

**“SOMOS AS SUPER DRAGS E VIEMOS DAR... O CLOSE CERTO!”¹: UMA
ANÁLISE DOS ENUNCIADOS DISCURSIVOS LGBTQIA+ NA ANIMAÇÃO
SERIADA SUPER DRAGS**

Claudinei Lopes Junior²
Carolina Fernandes da Silva Mandaji³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo central analisar discursivamente os enunciados do discurso LGBTQIA+ no primeiro episódio, intitulado Hora do *Lipsync*, da primeira temporada da série Super Drags, produzida e distribuída pela plataforma Netflix no ano de 2018. Precedendo a apresentação do aparato teórico-metodológico de análise fundamentado na Análise do Discurso (AD) e levando em consideração que nosso objeto de estudo se configura como um produto cultural audiovisual seriado cuja linguagem explorada é a animação e se encontra disponibilizado em uma plataforma de *streaming*, a reflexão teórica se ancora sobre tais domínios. Como resultados, destaca-se principalmente o teor de resistência e de representatividade que permeiam as escolhas narrativas e discursivas nos enunciados LGBTQIA+ de Super Drags de modo a incitar visibilidade a tal comunidade e discutibilidade de suas pautas.

Palavras-chave: Ficção Seriada. Animação. Netflix. Análise do Discurso. Super Drags.

**“THE SUPER DRAGS ARE HERE AND WE HAVE COME TO... MAKE UPTOWN
TOGETHER!”: AN ANALYSIS OF THE LGBTQIA+ DISCOURSE STATEMENTS
IN SUPER DRAGS**

Abstract

The main objective of this article is to discursively analyze the statements of the LGBTQIA+ discourse in the first episode, entitled Hour of Lipsync, from the first season of the Super Drags series, produced and distributed by the Netflix platform in 2018. Preceding the presentation of the theoretical-methodological apparatus of fundamental analysis in Discourse Analysis and considering that our object of study is configured as a serial audiovisual cultural product whose explored language is animation and it is available on a streaming platform, the theoretical reflection is anchored on such domains. As a result, it is stood up the resistance and representativeness contents that permeate the narrative and discursive choices in the LGBTQIA+ statements of Super Drags, in order to encourage visibility to the community and the discussion of their agendas.

¹ Bordão utilizado pelas protagonistas de *Super Drags* antes de agirem como heroínas.

² Universidade de São Paulo. Mestrando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2021). Mestre em Média e Sociedade (2019) pelo Instituto Politécnico de Portalegre (IPP). É membro do GELiDis - Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-SP). ORCID <<http://orcid.org/0000-0002-5091-9037>>. E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com.

³ Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Associada do Curso de Comunicação Organizacional do Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Desenvolve projetos em Sociossemiótica e Audiovisual no Grupo de Pesquisa LAPPIS (Laboratório de Pesquisa e Produção em Imagem e Som), da UTFPR. ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-2857-5925>>. E-mail: cfernandes@utfpr.edu.br.

Keywords: Serial Fiction. Animation. Netflix. Discourse Analysis. Super Drags.

1 INTRODUÇÃO

A televisão, como meio de comunicação, foi durante muito tempo uma das maiores responsáveis pela vinculação dos produtos culturais audiovisuais. Douglas Kellner (2001) releva que junto com outras formas da cultura da mídia, a televisão executa um papel primordial na reestruturação das identidades, das formas de pensamento e de comportamento da contemporaneidade. É assim, por meio deste status, que a máquina televisa consegue desempenhar essa função estruturante social utilizando-se de narrativas intrínsecas a seus produtos culturais audiovisuais, como as séries, por exemplo.

À medida que acontecem as inovações tecnológicas, a televisão e seus produtos culturais audiovisuais seriados precisam então adaptar suas lógicas de funcionamento o que acaba por afetar também seus modos de produção, distribuição e consumo. É nessa cultura da mídia, em que a televisão e outros meios comunicacionais se alocam, que segundo Kellner (2001), se configura o lócus onde a natureza e a forma das produções da indústria cultural estão acopladas aos seus modos de produção e distribuição, sendo assim, não sendo possível dissociar o caráter cultural do tecnológico-industrial que a mídia tem em relação aos seus produtos. Ao mesmo passo que há a possibilidade de reprodutibilidade na produção comovida pela tecnologia, é possível entender o âmbito cultural responsável pela busca da representação do real.

É nessa intersecção, com o aumento na produção cultural audiovisual em série e a viabilidade de representação cultural que reside o interesse em compreender o próprio ser humano como interlocutor do mecanismo simbólico advindo e representado - narrativa e discursivamente - nesses produtos culturais e como forma de entendê-lo como indivíduo e como sociedade. Nesse sentido, a ficção é orientada no real, o qual, por sua vez, se reflete na ficção numa ação simultânea. Sendo os produtos culturais audiovisuais seriados um dos espectros midiáticos, pondera-se num âmbito mais inteiriço da cultura da mídia que seus textos e suas imagens

[...] não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos (KELLNER, 2001, p. 13).

Com essa ponderação, pode-se afirmar a importância, então, de examinar e questionar as representações contidas nesses produtos uma vez que também são capazes de pautar na sua

construção temática as problemáticas contemporâneas. Para tanto, é preciso explorar o caminho das escolhas técnicas efetuadas para a construção daquilo que os produtos culturais audiovisuais desejam reproduzir como discurso. Afinal, a partir da complexidade que essas produções têm assumido com o passar do tempo em aspectos específicos do *storytelling*, quer dizer, um aprofundamento maior das personagens, eventos narrativos mais claros na trama, uma consistência do mundo elaborado enquanto representação do mundo real, em termos narrativos e estéticos apontam para um poder discursivo adquirido e explorado pelas análises. A exemplo disso, pode-se citar os registros de atividade dos fãs no ambiente digital.

Na contemporaneidade, as inovações tecnológicas e o apelo ao digital propõem a disposição da sociedade em rede (CASTELLS, 2003) que possibilita a emergência de outros serviços que competem contra a tradicional máquina televisa quanto à produção, à disponibilização e ao consumo de conteúdos. No que se refere aos produtos culturais seriados, pode-se enfatizar a criação de algumas plataformas, sendo a Netflix uma de grande destaque para esse trabalho (JENNER, 2018; LOTZ, 2017, 2018). No que concerne as transformações estéticas e nas narrativas dessa nova era de produtos audiovisuais seriados provenientes da proposta de configuração da sociedade em rede, é pertinente destacar, no âmbito narrativo, que uma complexidade narrativa se instaura nessa nova maneira de contar histórias que já havia iniciado mesmo antes da criação da internet (MITTELL, 2012, 2015).

Em nosso estudo, tendo em vista, nosso objeto, é preciso pontuarmos um ramo mais específico desses produtos culturais audiovisuais seriados que, são as animações. Tal como um produto cultural audiovisual é capaz de servir de molde representacional da vida das pessoas porque suas imagens e narrativas têm significados polissêmicos carregados de ideologias (KELLNER, 2001), uma animação também está habilitada a mesma intervenção na sociedade. Hall (2003) reforça que qualquer prática social é constituída entre o significado e a representação sendo que os sistemas de representação são aqueles que são utilizados para significar o mundo para e pelas pessoas de maneira que a ideologia se torna a responsável por estruturalizar o pensamento e a avaliação para essa significação.

Este trabalho, então, tem a série *Super Drags*, produzida em 2018 pela filial brasileira da Netflix, como objeto de pesquisa, especificamente seu episódio-piloto, sendo que a atração é uma animação produzida para o público adulto e que aborda a temática LGBTQIA+ em sua construção narrativa de maneira a tratar, mais incisivamente, as regulações de gênero que

tangem o corpo e a sexo⁴ por conta de suas protagonistas serem heroínas e *drag queens*, além de retratar como tal comunidade se insere nos mais diversos campos da sociedade.

A partir dessas inquietações afloradas pela série e levando em consideração o tema deste estudo, preconizar a discussão sobre a problemática da normatização de gênero e de sexo que predomina na sociedade e argumentar como *Super Drags*, sendo um produto cultural seriado, tenta subverter essas premissas reguladoras de maneira a hiperbolizar traços envoltos do gênero e do sexo; o objetivo geral desta pesquisa compreende estabelecer como o discurso LGBTQIA+ se apresenta no seriado analisando seus enunciados.

2 NETFLIX APRESENTA SUPER DRAGS

Em primeiro lugar, cabe salientar que a Netflix é uma empresa estadunidense fundada em 1997 por Reed Hasting, um matemático com mestrado em inteligência artificial e por Marc Randolph, um publicitário com especialização em vendas. Diferentemente de muitas empresas, a criação da Netflix foi fruto de um estudo de mercado. Inicialmente, a ideia era um serviço de locação de filmes em VHS - *Video Home System* -, porém, o peso das fitas inviabilizava o projeto em sua última fase: a entrega para os clientes. Logo, em 1998, adotaram os DVD's - *Digital Versatile Disc* - e ainda nesse ano, já criaram o site da organização, o qual aceitava pedidos de locação, no ano seguinte, a marca percebe a insatisfação que locadoras físicas proporcionavam aos seus clientes por cobrar taxas a mais devido a atrasos na devolução dos filmes, portanto, a Netflix lança um serviço de assinatura mensal que oferecia locação ilimitada de DVD's (KEATING, 2012).

O início do novo milênio é marcado pela troca de logotipo para aquela que é bem parecida com a atual. Nos meados dos anos 2000, a marca registra um constante crescimento observado pelo aumento de assinantes mensais que em 2003 contabilizavam 1 milhão para 4,2 milhões em 2005. Entretanto, é em 2007, que a Netflix revoluciona o mercado oferecendo serviço de *streaming*, permitindo aos usuários assistir aos filmes e às séries de televisão *online*

⁴ É preciso rearranjar as noções de gênero e sexo reificadas nos corpos com o intuito de despolarizar o poder da lógica binária e propor denominações de gênero e de sexo mais variáveis. Tal como o gênero é construído culturalmente e não é um estado ontologicamente “natural” dos sujeitos, o sexo, enquanto identidade, também o é. Para tanto que Butler (2003, p. 24-25) afirma com essa perspectiva construtivista que “[...] o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino”. Quanto ao sexo, sexualidade ou identidade sexual, especificamente, torna-se questionável a sua suposta imutabilidade, principalmente, nas produções discursivas que servem para delegar o gênero a partir dos corpos sexualizados dos indivíduos. Sendo assim, já que o gênero é construído e não é atribuído pelo sexo, logo tal como o gênero, o sexo, enquanto sexualidade, pode ser também construído culturalmente, e essa é proposição defendida aqui nesse estudo.

nos próprios computadores pessoais. Com a intenção de disseminar seus serviços, a organização vincula-se por meio de parcerias com empresas do ramo de consumo eletrônico, o que propaga o nome da empresa e abre portas para continuar seu crescimento. Assim em 2010, a Netflix, pela primeira vez estreia fora de seu país de origem. Já em 2011, começa a atuar na América Latina, em 2012 na Europa, e finalmente em 2016, atinge um nível mundial. Continuando sua trajetória, a Netflix, em 2012, apostou em produzir o primeiro conteúdo próprio e ao perceber que essa atividade rentabilizaria muito, a empresa inicia o processo de aliança com outras organizações a fim de produzir mais conteúdo com cada vez mais qualidade (NETFLIX, 2018).

Pode-se afirmar, assim, que a Netflix é uma organização cuja história é marcada pelo estudo de mercado e pela adaptação da empresa ao meio em que ela está inserida e aos avanços tecnológicos. Além disso, vale ressaltar que a empresa busca o alinhamento entre o que seus clientes, de forma geral, desejam e o que ela pode proporcionar, tornando-se assim referência mundial no mercado de distribuição de conteúdo audiovisual.

Como dito anteriormente, *Super Drags* é uma produção animada seriada, indicada para o público adulto e produzida pela Netflix brasileira. O enredo da atração, basicamente, envolve a história três colegas de trabalho homossexuais, Patrick, Ralph e Donizete, que têm vidas duplas como *drag queens* super-heroínas, Lemon, Safira e Scarlet cujo intuito é salvar a comunidade LGBTQIA+ de possíveis ataques daqueles que tentam prejudicar de alguma maneira os membros da comunidade.

A ideia de produzir a animação surgiu a partir de uma conversa entre os criadores, Fernando Mendonça, Paulo Lescaut e Anderson Mahanski, após um dia de trabalho numa sexta-feira. A intenção da série é mostrar as diferentes vozes que existem na cena gay atual⁵. Uma curiosidade é que a dublagem da série na língua portuguesa, sua versão original, conta com a participação de duas personalidades importantes da cena LGBTQIA+ brasileira: a *drag queen* Silvetty Montilla e a cantora, também *drag queen*, Pablio Vittar. Além disso, a dublagem de *Super Drags* na língua inglesa conta com a participação de *drag queens* de grande influência na cena *drag* estadunidense⁶.

Com a intenção de caracterizar o universo LGBTQIA+, a criação das identidades das protagonistas da série visa evidenciar os diferentes tipos de personalidades que compõem a diversidade, assim Patrick, que dá vida à heroína Lemon Chifon, é a personagem mais

⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/11/09/super-drags-desenho-para-adultos-sobre-drag-queens-super-heroínas-estrela-apos-criticas.ghtml>. Acesso em: 12 ago. 2021.

⁶ Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/vozes-lgbt/super-drags-o-que-esperar-das-novas-heroínas-da-netflix>. Acesso em: 12 ago. 2021.

responsável do trio principal, ajuda a família no fim do mês e assim que coloca peruca, sensualiza com uma voz mais empostada sendo considerada o cérebro do grupo. Já, Ralph é a heroína Safira Cyan, a mais sentimental do trio de superpoderosas, tem um relacionamento difícil com a família por ter sido expulsa de casa por conta da sua orientação sexual e possui uma voz mais angelical. E a última *drag*-superpoderosa que compõe a série é Scarlet Carmesim, vivida por Donizete. Irreverente, impulsiva e considerada a mais “esquentada” do trio das Super Drags, ela simboliza a força do grupo e sempre está disponível para ajudar suas colegas (SUPER, 2018).

Vedete Champagne é outra personagem importante para a narrativa por ser a mentora das super-heroínas, e por ser a responsável por delegar as atividades de proteção ao *highlight*, que é segundo ela, a energia vital dos membros da comunidade LGBTQIA+, que sempre se encontra ameaçado. Vedete sempre está acompanhada de Dild-O que é uma espécie de assessor pessoal eletrônico de formato fálico que a auxilia na apresentação das missões às heroínas. Goldiva é outra personagem *drag queen* da animação, é uma cantora internacional muito aclamada porque sempre expõe sua preocupação com seus fãs que são majoritariamente identificados como membros da coletividade LGBTQIA+.

Outras personagens que não são recorrentes em todos os episódios, mas que mesmo assim, expressam, com sua participação na narrativa por meio de suas personalidades e identidades, espectros de subversividade à regulação de gênero e de sexo, bem como, as outras personagens citadas até aqui também praticam, são: Sandrão, que é uma lésbica masculinizada; Juracy que é um gay efeminado; Val Valadão, que trabalha junto com Patrick, Ralph e Donizete na Wanüsa, um loja de departamento, e conota ser bissexual; e Junior, filho do Profeta Sandoval Pedroso, que implicitamente, pode ser considerado como um gay não-assumido. Há ainda Jacinta Wanusa, uma mulher de meia idade, dona da loja de departamento, Wanüsa, e que também, é uma viciada em cirurgias plásticas que é passível de ser alocada como uma personagem não recorrente que, de certa forma, expressa apoio e interesse pelos membros da comunidade LGBTQIA+ mesmo que seja de uma maneira mais indelicada e indouta.

Além das super-heroínas *drags* e dessas outras personagens que demonstram apoio e interesse em salvaguardar a comunidade LGBTQIA+, a animação possui um outro núcleo que compõem a ala das antagonistas das narrativas episódicas e que detêm também características bem estereotipadas. Pode-se destacar algumas personagens que possuem traços delimitantes ao conservadorismo e à religiosidade, e que, inclusive, agem muitas vezes com preconceito excessivo em relação às personagens principais.

Nesse eixo, elenca-se o Profeta Sandoval Pedroso que além de ter uma vida política é

um religioso que prorroga a premissa da “cura gay”, tema bem explorado em uma das narrativas dos episódios da série. Sandoval, num paralelo com seus pressupostos religiosos, afirma que os indivíduos devem se unir para formar a nova Pangeia, numa alusão de que o mundo era perfeito há milhares de anos levando em consideração o parâmetro de reprodução (macho e fêmea), até que, de repente, o vírus gay é trazido por meio da colisão de um meteoro com Terra. Sandoval reforça ainda que foi o processo de evolução do homem que fez com que a heterossexualidade fosse resguardada e que deveria continuar sendo assim de maneira a combater a homossexualidade como se ela fosse uma doença.

Além dessa personagem, vale ressaltar Jezebel Andrade que é uma jornalista da TV Gozo e apoiadora da perspectiva religiosa e tradicional que o Profeta Sandoval Pedroso compartilha; ademais, como ele, também, alimenta o ódio a membros da comunidade LGBTQIA+. Outra antagonista que promove muitos ganchos narrativos é Lady Elza que tem o desejo de se manter sempre jovem, mas para isso, precisa do *highlight* dos membros da coletividade LGBTQIA+, além disso, deseja ser considerada uma estrela por eles. Um fato curioso é que da mesma forma, que Vedete é sempre acompanhada de Dild-O, Lady Elza tem a companhia de Bodilson, seu bode de estimação.

Quanto aos episódios, sob uma perspectiva mais sintética, buscam de uma forma geral, a subversividade das normas que regulam o gênero e o sexo, além de serem abordadas temáticas como padrões de beleza, tolerância religiosa e aceitação das identidades de gênero e de sexo.

No primeiro episódio, intitulado Hora do *Lipsync*, o espectador é introduzido aouniverso da série. É explicado que *highlight* é uma energia vital que todos os membros da comunidade LGBTQIA+ tem e que os tornam especiais conforme Vedete, que também, explana o porquê de eles estarem em ameaça. O fato do anúncio do *show* de Goldiva reunir muitos indivíduos de identidade LGBTQIA+ na cidade de Guararanhém chama à atenção daqueles que têm interesse maléficos tanto na obtenção do *highlight* como na propagação da repulsa a gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais e afins. Logo, a primeira cena já conta com a atuação das *drag queens* heroínas no resgate de um ônibus cheio de fãs da cantora Goldiva que foi sequestrado por um homem homofóbico que pretendia cometer suicídio e ainda matar todos ali que estavam indo para o *show*. Além dessa ponderação narratológica importante, o trio de super-heroínas é apresentado tal como os principais antagonistas.

Na sequência, é inserida uma problemática que é o cancelamento do *show*, anunciado por Jezebel e Profeta Sandoval Pedroso. Então, a partir da premissa de que o *show* reuniria muitos membros da coletividade LGBTQIA+ reunidos num só lugar da cidade, Lady Elza se aproveita

para obter o *highlight* deles e assim instaura um desequilíbrio energético que precisaser contido pela atuação das super-heroínas *drag queens*.

Para combater essa atividade maléfica, as *drag queens* precisam enfrentar um monstro gigante composto por todos aqueles fãs que estavam esperando pelo *show* de Goldiva, que, literalmente, se uniram por conta de uma invocação feita por Lady Elza. Ao lutar contra esse monstro, o trio de super-heroínas, Lemon, Safira e Scarlet, percebe que não podem lutar de uma maneira agressiva e convencional senão acabam machucando os fãs que eram inocentes; diante disso, têm a ideia de derrotar aquele monstro numa batalha de *lipsync*. Apesar de conseguirem derrotar o monstro, sem machucar as pessoas inocentes, Lady Elza já tinha angariado o *highlight* de alguns que estavam lá esperando pelo *show*. O episódio termina com um apelo da cantora Goldiva às *drags* heroínas por ajuda para que o *show* aconteça porque essa seria a chance de restabelecer a energia vital dos membros da comunidade LGBTQIA+ que foram abatidos.

3. SUPER DRAGS ENQUANTO ANIMAÇÃO E SÉRIE

Uma condição importante a ser ressaltada nesta leitura da série Super Drags são os efeitos de sentido construído pelas narrativas, contextos e personagens. É regra universal que para qualquer filme, seja de ação, ficção-científica, drama, comédia, documentário ou de qualquer outro gênero, a história é uma parte fundamental, e para as animações, isso não se difere. Pikkov (2010) releva que a narrativa é importante nas animações, entendendo-as como artefatos culturais que podem ter a função de introduzir nos indivíduos a ideia de como eles devem lidar com seus próprios sentimentos do mesmo modo com os outros seres humanos, usando as narrativas como ponte de informações e de experiência, já que é possível reconhecer a cultura, os hábitos, os costumes e valores de um grupo por meio de uma análise de suas narrativas. Desde a Pré-História, o homem utiliza de narrativas com o intuito de elucidar soluções para conflitos sociais; nessa época, os mitos tinham essa intenção de doutrinar as relações humanas com outras espécies e até mesmo com a própria espécie humana (HIRSCHMAN; SANDERS, 1997).

Assim, dentro da sociedade contemporânea, as narrativas buscam delimitar e iluminar algum caminho que ainda é impreciso dentro das relações sociais. E, dentro dessa interminável procura de propor soluções aos conflitos, as animações utilizam-se de técnicas e estéticas peculiares que multiplicam a possibilidade de estilos narrativos para se contar uma história. Particularmente, no que concerne a animação, com o auxílio de estratégias narrativas aliadas à

comicidade no caso de Super Drags, Wells (2013) destaca que o animador ao criar seu produto para incitar o debate de problemáticas sócio-políticas importantes, contemporâneas da produção da animação, que, conseqüentemente, podem ser colocadas em pauta para que haja uma reconfiguração de códigos e condições representativas tradicionais e dominantes de determinadas temáticas. Aqui, nessa linguagem distintiva, se encaixa o objeto de pesquisa desse estudo, a série Super Drags. Corroborando isso, métodos resolutivos utilizados por animadores são eminentes durante o percurso de desenvolvimento narrativo. Sendo assim, os acontecimentos se manifestam de várias e diferentes formas na progressão de uma narrativa gerando assim opções que a animação pode escolher ao narrar determinada história.

Enxergando Super Drags enquanto animação, dotada de uma narrativa cujos elementos propõem, sobretudo, uma discussão sobre questões identitárias contemporâneas; e enquanto série, que se vincula a essa nova cadeia de possibilidades de produção, distribuição e consumo, comprova-se a sua participação numa cultura das séries engendrada na sociedade. A proposta de Silva (2014) para uma cultura de séries prevê condições que estão cada dia mais explícitas na dinâmica que envolvem os produtos culturais audiovisuais seriados. Quanto à Super Drags, é possível dizer que a série é um dos artefatos culturais dessa cultura das séries, já que as condições de existência reverberam no produto, uma vez que nosso objeto de estudo apresenta uma complexidade narrativa; está comprometido com o contexto tecnológico por sua distribuição e promoção envolverem aparatos ligados à tecnologia e vincula-se a modos de consumo, participação e crítica diferentes dos tradicionais configurados pela máquina televisiva. Sendo uma animação voltada para o público adulto, Super Drags, denota importância à construção de uma narrativa convincente que, alinhada a busca da representação do realismo, torna-se capaz de ser um canal de comunicação entre os indivíduos. Para tanto, Super Drags, com a linguagem animada e com o desenvolvimento de estratégias narrativas, consegue indicar a passagem de tempo, expor a sequência de acontecimentos, comprimir e especificar eventos narrativos, convidar o espectador a uma interpretação, materializar elementos físicos da narrativa a fim de colaborar para a apreensão de sentido, e, principalmente, introduzir conteúdos contemporâneos ao debate.

4 O DISCURSO LGBTQIA+ EM SUPER DRAGS

Já tendo passado pelos conceitos narrativos e da linguagem da animação para refletir sobre Super Drags, cabe agora considerar os discursos propostos pela série. Para realizar tal análise, optou-se como base teórico-metodológica a Análise de Discurso (AD) de linha

francesa, considerando que o *corpus* de pesquisa será composto por enunciados discursivamente materializados na narrativa da série Super Drags, portanto, levando em conta a historicidade desses discursos, o sujeito e a ideologia neles substancializados⁷.

Primeiramente, para a elaboração do nosso dispositivo teórico-analítico, é importante entender a materialidade, propriamente, na Análise do Discurso ao retomar os pressupostos desenvolvidos por Pêcheux e Fuchs (1997) de que o discurso é mais do que uma mera transmissão de informação, mas se trata de efeitos de sentidos entre sujeitos; sujeitos simbólicos que se envolvem nas circunstancialidades da enunciação, a nível sócio-histórico e ideológico, fazendo o discurso ser múltiplo, além de afetado pelo funcionamento da linguagem.

Conforme a explicitação de Orlandi (2009), para a Análise do Discurso, o sujeito ocupa uma posição discursiva tendo sido, então, permeado pela história e pela linguagem, logo assume um caráter de intercambialidade, uma vez que, sua relação com os diferentes efeitos simbólicos da língua e da história podem lhe aferir uma diversidade de sentidos, e conseqüentemente, diante essa apreensão de significado, é possível reconhecer identidades a partir do discurso. Nessa logicidade, Orlandi (2009) reforça o processo de assujeitamento no qual a liberdade do sujeito é proclamada, porém ao mesmo tempo, a submissão do sujeito à língua é exigida pois ao utilizar o discurso como uma ferramenta para materializar seus pensamentos e ser um reflexo de determinada realidade, o sujeito assume sua posição discursiva no parâmetro da história interpelando-se pela ideologia.

Diante dessa premissa do nosso aparato metodológico, a nossa investigação reincide sobre as construções ideológicas presentes na linguagem que formam o discurso a fim de compreender melhor como os enunciados referentes a comunidade LGBTQIA+, no objeto de estudo, se relacionam com eles mesmos. Observando o primeiro episódio da série, foi possível apreender o *corpus* de pesquisa, distinguindo-o em experimental e de arquivo. Para o nosso estudo, é importante ressaltar que os enunciados da série Super Drags estão materializados discursivamente em formações discursivas engendradas em/por sujeitos discursivos que representam identidades, pensamentos e visões de mundo que estão em trânsito na sociedade.

Com base na definição orientada por Foucault (2008), compreende-se formação discursiva como um sistema de performances verbais, ou seja, enunciados, cujas regularidades são estabelecidas pela ordem, correlação, posição, funcionamento, transformação, conceitos e

⁷ Vale lembrar que a AD não dispõe de uma metodologia analítica fixa, sendo que, na verdade, ela propõe a elaboração de um dispositivo teórico-analítico, ou seja, permite que o analista do discurso configure uma série de conceitos os quais, por sua vez, ratificam a materialidade linguística-discursiva a partir de aspectos histórico-ideológicos que servem então de base para uma análise.

temáticas de seus objetos. Portanto, diante do regime enunciativo que prevê certas particularidades para seus elementos, Foucault (2008) correlaciona que um enunciado compete a uma formação discursiva, tal como uma frase, a um texto; e ao passo que a língua rege as regularidades de uma frase, as leis dos enunciados são gerenciadas pela própria formação discursiva. É importante ressaltar que os enunciados, tais como as palavras, são intercambiáveis de acordo com os acontecimentos marcados na história, logo, existem sobre uma condição de coexistência para com as formações discursivas que é referente à condição enunciativa. Ainda, outra ponderação foucaultiana a partir dessas observações é a definição de discurso que é tratado como

[...] um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência (FOUCAULT, 2008, p. 132-133).

Ao extrair o que de materialista e “revolucionária” tinha a noção de Foucault sobre formação discursiva e ao inseri-la na Análise do Discurso readaptando tal conceito ao conteúdo ideológico e de luta de classes, Pêcheux (1997, p. 160), define que a formação discursiva é “[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”.

Essa proposição pecheutiana de formação discursiva exerce a função de filtro para com aquilo que o sujeito diz ou não em determinada situação. Logo, pode-se aferir que as formações discursivas são os resultados em termos de enunciados discursivos do processo de interpelação da ideologia nos indivíduos que os transforma em sujeitos, que carregam consigo os sentidos, e que num procedimento inconsciente, agora esses sujeitos ideológicos pensam que são os “donos” de suas próprias vontades, de seus próprios dizeres graças aos processos de esquecimentos, e por fim, nessa cadeia sequencial, o discurso enquadra-se numa determinada formulação discursiva conforme o sentido daquilo que detém seu dizer.

Em outras palavras, a constituição do sujeito é dependente de dois processos: o esquecimento e a identificação com uma formação discursiva. O sujeito já constituído continua a ser atravessado por outros enunciados, e conseqüentemente, por outras formações discursivas, entretanto esses outros dizeres não estão/foram ativos para/pelo os sujeitos. Sendo assim, uma formação discursiva não é una; é, na realidade, heterogênea tendo em vista que é dada ou constituída por diferentes discursos no âmbito do uso da linguagem pelos sujeitos, para tanto a

formação discursiva depende das formações ideológicas atribuídas às palavras no jogo do processo sócio-histórico da linguagem para que lhes proponham seu sentido ali determinado.

Por esses conceitos apresentados, nos propomos aqui, descortinar o que está intrínseco no discurso ao explicitar suas condições de que proporcionam sua materialidade, especificamente, compreendendo as relações sócio-históricas e ideológicas que permeiam o discurso LGBTQIA+, para tanto, a análise será segmentada por essas relações.

Começemos pela utilização dos termos “bicha”, “viado” e suas variações na narrativa, que, podem assumir dois sentidos. O primeiro deles tem sua origem em quando os termos eram utilizados para rotular, de maneira mais específica, a parcela composta por homens homossexuais da comunidade LGBTQIA+ procurando inferiorizá-los por não terem atitudes consideradas tão “masculinas”. Essa concepção um tanto quanto conservadora sobrevive vivificada com o passar do tempo, e na série, os termos também são inseridos em discursos que tendem a caluniar os gays de maneira a rebaixá-los por não terem uma postura tida como masculina. Geralmente, na narrativa da série, esses discursos são proferidos por personagens cujas representações apontam para princípios identitários compostos por formações ideológicas reguladas: ou pela simples não aceitação das identidades LGBTQIA+ que reverberam repulsa contra elas; ou pelo discurso religioso conservador que impõe certa intolerância para com a coletividade LGBTQIA+ (ver Figuras 01 e 02).

Figura 01: *Frame 01*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Figura 02: *Frame 02*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Percebe-se outro sentido da utilização dos termos “bicha”, “viado” e suas variações em *Super Drags* quando os sujeitos da comunidade LGBTQIA+ utilizam os vocábulos. Ou seja, quando as próprias lésbicas, gays, bissexuais e afins, numa perspectiva sócio-histórica, operacionalizam o esquecimento ideológico⁸ e ressignificam o sentido dos termos em questão. A alteração provocada pelos membros da comunidade LGBTQIA+ dissocia o sentido calunioso e maldizente que os termos detinham em somente rotular, especificamente, os gays, por um viés deteriorante pelo fato de sua identidade sexual não ser condizente com a da maioria. Agora, os termos “bicha”, “viado” e suas gradações, quando repercutidos por sujeitos discursivos inseridos na formação discursiva LGBTQIA+, assumem, por meio do efeito que a ironia proporciona, um sentido de resistência e de empoderamento que outrora não era possível por conta do caráter de difamação que as palavras detinham.

Para tanto, que na série, há personagens cujos discursos fazem valer dessa ressignificação das palavras “bicha”, “viado” e suas variantes. Pelo atravessamento do discurso, as personagens operacionalizam o esquecimento ideológico neles empregados, ao conferirem um sentido a uma formação discursiva diferente daquela nas quais os termos foram utilizados anteriormente. Especificamente, isso acontece quando há a aparição dos termos “bicha”, “viado” e suas variações como vocativos em conversas entre os membros da comunidade LGBTQIA+, além de a utilização dessas palavras como referência entre os próprios integrantes da coletividade (ver

⁸ Charaudeau (2012) explica que existem três tipos de comunidades com identidade e opinião: uma comunidade comunicacional cuja identidade é marcada pelo reconhecimento dos dispositivos e contratos por parte de seus membros; uma comunidade discursiva que tem sua identidade marcada pelos saberes de conhecimento e de crença nos quais os membros se reconhecem; e uma comunidade semiológica na qual a identidade é marcada por maneiras de dizer rotineiras, portanto, portadora de julgamentos de ordem estética, ética e pragmática. Acredita-se que *Super Drags* se aproxima desta última.

Figuras 03 e 04).

Figura 03: *Frame 03*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Figura 04: *Frame 04*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Diante desse exemplo, pode-se recuperar a ideia da interdiscursividade⁹ por conta dos vocábulos “bicha”, “viado” e suas variações terem já um sentido sócio-histórico construído, antes da própria narrativa da série, o qual por sua vez sofre ação dos esquecimentos, e consequentemente, uma resignificação que propõe um outro sentido diferente do anterior aos termos que também difere de acordo com o sujeito discursivo que o utiliza. Além disso, ainda é possível pontuar que dependendo do sujeito discursivo, nota-se a questão do dito e do não-dito - implícito - como escolhas discursivas por determinadas personagens para aferir determinado sentido às palavras.

⁹ “Todo discurso é atravessado pela *interdiscursividade*, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no *interdiscurso* (marcações do autor)” que seria [...] “o conjunto das unidades discursivas (que pertencem a discursos anteriores do mesmo gênero [...] com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita)” (CHARAUDEAU, 2012, p. 286).

Ademais, outro termo utilizado pelos membros da comunidade LGBTQIA+ para se referenciar entre si está presente na fala de algumas personagens da série. Como por exemplo “Manas”, palavra capaz de indicar que o discurso LGBTQIA+ busca a subversividade das normas de gênero uma vez que esse termo é utilizado no discurso de personagens do gênero masculino na narrativa da série (pelas características físicas aparentes), mas que ao se tratarem verbalmente, utilizam o termo citado. Então, além de subverter as convencionalidades de masculino e feminino no âmbito do gênero e do sexo, tanto por conta da construção identitária das protagonistas que são *drag queens* como na construção de personagens recorrentes que também abarcam o ambiente LGBTQIA+, é válido solidificar que os discursos de todas essas personagens representantes da comunidade LGBTQIA+ embutidos em vários momentos na narrativa buscam promover uma ideologia de resistência e de empoderamento da coletividade (Figura 05).

Figura 05: Frame 05, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Seguindo a ideologia de resistência e de empoderamento, é notável que em *Super Drags*, há um desejo de suprimir as polaridades existentes na comunidade LGBTQIA+ tendo em vista que essa já é considerada um grupo social minoritário, sendo assim, não precisa ser mais estratificada. As polaridades são oriundas do fato da sistematização dos indivíduos em grupo ser pautada por características que os aproximam, deixando às vezes, de lado da categorização, as características que os divergem. O discurso LGBTQIA+, em *Super Drags*, tende a superar essas polarizações da própria comunidade de maneira que seus nichos estejam submetidos a uma sinergia de todos os seus membros em busca de um tratamento mais igualitário e com mais respeito por parte de toda a sociedade. Sendo assim, como o discurso LGBTQIA+ busca exatamente a subversão das normas de gênero e de sexo e também desse tipo de polaridade na própria comunidade, ainda na narrativa, a personagem Lemon Chifon preconiza um discurso que instaura um posicionamento de resistência a uma postura preconceituosa por parte das

próprias pessoas LGBTQIA+ e de empoderamento frente à desregulação de gênero fomentando que cada indivíduo deve se sentir bem em relação a sua identidade de maneira geral (ver Figura 06).

Figura 06: Frame 06, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

O discurso LGBTQIA+ está dado também na apresentação das personagens principais logo no primeiro episódio de Super Drags num momento em que as próprias protagonistas apresentam umas às outras e para isso utilizam de marcas da personalidade de cada uma para se caracterizarem. Patrick que é também a *drag queen* Lemon Chifon é considerada a mais responsável e de espírito mais ponderado do trio, além disso é aquela que busca resolver os problemas da forma mais sensata possível. Já Ralph que é Safira Cyan é a mais inocente, mais sentimental e mais angelical das protagonistas. E, Donizete que é a *drag queen* Scarlet Carmesim que é a mais impulsiva e mais ousada das super-heroínas. Além desses traços estarem na constituição das personagens e as acompanharem durante toda a narrativa, as palavras utilizadas para a apresentação carregam consigo sentidos que delimitam perfis existentes na coletividade LGBTQIA+, portanto, são adjetivos cujos sentidos estão na formação discursiva LGBTQIA+.

As atribuições utilizadas para que as protagonistas sejam conhecidas são “milituda”, “bicha Alice” e “bicha poc”. Expressões do discurso LGBTQIA+ que mantêm uma relação de sentido na formação discursiva desse discurso por sujeitos ideológicos, porém para compreender esse sentido atribuído é necessário averiguar o interdiscurso. A palavra “milituda” no discurso LGBTQIA+ faz menção a um membro da coletividade que se mostra mais engajado nos embates travados em vários âmbitos da sociedade para a busca de mais igualdade sócio-política da causa. Logo, o termo retoma um pouco do perfil de um militar que busca numa guerra lutar pelas suas causas. Já “bicha Alice” é utilizado para designar alguém que idealiza o mundo e que também possa ter um raciocínio mais lento; essa atribuição

discurso LGBTQIA+ é oriunda da comparação com a personagem Alice da obra Alice no País das Maravilhas, entendendo a personagem como ingênua e sonhadora.

E, por fim, “bicha poc” que antigamente era usado para tratar de maneira pejorativa homens homossexuais com trejeitos mais feminalizados ou que se comportavam de maneira mais exorbitante, servia ainda para apelidar homens homossexuais cuja condição financeira fosse mais precária; porém, na atualidade, pode-se compreender outros usos dentro da comunidade discursiva, recontextualizado no discurso LGBTQIA+ como uma forma de tratamento entre membros da comunidade e caracterizando mais uma vez um espectro de empoderamento. É válido dizer que a constituição do vocábulo se dá graças à referência aos sapatos de salto alto que produzem sons os quais por sua vez servem de referência aos “barulhos” produzidos pela extravagância de alguns gays efeminados (ver Figura 07).

Figura 07: Frame 07, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Outra palavra que assume um sentido por pertencer aos discursos utilizados pela comunidade LGBTQIA+ é “*shade*”. O termo tem origem na língua inglesa e traduzindo para o português literalmente significa sombra, escuridão. No discurso LGBTQIA+, a apropriação de sentido impelida à palavra concerne à formulação de um comentário maldoso ou indireto sobre alguém e, especificamente, na série, o vocábulo tende a agrupar as ideias daqueles que de algum modo têm a intenção de destratar pessoas LGBTQIA+ (ver Figura 08).

Figura 08: *Frame 08*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: HORA (2018).

Em *Super Drags*, a atividade midiática, mais especificamente representada pelo jornalismo, ainda pode ser considerada como um pivô importante para a construção da narrativa da série e para o discurso LGBTQIA+. Para tanto que a mídia, quando reverberada na narrativa, manifesta majoritariamente um posicionamento contra à comunidade LGBTQIA+ de maneira a inserir um discurso enraizado no preconceito e na discriminação, pautando, às vezes, até o discurso religioso como um escape para esse fim, entretanto, por sua vez, o discurso LGBTQIA+ presente emerge a todo momento para combater exatamente esse tipo de postura.

Um primeiro aspecto a ponderar é que para manter o humor, a ironia e a estereotipia na narrativa seriada o nome de um dos programas de televisão, *Café com Gozo*, se apropria de uma interpelação voltada ao erotismo a fim de incitar o contraditório e por conseguinte o humor. Além disso, outro enfoque sobre essa relação estabelecida por esse apelo midiático em *Super Drags* consiste na ênfase que o discurso de uma personagem que é jornalista na história tem em delinear que se não existisse a lei do politicamente correto, ela poderia dar sua opinião entranhada de preconceitos sobre a comunidade LGBTQIA+, e além disso, respalda-se posteriormente a uma figura religiosa a fim de validar sua aversão às pessoas LGBTQIA+ afirmando que essa outra personagem detentora de um cargo religioso estava acima da lei.

5 APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

Diante das discussões sobre as transformações impelidas sobre os modelos de produção, distribuição e consumo de ficção seriada num contexto de dominação do *streaming*, em especial da Netflix, e de um perceptível abandono dos moldes replicados pela máquina televisiva, *Super Drags* se instaura com sua narrativa episódica predominantemente dotada de um caráter

humorístico excêntrico ao retratar a vida de suas protagonistas em situações rotineiras e extraordinárias, além de provocar o humor e incitar a ironia, esses acontecimentos pautam discussões sociais, políticas, culturais a respeito do universo LGBTQIA+. Outra estratégia utilizada na narrativa de *Super Drags* é a constante utilização de estereótipos que promovem, por sua vez, mais debates acerca das pragmáticas sobre a diversidade de gênero e sexual e a relação construtiva que tanto os estereótipos como as convenções exercem no histórico social, cultural e político dos indivíduos.

Durante a análise discursiva dos enunciados presentes no primeiro episódio da série *Super Drags*, foi possível identificar uma busca pelo confronto dos ideais da comunidade LGBTQIA+ com as ideias que defendem o conservadorismo dicotômico das normas previstas na regulação de gênero e sexo e são nesses conflitos que o discurso da série se apropria do humor, da ironia e da articulação dos estereótipos. Para tanto, o discurso LGBTQIA+ que circula em *Super Drags* busca principalmente reverberar o teor de resistência e de empoderamento que a comunidade busca ao se estabelecer nessa sociedade propondo um novo sentido às palavras que antigamente serviam para referenciar de modo difamatório os membros do grupo social, principalmente, as lésbicas e os gays. Ademais, dentro da própria comunidade LGBTQIA+, a série sugere que o contributo de todos os membros representados pela sigla seria o ideal para que houvesse uma auditoria das normas reguladoras de gênero e de sexo as quais, por sua vez, dominam a construção identitária dos indivíduos enraizando a discriminação e o preconceito para com aqueles que não seguem a ordem preestabelecida.

É conveniente lembrar que o seriado ao optar por retratar a figura religiosa como uma influência midiática na narrativa consegue também representar o cenário sócio-político-cultural instaurado no Brasil, país onde a série foi idealizada e que ambientaliza a sua narrativa. Fazendo essa representação, mais uma vez, o discurso LGBTQIA+ emerge de maneira a ser resistência perante a pensamentos tradicionais e conservadores que defendem a regulação binária de gênero e de sexo não só a nível social, mas cultural e principalmente, político, por estar sendo um amplificador da realidade acometida à comunidade LGBTQIA+ no Brasil.

Ainda, é válido ressaltar que o contexto sócio-político brasileiro contemporâneo problematiza essa discussão de temáticas relacionadas ao gênero e ao sexo por conta do teor conservador e tradicional que têm se proliferado nos discursos de muitos cidadãos pelo país. Tal condição pode servir como um dos motivos da recusa da Netflix em renovar *Super Drags* para uma segunda temporada, mesmo a produtora usando outras razões como justificativas para o cancelamento da série, como os baixos níveis de audiência atingidos e a qualidade da

produção da animação¹⁰. Promovendo uma abertura de interpretações sobre o cancelamento de Super Drags, reforça-se aqui que mais uma vez a discussão de pautas ligadas a comunidade LGBTQIA+, e principalmente aquelas que tangem as questões de gênero e de sexo, devem ser paulatinamente inseridas na agenda pública de maneira a alcançar mais visibilidade e discutibilidade; entretanto, talvez o viés veemente humorístico, estereotipado e carregado de ironia pelo qual a narrativa de Super Drags caminha tenha sido uma escolha um tanto quanto irreverente aos olhos daqueles que apoiam a comunidade LGBTQIA+, mas ao mesmo tempo afrontosa demais para propor lampejos de progresso aos preceitos retrógrados do pensamento conservador hegemônico que domina aqueles que refutam os pressupostos da diversidade de gênero e sexual. Em suma, assim como no título deste artigo, é válido apontar aqui que Super Drags veio para dar o *close* certo retomando o sentido do vocábulo em inglês “*close*” que passou a estar presente na formação discursiva LGBTQIA+, com um significado similar àquele que fotógrafos e cinegrafistas lhe dão; sendo, *close*, então, quando alguma atitude ou comportamento chama atenção positiva ou negativamente.

¹⁰ Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2018/12/super-drags-animacaobrasileira-e-cancelada-pela-netflix-e-nao-tera-segunda-temporada>. Acesso em: 04 set. 2021.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. P. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTELLS, M. **A Galáxia na Internet: reflexões sobre negócios, internet e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.
- CHARAUDEAU, P. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. [Trad. Luiz Felipe Baeta Neves]. 7ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HIRSCHMAN, E. C.; SANDERS, C. R. Motion pictures as metaphoric consumption: how animal narratives teach us to be human. **Semiotica**, v. 115, n. 1-2, p. 53-80, 1997.
- HORA do *Lipsync*. In: Super Drags. Criação: Anderson Mahanski, Fernando Mendonça e Paulo Lescaut. Direção: Anderson Mahanski. Produção: Marcelo Pereira. Roteiro: Paulo Lescaut. Brasil: Original Netflix, 2018. 23 min., son., color. Temporada 1, episódio 1. Acesso em 30 ago. 2021.
- JENNER, M. **Netflix and the Re-invention of Television**. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- KEATING, G. **Netflixed: the epic battle for America's eyeballs**. New York: Penguin, 2012.
- KELLNER, D. **A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru/SP: EDUSC, 2001.
- LOTZ, A. D. **Portals: a treatise on internet-distributed television**. Michigan: University of Michigan Library, 2017.
- LOTZ, A. D. **We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all**. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 2018.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. DOI: doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52.
- MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: New York University Press, 2015.
- NETFLIX. About Netflix: a Netflix é líder em conteúdos digitais desde 1997, 2018. [Site institucional]. Disponível em: <https://bit.ly/2D618gs>. Acesso em 22 ago. 2021.
- SUPER Drags | Featurette | Netflix. Netflix Brasil, 2018. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: <https://goo.gl/S3QNjj>. Acesso em 22 ago. 2021.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos.** 8ª ed., Campinas/SP: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** 3ª ed., Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso (1975). *In:* Françoise Gadet & Tony Hak (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso – uma introdução à obra de Michel Pêcheux**, p. 163-252, 3ª ed., Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PIKKOV, Ü. **Animasophy: theoretical writings on the animated film.** Translation: Eva Näripea. Estonia: Estonian Academy of Arts, 2010.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, v. 14, n. 27, p. 241-252, 2014.

WELLS, P. **Understanding Animation.** 1st ed. London: Routledge, 2013.

Submetido: 15/09/2021

Aceito: 07/12/2022