



A INTERTEXTUALIDADE NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: UM ESTUDO COM CENAS PÓS-CRÉDITOS DE CINEMA

INTERTEXTUALITY IN THE CONSTRUCTION OF MEANINGS: A STUDY WITH MOVIE POST-CREDITS SCENES

Wesley Linhares Vieira¹

Luan Barbosa de Carvalho²

RESUMO: Este trabalho, inserido nos estudos da Linguística Textual, mostra, a partir do quadro teórico de Genette (1982) e Fiorin (1994; 2011), a presença da intertextualidade como construtora e produtora de sentido em cenas pós-crédito de filmes, destacando a citação, a alusão e a estilização enquanto recursos dessa relação dialógica; e discute, ainda, a importância da memória discursiva (Courtine, 1981) para a compreensão das relações entre imagens. Como resultado, identificamos que as cenas podem vir em forma de citação, quando ela é cortada de um trecho de outro filme e divulgada naquele espaço; alusão, quando a cena remete a algo do filme que a antecedeu ou de um filme posterior; e a estilização, quando a sua estrutura é semelhante a outra cena já existente. Nos três tipos, a memória é fator fundamental para a compreensão da cena, uma vez que em todos os casos analisados os receptores precisam identificar a relação existente entre textos verbais e/ou não-verbais, remetendo a imagens ou a informações de outros filmes ou de um mesmo filme.

Palavras-chave: intertextualidade; intericonicidade; memória; cenas pós-créditos.

ABSTRACT: This paper, framed within Text Linguistics, presents through the theoretical framework of Genette (1982) and Fiorin (1994;2011), the presence of intertextuality as a meaning builder and producer in end credit scenes from movies, highlighting the citation, the referentiation, and the stylization as resources of this dialogical relationship; furthermore, it discusses the importance of discursive memory (Courtine, 1981) towards the comprehension of the relationship among the scenes. The results show that the scenes can come in the form of a quotation, when it is cut from an excerpt from another film and published in that space; allusion, when the scene refers to something from the film that preceded it or from a later film; and stylization, when its structure is similar to another existing scene. In all three types,

¹ Doutor e mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará - PPGL-UFC. E-mail: wesleylinhares@outlook.com

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará - PPGCOM - UFC. E-mail: luantr@gmail.com

memory is a fundamental factor for understanding the scene, since in all the analyzed cases the receivers need to identify the existing relationship between verbal and/or non-verbal texts, referring to images or information from other films or of the same film.

Keywords: intertextuality; intericonicity; memory; end credit scenes.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho, abordaremos o fenômeno da intertextualidade sob a ótica da Linguística Textual, a partir dos estudos de Genette ([1982] 2010) e Fiorin (1994; 2011), focalizando ocorrências em textos multissemióticos, especificamente em cenas pós-créditos de filmes. Dessa forma, nosso objetivo é apresentar a relação entre textos cinematográficos como construtores de sentidos na linguagem do cinema, demonstrando o produtivo diálogo entre cenas pós-créditos e os efeitos de sentidos gerados por diferentes tipos de intertextualidade.

No que diz respeito à relevância de nossa proposta, apontamos para o fato de que os estudos acerca da intertextualidade, os quais floresceram no campo das pesquisas literárias, vêm ganhando, nos últimos tempos, mais espaço no campo dos estudos linguísticos, permitindo, assim, uma expansão desse conhecimento para outras áreas. Dentro dessa expansão, destacamos a possibilidade de se observar a inserção de cenas após os créditos finais dos filmes, o que se tornou uma estratégia narrativa e mercadológica com múltiplas funções para a indústria cinematográfica. Tais estratégias versam sobre estender a narrativa do filme, anunciar outras franquias, portar informações importantes para sequências, fazer piadas com algum personagem ou mesmo dedicar o longa em memória a algum profissional falecido. Sendo assim, grandes estúdios de cinema, como a *Marvel Studios* (Figura 1), ressignificaram o uso desse texto, tornando o recurso quase obrigatório nos seus longas e, portanto, fundamental na construção do multiverso narrativo que ela constrói. Dito isso, buscamos analisar sob a luz do conceito de intertextualidade, exemplos de cenas pós-créditos, objeto desta pesquisa.

Figura 1 - Frames de cenas pós-créditos de “Os Vingadores”, da Marvel, revelam o próximo vilão da franquia: Thanos.



Fonte: YouTube.³

Para a consecução de nossos objetivos, primeiramente, apresentaremos o papel dos pós-crédito nas narrativas cinematográficas e, em seguida, abordaremos o conceito de intertextualidade de Genette (1982) e como ele se distancia da noção apresentada por Kristeva (1967). Seguindo o nosso percurso metodológico, iremos identificar a intericonicidade como chave de entendimento dessa estratégia narrativa, mostrando de que forma a memória se interliga a esses conceitos, e, por fim, analisaremos como a intertextualidade produz e constrói sentidos em cenas pós-créditos.

³ Cena pós-credito do filme Os Vingadores.

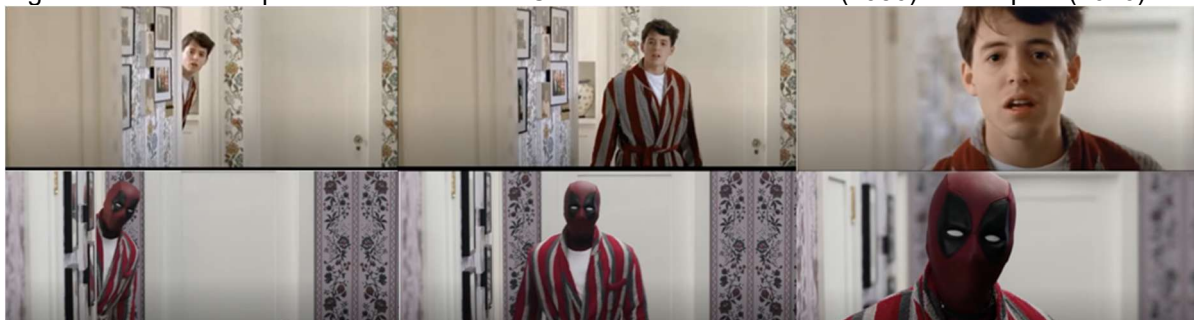
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4YdVQgV4o-A>. Acesso em 18 ago 2023.

2 AS CENAS PÓS-CRÉDITOS

Com base no levantamento conduzido nesta pesquisa, *Moscou contra 007* (From Russia With Love, 1963) é o exemplo mais cedo que identificamos no que se refere à apresentação de um projeto de cena pós-crédito. Mesmo não havendo imagens e falas como as que conhecemos hoje, o filme inicia o uso dos créditos como publicidade para o filme *007 contra Goldfinger* (1964). Ademais, é no filme *O Agente Secreto Matt Helm* (*The Silencers*, 1966) em que se inicia a aplicação de cenas audiovisuais ao final dos últimos créditos para promoção de uma continuação. Nela, o protagonista aparece novamente e anuncia seu próximo filme: *Matt Helm Contra o Mundo do Crime* (*Murderer's Row*).

A partir de então, o uso de cenas pós-créditos foi sendo cada vez mais explorado. Hoje, temos grandes cenas que se tornaram clássicos do Cinema, como a cena do filme *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986)⁴, na qual o protagonista Ferris Bueller (Matthew Broderick) surge no final do filme falando: “*Ei, vocês ainda estão aí? O filme já acabou! Vão pra casa!*”. A famosa cena pós-crédito foi parodiada no filme *Deadpool* (2016)⁵. O diálogo entre essas duas obras, que ocorre 20 anos depois, demonstra como a intertextualidade é um recurso produtivo e como a memória é condição para a compreensão e recuperação dos sentidos esperados pelos produtores. Ao comparar as duas cenas, percebe-se as referências pela imitação do estilo no cenário, nas vestimentas das personagens, no enquadramento e nas cores utilizadas, mas também o efeito de humor, construído pela quebra da expectativa enunciada pelo personagem anti-herói Deadpool ao afirmar: “*Vocês estão esperando um teaser do Deadpool 2? ... Pode ir! Já acabou!*”.

Figura 2 - Frames do pós-crédito dos filmes *Curtindo a Vida Adoidado* (1986) e *Deadpool* (2016).



Fonte: Reprodução.

Um exemplo do uso de cena pós-créditos como gancho narrativo aparece em 1985 no filme *O Enigma da Pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*), cuja sequência final insinua a sobrevivência do antagonista e aponta para desdobramentos posteriores. A cena revela que o vilão do filme sobreviveu depois de supostamente ter sido morto.

Esse modelo, no qual as cenas pós-créditos são ganchos para sequências, é utilizado fortemente até hoje por filmes que querem garantir suas continuações. O estúdio cinematográfico norte-americano *Marvel Studios*, por exemplo, começou a inserir, desde 2008, cenas pós-créditos nos seus longas que, além de darem informações para sequências, ligam todo o universo narrativo em que os filmes estão inseridos. O estúdio ainda inovou ao colocar duas, três e até quatro cenas pós-créditos em um mesmo filme. E mais: cenas pós-créditos que não necessariamente tratavam do filme que as precedeu, mas de outras franquias diferentes.

A partir dessa análise histórica, é possível perceber que há algo em comum em todas as cenas pós-créditos. Uma das chaves da sua compreensão encontra-se

⁴ Cena pós-crédito do filme *Curtindo a Vida Adoidado*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9KVLwKTUjoE>. Acesso em 18 ago 2023.

⁵ Cena pós-crédito do filme *Deadpool*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vvs24uegg8U>. Acesso em 18 ago 2023.

na intertextualidade, ou seja, na influência de um texto sobre outro. Isto porque a construção de sentidos da cena pós-crédito parece que sempre vai remeter a algo: seja ao filme no qual ela está envolta, seja a um filme que será lançado, seja a outros gêneros que têm papel de paratextos ao arco narrativo daquela cena — como histórias em quadrinhos, livros, entre outros. Portanto, é essencial compreender e conceituar algumas das abordagens da intertextualidade para que, sob à luz deste referencial teórico, possamos realizar uma análise mais profunda sobre o objeto aqui proposto: os processos intertextuais e a memória na construção de sentido em cenas pós-crédito.

3 INTERTEXTUALIDADES

Os estudos de Kristeva, publicados em 1967, produziram profundas discussões sobre a relação entre textos. Naquele momento, a autora, pautada nos conceitos bakhtinianos, definiu intertextualidade a partir da noção de um procedimento comum a qualquer texto, compreendendo a retomada inconsciente daquilo que já foi dito. Essa definição é, hoje, mais comumente relacionada à noção de interdiscurso e de dialogismo⁶. Ampliando a discussão, Barthes (1994, p. 1683) argumentou que “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” e concebeu a intertextualidade como “a maneira real de construção do texto” (Barthes, 1994, p. 1683). Segundo Fiorin (2005), Kristeva e Barthes, por construírem suas teorias em um momento em que o nível dos estudos linguísticos se limitavam à análise da frase e dos níveis inferiores, entenderam a intertextualidade como qualquer referência ao outro e, por isso, “o conceito foi sendo utilizado de maneira muito frouxa” (Fiorin, 2005, p. 165). No período em questão, as análises linguísticas se concentravam principalmente na frase e em níveis mais básicos da linguagem, aos poucos os estudiosos ampliaram o horizonte ao reconhecerem que a intertextualidade vai além de meras citações diretas. O comentário de Fiorin (2005) sobre a utilização “frouxa” do conceito de intertextualidade sugere que, apesar das contribuições de Kristeva, Barthes e outros, a interpretação da intertextualidade pode ter se tornado superficial ou imprecisa ao longo do tempo. Isso nos lembra da importância de abordar esses conceitos com rigor e compreensão, a fim de explorar plenamente a riqueza de significados que eles podem oferecer.

Gérard Genette, por sua vez, concebe intertextualidade como um tipo de transtextualidade. Assim, define transtextualidade como “tudo o que coloca o texto, em relação manifesta ou secreta, com outro texto” (Genette, 1982, p. 10). O francês enumera cinco tipos de transtextualidade em ordem crescente de abstração: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitectualidade. Em nosso estudo, limitamo-nos apenas no fenômeno da intertextualidade⁷.

A intertextualidade é entendida como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos” (Genette, 1982, p. 12), ou seja, como presença efetiva e marcada de um texto em outro, seja de maneira explícita ou implícita. A definição deste último autor é mais produtiva para nossa pesquisa, uma vez que abordaremos a

⁶ Para um aprofundamento sobre interdiscurso e dialogismo, sugerimos a leitura do capítulo Interdiscursividade e intertextualidade, escrito por Fiorin, no livro Bakhtin: outros conceitos-chaves, organizado por Beth Brait. Brait, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

⁷ Para saber mais sobre os outros tipos de transtextualidade, sugerimos a leitura do artigo Sobre intertextualidades estritas e amplas”, das autoras Cavalcante, Faria e Carvalho. Rev. de Letras nº 36 - vol (2) - 2017.

intertextualidade como um recurso planejado pelos cineastas para a construção de sentidos. Com isso, ratifica-se a ideia de que os produtores das cenas pós-crédito se apoiam efetivamente em outros textos para construir o sentido planejado, utilizando, por exemplo, a alusão, isto é, a incorporação de modo sutil e indireta de um texto. Assim, remeter-se a algo é um artifício utilizado em diversos gêneros e produções de qualquer esfera, seja ela artística, seja textual, seja cinematográfica etc. A inserção pode vir em sua forma pura e original, modificada ou apenas com sentido traduzido, o que caracteriza a intertextualidade.

Genette (1982) fala de três tipos de intertextualidade: a forma mais explícita e mais literal, chamada de citação, a forma menos explícita, chamada plágio, segundo ele, “um empréstimo não declarado, mas ainda literal” (Genette, 1982, p.10); e a alusão, cuja compreensão pede a percepção da relação entre dois textos. Fiorin (1994), por outro lado, mantém dois destes tipos, mas acrescenta um terceiro, que consideramos neste trabalho. O autor aponta três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.

A **citação** é um método em que há uma inserção de algo antes mencionado e que tem a possibilidade de modificar ou reafirmar a significação original. Tal processo

(...) faz-se presente em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente (Zani, 2003, p.123).

A mesma cena do encontro de Dory com o peixe-palhaço Marlin em *Procurando Nemo* (2003) aparece, 13 anos depois, em *Procurando Dory* (2016), sequência que conta a história da coadjuvante. Na cena (figura 3), os dois personagens se esbarram depois de Nemo, filho de Marlin, ter sido levado por um barco. “Ah, não ele foi embora. Eu tenho que encontrar o barco”, lamenta Marlin. “Eu vi um barco. Por aqui”, anima-se Dory, iniciando a caça ao Nemo, enredo principal do primeiro filme. Em *Procurando Dory*, a cena tem leves cortes, mas continua praticamente a mesma sequência⁸. O salto temporal é resolvido pela frase “Um ano depois”.

Figuras 3 - Cena de encontro entre Marlin e Dory que aparece tanto em *Procurando Nemo* (2003), quanto em *Procurando Dory* (2016).



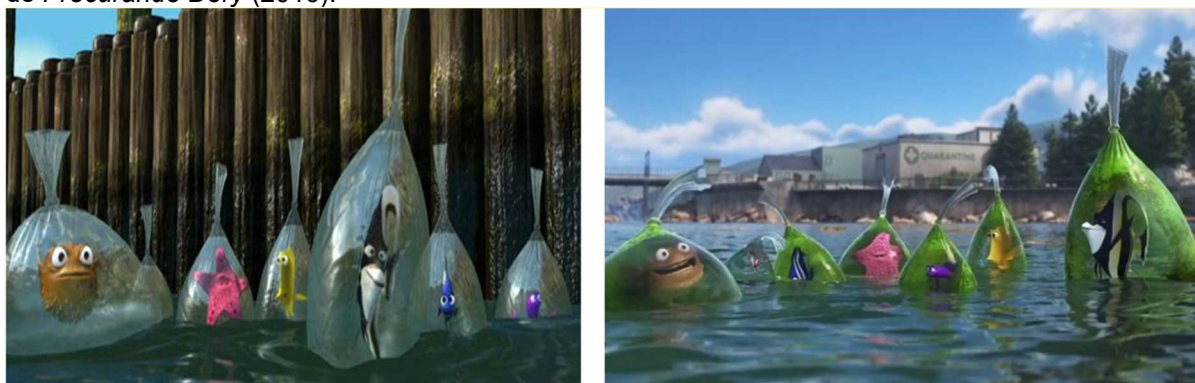
Fonte: Reprodução.

⁸ Em textos verbais, as citações por vezes são cortadas, com o uso de reticências entre parênteses como sinalização. Isso não prejudica o rótulo de citação e intertextualidade. Da mesma forma no cinema e, portanto, no exemplo.

A **alusão**, por sua vez, requer um conhecimento prévio maior do público, pois não traz o discurso antes citado em sua forma pura e original, apenas a sua essência que obrigatoriamente não é modificada. Zani (2003, p.123) mostra-nos que “a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral”. Como mencionamos anteriormente, Fiorin (2005) compreende a alusão como uma forma de diálogo com outros textos, na qual o enunciador estabelece relações intertextuais por meio de referências sutis, como personagens, temas, situações ou até mesmo estruturas narrativas. Genette (1982), por sua vez, classifica a alusão como um tipo de “intertextualidade oblíqua”, em contraste com a “intertextualidade direta” representada pela citação.

Voltando ao filme *Procurando Dory*, agora em sua cena pós-crédito, vemos, no momento final da cena, alguns sacos sujos flutuando no mar (figuras 4 e 5). As imagens revelam que quem está nos sacos são as personagens da gangue do aquário, do filme *Procurando Nemo*. No filme de 2003, os personagens entraram em sacos com água e se jogaram no mar para escapar de um aquário em um consultório dentário (figura 4). Em *Procurando Dory*, vemos, portanto, que eles continuam à deriva até serem capturados. Observe que não é repetida a mesma cena do filme mais antigo, mas produz-se uma alusão ao que aconteceu com os personagens em *Procurando Nemo*. Perceba que os sacos sujos indicam a passagem do tempo.

Figuras 4 e 5 - À esquerda, cena do filme *Procurando Nemo* (2003), à direita cena pós-crédito de *Procurando Dory* (2016).



Fonte: Reprodução Disney Pixar.

E, por fim, a **estilização** é um processo que parodia um discurso já apresentado em sua organização sistemática, sua estrutura (Zani, 2003). O filme *Sin City* (*A Cidade do Pecado*, 2005) buscou tanto ser fiel a sua HQ de origem, que o estilo é perceptivelmente o mesmo, especialmente no que diz respeito às cenas em preto e branco, a alguns pontos de cor em vermelho e amarelo e, também, aos enquadramentos quase idênticos (figura 6).

Segundo Fiorin (2005), a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso do outro, isto é, do estilo de outrem. Desse modo, o estilo pode ser compreendido como a reunião das repetições formais presentes tanto na forma de expressão quanto no conteúdo, as quais resultam em um efeito de sentido que destaca a singularidade. Os textos estilizados podem estabelecer relações controversas ou acordadas com o texto original.

Figura 6 - Comparação entre cenas dos quadrinhos e do filme de "Sin City: a cidade do pecado".



Fonte: slashinter.wordpress.com. Acesso em 28 ago 2023.

As três formas de intertextualidades apresentadas aqui são, portanto, construtoras de sentidos que permitem o diálogo entre os filmes, relacionando saberes expressos em uma cultura cinematográfica. Na seção seguinte, apresentamos o papel da memória para a reconstrução dos sentidos pretendidos pelos produtores desses textos multissemióticos.

4 DIALOGISMO, MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE

Para este momento de nossa pesquisa, faz-se importante diferenciar melhor as noções de intertextualidade e de dialogismo. O conceito de dialogismo, originado na obra do teórico russo Mikhail Bakhtin (1986), compreende algumas definições, uma delas está relacionado ao uso de enunciados do discurso alheio. Segundo o autor, há duas formas de inserir uma citação. A primeira é o chamado discurso objetivado, quando o enunciado apresenta o discurso do outro de forma explícita, com marcações nítidas de distanciamento do discurso atual. Nesse tipo, entram os conceitos de discurso direto, indireto, aspas e negação. Na segunda, o discurso é

“bivocal”, não há uma diferenciação explícita do que é do outro e do que é próprio, é um diálogo mais interno. Entram, nessa maneira, os conceitos de paródia, estilização, polêmica clara ou velada e o discurso indireto livre (Fiorin, 2011).

Não seriam, portanto, dialogismo e intertextualidade a mesma coisa? Fiorin (2011) nos mostra, a partir da análise da obra de Bakhtin, que não. Primeiro, o autor define que enunciado, termo usado pelo teórico russo, é diferente de texto, o produto que leva intertextualidade, termo advindo de Julia Kristeva, em 1967. Enquanto o enunciado é geral, é um sentido colocado no mundo por um enunciador, o texto é a materialização desse enunciado, compreende um conjunto de signos. Temos, portanto, a seguinte análise:

Se há uma distinção entre discurso e texto, poderíamos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. Assim, devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade (Fiorin, 2011, p.52).

Conforme citado acima, percebemos que a intertextualidade é a composição de dois textos distintos, encontrando-se em um deles, o mais recente, podemos supor e, para que isso seja efetivado, um texto deve existir de forma independente do outro (Fiorin, 2011, p. 52). De outra maneira, com o dialogismo, as narrativas têm a propriedade de serem compostas por vários outros textos, delimitando essa composição de forma explícita ou misturada. É importante destacar essa função, posto que a mesma pode agir para enfatizar, contrapor-se, ironizar ou negar o discurso citado.

Apesar de o foco dos estudos acerca da intertextualidade terem sido direcionadas à literatura, Zani (2003, p. 123) ressalta que “pode-se também empregar o termo a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício”. Sendo assim, podemos considerar as cenas cinematográficas como objetos que têm a possibilidade de serem ricas em trazer elementos intertextuais pela imagem.

Algo fundamental para o sucesso do discurso intertextualizado é que o público seja capaz de identificar a referência que o autor atual utilizou. A memória é fundamental para análise intericônica (Mozdzinski, 2009, p.18). De fato, o sucesso de um discurso intertextualizado depende da capacidade do público de reconhecer as conexões com textos pré-existentes. Essa habilidade não apenas enriquece a compreensão do texto, mas também permite que os leitores aprofundem sua apreciação ao capturar as camadas de significado subjacentes. A menção à memória como fundamental para a análise intericonica ressalta o papel desempenhado pela lembrança na identificação e interpretação das referências intertextuais. A memória não só nos permite reconhecer as alusões e citações, mas também nos ajuda a contextualizá-las e compreender suas implicações no contexto atual. Como os textos intertextuais muitas vezes envolvem conexões sutis e complexas, a capacidade de lembrar e relacionar informações anteriores desempenha um papel fundamental na decodificação e apreciação dessas relações.

O termo intericonicidade foi utilizado pela primeira vez pelo francês Jean-Jacques Courtine. Esse conceito compreende que todas as imagens que vemos de alguma forma são repetidas porque temos um “arquivo mental de imagens” e

discursos. Segundo Maia (2008), a intertextualidade “implica a identificação/reconhecimento de remissões a obras ou a textos/trechos mais ou menos conhecidos, além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em questão”. Ou seja, há necessidade de que o público perceba que a mensagem foi intertextualizada para que ela seja efetivada. Ademais, essa percepção precisa ocorrer de forma involuntária para a compreensão imediata. Quando não há esse *insight*, a intenção intertextual não consegue seu objetivo, sendo de necessidade do interlocutor que ele procure o discurso anterior para um completo entendimento. Dentro do universo cinematográfico, por exemplo, ocorre, muitas vezes, de um espectador não entender determinada referência que traz o filme e acabar precisando recorrer a blogs ou sites especializados que tentam explicar o significado dessas referências e de quais outros textos seu sentido é derivado. Esse comportamento tem vários efeitos interessantes, pois ao buscar informações adicionais sobre as referências, o espectador pode enriquecer sua compreensão do filme, capturando nuances e conexões que poderiam ter passado despercebidas. Isso cria uma experiência mais rica e gratificante, em que cada nível de interpretação adiciona valor à narrativa. Além disso, a exploração de blogs e sites especializados estende a experiência do filme para além da sala de cinema, permitindo que os espectadores continuem explorando e discutindo as referências e os contextos.

Gregolin (2000, p. 22) assinala que a imagem tem um poder de possibilitar

(...) o retorno de temas e figuras do passado, colocá-los insistentemente na atualidade, provocar sua emergência na memória presente. A imagem traz discursos que estão em outros lugares e que voltam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase. Por estarem sujeitas aos diálogos interdiscursivos, elas não são transparentemente legíveis, são atravessadas por falhas que vêm de seu exterior – a sua colocação em discurso vem clivada de pegadas.

Esse retorno é fundamental no sucesso da recepção da intertextualidade, pois “[...] o discurso de outrem não apenas permeia a linguagem, mas é uma das chaves para sua compreensão” (Cunha, 1992, p. 105). Sendo assim, um aspecto importante e condicional para a compreensão dos sentidos construídos em um processo intertextual é a memória discursiva que, para Courtine (1981, p. 52), “concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas”. O autor apresenta a noção de intericonicidade, supondo as relações das imagens exteriores ao sujeito, ou seja, a possibilidade de uma imagem poder ser escrita em uma série de outras imagens conhecidas pelos sujeitos e retomadas pela memória. Nesse sentido, o sujeito não é apenas produtor, mas também um intérprete e uma espécie de integrante de uma determinada cultura.

Considerando a relação desses sujeitos com as cenas pós-crédito, podemos identificar um sujeito que arquiva as imagens de uma cultura cinematográfica e que se insere em um conhecimento previsto pelos produtores da cena. Os sujeitos inseridos nessas relações dialógicas compõem, portanto, as condições de produção, circulação e recepção dos textos por meio dos conhecimentos prévios de imagens anteriores que permitem a correta recuperação dos sentidos em uma imagem intertextualizada, o que só é possível pelo catálogo de memórias de um momento histórico determinado, os quais os sujeitos são capazes de recuperar.

Na próxima seção, apresentamos os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa, explicitando o processo de seleção do corpus, os critérios de

inclusão das cenas pós-créditos analisadas e os parâmetros utilizados para a identificação e descrição das ocorrências de intertextualidade presentes nos textos multissemióticos examinados.

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A fim de compreender de que modo as cenas pós-crédito constroem sentidos ancorados em relações dialógicas entre obras cinematográficas, a pesquisa adotou uma abordagem qualitativa e descritivo-interpretativa, voltada à identificação dos processos intertextuais presentes em cenas pós-crédito de filmes. O corpus foi constituído por cenas selecionadas a partir de obras que utilizam esse recurso como extensão narrativa e cujas compreensões dependem do reconhecimento, por parte do espectador, de outras imagens, informações ou referências oriundas do próprio filme ou de produções anteriores e posteriores. A escolha baseou-se em dois critérios: a presença evidente de intertextualidade, seja por repetição literal de trechos, remissão indireta ou aproximação estrutural, e a necessidade de memória discursiva para a construção de sentido. As cenas foram examinadas a partir das categorias propostas por Genette (1982) e Fiorin (1994; 2011), com foco nos três tipos de relação intertextual que orientam a análise: citação, alusão e estilização. O procedimento analítico consistiu, primeiro, na classificação das cenas segundo o tipo predominante de intertextualidade e, em seguida, na interpretação dos efeitos de sentido produzidos por essas relações, observando como a memória discursiva é mobilizada para que o espectador identifique e recupere os textos convocados.

6 A INTERTEXTUALIDADE NAS CENAS PÓS-CRÉDITO

Observa-se que uma das principais engrenagens que movem as cenas pós-créditos parece ser a conversa entre discursos, mais especificamente a intertextualidade. É quase unânime que uma cena pós-crédito em algum ponto mencione parte do filme que a antecedeu, do filme seguinte a ela ou de outro completamente diferente.

A mesma divisão que Fiorin (1994) deu aos processos de intertextualidade, a partir da revisão do quadro analítico de Genette (1982), pode ser transportada para a classificação dos recursos intertextuais que demonstram como as cenas pós-créditos são produzidas e apresentadas ao espectador. Consideramos, nesse sentido, três formas de exibição do pós-crédito, sobre as quais nos deteremos a seguir.

6.1 A citação

Uma das ocorrências da intertextualidade em cenas pós-crédito ocorre por meio da citação. Nesse tipo, as cenas vêm cortadas exatamente iguais de outros filmes (*cut-down scenes*); o texto é inserido efetivamente em outro (Piègay-Gros, 1996). Um exemplo do uso da citação ocorre na cena pós-crédito de *Homem de Ferro 2* (2010)⁹, a qual mostra a primeira aparição do Mjolnir, martelo símbolo do super-herói asgardiano Thor (Figura 7). Nessa cena, o agente da S.H.I.E.L.D, Phil Coulson, encontra a arma no meio do deserto do Novo México, nos Estados Unidos, e telefona para os superiores para contar a novidade. Ocorre, ainda, a promoção para o filme

⁹ Cenas pós-crédito do filme *Homem de Ferro 2*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skXA6_RRdes. Acesso em 18 ago 2023.

Thor (2011), cena que aparece novamente e exatamente igual no filme que foi promovido. Observe que somente saberemos que elas são "citações-prequel" (ou seja, anteriores ao acontecimento de uma obra) quando assistimos ao filme posterior.

Figuras 7 – Frames de cena pós-crédito do filme Homem de Ferro 2.



Fonte: Reprodução MarvelStudios.

É importante salientar que a citação não complementa exatamente o sentido da narrativa de *Homem de Ferro 2*, como uma cena de destino faria, por exemplo. A cena possui um certo nível de independência do filme que a apresenta pela primeira vez, apesar de ser necessário considerar que, em linhas gerais, a cena ainda se encontra presente no envolto de *Homem de Ferro 2*. Nesse contexto, verificamos que o trecho de *Thor* citado em *Homem de Ferro 2* tem como principal finalidade a promoção do filme sobre o herói asgardiano, caráter publicitário, comum às outras cenas apresentadas em forma de citação. Até mesmo “a publicidade assume que seu repertório pode ser construído através de referências diversas” (Zani, 2003, pág.130).

6.2 A alusão

Quando as cenas remetem a trechos, personagens ou elementos, do mesmo filme ou não, ocorre a alusão. Em boa parte das vezes, as alusões presentes nas cenas pós-crédito remetem ao mesmo filme que estão inseridos, principalmente nas cenas de destino.

Figura 8 - Frame da cena pós-crédito do filme Valente.



Fonte: Reprodução Disney Pixar.

Na cena pós-crédito de *Valente* (2012), o Corvo chega para um dos guardas do castelo pedindo-lhe para assinar a entrega de uma coleção enorme de estátuas de urso de madeira compradas pela protagonista Mérida no início do filme. “Assine aqui. Não tenho o dia todo”, resmunga o bicho na cena.

A cena em questão faz alusão ao Corvo, personagem secundário de *Valente*; e a elementos do filme que a antecede e a uma das ações do filme: a compra das esculturas por Mérida.

Aludir a filmes diferentes daquele em que a cena está englobada é mais comum em cenas-gancho, que, da mesma forma como ocorre com a citação, há uma espécie de “alusão-prequel”, porque só saberemos do contexto de forma mais efetiva nas sequências.

6.3 A estilização

Na estilização, a cena pós-crédito apresenta-se com uma estrutura semelhante a de outro texto, no mesmo estilo. Exemplo: a cena pós-crédito de *Deadpool* (2016) parodia a cena pós-crédito de *Curtindo a Vida Adoidado* (1986). O roupão de Ferris Bueller, o cenário e as frases “*Vocês ainda estão aí? Acabou. Vão para casa*” são praticamente as mesmas do filme mais antigo (ver figura 2).

Nas três categorias apresentadas, o espectador só tem acesso à mínima compreensão do processo intertextual de modo completo se conseguir recuperar o texto intertextualizado, sendo a memória ainda mais fundamental no processo de alusão do que nos casos de citação e de estilização.

Um filme utilizar a cena pós-crédito de outro filme, seja ela em sua forma pura, seja modificada, seja totalmente desfeita, está buscando o reconhecimento do público do filme presente daquela cena passada para que esses espectadores possam identificar o sentido que houve na exibição dela anteriormente. Percebemos que, além de um artifício, é algo quase involuntária essa percepção para quem assistiu à cena pós-crédito e está assistindo ao filme no qual ela fez referência.

Essa percepção intertextual se deve ao fato de as cenas pós-créditos terem os chamados *easter eggs*, pistas importantes sobre os rumos das futuras produções. Como vimos, a necessidade de pesquisar e interpretar referências intertextuais também representa um desafio intelectual para os espectadores. Isso os encoraja a aprimorar suas habilidades de análise crítica, pesquisa e interpretação, estimulando o pensamento criativo e a resolução de enigmas narrativos. Com isso, o espectador vê a necessidade de assistir (se houver) o filme anterior da mesma franquia do que ele assistiu e, além disso, assistir ao que será lançado. Nesse ponto entra a função das cenas pós-créditos como ferramenta publicitária: impulsionar o espectador a conectar-se com outros filmes e assisti-los e construir expectativas em torno dos próximos, o que certamente garante engajamento e publicidade nos sites de redes sociais (SRS).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos analisar de que modo as cenas pós-créditos, enquanto textos multissemióticos, mobilizam diferentes formas de intertextualidade, especialmente citação, alusão e estilização, para produzir sentidos e ampliar universos narrativos no cinema contemporâneo. A partir desse objetivo, retomado aqui para orientar a leitura dos resultados, pudemos observar que tais cenas não funcionam apenas como acréscimos periféricos ou elementos de entretenimento, mas como dispositivos estruturais que dialogam intensamente com outras obras, convocando o repertório prévio e a memória discursiva dos espectadores.

A análise do corpus selecionado demonstrou que a intertextualidade opera como o principal mecanismo de construção de sentidos nas cenas pós-créditos. Em seus diferentes modos, ela pode manifestar-se como: (i) **citação**, quando um trecho de outra obra é inserido de forma explícita; (ii) **alusão**, quando a cena remete indiretamente a eventos narrativos de filmes anteriores ou posteriores; e (iii) **estilização**, quando recria procedimentos formais ou estruturais de outra produção. Em todos esses casos, a memória tem papel determinante, pois a compreensão dos

efeitos pretendidos depende da capacidade dos espectadores de reconhecer e relacionar textos verbais e visuais provenientes de obras distintas.

Nesse percurso, verificamos também como determinados estúdios, especialmente a *Marvel Studios*, consolidaram a cena pós-créditos como uma estratégia narrativa que articula continuidade serial, expansão de universos ficcionais e manutenção do engajamento do público. Embora o recurso exista desde a década de 1960, foi a partir de 2008 que esse formato alcançou maior sistematicidade, evidenciando a força do diálogo intertextual como elemento constitutivo da experiência cinematográfica.

Assim, ao cumprir o objetivo proposto, isto é, compreender como a intertextualidade estrutura e potencializa a construção de sentidos em cenas pós-créditos, este estudo evidencia que tais cenas funcionam como pontos de convergência entre textos, memórias e expectativas, reafirmando a relevância das relações intertextuais para o entendimento da linguagem cinematográfica contemporânea.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 3a ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1994, páginas 1.677-1.689.

COURTINE, Jean-Jacques; MARANDIN, J.-M. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, B. et al. (Ed.). **Matérialités discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 21-33.

CUNHA, Dóris de A. C. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. In: DIONISIO, Angela P.; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 166-179.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Recitações de mitos: a história na lente da mídia. In: GREGOLIN, M. R. **Filigranas do discurso**: as vozes da história. Araraquara/Unesp: Cultura Acadêmica, 2000. p. 19-34.

FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FIORIN, JOSÉ Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 161-193.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Edição francesa: GENETTE, Gérard. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

KRISTEVA, J. Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman. **Critique**: Revue générale des publications. Paris, vol. 29, abr, 1967.

MAIA, Maria Christina de Motta. **Intertextualidade**. Rio de Janeiro: 2008 Disponível em: <https://bit.ly/3lwIRYf>. Acesso em jan 2022.

MOZDZENSKI, Leonardo. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. **Revista Contemporânea**, vol.7, no 2. Dez. 2009.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Revista Em Questão**. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.