homem, isto é, a dedicação exclusiva ao espaço público, pois o texto fílmico, pelo *gender swap*, insere-o também no espaço privado/doméstico. A personagem Leonardo expõe as características do provedor, mas também surge com outros

traços: cuida da casa, cozinha, zela pelos filhos, não vê problema em se mostrar sensível, configurando-se, como apontado por Navarro (2008), no “novo” homem. Essas características também podem ser encontradas na personagem Will, no filme **Do que os homens gostam** (2019). Ele espelha esse novo homem que não tem vergonha de expor sua sensibilidade. Há desconstrução de um papel consolidado do ser homem, como um ser sempre racional e forte. É a sensibilidade dele que suscita a reflexão na protagonista Ali, transformando seu comportamento carregado de traços machista, pois ela acha que eram necessários para ter êxito no universo corporativo do qual participava. Ao passar por um processo de mudança, entende que precisa ser ela mesma, devendo atuar sem a necessidade da aprovação dos homens.

Nessas novas produções – os intertextos com o fenômeno *gender swap* – é possível ver a mulher ocupando novos postos de trabalho e assumindo protagonismo nessas atuações. Os homens, como já dissemos, também surgem com novos traços em seu comportamento. Ao delimitarmos nosso *corpus* de análise no texto fílmico, observamos que o tratamento dado às questões do ser homem e do ser mulher acontece necessariamente por estereótipos arraigados nas camadas sociais, ao longo do tempo, mas nessas novas releituras, com o *gender swap*, essas questões são abordadas desconstruindo alguns desses discursos. Porém, notamos também que outros são mantidos, como, por exemplo, “a mulher que cuida”; “a natureza da mulher é colocar o amor por um filho acima de tudo”; “a mulher é vingativa”. Entendemos que essas possibilidades de troca e os “novos” contextos, ocupados por homens ou por mulheres, ocorrem porque o que é ser mulher ou ser homem não é determinado pela natureza biológica do ser, mas por questões culturais e sociais próprias de grupos nos quais o sujeito está inserido, o que configura em uma determinação dada pelo contexto socio-histórico.

No entanto, a colocação em prática dessas demandas ocorre graças a várias conquistas dos movimentos feministas, que cobram o respeito e a igualdade entre os gêneros sociais. Nesse sentido, em se tratando exclusivamente do universo cinematográfico, essas conquistas e questionamentos a respeito da falta de protagonistas em filmes contribuíram também para a realização dessas produções.

As conquistas dos movimentos feministas permitiram a mulheres e a homens ocuparem lugares e espaços que antes eram ocupados necessariamente só por um ou outro gênero. Ao efetuarem o *gender swap*, esses filmes possibilitaram dar visibilidade ao que é ser homem e ser mulher na sociedade atual, ainda que tenhamos observado que algumas características tenham sido mantidas, demonstrando que as mudanças sociais não ocorrem de forma contínua ou brusca, mas em um ir e vir, com progressos e retrocessos.

No entanto, ainda que haja o interesse mercadológico e uma posição conservadora por parte da indústria cultural, vemos como positivo inserir homens e mulheres em novos papéis antes não ocupados por eles, dando, assim, maior visibilidade às questões de gênero, ainda mais quando atentamos para o exemplo do filme **Caça-Fantasmas** (2016) com o maior número de *dislikes* já registrado. Como apontamos na seção de análise, isso ocorre exatamente pelo fato do protagonismo ser de quatro mulheres. Como mostramos, talvez isso se deva ao fato de que um filme clássico dos anos 80 não possa ser tocado por ter feito parte de um imaginário da adolescência masculina daquela época, reproduzindo, dessa forma, comportamentos machistas nos dias atuais. Assim, é preciso discutir essas produções, a fim de que se tornem cada vez mais públicas questões que envolvem o ser homem e o ser mulher em nossa sociedade, diminuindo, desse modo, desigualdades de gêneros impostas por comportamentos socio-histórico-culturais.

Este trabalho espera contribuir para novas pesquisas nos estudos de textos fílmicos, visto que, aqui, privilegiamos apenas um recorte no segmento cinematográfico. Como foi apresentado na segunda seção, há, ainda, muitos segmentos a serem estudados, não só no que diz respeito às produções cinematográficas, mas outros tipos de configurações textuais que apresentam o fenômeno *gender swap*. Ressaltamos que, enquanto terminamos este trabalho, novas produções textuais fílmicas envolvendo o fenômeno têm sido lançadas, demonstrando, assim, que o processo continua ativo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. V.; PASSETTI, M. C. C. Um não-lugar para a militância de esquerda e para a resistência. In: LAGAZZI, S. ; ROMUALDO, E. C. ; TASSO, I. (Orgs). **Estudos do texto e do discurso em contrapontos**: Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 199-221.
- ALVES, B. M.; PITANGY, J. **O que é feminismo**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ARRUZZA, C. et al. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papiuru, 1995.
- AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- _____. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AUMONT, J. ; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Carla B. Gamboa e Pedro E. Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- BABINSKI, C. J.; LIOTTO, G. J. Os benefícios psicofísicos do Karate-do em mulheres.(2018). Disponível em: <http://repositorio.uricer.edu.br/handle/35974/189>. Acesso em: 18 Abr. 2021.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 2 ed. Curitiba: UFPR, 1999. p. 21-42.
- BARTHES, R. Verbetes “Texte”. **Encyclopaedia Universalis**, 1974.
- BAZARELLO, P. As Caça-Fantasmas (2016)/Cinco anos depois, por que o Blockbuster só com mulheres não deu certo? (2021) – Disponível em: <https://cinepop.com.br/as-caca-fantasmas-2016-cinco-anos-depois-por-que-o-blockbuster-so-com-mulheres-nao-deu-certo-322535/>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- BAZERMAN, C. Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. In: BAZERMAN, C.; HOFFNAGEL, J. C.; DIONISIO, A. P. (Orgs.). **Gênero, agência e escrita**. Trad. Judith C. Hoffnagel (Coord.). São Paulo: Cortez, 2006. p. 87-103

BEAUGRANDE, R.-A. de & DRESSLER, W. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1981.

BERVEGLIERI, S. **Do filme ao livro: as relações intertextuais entre o filme *O Diário de Bridget Jones* e o livro *Orgulho e Preconceito***. Maringá, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, 2016.

BONÁCIO, D. **Discurso, mídia e identidade masculina: quem é esse “novo” homem**. – Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009. 158 f.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BRAGA, J. **Reflexões sobre a moda**. 4 ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

BRAIT, B. **A personagem**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BRITO, C. P. de; TAVARES, L. H. M. da C. O homem do século XXI inscrito nos desenhos animados da atualidade: uma análise da série Dra. Brinquedos. *Revista Colineares*. Vol.4, n. 01, p. 93 – 104, jan/jun 2017.

Caça-Fantasmas. Direção de Paul Feig. Produzido por Ivan Reitman e Amy Pascal. Columbia Pictures, 2016. (116 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jjn1hhOf2Ig>

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. ; GOMES, P. ; PRADO, D. A. ; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80.

CARNEIRO, J. E. M. ; PRADO, M. R. Manifestações literárias no ciberespaço: uma *fanfiction* inspirada em Stephen King. **Revista Primeira Escrita, Aquidauana**, n. 1, p. 93-102, nov. 2014.

CARVALHO, L. **Subversively, Dear Watson: The Politics of Gender Representation of Doctor Watson from Victorian Literature to Postmodern Television**. Florianópolis, SC, 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários, 2016. 134 f.

CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE, Piauí*, v. 12, n.2, p. 56-71, 2010.

CAVALCANTE, M. M.; FARIA, M. G. S.; CARVALHO, A. P. L. Sobre intertextualidades estritas e amplas. **Revista de Letras**, n. 36, v. 2, jul./dez, 2017, p. 7-22. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/31250/71735>>. Acesso em: 04 mar. 2022.

CONFORTIN, H. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.). **Representações do feminino**. Campinas, SP: Editora Átomo, 2003. P. 107 – 123

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria literária e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 295-304.

D'AMBROZIO, G. Because of modern feminism Disney princess gender roles are changing. **Odyssey**. 2017. Disponível em: <<https://www.theodysseyonline.com/the-evolution-of-gender-roles-in-disney-princess-movies>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

DEVIDE, F. P. **Gênero E Mulheres No Esporte** – história das mulheres nos jogos olímpicos modernos. Ijuí, RGS: Editora UNIJUI, 2005.

Do que as mulheres gostam. Direção de Nancy Meyers. Produzido por Susan Cartsonis, Bruce Davey, Gina Matthews, Nancy Meyers e Matt William. Paramount Pictures, 2000. 1 DVD (127 min.)

Do que os homens gostam. Direção de Adam Shankman. Produzido por David McFadzean, James Lopez, Judd Payne, Taraji P. Henson, William Packer. Paramount Pictures, 2019. (117min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fjWZnPb3LwY>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

EDFELDT, C.; COUTO, A. Ficção de Slash na internet como espaço heterotópico e de resistência *queer*. Caderno de Literatura Comparada. n° 39, 12/2018, p. 183-199. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21832242/litcomp39a12>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. **Linguística Textual**: uma introdução. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. L. C.; AQUINO, Z. G. O. **Oralidade e escrita**: perspectiva para ensino de língua materna. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

FEDERICI, S. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, T. ; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria literária e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 33-56.

GENETTE, G. **Palimpsests**: Literature in Second Degree. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

_____. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1979.

GARBOGGINI, F. B. “Era uma vez” Uma mulher margarina... In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.) **Representações do feminino**. Campinas, SP: Editora Átomo, 2003. p. 141-157.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GAUDREAU, A; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Muller. Brasília: Editora UNB, 2009.

GEADA, E. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 2001.

GOELLNER, S. V. Feminismos, mulheres e esportes: questões epistemológicas sobre o fazer historiográfico. *Revista Movimento*. Porto Alegre, v.13, n.02, p. 171 -196, maio/ago., 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRATA, H.; ZARIFIAN, P. Trabalho (Conceito de). Trad. Miriam Nobre. In: **Dicionário crítico do feminismo**. HIRATA, H. et al. (orgs.). São Paulo: Editora Unesp, 2009.

Homem ao mar. Direção de Rob Greenberg. Produzido por Eugenio Derbez, Ben Odell, Bob Fisher. Pantelion (Televisa+Lionsgate), 2018. (147 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KRF-ASnt5xg&t=67s>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

hooks, B., 1952. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad. Bhuvi Libanio. 12ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JUTEAU, D. Etnicidade e nação. Trad. Francisco R. Silva Junior. In: **Dicionário crítico do feminismo**. HIRATA, H. et al. (orgs.). São Paulo: Editora Unesp, 2009.

Karate Kid – A hora da verdade. Direção de John G. Avildsen. Produzido por Jerry Weintraub. Columbia Pictures, 1984. 1 DVD (126 min.).

Karate Kid 4 – A nova aventura. Direção de Christopher Cain. Produzido por Jerry Weintraub, Susan Ekins, R. J. Louis. Columbia Pictures, 1994. 1 DVD (107 min.).

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998.

_____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, I. G. V. ; ELIAS, V. M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KOCH, I. G. V. TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. 18. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KRESS, G. **Writing the future**: english and the making of a culture of innovation. Sheffield: National Association of Teachers of English, 1995.

KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEMOS, André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma “Cultura Copyleft”? **Simpósio Emoção Art.Ficial**. São Paulo, julho de 2004.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **A inteligência coletiva**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

LINS, R. N. **A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

LÖWY, I. Ciência e gênero. In: **Dicionário crítico do feminismo**. HIRATA, H. et al. (orgs.). São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. Trad. de Rubens Figueredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENDES, M. V. dos S.; SIQUEIRA, D. da C. O. Protagonismo feminino em animação: gênero, corpo e suas representações na indústria audiovisual. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8/09/2018.

MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). Linguística Textual. In: **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. v. 1. 4. Ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 245-285.

MUNDY, L. **O sexo mais rico: como uma geração de mulheres está transformando trabalho, amor e família**. Trad. Elvira Serapicos. São Paulo: Paralela, 2013.

NAVARRO, P. Mídia e identidade: o novo homem e a nova mulher entre imagens fragmentadas e discursos “líquidos”. In. NAVARRO, P (org.). **O discurso nos domínios da linguagem e da história**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2008. p. 89-100.

Oito mulheres e um segredo. Direção de Gary Ross. Produzido por Steven Soderbergh e Susan Ekins. Warner Bros, 2018. (110 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WobcdEiXh5g>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Olhos da Justiça. Direção de Billy Ray. Produzido por Matt Jackson e Mark Johnson. STX Entertainment, 2015. (111 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K6G9n2q3Oqw>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Onze homens e um segredo. Direção de Steven Soderbergh. Produzido por Jerry weintraub, Steven Soderbergh, George Clooney. Warner Bros, 2001. (117 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cWj6DE9YRRQ&t=965s>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Os Caça-Fantasmas. Direção de Ivan Reitman. Produzido por Ivan Reitman e Bernie Brillstein. Columbia Pictures, 1984. 1 DVD (107 min.)

O segredo dos seus olhos. Direção de Juan José Campanella. Produzido por Mariela Besuievski, Juan José Campanella, Carolina Urbietta. Europa Filmes, 2009. (127 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o3sn_F5tabY&t=2931s>. Acesso em: 15 fev. 2019.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. [et al.]. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PEREIRA, R. S. ; SANTOS, D. A. ; BORGES, W. A mulher no mercado de trabalho. II Jornada Internacional de Políticas Públicas. Mundializações e Estados Nacionais: a questão da emancipação e da soberania. São Luís: Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, 2005. Disponível em: <http://www.joinpp2013.ufma.br/jornadas/joinppII/pagina_PGPP/programa%C3%A7%C3%A3o/321waleska_Rosangela_Danielle.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

PERROT, M. **Minha história das mulheres.** Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In: **O corpo feminino em debate.** MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (org.). São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

PIRES, V. L. A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades. In: GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.). **Representações do feminino.** Campinas, SP: Editora Átomo, 2003. p. 201 - 213

RANIERI, Paulo; VERDONI, Thais. Aprendizagem e cultura colaborativa na Web: um olhar a partir dos portais wikia e easel.LY. 4º Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação – Comunidades e Aprendizagem em Rede – Anais Eletrônicos p. 1-15 – Disponível em: <<http://www.nehte.com.br/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2012/20Easel.ly.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

REINHARD, M.; SANDLER, M. R. Adaptações contestadas: legados do orientalismo, a heroína e a diversidade estética de Hollywood em Doutor Estranho da Marvel (2016). In: **Leituras feministas interseccionais de quadrinhos**. 1ª ed. (2021). e-book ISBN9781003146520 – Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003146520-1/contested-adaptations-legacies-orientalism-hero-hollywood-diversity-aesthetic-marvel-doctor-strange-2016-michael-reinhard-monica-roxanne-sandler>> - Acesso em: 06 jan. 2022.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

REIS, P. H. B. Adventure Time e o caso Natasha Allegri: apropriação de bens culturais, fan art e o novo ciclo produtivo televisão/internet. *Ciberlegenda* (UFF. Online), v. 27, p. 47-58, 2012.

RIBEIRO, A. E. Tecnologia digital. In: FRADE, I. C. A. S.; VAL, M. G. C.; BREGUNCI, M. E.C. (ORGS.). **Glossário CEALE**: Termos de alfabetização, leitura e escrita para alfabetizadores. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, 2014. Disponível em: <[https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/tecnologia-digital#:~:text=Tecnologia%20digital%20%20C3%A9%20um%20conjunto,uns%20\(0%20e%201\)>](https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/tecnologia-digital#:~:text=Tecnologia%20digital%20%20C3%A9%20um%20conjunto,uns%20(0%20e%201)>)>. Acesso em: 04 jul. 2022.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charge da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

_____. Análise de textos verbo-visuais: polifonia, intertextualidade e polêmica na divulgação da parada LGBT de Maringá/2012. In: REZENDE, L. M. et al. (Org.). **A interdisciplinaridade e a especificidade linguística**: teorias e práticas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 135-155.

ROMUALDO, E. C.; BERVEGLIERI, S. Um olhar intertextual sobre o feminino e as relações de trabalho nos filmes “Do que as mulheres gostam” e “Do que os homens gostam”. In: **Mulher, multiplicidades e linguagem**. [Livro eletrônico]. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020. p. 248-276.

SANT’ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, D. S. Shakespeare e Kurosawa, Nobres e Samurais: aspectos culturais em uma releitura japonesa de Rei Lear. **Revista Inventário** – 13ª edição – jul./dez. 2013. Disponível em: <www.inventario.ufba.br>. Acesso em: 06 jan. 2022.

SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos. Hibridização entre literatura, cinema e quadrinhos: relações entre o romance **Crime e Castigo**, de Dostoiévski, e o filme **Nina**, de Heitor Dhália Terra roxa e outras terras – *Revista de Estudos Literários* - Volume 24 (dez. 2012) – 1-150 – ISSN 1678-2054 – Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa> - Acesso em: 02 set. 2018.

SHAKESPEARE, W. **O Rei Lear**. Tad. Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. Revisada. São Paulo: Martin Claret, 2010.

SILVA, B. D. de O.; SABBAG, D. M. A. A Expressão de Singularidades em Gêneros Narrativos: análise da classificação de fanfictions. *Article December 2021*, nº 16 (2021) 44 – 63. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/357430155>>. Acesso em: 06 jan. 2022.

SILVA, T M. G. da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anu.Lit.** Florianópolis, v.17, n.2, p.181 – 201, 2012.

SOUZA, J. Das várias linguagens do poder contemporâneo: feminismos, neoliberalismos e jornalismo. *História e Cultura, Franca*, v. 4, n. 1, p. 96-121, mar. 2015.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.

TASSO, I. E. V. S.; ROSTEY, J. C. M. Governamentalidade, identidade e representação em Cidade de Deus: articulações entre arte e política. In: POSSENTI, S.; PASSETI, M. C. (Orgs.) **Estudos do texto e do discurso: política e mídia**. Maringá: Eduem, 2010. p. 37–61.

TASSO, I. E. V. S. Iconografia: (in) visibilidades nas práticas pedagógicas de leitura. In: MENEGASSI, R. J.; SANTOS, A. R.; RITTER, L. B. (Orgs.). **Concepções de linguagem e ensino**. Maringá: EDUEM, 2010. p. 95-126.

TEDESCHI, L. A. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012. 144p.

TSUJIGUCHI, F. Y. ; GALVÃO, F.F. ; VIEIRA, F. G. D. . A Expressão Material e Digital da Marvel. In: Simpósio de Pós-graduação e Pesquisa em Administração (SimPPA), 2015, Maringá. Simpósio de Pós-graduação e Pesquisa em Administração (SimPPA). Maringá: UEM, 2015. v. 1. p. 1-19.

Um salto para a felicidade. Direção de Garry Marshall. Produzido por Nick Abdo, Roddy McDowall, Alexandra Rose, Anthea Sylbert. Star Partners Ltd., 1987. 1 DVD (112 min.).

UNIFOA. Você sabe o que são as novas tecnologias da comunicação e informação. Volta Redonda, UNIFOA, 2021. Disponível em: <<https://www.unifoa.edu.br/voce-sabe-o-que-sao-as-novas-tecnologias-da-comunicacao-e-informacao/>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61–89.

ZORATTI, F. Scambi di genere oltre Ocean's 8 – 10 film (e serie tv) gender swap da vedere. Disponível em: <<https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/oceans-8-scambi-di-genere-film-gender-swap/>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos. 16ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

Sites Consultados

- <https://fanfiction.com.br/historia/707611/Genderswap/>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-super-herois-ja-tiveram-versao-feminina/>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- <http://comicbook.com/marvel/2018/06/09/marvel-men-faceapp-gender-swap/>. Acesso em: 02 ago. 2018.
- <https://www.theodysseyonline.com/the-evolution-of-gender-roles-in-disney-princess-movies>. Acesso em 16 ago. 2018.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Sakimichan>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- <https://legiaodosherois.uol.com.br/2014/e-se-princesas-da-disney-fossem-principes.html>>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- <https://www.significados.com.br/cosplay/>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- <http://cosmonerd.com.br/outros/colunas/mundo-cosplay/inspiracao-cosplayer-versoes-femininas-de-personagens-masculinos/>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- <http://girlsofwar.com.br/mass-effect-18-dos-jogadores-escolhem-versao-feminina-de-shepard/>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- https://www.telecine.com.br/filme/as-trapaceiras_18414. Acesso em: 18 fev. 2022.
- <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/mulher-maravilha-1984-critica>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- <https://www.cafecomfilme.com.br/filmes/cinderela-2021>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- <https://br.flixboss.com/filme/ele-e-demais-81446038>. Acesso em 18 fev. 2022.
- https://pt.wikipedia.org/wiki/American_Pie_Presents:_Girls%27_Rules. Acesso em: 18 fev. 2022.
- <https://www.todamateria.com.br/mitologia-nordica/>. Acesso em 06 mar. 2022.
- <https://www.significados.com.br/thor/>. Acesso em 06 mar. 2022.