



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

JOSEMEIRE CAETANO DA SILVA

**PRODUÇÃO DE FÃS: A CARNAVALIZAÇÃO NOS *UNIVERSOS ALTERNATIVOS*,
SOBRE A *CULTURA K-POP* NO *TWITTER*, EM UMA ABORDAGEM *QUEER***

RECIFE

2024

JOSEMEIRE CAETANO DA SILVA

**PRODUÇÃO DE FÃS: A CARNAVALIZAÇÃO NOS *UNIVERSOS ALTERNATIVOS*,
SOBRE A *CULTURA K-POP* NO *TWITTER*, EM UMA ABORDAGEM *QUEER***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem, na linha de pesquisa: Processos de Organização Linguística e Identidade Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Roberta Varginha Ramos Caiado.

RECIFE

2024

S586p Silva, Josemeire Caetano da.
Produção de fãs: a carnavalização nos universos alternativos,
sobre a cultura k-pop no Twitter, em uma abordagem Queer /
Josemeire Caetano da Silva, 2024.
378 f. : il.

Orientadora: Roberta Varginha Ramos Caiado.
Tese (Doutorado) - Universidade Católica de
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências
da Linguagem. Doutorado em Ciências da Linguagem, 2024.

1. Linguística. 2. Linguagem e línguas. 3. Teoria queer.
4. Sociolinguística. 5. Cultura - Aspectos sociais.
6. Twitter (Rede social on-line). 7. Minorias linguísticas.
8. Análise do discurso. I. Título.

CDU 801

Luciana Vidal CRB4/1338

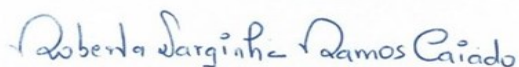
JOSEMEIRE CAETANO DA SILVA

**PRODUÇÃO DE FÃS: A CARNAVALIZAÇÃO NOS *UNIVERSOS ALTERNATIVOS*,
SOBRE A *CULTURA K-POP* NO *TWITTER*, EM UMA ABORDAGEM *QUEER***

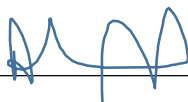
Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito final para a obtenção do título de doutora em Ciências da Linguagem.

Data de Aprovação - 21/ 02 / 2024

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Roberta Varginha Ramos Caiado (Orientadora)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)



Prof. Dr. Antônio Henrique Coutelo de Moraes (Avaliador Externo)
Universidade Federal de Rondonópolis (UFR)



Prof. Dr. Fábio Marques de Souza (Avaliador Externo)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Dario Brito Rocha Júnior (Avaliador Interno)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)



Prof. Dr. Robson Teles Gomes (Avaliador Interno)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

RECIFE
2024

DEDICATÓRIA

*À minha mãe e ao meu marido tão amados, por
todo apoio, incentivo e amor dedicados a mim a
todo instante, em especial, nos momentos mais
delicados na construção desta pesquisa.*

AGRADECIMENTOS

Ser grato significa estar imbuído de um sentimento que, naturalmente, apresenta-se de forma dialógica, pois temos um *Eu* que se dirige a um *Outro* em sinal de agradecimento por algum benefício recebido. Nesse sentido, abro as portas do coração para deixá-lo expressar livremente esse sentimento que me acompanhou durante essa jornada desafiadora, ressaltando os anjos que Deus gentilmente colocou em meu caminho, com o intuito precípuo de me auxiliarem na construção de um conhecimento com base sólida e com perspectivas fecundas de multiplicação e compartilhamento, por isso, simplesmente agradeço.

A Deus, pelo dom da vida e por me ajudar a todo instante a superar desafios, fortalecendo-me, dando-me coragem para transformar o impossível em possível, jamais desistindo, independente das dificuldades e das “pedras no meio do caminho”. A ti, Senhor, rendo todas as glórias e toda minha gratidão.

À minha mãe, por ser uma companheira diária, por segurar na minha mão e por nunca me permitir desistir, independentemente do tamanho ou da quantidade de “montanhas” que eu precisar transpor ou ultrapassar. Sou grata por nossa amizade, por nosso amor e todos os nossos aprendizados. Agradeço por tanto e por tudo.

Ao meu amado pai, *in memoriam*, tenho certeza de que onde o senhor estiver está feliz com este momento ímpar na minha vida. Seu amor me acompanha todos os dias em nossas raízes indígenas que se tornam cada dia mais intensas em minha vida.

À minha mãe madrinha, por todos os ensinamentos preciosos e por me encorajar sempre a buscar os caminhos necessários para a concretização de meus sonhos. Em suas palavras: “tudo que depende de duas pessoas é possível: de Deus e de você”.

Ao meu amado marido, pela parceria diária, por estar sempre ao meu lado, principalmente nos momentos difíceis, por não medir esforços para me auxiliar na caminhada acadêmica e por me encorajar na conquista de meus sonhos. O amor restabelece todas as forças; o amor possibilita ver a realidade, muitas vezes cinza, transmutada em matizes multicoloridas; o amor irradia luz, aromas, magia, solidariedade e crescimento espiritual. Afinal, como você sempre afirma: “quem ama por um segundo, ama para sempre”.

À minha amada e admirada orientadora, professora Dra. Roberta Varginha Ramos Caiado. O que falar de um Ser Humano tão grandioso? Sinto-me honrada e agraciada por Deus pelo presente precioso de tê-la não apenas em minha jornada acadêmica, mas em minha vida. Saliento que minha caminhada acadêmica, desde a disciplina de Linguística Textual, ainda como aluna especial, foi mais perfumada, colorida, saborosa e macia ao seu lado. Gratidão por acreditar em meu potencial; gratidão por tantos ensinamentos edificantes; gratidão por compartilhar comigo leituras e muitas reflexões; gratidão pelas produções colaborativas que vêm ganhando o mundo e auxiliando outros educadores e pesquisadores a terem um novo olhar a partir de nossas pesquisas acadêmicas.

Aos meus irmãos amados, Eduardo, Jeferson, Jemerson, Genildo, Maysa e Josival. Sejam biológicos ou do coração, todos representam um pedacinho do amor que une os laços familiares, presenteados por Deus para compreendermos o quão necessária é a construção de laços de afeto, amor e respeito que nos ligam eternamente.

Aos professores doutores Antônio Henrique Coutelo Moraes, Fábio Marques de Souza, Dario Brito Rocha Júnior e Robson Teles Gomes, por suas riquíssimas contribuições na banca de qualificação desta pesquisa de Doutorado. Agradeço pelas leituras atentas, pelas sinalizações de melhoria e pelo compartilhamento de materiais para enriquecer nossa pesquisa.

A todos os meus familiares e amigos que me acompanharam e me motivaram a seguir em frente, independente das dificuldades, dando-me relevantes palavras de incentivo durante esta jornada acadêmica. Em especial, às minhas amadas sobrinhas Satxa Caetano Cruz e Nitinawany Rebeca Caetano Reis, fãs e apaixonadas pelo *BTS*, vocês foram de relevante importância na revisão do meu capítulo sobre os gêneros de fãs.

À Talyta Samara da Silva Oliveira, fanfiqueira que me apresentou o universo das *Fics* em 2017. Gratidão por me ensinar tanto e por todo auxílio prestado nas pesquisas de Mestrado e de Doutorado. Seu amor pela escrita ficcional e pelo *BTS* me contagiaram.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco e a todos que fazem parte da Secretaria do PPGCL, pelo profissionalismo em todos os momentos necessários.

À estimada professora Dra. Dóris de Arruda Carneiro Cunha, pelos valiosos ensinamentos, sobretudo, em relação à Teoria Dialógica do Discurso. Gratidão por aulas tão magníficas e pelos debates edificantes no GP Dialogismo.

À queridíssima professora Vera Lúcia Felicetti, por me apresentar a ATD (Análise Textual Discursiva), tão relevante para as análises de nossa pesquisa e por todos os ensinamentos adquiridos nos dois seminários: seminário interinstitucional e internacional: *análisis textual discursivo y escritura científica* e seminário interinstitucional e internacional: *escritura científica y ATD na pós-graduação*.

Ao professor Dr. Benedito Gomes Bezerra e à professora Dra. Amanda Cavalcante de Oliveira Lêdo, pela oportunidade de participar do grupo de pesquisa GETE (Gênero, Texto e Ensino), aprender com seus preciosos ensinamentos e com as interações realizadas com os colegas. Gratidão também pela leitura atenta do meu projeto de Tese, suas considerações deram um novo norte para a pesquisa que agora apresentamos para a comunidade acadêmica e para a sociedade.

Aos meus colegas do PPGCL pelo companheirismo, compartilhamento de reflexões, materiais e pelo incentivo constantes.

À querida amiga irmã Roseli Wanderley de Araújo Serra, companheira fiel, sou grata a Deus por tê-la na história que sedimenta minha caminhada acadêmica no PPGCL. Grata pelos ensinamentos, pelas leituras compartilhadas, pelas produções intelectuais e, sobretudo, pela amizade sincera.

À estimada amiga Darlene Ribeiro da Silva Andrade, presente de Deus, que com sua amizade compartilhou comigo momentos ímpares de reflexões, palavras de incentivo e dividiu comigo sua sabedoria, ao ensinar-me que precisamos nos resguardar de energias que não contribuem para nosso crescimento moral e espiritual. Grata por ser uma luz em minha vida.

Ao querido amigo Aleixo Castigo Mumununga, angolano que o seminário interinstitucional e internacional: *análisis textual discursivo y escritura científica* me permitiu conhecer e que passou a fazer parte da minha caminhada acadêmica. Gratidão pelas trocas que enriquecem nossa jornada para além do PPGCL.

À querida Wilma Valéria, pelas correções e adequações preciosas da ABNT, por sua paciência, carinho e disponibilidade para me auxiliar na conclusão desta pesquisa.

Aos meus queridos(as) alunos(as), que me ensinam diariamente o quão prazeroso é o ofício de educadora. Gratidão pelas palavras de apoio e de incentivo,

principalmente, nos anos da minha vida acadêmica. Em especial, agradeço à Maria Clara da Silva, que me acompanha desde o Mestrado e que sempre se mostrou solícita em todos os momentos que precisei de seu precioso auxílio. Grata por tanto carinho e por ser tão especial em minha vida, um verdadeiro presente de Deus.

À Maria Aparecida Leão de Souza Anjos, pelo auxílio prestado desde o Mestrado, pelo carinho e pelas palavras de incentivo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pela bolsa de financiamento durante os anos de Doutorado. Como bolsista CAPES-PROSUC, pude desenvolver e compartilhar resultados exitosos em minha linha de pesquisa Processos de Organização Linguística e Identidade Social, envolvendo a tríade linguagem, cultura e sociedade, abarcando questões relacionadas às Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC), direcionadas para a educação em todos os níveis, com ênfase para a Educação Básica. Grata pelo apoio para a realização da pesquisa em tela.

A todos, meu muitíssimo obrigada!

EPÍGRAFE

Sou fã das folhas que são preenchidas com tinta, formas e rabiscos e que se transmutam em telas, nos computadores e nos smartphones, para dar vida aos Universos Alternativos.

Sou fã da construção do texto a partir de ideias, realidades, sentimentos e de histórias lidas, vividas, criadas e sedimentadas na força e na beleza da singularidade.

Sou fã da liberdade criativa, da forma de expressão livre de amarras, ao viver o respeito na diversidade das cores e no direito de ser quem realmente é.

Sou fã da força da cultura, na construção individual e coletiva de ritmos, cores, formas, histórias, canções e de marchinhas de Carnaval na difusão de conhecimentos.

Realmente, sou fã da escrita ficcional, que abre portas e janelas, e que permite que a magia do texto entre e convide a todos a imergir nos Universos Alternativos que, com seus encantos, transmitem a todos e a cada um algo singular.

Josemeire Caetano

RESUMO

A pluralidade de mídias e de recursos semióticos presentes nos ambientes digitais e nos textos que neles circulam, sobretudo nas redes sociais, são desafiadores para estudiosos e pesquisadores do campo das Ciências da Linguagem. A pesquisa em tela traz o estudo do gênero *AU*, *Alternative Universe* (Universo Alternativo), que corresponde à produção textual ficcional em meio digital, *Fic*, transmutada no *Twitter*, abrangendo, também, as produções de desenhos (*FANARTs*), as manipulações de imagens (*EDITs*) e os vídeos produzidos por fãs (*FMVs*). Ressaltamos que a reunião de mais de um gênero de fãs foi denominada em nosso estudo de *AUs+*. Partimos dos questionamentos: como se constitui, sob a ótica da Carnavalização bakhtiniana, o gênero *AU*, transmutado da *Fic*, no *Twitter*?; como relacionar os atos ético e estético, dialogicamente, ao mundo da vida e ao mundo da cultura, no gênero *AU*, sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*?; e de que maneira podemos identificar uma linguagem e/ou abordagem *queer* no gênero *AU*? Nosso objetivo geral é investigar o gênero carnavalizado *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*. Especificamente, temos como objetivos: (i) relacionar as categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*; (ii) identificar aspectos dialógicos do 'ato responsável', ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*; e (iii) analisar as características de uma abordagem *queer* nos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*. Nosso aporte teórico corresponde aos estudos bakhtinianos e do Círculo sobre língua/linguagem, dialogismo, 'ato responsável', gêneros do discurso e Carnavalização (Bakhtin, 2002; 2011; 2015; 2016; 2018; 2020; Voloshinov, 1976; 2013; 2017; 2019; Medviédév, 2018); aos estudos sobre sexualidade e gênero (Foucault, 2023; Butler, 2022; 2023); aos estudos *queer* (Borba, 2020; Colling, 2007; 2015; 2018; 2021; Santos Filho, 2021; Sierra, 2019; Miskolci, 2012; Preciado, 2022; Haraway, 2023); e aos estudos sobre redes sociais digitais (Recuero, 2020; Bobsin; Hoppen, 2014). Optamos, metodologicamente, por uma pesquisa qualitativa, do tipo bibliográfica, netnográfica e reflexiva, com a utilização da ATD (Análise Textual Discursiva), a qual consiste em um processo construtivo de múltiplas faces, que segue quatro passos: coleta dos dados; sistematização dos dados; desarmado; e categorização dos dados, ao selecionar perfis no *Twitter* de fãs da Cultura *K-Pop* que produzem os gêneros das *AUs* e das *AUs+*. Para tanto, seguimos as seguintes estratégias de ação: (i) selecionar as *AUs* e as *AUs+*, no ambiente da rede social digital no *Twitter*; (ii) relacionar as categorias Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*; (iii) identificar aspectos dialógicos do 'ato responsável', ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*, concernentes às categorias: Ato Ético, Ato Estético, Mundo da Vida e Mundo da Cultura; e (iv) analisar as características de uma abordagem *queer* nos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*, com as categorias: Questões de Sexualidade, Questões de Gênero e Linguagem *Queer*. Sendo assim, nossa pesquisa é considerada emergente nos estudos linguísticos, uma vez que, em nossos resultados, encontramos elementos que reiteram o suporte teórico-metodológico utilizado para cada categoria elencada *a priori*, o que pudemos ratificar a partir dos resultados obtidos com a análise das subcategorias elencadas *a posteriori* para cada um de nossos três estudos. Nossos resultados confirmam: (i) ridicularização; ironia, júbilo e gracejos em relação a determinados personagens; tons depreciativos; grosserias; liberdade criativa; elogios injuriosos; hiperbolizações; sensualidade; ironia e divertimento na linguagem; presença de máscaras e fantasias nas *AUs*; (ii) aspectos

semânticos e axiológicos; atitudes responsivas; experiências vividas; criação artística; exterioridade do sujeito; relação intercambiável entre a palavra e a imagem; aspectos emotivo-volitivos; alteridade; manifestação artística e identidade cultural nos trechos das *AUs* analisadas; e (iii) orientação sexual; estilização do corpo; performance; performatividade; mecanismos regulatórios, construção cultural, desejo e linguagem *LGBTQIAPN+*[∞]; Ressaltamos nossa contribuição de cunho social, com a temática *LGBTQIAPN+*[∞], que necessita de uma visão mais humanizada, para dirimir conflitos na ordem do preconceito e da falta de tolerância com a Comunidade e com seus apoiadores.

Palavras-chave: carnavalização; linguística *queer*; *twitter*; cultura *k-pop*; produção de fãs - *AUs*.

ABSTRACT

The plurality of media and semiotic resources present in digital environments and in the texts that circulate in them, especially on social networks, are challenging for scholars and researchers in the field of Language Sciences. The research on screen brings the study of the genre AU (Alternative Universe), which corresponds to fictional textual production in digital media, Fic, transmuted on Twitter, also covering the production of drawings (FANARTs), image manipulations (EDITs) and fan-produced videos, Fan Motion Videos (FMVs). We emphasize that the gathering of more than one genre of fans was called AUs+ in our study. We start with the questions: how, from the perspective of Bakhtinian Carnivalization, is the AU genre, transmuted from Fic, constituted on Twitter?; how to relate ethical and aesthetic acts, dialogically, to the world of life and the world of culture, in the AU genre, about K-Pop Culture on Twitter?; and how can we identify a queer language and/or approach in the AU genre? Our general objective is to investigate the carnivalized AU genre on K-Pop Culture on Twitter. Specifically, our objectives are: (i) to relate the categories: Laughter, Vocabulary and Grotesque Image of Bakhtinian Carnivalization to the genres of K-Pop Culture fans on Twitter; (ii) identify dialogical aspects of the 'responsible act', ethical and aesthetic, in the genres of K-Pop Culture fans on Twitter; and (iii) analyze the characteristics of a queer approach in K-Pop Culture fan genres on Twitter. Our theoretical contribution corresponds to Bakhtinian and Circle studies on language/language, dialogism, 'responsible act', speech genres and Carnivalization (Bakhtin, 2002; 2011; 2015; 2016; 2018; 2020; Voloshinov, 1976; 2013; 2017; 2019; Medviédév, 2018); studies on sexuality and gender (Foucault, 2023; Butler, 2022; 2023); to queer studies (Borba, 2020; Colling, 2007; 2015; 2018; 2021; Santos Filho, 2021; Sierra, 2019; Miskolci, 2012; Preciado, 2022; Haraway, 2023); and studies on digital social networks (Recuero, 2020; Bobsin; Hoppen, 2014). Methodologically, we decided for qualitative research, of the bibliographical, netnographic and reflexive type, using DTA (Discursive Textual Analysis), which consists of a multiple-faceted constructive process, which follows four steps: data collection; data systematization; halt; and data categorization, by selecting Twitter profiles of K-Pop Culture fans who produce the AUs and AUs+ genres. To this end, we followed the following action strategies: (i) select AUs and AUs+, in the digital social network environment on Twitter; (ii) relate the categories Laughter, Vocabulary and Grotesque Image of Bakhtinian Carnivalization to the genres of K-Pop Culture fans on Twitter; (iii) identify dialogical aspects of the 'responsible act', ethical and aesthetic, in the genres of K-Pop Culture fans on Twitter, concerning the categories: Ethical Act, Aesthetic Act, World of Life and World of Culture; and (iv) analyze the characteristics of a queer approach in the genres of K-Pop Culture fans on Twitter, with the categories: Sexuality Issues, Gender Issues and Queer Language. Therefore, our research is considered emerging in linguistic studies, since, in our results, we found elements that reiterate the theoretical-methodological support used for each category listed a priori, which we were able to confirm based on the results obtained with the analysis of the subcategories listed a posteriori for each of our three studies. Our results confirm: (i) ridicule; irony, joy and jokes towards certain characters; derogatory tones; rudeness; creative freedom; insulting compliments; hyperbole; sensuality; irony and fun in language; presence of masks and costumes in AUs; (ii) semantic and axiological aspects; responsive attitudes; lived experiences; artistic creation; exteriority of the subject; interchangeable relationship between word and image; emotional-volitional aspects; otherness; artistic manifestation and cultural identity in the excerpts of the

AUs analyzed; and (iii) sexual orientation; body styling; performance; performativity; regulatory mechanisms, cultural construction, desire; and language LGBTQIAPN+ ∞ ; We highlight our social contribution, with the LGBTQIAPN+ ∞ theme, which requires a more humanized vision, to resolve conflicts involving prejudice and lack of tolerance towards the Community and its supporters.

Keywords: carnivalization; queer linguistics; twitter; k-pop culture; fan production - AUs.

RESUMEN

La pluralidad de medios y recursos semióticos presentes en los entornos digitales y en los textos que en ellos circulan, especialmente en las redes sociales, suponen un desafío para académicos e investigadores en el campo de las Ciencias del Lenguaje. La investigación en pantalla trae el estudio del género *AU*, *Alternative Universe* (Universo Alternativo), que corresponde a la producción textual ficticia en los medios digitales, *Fic*, transmutada en *Twitter*, abarcando también las producciones de dibujos (*FANARTs*), las manipulaciones de imágenes (*EDITs*) y los vídeos producidos por los fans (*FMV*). Destacamos que la reunión de más de un género de los fans fue denominado en nuestro estudio de *AUs+*. Partimos de las preguntas: ¿cómo se constituye, desde la perspectiva de la carnavalización bajtiniana, el género *AU*, transmutado de la *Fic*, en *Twitter*?; ¿cómo relacionar dialógicamente los actos éticos y estéticos con el mundo de la vida y el mundo de la cultura, en el género *AU*, sobre la Cultura K-Pop en *Twitter*?; y ¿cómo podemos identificar un lenguaje y/o enfoque *queer* en el género *AU*? Nuestro objetivo general es investigar el género carnavalizado *AU* sobre la Cultura K-Pop en *Twitter*. Específicamente, nuestros objetivos son: (i) relacionar las categorías: Risa, Vocabulario e Imagen Grotesca de la Carnavalización Bajtiniana a los géneros de los fans de la Cultura K-Pop en *Twitter*; (ii) identificar aspectos dialógicos del “acto responsable”, ético y estético, en los géneros de los fans de la Cultura K-Pop en *Twitter*; y (iii) analizar las características de un enfoque *queer* en los géneros de los fans de la Cultura K-Pop en *Twitter*. Nuestro aporte teórico corresponde a los estudios bajtinianos y del Círculo sobre lengua/lenguaje, dialogismo, 'acto responsable', géneros del habla y carnavalización (Bakhtin, 2002; 2011; 2015; 2016; 2018; 2020; Voloshinov, 1976; 2013; 2017; 2019; Medvedev, 2018); estudios sobre sexualidad y género (Foucault, 2023; Butler, 2022; 2023); a los estudios *queer* (Borba, 2020; Colling, 2007; 2015; 2018; 2021; Santos Filho, 2021; Sierra, 2019; Miskolci, 2012; Preciado, 2022; Haraway, 2023); y estudios sobre redes sociales digitales (Recuero, 2020; Bobsin; Hoppen, 2014). Metodológicamente, optamos por una investigación cualitativa, de tipo bibliográfica, netnográfica y reflexiva, utilizando ATD (Análisis Textual Discursivo) que consiste en un proceso constructivo polifacético de cuatro pasos: recolección de datos; sistematización de datos; desarmado y; categorización de datos. Esos pasos son aplicados a los perfiles seleccionados de *Twitter* de los fans de la cultura K-Pop que producen los géneros *AU* y *AU+* siguiendo las siguientes estrategias de acción: (i) seleccionar *AU* y *AU+* en el entorno de la red social digital *Twitter*; (ii) relacionar las categorías Risa, Vocabulario e Imagen grotesca de la carnavalización bajtiniana con los géneros de los fans de la cultura K-Pop en esa red social; (iii) identificar aspectos dialógicos del “acto responsable”, ético y estético, en los géneros de fans de la Cultura K-Pop en *Twitter* en relación con las categorías: Acto Ético, Acto Estético, Mundo de la Vida y Mundo de la Cultura; y (iv) analizar las características del enfoque *queer* en los géneros de fans de la Cultura K-Pop en *Twitter*, con las categorías: Cuestiones de Sexualidad, Cuestiones de Género y Lenguaje *Queer*. Consideramos nuestra investigación emergente en los estudios lingüísticos ya que, en nuestros resultados encontramos elementos que reiteran el sustento teórico-metodológico utilizado para cada categoría enumerada *a priori* que pudimos confirmar en base a los resultados obtenidos con el análisis de las subcategorías enumeradas *a posteriori* para cada uno de nuestros tres estudios. Nuestros resultados confirman: (i) el ridículo, la ironía, alegría y bromas hacia determinados personajes; tonos despectivos, grosería, libertad creativa, cumplidos insultantes, hiperbolizaciones, sensualidad, ironía y diversión en el lenguaje;

presencia de máscaras y disfraces en las AUs; (ii) aspectos semánticos y axiológicos, actitudes receptivas, experiencias vividas, creación artística, exterioridad del sujeto, relación intercambiable entre palabra e imagen, aspectos emocional-volitivos, alteridad, manifestación artística e identidad cultural en los extractos de las AUs analizadas y; (iii) orientación sexual, estilismo corporal, actuación, performatividad, mecanismos regulatorios, construcción cultural, deseo; y lenguaje LGBTQIAPN⁺. Destacamos nuestro aporte social con la temática LGBTQIAPN⁺, que requiere una visión más humanizada para resolver conflictos que involucran prejuicios y falta de tolerancia hacia la Comunidad y sus seguidores.

Palabras clave: carnavalización; lingüística queer; *twitter*; cultura k-pop; producción de fans - AUs.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da Fic selecionada para exemplificação	55
Figura 2 - Início da Fic selecionada para exemplificação	55
Figura 3 - Contextualização da AU selecionada para exemplificação	56
Figura 4 - Apresentação do personagem da AU selecionada	57
Figura 5 - Print do capítulo 23	119
Figura 6 - Atualização do Twitter em 2008	139
Figura 7 - Atualização do Twitter em 2010.	140
Figura 8 - Atualização do Twitter em 2012	141
Figura 9 - Atualização do Twitter em 2016	141
Figura 10 - Atualização do Twitter em 2018	142
Figura 11 - Tweet de Barack Obama declarando vitória nas eleições de 2012	143
Figura 12 - Antiga logomarca do Twitter	144
Figura 13 - Último visual do Twitter antes do visual “X”	145
Figura 14 - Projeção da nova logomarca do Twitter e sua sede	146
Figura 15 - Captura de tela da página oficial do Twitter	147
Figura 16 - Captura de tela da página oficial do Twitter	151
Figura 17 - Iniciando conversa para enviar mensagens no Twitter	152
Figura 18 - Envio de mensagens diretas	154
Figura 19 - Envio de fotos e vídeos	154
Figura 20 - Envio de áudios	154
Figura 21 - Envio de emojis	154
Figura 22 - Interações dos usuários, por meio da seleção do emoji com a reação desejada	155
Figura 23 - Excluir mensagem	155
Figura 24 - Início de conversa, silenciar notificações e denunciar usuário	156
Figura 25 - Retorno à tela inicial, receber ou não <i>chat</i>	156
Figura 26 - Arquitetura do Twitter (2022)	158
Figura 27 - Fragmento (1) do modelo da arquitetura do Twitter	159
Figura 28 - Fragmento (2) do modelo da Arquitetura do Twitter	160
Figura 29 - Fragmento (3) do modelo da Arquitetura do Twitter	160
Figura 30 - Fragmento (4) do modelo da Arquitetura do Twitter	161
Figura 31 - Bandeira da Coreia do Sul	170
Figura 32 - Pesquisa de interesse K-Pop ao longo do tempo	176
Figura 33 - Pesquisa de interesse K-Pop ao longo do tempo	177
Figura 34 - Pesquisa de interesse K-Pop em ordem decrescente por estado brasileiro	177
Figura 35 - Pesquisa de interesse K-Pop em ordem decrescente por estado brasileiro	178
Figura 36 - Pesquisa de interesse K-Pop em ordem decrescente por estado brasileiro	179
Figura 37 - Gráfico da reprodução K-Pop na plataforma Spotify entre Janeiro de 2014 e Janeiro de 2020	180
Figura 38 - Países em que o K-Pop é mais transmitido	180
Figura 39 - BTS na 76ª Assembleia Geral da ONU, em 2021	189
Figura 40 - Print do início da AU2	192
Figura 41 - Enquete para o ship e detalhes sobre cada personagem	193
Figura 42 - Print do capítulo 11 da AU (pseudocontas no WA)	195

Figura 43 - Exemplo de FANART	196
Figura 44 - Exemplos de FANARTs	197
Figura 45 - FANARTs com a temática LGBTQIAPN+∞	197
Figura 46 - Exemplos de FANARTs	198
Figura 47 - Exemplos de EDIT	199
Figura 48 - Exemplo de EDIT	200
Figura 49 - Exemplos de EDITS.....	201
Figura 50 - Exemplo de EDIT	202
Figura 51 - Exemplo de FMV em dois prints.....	202
Figura 52 - Exemplo de FMV.....	203
Figura 53 - Print do número de Retweets e comentários	205
Figura 54 - Exemplo de escrita hipertextual colaborativa	206
Figura 55 - Mapa mental com as subcategorias do Riso	221
Figura 56 - Mapa mental com as subcategorias do Vocabulário	222
Figura 57 - Mapa mental com as subcategorias da Imagem Grotesca	222
Figura 58 - Enquete para a escolha do casal secundário da AU1	223
Figura 59 - Posição de cada personagem na AU1	224
Figura 60 - Apresentação da AU2	239
Figura 61 - Apresentação da AU2	240
Figura 62 - Diálogo com as pseudocontas do WhatsApp na AU2.....	241
Figura 63 - Apresentação da AU3	248
Figura 64 - Mapa Mental com as subcategorias do Ato Ético	253
Figura 65 - Mapa Mental com as subcategorias do Ato Estético	253
Figura 66 - Mapa Mental com as subcategorias do Mundo da Vida	254
Figura 67 - Mapa Mental com as subcategorias do Mundo da Cultura	254
Figura 68 - Apresentação da AU4	255
Figura 69 - Exemplificação do capítulo 5 – AU4	257
Figura 70 - Exemplificação do capítulo 9 – AU4	258
Figura 71 - EDIT que abre a AU5.....	270
Figura 72 - Contextualização da cidade fictícia da AU5.....	271
Figura 73 - Capítulo 179 da AU5	272
Figura 74 - Indicação do perfil da produtora da AU5 para acesso às suas outras AUs.....	274
Figura 75 - Apresentação dos personagens principais da AU6	286
Figura 76 – Exemplo de diálogo com a pseudoconta no WhatsApp - AU6.....	287
Figura 77 - Mapa mental - Questões de Sexualidade.....	296
Figura 78 - Mapa mental - Questões de Gênero	297
Figura 79 - Mapa mental – Linguagem Queer	297
Figura 80 - Contextualização da AU6	298
Figura 81 - Print do Google docs para adicionar informações para a AU7	299
Figura 82 - Exemplo das interações pelo Twitter das personagens da AU7	300
Figura 83 - Exemplo das interações dos personagens pelas pseudocontas do WA AU7.....	301
Figura 84 - Exemplo das interações entre a produtora e os internautas (AU7).....	302
Figura 85 - Contextualização da AU8.....	311
Figura 86 - Apresentação dos personagens Parkjimin e Jeon Jungkook.....	312
Figura 87 - Apresentação dos personagens Kimtaehyung e Jeon Jungkook.....	313
Figura 88 - Contextualização da AU9.....	323
Figura 89 – Informações iniciais da AU9	324
Figura 90 – Diálogos dos personagens na AU9 pela pseudocontas no WhatsApp.....	325

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Adaptação do tutorial disponibilizado pela TechTudo sobre o envio de mensagens no Twitter pelo celular	152
Quadro 2 - Estrutura do Twitter	157
Quadro 3 - Termos do Dicionário das Fanfiqueiras	169
Quadro 4 - História da música coreana desde o fim do século XIX	174
Quadro 5 - Membros do grupo K-Pop BTS.....	182
Quadro 6 - Recordes dos três primeiros álbuns do BTS.....	185
Quadro 7 - Quadro-resumo dos gêneros de fãs, AUs+, da pesquisa.....	207
Quadro 8 - Critérios netnográficos.....	210
Quadro 9 - Prints da apresentação dos personagens da AU1	225
Quadro 10 - Riso – AU1	230
Quadro 11 - Vocabulário – AU1.....	233
Quadro 12 - Imagem grotesca – AU1	236
Quadro 13 - Riso - AU2.....	242
Quadro 14 - Vocabulário - AU2	244
Quadro 15 - Imagem grotesca - AU2.....	246
Quadro 16 - Riso – AU3	249
Quadro 17 - Vocabulário – AU3.....	250
Quadro 18 - Imagem grotesca – AU3	251
Quadro 19 - Exemplos de textos mistos na AU4	256
Quadro 20 - Ato Ético.....	259
Quadro 21 - Ato Estético	262
Quadro 22 - Mundo da Vida	265
Quadro 23 - Mundo da Cultura	267
Quadro 24 - Ato Ético – AU5	275
Quadro 25 - Ato Estético – AU5	278
Quadro 26 - Mundo da Vida – AU5	280
Quadro 27 - Mundo da Cultura – AU5	283
Quadro 28 - Ato Ético – AU6	287
Quadro 29 - Ato Estético – AU6	290
Quadro 30 - Mundo da Vida – AU6	292
Quadro 31 - Mundo da Cultura – AU6	294
Quadro 32 - Questões de Sexualidade.....	302
Quadro 33 - Questões de Gênero	305
Quadro 34 - Linguagem Queer.....	308
Quadro 35 - Questões de Sexualidade.....	314
Quadro 36 - Questões de Gênero	317
Quadro 37 - Linguagem Queer.....	320
Quadro 38 - Questões de Sexualidade.....	325
Quadro 39 - Questões de Gênero	327
Quadro 40 - Linguagem Queer.....	328

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 ABERTURA OFICIAL: BAKHTIN, O CÍRCULO E A CARNAVALIZAÇÃO, EM MEIO A CONFETES E SERPENTINAS	31
2.1 Língua/linguagem, enunciado e dialogismo nos estudos bakhtinianos e nos do Círculo	32
2.2 O 'ato responsável' no mundo da cultura	44
2.3 Gêneros do Discurso na perspectiva bakhtiniana	49
2.4 A Carnavalização	58
2.4.1 A cosmovisão carnavalesca	62
2.4.2 O riso que encanta, ridiculariza e cura	65
2.4.3 O vocabulário da praça pública carnavalesca	70
2.4.4 O grotesco, na ambivalência dos corpos carnavalizados	73
3 O ARCO-ÍRIS GANHA AS RUAS E AS REDES SOCIAIS POR UMA LINGUÍSTICA QUEER	79
3.1 Origem do termo <i>Queer</i>	80
3.2 Questões sobre sexualidade	84
3.3 Questões sobre gênero	92
3.4 Linguagem <i>queer</i> e conceitos relevantes	97
3.5 Afinal o que é Linguística <i>Queer</i> ?	108
3.6 Resultados e contribuições dos estudos <i>queer</i>	114
4 A GRANDE PRAÇA PÚBLICA MUNDIAL: O TWITTER CONQUISTA O MUNDO ATRAVÉS DA INTERNET E ABRE ALAS PARA A CULTURA DE FÃS	121
4.1 Redes sociais digitais: interação e formação de laços sociais	122
4.1.1 Microblogs: a gênese do Twitter	129
4.2 Twitter: construções discursivas e produções artísticas	131
4.2.1 Linha do tempo do Twitter	136
4.2.2 Arquitetura do Twitter	147
5 A CULTURA K-POP, REPRESENTADA PELO BTS, E OS GÊNEROS DAS AU+ REUNIDOS NO BLOCO DO TWITTER	163
5.1 Cultura de fãs: como as <i>Fics</i> conquistaram o mundo	165
5.1.1 Coreia do Sul: berço da Cultura K-Pop	170
5.1.2 A Cultura K-Pop: da Coreia do Sul para o mundo	172

5.1.3 K-Pop: sucesso na internet e nos aplicativos de música	176
5.2 O grupo sul-coreano <i>BTS</i>	181
5.3 Os gêneros das <i>AUs+</i> : expressões artísticas dos <i>armys</i> do <i>BTS</i>	190
6 ENTRE MÁSCARAS E FANTASIAS, SURGE A METODOLOGIA	208
6.1 Tipo de pesquisa	209
6.1.1 Um olhar detalhado para os critérios netnográficos	210
6.2 Análise Textual Discursiva	213
6.3 Procedimentos da pesquisa	215
6.4 Estratégias de ação	215
6.5 Impactos sociais e científicos da pesquisa	218
7 ANÁLISE DOS DADOS: O AMOR DOS FÃS NA GRANDE PRAÇA PÚBLICA DA <i>INTERNET</i>	220
7.1 Estudo I	221
7.2 Contextualização da <i>AU1</i>	223
7.3 Contextualização da <i>AU2</i>	238
7.4 Contextualização da <i>AU3</i>	248
7.5 Estudo II	252
7.6 Contextualização da <i>AU4</i>	255
7.7 Contextualização da <i>AU5</i>	270
7.8 Contextualização da <i>AU6</i>	285
7.9 Estudo III	296
7.10 Contextualização da <i>AU7</i>	297
7.11 Contextualização da <i>AU8</i>	310
7.12 Contextualização da <i>AU9</i>	322
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O BLOCO DA SAUDADE	332
REFERÊNCIAS	354
ANEXO A – <i>Prints</i> da <i>AU1</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo I ..	364
ANEXO B – <i>Prints</i> da <i>AU2</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo I ..	366
ANEXO C – <i>Prints</i> da <i>AU5</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo II ..	368
ANEXO D – <i>Prints</i> da <i>AU6</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo II ..	372
ANEXO E – <i>Prints</i> da <i>AU7</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo III ..	373
ANEXO F – <i>Prints</i> da <i>AU8</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo III ..	375
ANEXO G – <i>Prints</i> da <i>AU9</i> – Trechos analisados que não estão no Estudo III ..	377

1 INTRODUÇÃO

*Quero sentir a embriaguez do frevo que entra na cabeça,
depois toma o corpo e acaba no pé¹.*

Luiz Bandeira (Frevo Canção)

A paixão pelo universo da escrita ficcional surgiu após a explanação acerca das produções escritas ficcionais em ambiente digital, as *Fanfictions*, na aula de Linguística Textual, após a realização do VI SIMELP (Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa), ocorrido em Portugal no ano de 2017. No simpósio, foram apresentadas pesquisas que abordavam as *Fanfics*, as quais foram comentadas na aula pela professora da disciplina. Logo, a possibilidade de pesquisar um gênero emergente que, até aquele momento, era novo motivou a realização de uma pesquisa para o Mestrado² e, como resultado, um estudo sobre a reescrita de *Fics* a partir das interações em um grupo de *WhatsApp*, com sujeitos do Ensino Médio da Rede Estadual de Ensino de Pernambuco, grupo que inspirou outros educadores que enfrentam a dificuldade em trabalhar a produção escrita na escola a desenvolverem atividades com as *Fics*.

Era um universo que se expandia a cada nova pesquisa, a cada leitura de novas produções acadêmicas sobre a temática das *Fics*, o que nos instigou a trilhar um novo percurso nessa seara produtiva, não apenas para os pesquisadores, mas, sobretudo, para os(as) produtores(as) desse gênero. Em seguida, entre conversas com os sujeitos da pesquisa de Mestrado e consultas às redes sociais digitais em que circulava esse gênero, conhecemos outras possibilidades de criação artística, as quais não se limitavam à produção escrita; envolviam, também, desenhos, manipulações de imagens e vídeos produzidos por fãs. A partir desse instante, as sementes para um novo estudo eram lançadas no solo fértil da pesquisa acadêmica.

¹ VOLTEI, Recife. [Intérprete: Alceu Valença]. Compositor: Luiz Bandeira. [Recife: Polydisc, 1985]. 1 canção (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/400669/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

² Dissertação de Mestrado intitulada: Produção Textual em meio digital: reescrita de *Fics* a partir das interações em um grupo de *WhatsApp*, defendida em março de 2020, na Universidade Católica de Pernambuco, que se encontra na Biblioteca do Programa de Pós-graduação da Universidade Católica de Pernambuco e pode ser encontrada também em meio digital na TEDE (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações), acesso pelo portal: <http://tede2.unicap.br:8080/>. Reiteramos que a pesquisa em tela é o aprofundamento do estudo realizado no Mestrado sobre as produções escritas ficcionais, as *Fics*.

Nesse sentido, convidamos o(a) leitor(a) a adentrar no universo da Carnavalização, ao realizar uma homenagem ao Carnaval nas cidades de Olinda e de Recife, no decorrer desta nova pesquisa científica, que aborda os gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop* reunidos na rede social digital no *Twitter*³. Ressaltamos, portanto, que todos os capítulos do estudo em tela se constituem por uma metalinguagem carnavalizada.

Destacamos que, nesta introdução, as letras das canções carnavalescas selecionadas entram no texto como um adorno, uma analogia imagética. Partindo desse princípio, nossa caminhada metafórica se inicia com o trecho da canção de Luiz Bandeira “O frevo madruga lá em São José / Depois em Olinda / Na praça do Jacaré / Bom demais, bom demais / Bom demais, bom demais / Menina vamos nessa / Que esse frevo é bom demais⁴”, destacando também o trecho de mesma autoria presente em nossa epígrafe, ambos imortalizados na interpretação de Alceu Valença, os quais são internalizados metaforicamente da janela do Alto da Sé em Olinda, em dias de Carnaval e também durante a caminhada realizada na Rua do Bom Jesus, no Recife Antigo, uma das ruas mais bonitas do mundo. Assim, imbuídos das canções carnavalescas, visualizamos o percurso investigativo de nossa pesquisa, para doutoramento⁵, a qual nasce do aprofundamento da pesquisa realizada no Mestrado, intitulada Produção Textual em meio digital: reescrita de *Fics* a partir das interações em um grupo de *WhatsApp*, primeira defesa pública em meio remoto na Universidade Católica de Pernambuco, logo no início da Pandemia de COVID-19, em março de 2020.

De acordo com Rojo (2013, p. 74): “[...] de uma forma generalizada, podemos dizer que uma *Fanfic* (termo reduzido para *Fanfiction*, i. e., ‘ficção de fã’) é uma história escrita por fãs, a partir de um livro, quadrinhos, anime, filme ou série de TV” e por meio da prática de letramento digital, que surge emparelhada às necessidades globais de comunicação, surgem novos espaços na *web*, os quais permitem a interação de múltiplas formas de utilização da linguagem, a exemplo das *Fics*. Por conseguinte, a

³ Salientamos que o *Twitter* tornou-se X no final da pesquisa em tela, porém optamos por manter o uso da palavra *Twitter* em nossa pesquisa, uma vez que a iniciamos em março de 2021, e a mudança ocorreu praticamente com a pesquisa concluída.

⁴ BOM Demais. Intérprete: Alceu Valença. Compositor: José Micheles da Silva. [S. l.]: RCA Victor, 1985. 1 LP, faixa 8 (4 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/891773/>. Acesso em: 15 out. 2023.

⁵ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

paixão pelo universo da escrita ficcional em ambiente digital nos fez sentir a necessidade de investigar outras formas de produção de fãs, especificamente, sobre a Cultura *K-Pop*, para compreendermos a razão pela qual tantos jovens, em diferentes partes do mundo, produzem gêneros específicos, incluindo a *AU* – *Alternative Universe* – (Universo Alternativo), cujos personagens são os ídolos coreanos, mais conhecidos por *idols*.

Com o intuito de dar continuidade à pesquisa realizada no Mestrado sobre a reescrita de *Fics* e de ampliar nosso objeto de pesquisa, este estudo inclui, dentro do universo das produções de fãs em meio digital, o gênero *AU*, terminologia utilizada para a *Fic* transmutada no *Twitter*, que funciona como suporte do gênero *AU* e de outros gêneros colineares de natureza multissemiótica que, reunidos no *Twitter*, denominamos de *AUs+*. Assim posto, nossos problemas de pesquisa consistem em responder às seguintes indagações: (i) como se constitui, sob a ótica da Carnavalização bakhtiniana, o gênero *AU*, transmutado da *Fic*, no *Twitter*?; (ii) como relacionar os atos ético e estético, dialogicamente, ao mundo da vida e ao mundo cultura no gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*?; e (iii) de que maneira podemos identificar uma linguagem e/ou abordagem *queer* no gênero *AU*?

Nossas hipóteses são: (i) que o gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter* apresenta uma Carnavalização da linguagem; (ii) que o ato ético e o ato estético permeiam o gênero de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, apresentando aspectos dialógicos ao serem relacionados ao mundo da vida e ao mundo da cultura; e (iii) que o gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* apresenta uma abordagem *queer*.

Para confirmar nossas hipóteses, nosso objetivo geral é *investigar o gênero carnavalizado AU sobre a Cultura K-Pop no Twitter*. Salientamos que, além das produções escritas ficcionais em ambiente digital (*AUs*), temos a presença, em alguns momentos, de outros gêneros de fãs correspondentes às produções de desenhos (*FANARTs*), às manipulações de imagem (*EDITs*), como também aos vídeos produzidos por fãs (*FMVs*). Como objetivos específicos, temos: (i) *relacionar as categorias Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*; (ii) *identificar aspectos dialógicos do ‘ato responsável’, ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*; e (iii) *analisar as características de uma abordagem queer nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*.

Assim compreendido, seguimos com o trecho da canção, “A manhã já vem surgindo / o sol clareia a cidade com seus raios de cristal / E o galo da madrugada, / já está na rua, saudando o Carnaval”⁶, no qual é possível fazer uma relação com os foliões na praça pública carnavalesca, ao associar o ambiente carnavalesco da Idade Média e do Renascimento aos carnavais contemporâneos de Olinda e de Recife. Ademais, na terra dos altos coqueiros, ser pernambucano não significa apenas ser o Leão do Norte, faz-se necessário também imergir nas festividades carnavalescas, com seus ritos e seus espetáculos na praça pública, com destaque para a abertura oficial do Carnaval pernambucano com o maior bloco carnavalesco do mundo “O Galo da Madrugada”. Também em Olinda destacamos o trecho da canção, “este meu canto foi inspirado em teu louvor / Entre confetes e serpentinas venho te oferecer com alegria o meu amor”⁷, no qual podemos relacioná-lo ao nosso segundo capítulo, cujo título Abertura oficial: Bakhtin, o Círculo e a Carnavalização, em meio a confetes e serpentinas aborda os postulados bakhtinianos e do Círculo, com destaque para a Teoria da Carnavalização bakhtiniana.

Sob esse olhar, no mesmo capítulo, abordamos os pilares da concepção de língua/linguagem, enunciado e dialogismo tanto nos estudos bakhtinianos quanto dos outros autores do Círculo, especificamente, Medviédev e Voloshinov. Em Medviédev, ressaltamos aspectos imprescindíveis dos seus estudos literários, dando sequência às nossas discussões com a relevante compreensão dos gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana, o que nos permitiu compreender a transmutação do gênero *Fic* em *AU* no *Twitter*. Em relação aos gêneros do discurso, Bakhtin justifica a multiplicidade e a heterogeneidade dos gêneros, os quais surgem nas diferentes atividades humanas e acompanham a evolução tecnológica. Como também, compreendemos a cosmovisão carnavalesca, com as peculiaridades dos gêneros do sério-cômico, os quais mantêm uma relação profunda com o folclore carnavalesco, assim como explicitamos as três peculiaridades concernentes à cosmovisão carnavalesca. Salientamos que o discurso artístico é muito afeito a analogias. Nesse sentido, o trecho da canção, “E nessa festa todo mundo se dá conta / Como Recife

⁶ HINO do Galo. Intérprete: Alceu Valença. Compositor: José Maria Chaves. Recife: [s.n.], 1979. 1 canção (4 min).

⁷ HINO do elefante de Olinda. Intérprete: Almir Rouche. Compositor: Clídio Nigro e Clóvis Vieira. Olinda: [s.n.], [1952?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/almir-rouche/hino-do-elefante-de-olinda/>. Acesso em: 15 out. 2023.

carnaval não se encontra / E em Olinda energia e alto astral / É patrimônio cultural⁸” ressalta a alegria das festividades carnavalescas, enquanto patrimônio do povo, o que nos possibilitou entender as três categorias de análise da Carnavalização bakhtiniana presentes em nosso primeiro objetivo específico: *relacionar as categorias Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*.

Em consonância com as ideias bakhtinianas da Carnavalização, o trecho da canção de Almir Rouche, “Deixa o frevo rolar / Eu só quero saber / Se você vai ficar Ai meu bem sem você não há carnaval / Vamos cair no passo e a vida gozar⁹” destaca a alegria dos foliões nas festividades carnavalescas em nosso Estado. É partir dessa alegria e do frevo contagiante da melodia da canção *Batutas de São José* que, no mesmo capítulo, vislumbramos a cosmovisão carnavalesca, presente no estudo de Bakhtin sobre as obras de Dostoiévski e de Rabelais. Consequentemente, entendemos que a Carnavalização consiste em uma abordagem que valoriza o cotidiano, a proximidade entre as pessoas, sem barreiras entre elas, livre de hierarquias. Por meio desses festejos na praça pública, os cidadãos viviam uma liberdade não possível nos dias não festivos, desfazendo a seriedade imposta pela ausência do Riso, causando uma certa comicidade, ao trazer ao público a possibilidade de ver e de viver o outro lado da vida, sem limites, sem cerceamentos sociais.

Ademais, no trecho da canção, “Sou o coração do folclore nordestino / Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumbá / Sou um boneco do Mestre Vitalino / Dançando uma ciranda em Itamaracá [...] Sou Capibaribe num livro de João Cabral¹⁰” nota-se uma relação com abordagens cotidianas e com personalidades tão relevantes do cenário nordestino. Ressaltamos que, em nossa pesquisa, direcionamos um olhar diametralmente para os *idols K-Pop*, os quais são conhecidos por grande parte dos jovens em todo o mundo e são fonte de inspiração para o gênero *AU*. Além disso, também, neste capítulo, pedra basilar de nosso estudo, entendemos a constituição do ‘ato responsável’ para o mundo da cultura, tão imprescindível para incorporação no

⁸ CARNAVAL de Olinda a Recife. Compositor e intérprete: Rodrigo Porto. [S. l.: s.n.]: [200-?]. 1 canção (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/rodrigo-porto/974630/>. Acesso em: 15 out. 2023.

⁹ BATUTAS de São José. Compositor e intérprete: Almir Rouche. Recife: [s.n.], 2015. 1 CD, faixa 10 (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/almir-rouche/81834/>. Acesso em: 15 out. 2023.

¹⁰ LEÃO do Norte. Intérprete: Lenine. Compositores: Lenine e Paulo César Pinheiro. [S. l.]: Velas, 1993. 1 CD, faixa 9 (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/lenine/88967/>. Acesso em: 15 out. 2023.

universo da Carnavalização bakhtiniana, para atingirmos nosso segundo objetivo específico: *identificar aspectos dialógicos do ‘ato responsável’, ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter.*

Já no trecho da canção, “Carnaval chegou, vem, já deu a hora / Bora, vamos simhora o bloco vai passar / Misturando as cores, beijos e sabores / Na diversidade e na alegria”¹¹ é possível fazer uma associação com toda a diversidade presente na Teoria *Queer*, em diálogo com a alegria do Carnaval e com a perspectiva de nossos estudos sobre a Comunidade *LGBTQIAPN+*¹², nomenclatura defendida por nós nesse capítulo, da qual pudemos contemplar o arco-íris ganhar as ruas e as redes sociais por uma Linguística *Queer*. Sob essa perspectiva, em nosso terceiro capítulo, foram trazidas questões relevantes para a contextualização da gênese do termo *queer*, não apenas nos estudos linguísticos, em meio a lutas e ao combate ao preconceito. Outro aspecto relevante discutido nesse capítulo são as abordagens que envolvem questões de sexualidade e de gênero, respaldadas pelos estudos de Michel Foucault (2023); Haraway (2023); Preciado (2022) e de Judith Butler (2022; 2023), em diálogo com Colling (2018). Explanamos, ainda, conceitos relevantes, tanto ao contexto das pesquisas linguísticas, quanto ao nosso estudo, acerca de uma linguagem *queer*, alicerçada, sobretudo, nos postulados de Santos Filho (2021), Miskolci (2012), Sierra (2019) e Borba (2020). Como também, apresentamos questões polêmicas, como a linguagem neutra, significados presentes na sigla da Comunidade *LGBTQIAPN+* e a compreensão do que é a Linguística *Queer*. Finalizamos o terceiro capítulo com alguns resultados exitosos de pesquisas envolvendo tanto a perspectiva dos estudos LGBT quanto dos estudos *queer*.

Os gêneros das *AUs* se reuniram no bloco do *Twitter*, na grande praça pública da *internet*, abrindo alas para a cultura de fãs, em nosso quarto capítulo. Sob essa

¹¹ MISTURANDO as Cores. Intérprete: André Rio. Compositores: André Rio e Ranieri Oliveira. [S.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/andre-rio/misturando-as-cores/>. Acesso em 15 out. 2023.

¹² Adotamos a sigla *LGBTQIAPN+*, com o intuito de trazer uma nova contribuição científica para a Comunidade que tem por base original as iniciais: L (Lésbica), G (Gays), B (Bissexuais), T (Transgênero), às quais foram incluídas as letras Q (*Queer/Questionando*), I (Intersexuais), A (Assexuais/Arromânticas/Agênero), P (Pansexuais), N (Não-Binários). Tem-se, pois, a sigla contemporaneamente conhecida *LGBTQIAPN+*, na qual acrescentamos o símbolo ∞ (infinito) para ter um espectro que contemple todos(as) aqueles(as) que, porventura, sejam parte inerente desse tronco, que vem se expandindo desde sua gênese, ou passarão a ser, quando outros sujeitos reconheçam, de fato, suas existências. Reiteramos o uso do símbolo (∞), após o símbolo (+), com o intuito de reforçar as diversas possibilidades de expressões de sexualidade e de gênero, para além da soma um infinito de subjetividades que ainda estão por vir, como um ato de resistência e de respeito, tolhendo qualquer tipo de cerceamento social.

ótica, o trecho da canção “Bela é ver o passarinho / Oh! Bela / Indo em busca do seu ninho / Oh! Bela / Todo mundo se amando / Com amor e com carinho / Uns sorrindo e outros chorando de amor¹³” estabelece diálogo com o *Twitter*, enquanto suporte de rede social digital, que ficou conhecido por muito tempo pela logomarca do passarinho azul. Destacamos que o tão conhecido passarinho azul “voou” do seu ninho no *Twitter* e cedeu lugar à logomarca “X”; por este motivo, compreendemos, neste capítulo, por meio de uma linha do tempo, toda a evolução dessa mídia social, que é o suporte do gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop*, nosso objeto de pesquisa. Outrossim, estudamos as redes sociais digitais a partir dos estudos de Bobsin e Hoppen (2014), Buzato (2016), Recuero (2020) e Recuero, Bastos e Zago (2020), com suas interações e as construções de laços sociais; da mesma forma, compreendemos como se dão as construções discursivas e as produções artísticas no *Twitter*. Preocupamo-nos, pois, em apresentar a arquitetura do *Twitter* e algumas funcionalidades dessa mídia digital, incluindo elementos indispensáveis para sua utilização, ao apresentar tutoriais de acesso à plataforma pelo celular, como também a definição de termos específicos presentes no *Twitter* e algumas curiosidades acerca de sua história.

A letra da canção “Ô abre alas / Que eu quero passar / Ô abre alas / Que eu quero passar / Eu sou da Lira / Não posso negar / Eu sou da Lira / Não posso negar¹⁴” lembra o processo da representação simbólica da alegria, tanto dos carnavais pernambucanos quanto dos gêneros de fãs presentes na rede social digital no *Twitter*, os quais “abrem alas” para o amor dos fãs por seus *idols* em nosso quinto capítulo, com o entendimento sobre a Cultura *K-Pop*, representada em nossa pesquisa pelos membros do grupo sul-coreano *BTS*. Inicialmente, abordamos a Cultura de fãs, na qual se encontram as produções escritas ficcionais em ambiente digital, com informações relacionadas ao universo das *Fics*, gênese do gênero *AU*. Em seguida, realizamos uma contextualização histórica dessa indústria de entretenimento cultural da Coreia do Sul, respaldada nos estudos de Hany (2020). Outrossim, retomamos a história da música coreana desde o fim do século XIX, o que nos possibilitou compreender como se comportam as pesquisas contemporâneas por interesse *K-Pop*. Para tanto, apresentamos dados que resultaram em uma pesquisa na ferramenta

¹³ OH Bela!, Intérprete e compositor: Capiba. [S. l.: s.n.], 1970. 1 canção (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/capiba/1862612/>. Acesso em: 15 out. 2023. (Referência ABNT)

¹⁴ Ô ABRE Alas. Intérprete e compositora: Chiquinha Gonzaga. [S. l.: s.n.], 1899. 1 canção (4 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/430778/>. Acesso em: 15 out. 2023.

Google Trends, em uma busca de interesse *K-Pop* ao longo do tempo, incluindo o contexto brasileiro. Como também, a reprodução *K-Pop* na plataforma *Spotify* entre Janeiro de 2014 e Janeiro de 2020, última atualização. Nosso intuito com esses dados foi compreender melhor o gigantesco sucesso do grupo sul-coreano *BTS*. Na última seção deste capítulo, apresentamos, detalhadamente, os gêneros que compõem as *AUs+* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, com ilustrações e exemplos retirados do suporte que integra os gêneros de fãs. Nesse contexto, entendemos a estrutura do gênero *AU*, as principais fontes de inspiração dos(as) produtores(as) e algumas terminologias presentes no dicionário das fanfiqueras, o que nos fez compreender que o léxico utilizado nas *Fics* se estende às *AUs* no *Twitter*. Ratificamos que todas as produções ficcionais giram em torno da temática *LGBTQIAPN+∞*, visto que seus(as) produtores(as) a utilizam para a criação de histórias com base em *ships*, junção de um casal, no caso do gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop*, casais homoafetivos masculinos, ao utilizarem como personagens os membros do *BTS*.

Tal qual o trecho da letra da canção, “Ô balancê balancê / Quero dançar com você / Entra na roda morena pra ver / Ô balancê balancê¹⁵”, que nos faz recordar as marchinhas de Carnaval, convidamos o(a) leitor(a) não apenas para embalar a melodia da canção, mas também para compreender nosso sexto capítulo intitulado Entre máscaras e fantasias, surge a metodologia. Nos aspectos metodológicos, apresentamos nosso tipo de pesquisa, qualitativa, do tipo netnográfica e reflexiva, elencando os critérios netnográficos postulados por Kozinets (2014), que subsidiaram as análises do gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*; como também, ilustramos as estratégias de ação utilizadas para o alcance de nossos objetivos na pesquisa. Outro ponto relevante foi a compreensão da ATD (Análise Textual Discursiva), apresentada por Moraes e Galiazzi (2006), a qual norteou nossas reflexões acerca das categorias de análise dos nossos três objetivos específicos, dos quais emergiram as subcategorias de análise, após a aplicação da ATD.

Nossos resultados, com base nos critérios netnográficos, após aplicação reflexiva da ATD e definição das subcategorias de análise, ratificaram, em nosso primeiro estudo, a partir de nosso primeiro objetivo específico: (i) tons depreciativos por parte dos personagens; (ii) ironia nas falas dos personagens ficcionais;

¹⁵ BALANCÊ. Intérprete: Carmem Miranda. Compositor: Braguinha e Alberto Ribeiro. [S. l.]: EMI, 1936. 1 LP, faixa 1 (3 min). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/430711/>. Acesso em: 15 out. 2023.

divertimento na linguagem, com a presença da virtude curativa do riso, além de felicidade e elogios alegres; (iii) liberdade criativa proporcionada pelo próprio suporte do *Twitter*; (iv) ambivalências carnavalescas, com elogios injuriosos e linguagem depreciativa; (v) hiperbolizações; (vi) transformações dos personagens, com metamorfoses e seres híbridos; (vii) presença de máscaras e fantasias; e (viii) sensualidade.

No que concerne ao nosso segundo estudo, relacionado ao nosso segundo objetivo específico, nossos resultados atestaram: (i) presença de aspectos semânticos e axiológicos; (ii) posicionamentos e atitudes responsivas, aos processos de interação discursiva, presentes nos diálogos dos personagens ficcionais; (iii) presença das experiências vividas nas marcas constitutivas das produções analisadas; (iv) criação artística; (v) exterioridade do sujeito, ao interagir com o mundo da arte; (vi) relação intercambiável entre a palavra e a imagem nos trechos analisados; (vii) relações dialógicas com os aspectos emotivo-volitivos, a entonação e os atos valorados das produtoras das *AUs*.

Já em relação ao terceiro estudo, em consonância com nosso terceiro objetivo específico, nossos resultados confirmam, entre outros: (i) uma reflexão acerca da construção de identidades, incluindo os corpos e os sujeitos envolvidos no processo; (ii) mecanismos regulatórios, os quais reiteram uma visão preconceituosa, em relação aos personagens de algumas *AUs* analisadas, os quais são vítimas de ataques preconceituosos, que visam à regulação dos relacionamentos homoafetivos, com o intuito de enquadrá-los na heteronormatividade; (iii) predominância de relacionamentos homoafetivos masculinos nas *AUs* analisadas, seguindo a perspectiva foucaultiana dos dispositivos da sexualidade e das relações de poder imanentes às construções sócio-históricas em torno da temática que envolve uma perspectiva *queer*; (iv) linguagem que faz uso de palavras que remetem à erotização; como, também, uso de vocábulos e de expressões de baixo calão e com forte denotação sexual.

No que tange ao alcance de nossos três objetivos específicos, pudemos constatar, a partir dos resultados dos nossos três estudos, a necessidade de uma observação mais atenta à maneira como os jovens contemporâneos interagem não apenas nas redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*, mas em situações de interação *off-line*, incluindo contextos educacionais, profissionais e sociais.

A jornada de nossa pesquisa foi repleta de aprendizados, de reflexões e de discussões acerca de questões relevantes à contemporaneidade, em especial, ao contexto educacional e social, uma vez que educadores e pesquisadores necessitam compreender o porquê de adolescentes estarem verbalizando certas expressões e vocábulos em contextos específicos. Nossas discussões possibilitam pensar a respeito da formulação linguístico-discursiva de jovens em formação, de como seus valores se refletem em suas construções cidadãs, e o porquê, em alguns momentos, de serem construídas assertivas, muitas vezes, preconceituosas e homofóbicas. Assim, os universos alternativos possibilitam um leque de oportunidades para pesquisadores e profissionais da educação analisarem e encontrarem caminhos para dirimir questões que incluem a falta de respeito ao próximo e, em especial, à Comunidade *LGBTQIAPN*^{+∞}.

Nesse sentido, a partir dos postulados teóricos aqui elencados e da seleção dos trechos das nove *AUs* analisadas em três estudos específicos, reiteramos nosso convite para a realização não apenas da leitura de nossa pesquisa, mas da reflexão acerca dessas questões, que envolvem jovens interconectados, imbuídos de posições emotivo-volitivas e axiológicas que, por meio das produções ficcionais nos universos alternativos, externam seus posicionamentos, seus pontos de vista, suas criatividade e suas imaginações.

2 ABERTURA OFICIAL: BAKHTIN, O CÍRCULO E A CARNAVALIZAÇÃO, EM MEIO A CONFETES E SERPENTINAS

E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.

Lispector (1998, p. 25)

Clarice não viveu o Carnaval de Olinda, mas o traduziu com sua alma à frente de seu tempo, sintetizou de forma uníssona a beleza da fusão do Carnaval de Recife e de Olinda – Clarice, enquanto Clarice: além do seu tempo. Com a metáfora dessas festividades carnavalescas, nessas cidades irmãs de coração e de história, iniciamos nosso convite para os dias de festa popular, que unem e encantam a todos com sua beleza e suas peculiaridades inerentes.

O percurso teórico que seguimos, para imergir nesse sentimento carnavalizado, descrito por Clarice Lispector em nossa epígrafe, inicia-se com a compreensão da pedra basilar das relevantes contribuições dadas por Bakhtin e pelo Círculo (especificamente Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov¹⁶ e Pavel N. Medviédev), após muitas reflexões, idas e vindas nos primeiros manuscritos desses teóricos que, até hoje, são ressaltados nos estudos de diferentes ciências, a exemplo das Ciências da Linguagem, em seu sentido amplo.

No conto Restos de Carnaval, presente na obra *Felicidade Clandestina*, Clarice (1981, p. 27) afirma: “Naquele Carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma”. Como Clarice Lispector, almejamos “viver” uma dimensão carnavalizada, transmutada, hiperbolizada, metamorfoseada proposta por Bakhtin a partir dos estudos sobre Dostoiévski e Rabelais, para compreender nuances na constituição do *corpus* de nossa pesquisa, que consiste no gênero *AU* e nos gêneros das *AUs+* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*, os quais foram explanados em nosso quinto capítulo.

¹⁶ Salientamos que há uma variação na escrita do nome deste teórico russo, Volóchinov e Voloshinov, a depender da obra e/ou do autor(a) utilizado(a). Sendo assim, haverá, no presente capítulo, a utilização das duas formas.

Neste capítulo, enquanto “abertura oficial” dessa grande festa popular, que é o Carnaval, discutimos os pilares da concepção de língua/linguagem, enunciado e dialogismo nos estudos bakhtinianos e do Círculo. Especificamente, em Medviédev, abordamos questões referentes, sobretudo, aos estudos literários, seguindo com a composição dos gêneros do discurso, na perspectiva bakhtiniana.

Ademais, é imprescindível, para atingir nossos objetivos neste estudo, entender a constituição do ‘ato responsável’ para o mundo da cultura, tão importante para nossa inserção no universo da Carnavalização bakhtiniana, com as categorias de análise *a priori* selecionadas para nossa pesquisa.

Assim, iniciamos, precipuamente, com as concepções de língua/linguagem, enunciado e dialogismo para Bakhtin e para o Círculo, relacionando tais conceitos com outros postulados que dialogam entre si e trazem contribuições relevantes para nossa pesquisa. Também, abordamos enfoques do método formal para os estudos literários de Medviédev e sua influência na Teoria Dialógica do Discurso.

2.1 Língua/linguagem, enunciado e dialogismo nos estudos bakhtinianos e nos do Círculo

Primeiramente, faz-se relevante compreender as relações existentes entre Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) e o conhecido Círculo, dos quais destacamos também Valentin N. Voloshinov (1895-1936) e Pavel N. Medviédev (1892-1938), sobre as concepções de língua/linguagem, enunciado e dialogismo. Em relação a Medviédev, ressaltamos suas contribuições para os estudos literários e outros aspectos que interessam aos estudos da linguagem.

O Círculo é estudado como um conjunto de intelectuais russos, com diferentes formações acadêmicas e profissionais, os quais se reuniram regularmente entre os anos de 1919 e 1929 e deixaram um legado de vasto e relevante conhecimento em diferentes áreas, cujos alicerces se fundamentam na concepção de língua/linguagem que se sustenta, entre outros, nos processos de interação verbal, enunciado concreto, signo ideológico e dialogismo. Nessa perspectiva, afirma Brait (2018):

É importante lembrar que, nos anos 1920, Bakhtin, Voloshinov e Medviédev, membros do que hoje se denomina *Círculo*, tiveram uma intensa convivência intelectual, participando de grupos de discussões que se formavam em Nevel, Vitebsk e Leningrado. Essa mesma

década vai revelar os resultados dessa produtiva reflexão e o interesse pela linguagem e seus estudos. (Brait, 2018, p. 48)

Nos estudos e nas pesquisas realizadas na área da Linguística e das Ciências da Linguagem, importante contribuição foi dada por Bakhtin e pelo conhecido Círculo, cujas relações dialógicas encontram-se imbricadas à vasta produção intelectual desses estudiosos. Ressaltamos, sobremaneira, a relevância do pensamento bakhtiniano, o qual compreende variáveis que precisam ser compreendidas, com o intuito de estabelecer diálogos, por meio de possibilidades de uso da palavra, do texto, da imagem e de outras formas de manifestações humanas. Sob essa ótica, afirma Bakhtin:

Historicamente, a linguagem desenvolveu-se a serviço do pensamento participante e do ato, e somente nos tempos recentes de sua história começou a servir o pensamento abstrato. A expressão do ato a partir do interior e a expressão do existir-evento único no qual se dá o ato exigem a inteira plenitude da palavra: isto é, tanto o seu aspecto conteúdo-sentido (a palavra-conceito), quanto emotivo-volitivo (a entonação da palavra), na sua unidade. (Bakhtin, 2020, p. 84)

As questões concernentes ao ato e ao Ser-evento foram detalhadas em nossa seção sobre o ‘ato responsável’ no mundo da cultura. Por enquanto, evidenciamos a devida compreensão dos postulados bakhtinianos sobre a linguagem, a qual nos norteia, visto que se faz salutar adentrar nas esferas das multifacetadas atividades humanas para compreender, por exemplo, como o gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter* poderá ser estudado a partir dos postulados bakhtinianos elencados para nossas análises.

Ao pensar a linguagem, Bakhtin associa-a diretamente à relação *eu-outro*, em um processo sócio-histórico e social. Brait e Melo (2005) nos esclarecem que:

Bakhtin e seu Círculo, à medida que elaboram uma teoria enunciativo-discursiva da linguagem, propõem, em diferentes momentos, e reflexões acerca de enunciado/enunciação, de sua estreita vinculação com signo ideológico, palavra, comunicação, interação, gêneros discursivos, texto, tema e significação, discurso, discurso verbal, polifonia, dialogismo, ato/atividade/evento e demais elementos constitutivos do processo enunciativo-discursivo. (Brait; Melo, 2005, p. 65)

A concepção de linguagem que permeia o pensamento bakhtiniano e do Círculo apresenta as noções de enunciado/enunciação consideradas em posição de destaque, já que a linguagem será entendida sob a perspectiva histórica, cultural e

social que: “[...] inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos do discurso nela envolvidos” (Brait; Melo, 2005, p. 65).

Para Bakhtin e para os autores do Círculo, a língua não é tomada como um sistema de normas prontas e acabas. Sob esse olhar, Bakhtin aborda a visão da língua em relação dialógica, construída sócio e historicamente, seja na perspectiva da linguagem verbal, seja na perspectiva da não verbal. Destacamos, assim, que nos processos de interação verbal sempre há uma relação dialógica.

Por conseguinte, o conceito de dialogismo consiste na propriedade da linguagem que compreende o discurso pautado no discurso do outro, construído por suas relações e sempre com uma atitude responsiva. De acordo com Clark e Holquist (2008):

O caráter distinto de cada resposta é a forma específica da responsabilidade daquela dada pessoa. Não há meio de um organismo vivo evitar a responsabilidade, uma vez que a própria qualidade que define se alguém está ou não vivo é a capacidade de reagir ao ambiente, que é constante “resposar”, ou responder, e a cadeia total dessas respostas compõe uma vida individual. É o que Bakhtin quer dizer quando declara que “não há álibi no existir”. O modo como respondemos é como tomamos a responsabilidade por nós mesmos. (Clark; Holquist, 2008, p. 92-93)

Enquanto resposta particular, respondemos a estímulos emanados de outros participantes dos processos de interação verbal, uma espécie de alteridade advinda do mundo social da linguagem, cujo objetivo precípuo é o “resposar” ou “responder”, que sustenta a nossa responsabilidade. Acrescentam Clark e Holquist (2008) que:

Bakhtin postula que a enunciação é a unidade fundamental de investigação para quem estuda a comunicação em oposição à simples linguagem. [...] Enunciação é, em Bakhtin, o termo que fornece cobertura a uma situação cuja dualidade veio a ser obscurecida pela assunção unificante de que falar e ouvir seriam atividades exclusivas e integrais. Pensava-se que as pessoas faziam ou uma ou outra coisa. Mas a experiência de Bakhtin confirmou que elas fazem as duas simultaneamente. (Clark; Holquist, 2008, p. 237)

Sendo assim, o falar e o ouvir, para nosso teórico russo, não são atividades exclusivas e integrais, mas sim simultâneas. Além disso, a grande preocupação de Bakhtin é a comunicação, visto que ele não está preocupado apenas com o estudo da língua, como alguns linguistas que centram seus estudos nas palavras isoladas, enquanto constitutivas da língua/linguagem. O objetivo do estudo bakhtiniano

concentra-se na inserção social do estudo da linguagem em um processo dialógico. Para Bakhtin (2011):

As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica. (Bakhtin, 2011, p. 323)

Nessa perspectiva dialógica, ninguém escapa do discurso do outro, não podemos escapar do já dito, a alteridade é constitutiva do ser humano, da interação e da relação entre pensamento e linguagem. Destarte, Bakhtin unifica suas reflexões e seus estudos na natureza essencialmente dialógica da linguagem, o que nos faz compreender que, onde há linguagem, há dialogismo. Na visão bakhtiniana:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (Bakhtin, 2011, p. 348)

Compreende-se, pois, que as relações dialógicas, segundo nosso teórico russo, são verdadeiros registros sociais valorativos e constitutivos do enunciado, percebidos nos processos de interação dos indivíduos na sociedade. Sob outro enfoque, não podemos pensar em um sujeito pronto e acabado em tudo; nesse caso, só com a morte.

A ideia do inacabamento atravessa o pensamento bakhtiniano. O sujeito, para nosso teórico russo, é um ser singular e se constitui a partir da interação com o outro, já que a linguagem só é linguagem com o dialogismo, uma vez que todo discurso se constitui em função do outro. Temos, nessa visão, um outro que nos faz pensar que devemos falar dessa maneira e não de outra, por exemplo. Por conseguinte, tudo é dirigido ao outro, e é nessa relação com o outro que vamos nos constituindo.

Para sintetizar o pensamento bakhtiniano sobre o dialogismo, recorreremos a Cunha (2019):

Bakhtin via o diálogo numa acepção bem ampla, com confronto de ideias, constitutivo do pensamento, do conhecimento social e humano, da compreensão, da comunicação e da vida humana. No dialogismo bakhtiniano, todo discurso se constitui da massa do “já dito” bem como em função da relação com o destinatário abre perspectivas sem limites

para novas interpretações, uma vez que o “sujeito” vive voltado para o outro que é um ser de linguagem. (Cunha, 2019, p. 155)

Cunha (2019) nos esclarece que não há significados fixos nas palavras, há sim variações de sentido, uma vez que há interferência “[...] em função dos gestos, da entonação, do contexto mais amplo, de um gênero, de uma obra, de uma época” (Cunha, 2019, p. 155). Acerca dessa lógica, somos sujeitos da linguagem, únicos, singulares, permeados por afetos, valores e pontos de vista, sempre nos constituindo em relação ao já dito, ao outro.

Assim compreendido, faz-se indispensável, em nossa pesquisa, entendermos a visão do texto para Bakhtin e para o Círculo. Nessa vertente, Silva (2020) afirma que:

[...] o texto, na concepção dialógica da linguagem, literalmente “dialoga” com outros textos proferidos em contextos específicos, históricos e culturais, em um verdadeiro “universo” da dialogicidade, imbricando diferentes discursos éticos, artísticos, culturais, profissionais, presentes na língua viva e vivida por interlocutores reais ou “fictícios”. (Silva, 2020, p. 54)

Dessa forma, os textos, tomados sob uma perspectiva dialógica da linguagem, são atravessados por questões sociais e culturais, no que se refere ao posicionamento do sujeito na conhecida arena discursiva. Outrossim, não podemos compreender o pensamento bakhtiniano sem pensar também em Volóchinov. Poderíamos usar o pensamento de Brait (2018) para compreender melhor a relação entre Bakhtin e Voloshinov sobre o dialogismo:

Mesmo reconhecendo as diferenças que conferem autoria diferenciada a Volóchinov e a Bakhtin, o conceito de linguagem que emana dos trabalhos de cada um tem, dentre outros pontos de contato, a ideia do diálogo, no sentido tanto de explorar a linguagem a partir da caracterização das especificidades verbais e extraverbais que envolvem e definem interlocutores em situação de interação presencial, como de um avanço em direção ao dialogismo. (Brait, 2018, p. 8)

Bakhtin elaborava sempre uma teoria do funcionamento da linguagem. Salienta-se que os estudos estilísticos são estudos vinculados à literatura, e a estilística da época de Bakhtin possuía uma abordagem linguística, uma vez que havia os estudos de Saussure. Logo, Bakhtin vai propor outra estilística, ele vai propor uma estilística do gênero. O que ele vai levar em consideração é o tom social, o estrato social e o uso do gênero do romance. E na época, havia uma corrente idealista, que

não levava em consideração a vida da língua. Salientamos que explicitamos com mais detalhes essas questões em nossa seção sobre os gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana; por hora, damos sequência com os postulados do nosso segundo teórico russo.

Assim sendo, torna-se imperioso ressaltar que importante contribuição aos estudos do Círculo é atribuída a Volóchinov, nosso segundo teórico do Círculo a ser estudado na pesquisa em tela. Ao discutir a questão da linguagem, esse teórico russo desenvolveu dois pontos: em *Marxismo e filosofia da linguagem*, doravante *MFL*, discute criticamente os estudos linguísticos de sua época; na obra *O discurso na vida e o discurso na poesia*, assim como na obra *As fronteiras entre poética e linguística* Voloshinov apresenta sua tese “[...] de que os enunciados do cotidiano e os enunciados artísticos têm um chão comum – estão ambos no interior da grande corrente da comunicação sociocultural e têm ambos uma dimensão axiológico-social em sua significação” (Faraco, 2009, p. 45-46).

Segundo Volóchinov, em *MFL*:

A importância da orientação da palavra para o interlocutor é extremamente grande. Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor. (Volóchinov, 2017, p. 205)

Volóchinov destaca a função bilateral da palavra, ou seja, as “*inter-relações do falante com o ouvinte*” sempre em relação dialógica: “um” em relação ao “outro”. Nessa obra, Volóchinov faz uma crítica ao estruturalismo linguístico, ao apresentar sua visão sobre a interação discursiva, ao esclarecer sobre o subjetivismo individualista e o objetivismo abstrato. Sob essa perspectiva, seu intuito é abrir caminho para a construção de uma nova proposta culminando com a Teoria Dialógica do Discurso. Para uma melhor compreensão de seu posicionamento, abordamos, sucintamente, as duas teses apresentadas por Volóchinov em *MFL*.

À vista disso, a primeira tendência ficou conhecida, nos estudos linguísticos, como o subjetivismo individualista, ao analisar o discurso, em todos os seus

fenômenos linguísticos, de forma individual e criativa. De acordo com Volóchinov (2017):

O psiquismo individual representa a fonte da língua. As leis da criação linguística – uma vez que a língua é formação e criação ininterrupta – na verdade são leis individuais e psicológicas; são elas que devem ser estudadas pelo linguista e pelo filósofo da linguagem. (Bakhtin/Volóchinov, 2017, p. 148)

Nessa visão, temos a língua tomada como produto pronto e acabado, a língua como atividade individual e de natureza puramente psicológica, em um processo ininterrupto de criação linguística. Já a segunda tendência, o objetivismo abstrato, afirma Volóchinov (2017, p. 155): “Se para a primeira tendência a língua é um fluxo eterno de atos discursivos, no qual nada permanece estável e idêntico em si mesmo, para a segunda tendência, a língua é um ‘arco-íris’ imóvel que se ergue acima desse fluxo”. Compreendemos, por esta tendência, uma unicidade da língua, enquanto aspectos gramaticais, fonéticos e lexicais, conhecidos como norma culta, utilizados por participantes de um mesmo grupo comunicativo/discursivo.

Na obra *A palavra da vida e a palavra na poesia*, Volóchinov (2019, p. 117) postula que:

A palavra na vida não é autossuficiente. Ela surge da situação cotidiana extraverbal e mantém uma relação muito estreita com ela. Mais do que isso, a palavra é completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido. (Volóchinov, 2019, p. 117)

Nessa obra, Volóchinov esclarece que a palavra não pode ser abordada de modo isolado, visto que, no processo de interação entre sujeitos, a palavra se mostra repleta de sentidos e de significados que precisam ser analisados a depender do contexto dessa interação verbal, principalmente quando levamos em consideração o enunciado cotidiano. Como assegura Volóchinov (2019, p 121): “A particularidade dos enunciados da vida consiste justamente no fato de que eles estão entrelaçados por mil fios ao contexto extraverbal da vida e, ao serem isolados, perdem praticamente por completo o seu sentido”.

Já no ensaio *Discurso na vida e discurso na arte*, a partir de agora DVDA, originalmente publicado em russo, em 1926, traduzido por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, Voloshinov trata sobre a questão da arte e afirma:

A arte, também desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, ocupa seu lugar,

naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica – mas desta determinação nós nunca seremos capazes de derivar a essência da arte, do mesmo modo como não podemos descobrir a fórmula química desta ou daquela mercadoria das leis econômicas que governam a sua circulação. (Voloshinov, 1976, p. 2)

A perspectiva social da arte é abordada nesse texto voloshinoviano, no qual nosso teórico declara que necessitamos encontrar “[...] uma fórmula na obra de arte” que esteja em relação de independência, no que tange à visão sociológica e “[...] em contradição com as bases do marxismo” (Voloshinov, 1976, p. 2-3). Inclusive, nosso estudioso, em DVDA, explana que o método sociológico de concepção marxista tornou possível “[...] uma genuína ciência no estudo da criação ideológica” (Voloshinov, 1976, p. 3).

Como também, garante que a arte é “imanentemente social” e explica que a arte recebe influência do meio social extra-artístico, o qual a afeta enquanto elemento estético. Por consequência, nosso estudioso aborda, em DVDA, a análise sociológica aplicada à teoria da arte e aponta dois pontos de vista que devem ser deixados de lado.

Em se tratando do primeiro ponto de vista, definido por Voloshinov (1976, p. 3-4) como “[...] a *fetichização da obra artística enquanto artefato*”, nosso autor explicita tratar-se da atitude prevalecente no estudo da arte. Essa visão traz uma restrição da percepção da obra de arte vista por ela mesma, excluindo seu criador e seus contempladores.

Por outro lado, na segunda visão, há uma centralização da arte “[...] nas experiências da pessoa contemplando ou da pessoa criando” (Voloshinov, 1976, p. 4). Nesse seguimento, o objeto de estudo da primeira visão é a obra de arte enquanto estrutura, ou seja, seu artefato; na segunda, temos como foco a psique do criador ou até mesmo do contemplador da obra artística. Em conformidade com Voloshinov (1976):

Uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício linguístico. Ela se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador, como o fator essencial nessa interação. (Voloshinov, 1976, p. 2)

Mais uma vez percebemos a relevância dos processos de interação verbal para os autores do Círculo, pois Voloshinov, em DVDA, esclarece, ao longo da sua produção, as questões que envolvem a obra de arte, a comunicação estética, a qual

“[...] é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação” (Voloshinov, 1976, p. 5).

Dessa forma, ao longo da leitura de DVDA, verificamos questões envolvendo o discurso verbal, analisado como não autossuficiente por nosso filósofo russo. Ele acrescenta que: “[...] um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (i) a parte percebida ou realizada em palavras e (ii) a parte presumida” (Voloshinov, 1976, p. 8).

Ademais, nosso autor também aborda questões que versam sobre a entonação, sob diferentes vertentes, e reitera que: “A entonação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entonação, o discurso entra diretamente em contato com a vida” (Voloshinov, 1976, p. 8).

Igualmente, a exemplo de Bakhtin, Volóchinov afirma que:

Todo discurso é *dialógico*, dirigido a outra pessoa, à sua *compreensão* e à sua efetiva *resposta* potencial. Essa orientação a um outro, a um ouvinte, pressupõe inevitavelmente que se tenha em conta a correlação *sócio-hierárquica* entre ambos os interlocutores. (Volóchinov, 2013, p. 168)

Torna-se evidente, portanto, uma orientação social na enunciação, na qual se ressalta tanto o verbal, quanto o gestual, cujo significado e conteúdo específicos se imbricam em sua constituição e são acrescidos de uma forma estilística e dos aspectos gramaticais que constituem essa enunciação (Volóchinov, 2013). Acerca dessa lógica, “Ainda que a enunciação esteja privada de palavras, bastará o *som* da voz – a entonação – ou *somente um gesto*. *Fora de uma expressão material, não existe enunciação, assim como também não existe a sensação.*” (Volóchinov, 2013, p. 173-174).

Para a realização de uma síntese do pensamento de Voloshinov, amparamo-nos no pensamento de Serra e Silva (2022), as quais asseveram que:

Volóchinov preocupou-se em conceber uma compreensão dos conceitos ideológicos que não se dissociam jamais de uma interação social. Seja sua preocupação com o potencial da palavra e todos os elementos que modificam sua significação, seja com os enunciados que materializam as várias possibilidades comunicativas, ou pelos signos que condensam entendimentos compartilhados por grupos, o filósofo seguiu os princípios de uma coletividade na qual a linguagem tudo perpassa. (Serra; Silva, 2022, p. 58-59)

O pensamento de nosso autor sobre a linguagem era pensado por meio de questões transversais a uma sociedade, o que as autoras supracitadas explicam como uma “coletividade na qual a linguagem tudo perpassa”, cuja sociedade é constantemente transformada pelos agentes sociais dessa linguagem. Por conseguinte, Voloshinov enxergava a importância de analisar a linguagem em contextos de uso, “[...] levando em consideração os enunciados como um objeto que carrega as potencialidades da linguagem em contexto social” (Serra; Silva, 2022, p. 58).

Para completar nossa abordagem acerca dos três teóricos propostos para a compreensão sobre os principais postulados desenvolvidos pelo Círculo, destacamos Medviédev, cuja principal contribuição foi dada através de sua obra *O método formal nos estudos literários*, a partir de agora *MFEL*. Nos dois primeiros capítulos de *MFEL*, de acordo com Faraco (2009, p. 46): “Medvedev, depois de apresentar o estudo da literatura como um ramo dos estudos da criação ideológica, traça o que poderia ser lido como diretrizes gerais para um estudo de base materialista e sócio-histórica do universo da criação ideológica”.

Com o intuito de apresentar o estudo da literatura, Medviédev (2018) postula que:

Os fundamentos dessa ciência das ideologias foram profunda e solidamente alicerçados no marxismo, que formulou uma definição geral das superestruturas ideológicas, de suas funções na unidade da vida social, de suas relações com a base econômica e, em parte, também da relação interna entre elas. No entanto, até hoje, o estudo detalhado das particularidades específicas, da peculiaridade qualitativa e cada campo da criação ideológica – ciência, arte, moral, religião -, encontram-se ainda em estado embrionário. (Medviédev, 2018, p. 43)

Nesse panorama, esse teórico acompanha os fundamentos do que ele denomina “ciências da ideologia”, cuja inspiração é marxista. Diante dessa visão, as superestruturas são tratadas por ele “[...] em suas relações com a base e o estudo concreto de cada fenômeno ideológico específico”, (Medviédev, 2018, p. 43), nas quais ele afirma haver uma ruptura.

Outro aspecto relevante abordado por Medviédev, em *MFEL*, é o caráter concreto e material do mundo ideológico. Faraco (2009) chama a atenção para o vocábulo “ideologia”, visto que, em seu entendimento, é uma palavra “maldita” por possuir inúmeras significações, e acrescenta que:

Nos textos do Círculo, a palavra *ideologia* é usada, em geral, para designar o universo dos produtos do “espírito” humano, aquilo que algumas vezes é chamado por outros autores de cultura imaterial ou produção espiritual (talvez como herança e um pensamento idealista); e, igualmente, de formas da consciência social (num vocabulário de sabor mais materialista). (Faraco, 2009, p. 46)

Faraco elucida que tanto Medviédev quanto os outros autores do Círculo faziam uso da palavra ideologia para um espectro bastante abrangente, envolvendo áreas como “[...] a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política, ou seja, todas as manifestações superestruturais” (Faraco, 2009, p. 46). Todas essas esferas englobam o que Medviédev denomina de “[...] estudo das ideologias” no plural, pois reúne todas as áreas que envolvem, segundo Faraco (2009), a criatividade intelectual humana. Nessa perspectiva da teoria da “ciência das ideologias”, o teórico russo tratará especificamente da criação literária.

É conveniente destacar a abordagem de Medviédev sobre o meio ideológico, o qual ele afirma ser “[...] a consciência social de uma dada coletividade, realizada, materializada e exteriormente expressa” (Medviédev, 2018, p. 56). Enquanto meio da consciência, o meio ideológico encaminha o conhecimento humano para um entendimento que envolve o que o autor denomina por “existência socioeconômica e natural”.

Medviédev, ao abordar o cerne de sua obra *MFEL*, trata sobre os estudos literários e sua relação com outras ideologias. Em suas palavras:

A literatura insere-se na realidade ideológica circundante como sua parte independente e ocupa nela um lugar especial sob a forma de obras verbais organizadas de determinado modo e com uma estrutura específica própria apenas a elas. (Medviédev, 2018, p. 59)

Faz-se salutar destacar que os produtos resultantes da criação ideológica são parte inerente de nossa realidade prática. Faraco (2009, p. 48) afirma que: “[...] numa determinada linguagem – tomado o termo aqui em sentido amplo [...] um produto da criação ideológica é sempre um signo”. Por fim, Faraco (2009) faz uma síntese em relação ao entendimento dos signos tanto para Medviédev quanto para os outros autores do Círculo, ao declarar que:

[...] os signos são intrinsecamente sociais, isto é, são criados e interpretados no interior dos complexos e variados processos que caracterizam o intercâmbio social. Os signos emergem e significam no interior de relações sociais, estão **entre** seres socialmente organizados; não podem, assim, ser concebidos como resultantes de

processos apenas fisiológicos e psicológicos de um indivíduo isolado; ou determinados apenas por um sistema formal abstrato. Para estudá-los, é indispensável situá-los nos processos globais que lhes dão significação. (Faraco, 2009, p. 49)

Nesse sentido, podemos compreender que, para Medviédev e para o Círculo, nossas relações com a realidade circundante são possíveis por estarmos inseridos em um mundo que se sustenta pela linguagem, pelos signos e por suas significações, cujas interações são possíveis ao serem “semioticamente mediadas”. Além disso, Bakhtin, em sua obra *Para uma filosofia do ato*, a qual será discutida por nós mais adiante, ressaltará a natureza da significação dos signos em uma perspectiva axiológica (Faraco, 2009).

A respeito da obra medviédeviana, Grillo (2015) aponta que:

Na conclusão, é reconhecida a influência fecunda do formalismo, ao abordar os grandes problemas da Ciência da Literatura de forma penetrante, o que torna impossível desprezá-lo. A crítica ao formalismo permite, segundo Medvedev, reforçar os fundamentos da ciência literária marxista. As conclusões de Medvedev corroboram a Machado¹⁷ de que a radicalidade do formalismo tornou-se o subsídio da Poética Sociológica do Círculo de Bakhtin que, considerando a criação como um produto de indivíduos organizados socialmente, não se descuida da materialidade concreta da produção literária. (Grillo, 2015, p. 93)

Com a explicação de Grillo sobre o formalismo russo, o posicionamento de Medvedev acerca da construção da “materialidade concreta da produção literária” e a apreciação do Círculo acerca da “criação como um produto de indivíduos organizados socialmente” finalizamos nosso olhar sobre Medviédev, cujo estudo ressaltava a criação de sujeitos organizados sob sua perspectiva social, focando seu estudo na produção literária.

Com o intuito de sintetizar as contribuições de Bakhtin e do Círculo para os estudos da linguagem, perscrutaremos o pensamento de Cunha (2005):

Bakhtin e o Círculo elaboraram uma das teorias mais ricas e mais frutíferas abordagens sobre o discurso citado. A abordagem dialógica do discurso abriu um campo de pesquisa para a Linguística e deu origem a numerosas análises, revelando novos aspectos do funcionalismo da linguagem. O sujeito é introduzido nos estudos da linguagem, que passa a ser estudada do ponto de vista da heterogeneidade, da diversidade de sentidos e de modos de funcionamento. (Cunha, 2005, p. 10)

¹⁷ MACHADO, I. **Analogia do dissimular**: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

Com este entendimento, podemos verificar que Bakhtin e o Círculo não se limitam a refletir sobre linguagem e literatura, mas sobre um sujeito que se posiciona, pensa, age, sente, interage e dirige-se ao mundo, ao outro, a ele próprio e à sua produção discursiva. Com essa colocação de Cunha (2005), finalizamos esse breve percurso sobre os estudos bakhtinianos e do Círculo, na perspectiva da língua/linguagem, enunciado, dialogismo e outras questões que interessam a nossa pesquisa, como a obra de arte.

Assim posto, seguimos com a compreensão do ‘ato responsável’ no mundo da cultura, tendo como alicerce a obra *Para uma filosofia do ato responsável*, uma das primeiras obras bakhtinianas.

2.2 O ‘ato responsável’ no mundo da cultura

A linguagem nunca foi única, e a primeira lição que Bakhtin nos deixou foi a relação com o outro por meio da linguagem. O sujeito bakhtiniano pensa na transitividade, tudo o que o faz interagir é ato: ético, estético, sentimento, enunciado. A partir de Bakhtin, tem-se a visão do homem que ocupa um lugar único e que é responsável por seus atos; sua ética é a ética de valores; para o pensamento bakhtiniano, temos, então, um sujeito constituído por valores.

Bakhtin estuda o ato na obra *Para uma filosofia do ato responsável*, doravante *PFA*, a qual é considerada por muitos estudiosos, sobretudo, da área da linguagem, como uma obra complexa e de difícil entendimento. Segundo Amorim (2018):

O texto integra um conjunto de manuscritos que Bakhtin havia guardado em um esconderijo em Saransk, cuja existência somente seria revelada pelo próprio Bakhtin nos anos 1970, quando já se sentia salvo das perseguições políticas. O esconderijo em questão data do período de retorno de seu exílio oficial no Cazaquistão. (Amorim, 2018, p. 17-18)

Esse texto traz reflexões que envolvem desde os atos humanos, em sua complexidade, em um mundo concreto, a questões sobre ética e estética, as quais envolvem o ato e o mundo como um todo arquitetônico. Trata-se de uma obra de cunho filosófico, considerada por muitos como o “berço” do pensamento bakhtiniano, que apresenta resultados de uma reflexão bastante densa sobre a arte, seus discursos tecidos a partir dela e uma estruturação bastante sólida sobre as

composições ética e estética, ambas tomadas como ‘ato responsável’. Nas palavras de Amorim (2018):

Aqui, a questão é: qual é a ética de um pensamento? Ou ainda: em que condições um pensamento teórico pode ser ético? A dimensão ética de um pensamento teórico não pode ser apenas buscada no (ou deduzido do) seu conteúdo. Do conteúdo de um pensamento podemos e devemos exigir que seja verdadeiro, mas isso não é suficientemente para que ele seja ético. Porque a verdade do conteúdo de uma teoria diz respeito a leis universais e a um universo de possibilidades. (Amorim, 2018, p. 21-22)

Com um olhar acerca da questão ética, a autora supracitada expressa algumas questões caras à obra bakhtiniana, compreendidas a partir de reflexões filosóficas que norteiam possibilidades de interpretação para a posterior aplicação desses conceitos em situações práticas do mundo real, situadas sob os âmbitos social e histórico. Já Sobral (2019), em sua obra *A filosofia primeira de Bakhtin*, esclarece que, visto em conjunto, *PFA* consiste em:

- (1) Apontar a crise da cultura e da filosofia em general, crise ao ver do autor decorrente da cisão entre vida e cultura, teórico e prático, juízo estético e vida concreta; e
- (2) Desenvolver uma proposta de superação dessa crise a partir de uma filosofia primeira capaz de integrar esses aspectos como componentes da unidade do Ser-evento, ou seja, o ser-no-mundo entendido como evento, não como algo a realizar e em constante (auto) realização. (Sobral, 2019, p. 33)

Ao abordar duas grandes vertentes, no que tange aos objetivos da obra analisada, Sobral (2019) sintetiza, em (1), aspectos concernentes à cisão entre vida e cultura, na qual engloba também a análise de opostos como: teórico e prático e juízo estético e vida concreta, temas extremamente relevantes para *PFA*; já em (2), o autor supramencionado ressalta o objetivo de Bakhtin ao propor uma filosofia primeira, ou *prima filosofia* (termo cunhado por Aristóteles), de acordo com Sobral (2019) na introdução à sua obra.

Interessa-nos a compreensão da atividade estética, enquanto produto do existir, cujo ato histórico se une a uma percepção estética, a qual “[...] consegue também apreender a unicidade do evento singular” (Bakhtin, 2020, p. 41), ou seja, o ato singular, na perspectiva de minha singularidade, ao completar o outro, inserido no mundo da cultura.

Ao comentar a obra *PFA*, Sobral (2019) afirma que:

A meu ver, desde o início Bakhtin deixa claro seu ponto de vista: trata-se de defender uma filosofia primeira centrada na unidade da cultura, ou seja, a integração entre vida, arte e ciência, unidade esta que leva em conta, para além das generalizações, mas sem desconsiderá-las, a singularidade dos atos humanos. Essa singularidade reside no fato de cada ato humano realizar-se à sua própria maneira (sem prejuízo do que há em comum a todos eles), sendo, pois, uma singularidade irrepetível – porque os atos são a tal ponto específicos que cada um deles ocorre uma única vez. (Sobral, 2019, p. 38-39)

O intuito de Bakhtin, ao postular conceitos como o ‘ato responsável’, sua singularidade e irrepetibilidade inerentes, é desenvolver uma filosofia primeira “centrada na unidade da cultura”, como explica Sobral (2019), ao integrar os três campos da atividade humana: vida, arte e ciência.

Assim, Bakhtin (2020) declara que: “[...] somente na *sua totalidade* tal ato é verdadeiramente real, participa do existir-evento; só assim é vivo, pleno e irredutivelmente, existe, vem a ser, se realiza” (Bakhtin, 2020, p. 42). Acerca dessa lógica, o ato é partícipe do que Bakhtin denomina por existir-evento, agregado à unidade da singularidade desse existir, cujo resultado é apresentado por nosso teórico russo como o confronto de dois mundos “[...] absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da vida e o mundo da cultura” (Bakhtin, 2020, p. 43).

Ademais, esclarece Amorim (2018, p. 27): “Já a expressão *ato* mobiliza a palavra plena: seu aspecto de conteúdo de sentido (a palavra-conceito), seu aspecto palpável-expressivo (a palavra-imagem) e seu aspecto emotivo-volitivo (a entonação da palavra)”. Tal explicação nos faz compreender que, para Bakhtin, linguagem é entonação, como ratifica Amorim (2018, p. 28): “A entonação será justamente marca linguística do *valor* e será responsável pela dimensão ética que estará sempre presente na obra bakhtiniana”.

No que diz respeito ao mundo da vida, Bakhtin (2020) enfatiza nossa ação responsável ao criar, dar vida, possuir conhecimento acerca dele, vivenciá-lo e, por fim, despedir-se deste mundo, em consequência da finitude da vida com a morte. Tal ato, na condição de individualidade do ser, ocupa um lugar e possui como característica precípua a irrepetibilidade, na sua singularidade. Como postula Sobral (2019):

O ato para Bakhtin se compõe de um elemento generalizável, estativo, e de um elemento não generalizável dinâmico. Nem o teórico nem o estético dão conta deste último, sendo, portanto, unilaterais nesse sentido. O autor insiste que, quando tomamos como componentes do

ser-evento, que é a junção entre generalidade e singularidades, o teórico e o estético podem ser incorporados a uma filosofia primeira. (Sobral, 2019, p. 39)

Compreende-se, portanto, que a responsabilidade do ato individual e singular de um sujeito único, que se distingue da ação repetível em si da realização de elementos irrepetíveis do ato no plano dessa responsabilidade, direciona para “[...] a junção entre generalidade e singularidades” (Sobral, 2019, p. 39). Por outro lado, no ser-evento reside a responsabilidade ética e moral deste ser. Sendo assim, nosso estudioso, na construção do arcabouço que fundamenta o ‘ato responsável’, abrange “[...] um plano bilateral, de interpenetração, figurado para Bakhtin por Jano, aquele que tem duas faces” (Sobral, 2019, p. 40).

O Jano bifronte, presente na obra bakhtiniana sobre o ‘ato responsável’, foi inspirado no Deus romano Janus ou Jano, cuja imagem era representada por duas faces viradas em direções opostas, “De origem indo-europeia, ambivalente, com dois rostos contrapostos (um no verso do outro), era um dos mais antigos deuses de Roma” (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 512). Segundo os autores, trata-se, pois, do deus das portas, aquele que marca a evolução do passado ao futuro, possuidor das chaves, deus que prescinde os começos, suas cabeças opostas indicam que ele está ao mesmo tempo na entrada e na saída.

Outrossim, para adentrar na bidirecionalidade na unidade de sua responsabilidade, Bakhtin (2020) esclarece a relação existente entre conteúdo, denominado por ele como responsabilidade especial, e a relação do existir, o qual ele designa responsabilidade moral. Nosso teórico russo reitera, em suas colocações, a vida como resultado de um ato complexo, pois, “[...] eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir” (Bakhtin, 2020, p. 44).

Paralelamente, Amorim (2018, p. 22) explica que: “O conhecimento sem ato é um dado abstrato e parcial. Para que um conhecimento seja pleno, é necessário que alguém o pense. O ato é o movimento do pensamento, é o vir-a-ser”. Temos, então, alguns pontos a serem refletidos, como a questão semântica do conhecimento tomado como ato, visto que, enquanto plenitude, exige uma veracidade para sua validade, com uma “validade de justiça”, conforme aborda Amorim (2018). Outro aspecto relevante é que se deve ressaltar a inserção ao contexto do sujeito que pratica este

ato, pensado, refletido, posicionado por este sujeito, inserido em um contexto cultural, tomando a arte e o pensamento enquanto atos.

Sobre a relação entre vida e cultura, exemplificam Pajeú e Miotello (2018):

O centro de valor da alteridade que constitui a relação eu-outro é o que permite aos acontecimentos que circunscrevem a cultura se concretizarem com vivacidade nas relações sociais, posto que, para Bakhtin, a cisão entre a vida e a cultura torna esses dois domínios objetificados. (Pajeú; Miotello, 2018, p. 776)

A partir desse pensamento, Pajeú e Miotello (2018) esclarecem os dois mundos postulados por Bakhtin, os quais se confrontam e se encontram em uma posição antagônica, um mundo que apresenta o ato da vida singular de cada sujeito e o mundo enquanto ato irrepetível, respectivamente mundo da cultura e mundo da vida. Nessa vertente, há uma discrepância entre o ser-evento que vivencia os atos na esfera da vida, praticando uma atividade ética, e uma atividade estética representada pela “[...] esfera da cultura, como mundo de significação dos atos valorados [...] como unidade objetiva de atos representados por enunciados, por meio da linguagem” (Pajeú; Miotello, 2018, p. 777).

Acrescenta-se que a concepção ética, estruturada por Bakhtin em seu estudo sobre o ‘ato responsável’, direciona um olhar para a existência de uma vida única, irrepetível de um sujeito que pensa, indaga, discorda, deixa sua marca singular e interage com os sujeitos que como ele age em um mundo incomum. A atividade ética, nessa perspectiva, corresponde a uma gama de compromissos e deveres dos sujeitos para com outros sujeitos.

Já em relação à atividade estética, seu objeto “[...] encarna uma valoração, uma reflexão elaborada, portadora de acabamento – e não essencialmente acabada – acerca da ação ética desempenhada pelo sujeito a partir da linguagem” (Pajeú; Miotello, 2018, p. 777). Nesse contexto, a atividade estética é a representação do mundo exterior do sujeito, isto é, há o distanciamento do ser que vê o mundo e transforma sua palavra estética imbuída de aspectos sociais e históricos (Pajeú; Miotello, 2018).

Destacamos a importância da cultura para nosso estudo, já que a acepção da palavra engloba um conjunto de conhecimentos, tradições, costumes e vivências de uma dada época que, em geral, é transmitida de geração a geração. Na visão de Pajeú e Miotello (2018, p. 779): “[...] a cultura é a lente pela qual os sujeitos valoram

os seus atos e os atos alheios nas esferas ética e estética”, trata-se, pois, da visão da cultura na interação com a vida, “[...] e aí a compreensão da cultura por uma vertente enrijecida da identidade só pode ter como implicação a reação de estranheza em presença de diferentes” (Pajeú; Miotello, 2018, p. 779).

Nessa lógica, a cultura surge nas relações estabelecidas entre os sujeitos no dia a dia, por meio das vozes e das imagens que interagem, dialogam e se constroem cotidianamente. Apenas pelo ‘ato responsável’, que permeia as identidades, ao mesmo tempo múltiplas e singulares, há o reconhecimento da cultura acionada pelo sujeito na sua responsabilidade: “E o mundo elaborado, construído, arquitetado pelas mais variadas relações sociais entre o eu e o outro é o que constitui as mais variadas esferas da cultura” (Pajeú; Miotello, 2018, p. 780).

De acordo com Bakhtin (2020):

O mundo estético na sua totalidade é, em geral, um ato responsável seu – do ator, do intérprete, e não da pessoa representada, do herói. O mundo estético na sua totalidade não é senão um momento do existir-como-evento, faz precisamente parte dele através de uma consciência responsável – o ato de quem dele participa. A razão estética é um momento da ação prática. (Bakhtin, 2020, p. 49-50)

Esse olhar estético sob o mundo da vida, representado pelo ‘ato responsável’, desperta uma consciência de quem “dele prática” ratificando a existência de ação prática do sujeito por meio de fenômenos dialógicos, repletos de valores axiológicos e volitivos. É a partir de nossas escolhas e dos nossos valores que conseguimos vivenciar a linguagem, plena de sentidos e repleta de perspectivas, amalgamando culturas, sociedades e inserindo-se na história, com os atos éticos e estéticos imbricados.

Sendo assim, seguimos com a compreensão dos gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana.

2.3 Gêneros do Discurso na perspectiva bakhtiniana

O conceito de gênero é um dos mais produtivos em Bakhtin, pois, como afirma Renfrew (2017, p.181): “[...] o gênero surge nas mãos de Bakhtin tanto como categoria definitivamente literária quanto, ao mesmo tempo, como categoria expressiva do literário e do não-literário”. Portanto, compreender o dialogismo bakhtiniano, nos

chamados gêneros do discurso, dar-nos-á uma visão melhor acerca da alteridade em todas as esferas da atividade humana.

Ressaltamos que, para a realização de uma abordagem do estudo dos gêneros, na perspectiva bakhtiniana, ratificamos alguns conceitos já abordados em nossa primeira seção, por considerarmos necessários e por Bakhtin retomá-los em sua obra *Os gêneros do discurso*, objeto de discussão da presente seção. Dito isso, reiteramos que Bakhtin é o pensador que dialogou com os princípios filosóficos de sua época e sua visão está ligada à atividade estética, à relação entre os gêneros, ao conteúdo temático, à construção composicional e ao estilo. Assim, explica Bakhtin:

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (Bakhtin, 2016, p.12)

É perceptível a preocupação de Bakhtin em conceituar os gêneros do discurso e em delimitar os três elementos que compõem o conjunto do enunciado. Nosso teórico dá sequência com explicações que justificam a multiplicidade e a heterogeneidade dos gêneros, os quais surgem nas diferentes atividades humanas e acompanham a evolução tecnológica.

O que interessa a Bakhtin é o discurso na vida, ele possui a concepção da língua ideologicamente saturada, como uma concepção de mundo e, para ele, todo discurso é orientado para a resposta, com a influência profunda do discurso da resposta antecipada. Logo, a linguagem é ato, atividade e heterogeneidade de discurso. Ele discorre sobre o estudo dos gêneros explicando que, em cada época, no que concerne à evolução da linguagem literária, temos determinados gêneros do discurso com tons diferentes.

Desse modo, Bakhtin (2016, p. 20) explica que temos “[...] não só gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo social, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.)”. E a estilística é abordada por Bakhtin com uma posição preliminar, já que todo estilo está ligado aos gêneros do discurso, em qualquer campo da comunicação discursiva, em enunciados orais e escritos, primários e secundários, ou seja, onde há estilo há gênero.

Bakhtin expõe a distinção entre os gêneros primários, classificados por ele de simples, dos secundários, os quais ele conceitua como complexos. Nas palavras de Bakhtin (2016):

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. (Bakhtin, 2016, p. 15)

Faz-se pertinente compreender, na abordagem bakhtiniana, os mecanismos pelos quais os gêneros primários são reelaborados e incorporados aos complexos, ou seja, fundam-se a eles e “[...] adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta do romance” (Bakhtin, 2016, p. 15). Para Pajeú (2014):

Essa distinção entre gêneros primários e secundário é determinada pelo uso da linguagem por sujeitos em seu conjunto dialógico em um domínio específico. O gênero primário se transforma em secundário quando perde a ligação direta com a finalidade para qual foi arquitetado, isto é, quando adentra a um espaço exotópico pela representação. Se as relações entre sujeitos inseridos em gêneros do discurso geram sentidos, esses são encarnados em textos, e esse desloca-se de consciências, tornam os gêneros pontos nos quais se entrecruzam os universos da ética e da estética. Certamente, são nos gêneros do discurso, através de textos e enunciados estabilizados que encontramos a materialização desse encontro. (Pajeú, 2014, p. 107)

Mais uma vez, observamos a presença do dialogismo na obra bakhtiniana, ressaltada por Pajeú (2014) como “um conjunto dialógico”, levando em consideração o “domínio específico”, além do encontro entre os universos ético e estético. Isto posto, reiteramos que nosso teórico russo ressalta a relevância do estudo da natureza do enunciado e dos gêneros nas diferentes esferas de atividades humanas para os campos dos estudos linguísticos, visto que: “[...] a língua passa a integrar a vida através de enunciados” (Bakhtin, 2016, p. 16).

Destaca-se que os limites de cada enunciado são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, pois, como afirma Bakhtin (2016):

Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro

ou, por último, uma reação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (Bakhtin, 2016, p. 29)

Para Bakhtin, há um vínculo estreito entre discurso e enunciado, por isso é necessário pensar o discurso em um contexto enunciativo no processo da comunicação. Essa dimensão discursiva não se determina como unidade de estruturas linguísticas, uma vez que temos uma dinâmica dialógica quando ocorre essa troca de sujeitos na interação verbal. Outrossim, os gêneros discursivos não podem ser desvinculados da ideia de que são manifestação, de fato, da cultura.

Sabemos que a cultura é permeada por mudanças e transformações e as formas discursivas também estão propensas a modificações. Logo, as relações dialógicas, presentes nos mais diversos gêneros do discurso, são relações de sentido entre as mais diversas formas de manifestação dos enunciados no processo da comunicação discursiva. De acordo com Bakhtin (2016, p. 11): “O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana”.

Na vida, temos sujeitos que produzem enunciados diferentes, cada esfera comunicativa tem seu código próprio (família, trabalho, amigos); temos, também, concepções de linguagens diferentes e os gêneros se encontram nas mais variadas esferas/domínios da atividade humana. Afirma Machado (2015):

Se, inicialmente, as formulações que Mikhail Bakhtin sobre gêneros discursivos foram apresentadas como uma contestação à *Poética* de Aristóteles, as breves referências ao processo de prosificação da cultura, ao circuito de responsabilidade, à imersão no grande tempo da cultura e ao cronotopo mostram o compromisso do teórico com o conhecimento da linguagem como manifestação viva das relações culturais. (Machado, 2015, p. 163)

Durante muito tempo, houve uma preocupação focada no estudo dos gêneros literários, de base aristotélica, mas em Bakhtin houve um olhar atento para as questões de linguagem que envolviam os gêneros que, a cada dia, expandem-se, sobretudo, com o advento da *internet* e com os gêneros emergentes que circulam nas diferentes mídias e nas redes sociais digitais. Esclarece Machado (2015) que:

O gênero, na teoria do dialogismo, está inserido na cultura, em reação a qual se manifesta como “memória criativa” onde estão depositados não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e

no espaço. Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. [...] Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, permitindo a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem. (Machado, 2015, p. 159)

Não podemos limitar nossa visão sobre a cultura, por se tratar de uma unidade aberta, com várias possibilidades de constituição, “[...] um observador só enxerga a cultura alheia quando se coloca de um ponto de vista exterior a ela” (Machado, 2015, p. 160). Sob esse prisma, os gêneros surgem, constituem-se e fixam seu lugar na relação tempo-espaço. Em se tratando da perspectiva dos estudos culturais, afirma Pajeú (2014):

[...] a cultura se torna uma paragem de convergências, posto que seja vista perpassar por uma totalidade de práticas sociais que configuram os inter-relacionamentos das mesmas e que constituem as relações entre elementos em um modo de vista global. Assim, se arma como a totalização das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão significado e cogitam suas experiências. (Pajeú, 2014, p. 81)

Sob o aspecto cultural, não podemos dissociar a cultura da vida, e os gêneros recebem influência direta da cultura e das relações dialógicas dos sujeitos do discurso. Ademais, na visão bakhtiniana, todos os “[...] nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância” (Bakhtin, 2016, p. 54). Novamente, observamos a alteridade como constituinte inerente aos estudos bakhtinianos, uma vez que: “Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos” (Bakhtin, 2016, p. 54), os quais se materializam de alguma forma nos gêneros discursivos que transpassam todas as esferas sociais.

Em nosso estudo, interessa-nos o conceito de transmutação. Para tanto, temos a compreensão bakhtiniana (Bakhtin, 2011, p. 263) de que: “[...] os gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”, como também: “A própria natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia)” (Bakhtin, 2011, p. 264). Assim esclarece Zavam (2012):

[...] entendemos a transmutação como o processo constitutivo dos gêneros, já que nenhum gênero, quer seja primário, quer secundário, permanece inalterável no curso de suas manifestações. Esta nossa

proposição leva a ressaltar a estreita imbricação entre história da sociedade e história dos gêneros do discurso. Se a sociedade se transforma, transformam-se também os gêneros, não importando de que natureza sejam. Quando um gênero absorve e transmuta outro, está concomitantemente transmutando-se também. (Zavam, 2012, p. 81)

É notório que, com todas as transformações por que passam as sociedades, haverá mudanças significativas nos gêneros, os quais desaparecem por se tornarem obsoletos, migram para outros, transformam-se, permutam-se, intercalam-se continuamente, acompanhando a evolução tecnológica. Na visão de Zavam (2009, p. 55): “[...] o gênero conserva, em sua estrutura composicional, tema e/ou estilo, marcas da transmutação, que podem ser percebidas em sua história, isto é, que podem recordar o seu passado, recente ou remoto”.

Zavam (2009) esclarece também a principal diferença entre transmutação criadora e transmutação inovadora. Em suas palavras: “[...] as primeiras manifestações de um gênero que ‘nasce’ seriam sempre flagrantes da transmutação criadora [...] a atividade assegurada pela possibilidade que “[...] todo gênero tem de dar origem a novos gêneros” (Zavam, 2009, p. 56), ao tratar da transmutação criadora; já em relação à transmutação inovadora, afirma Zavam (2009, p. 56) que as transformações “[...] que observamos cotidianamente nos gêneros seriam reflexos da transmutação inovadora, a transmutação resultante da possibilidade que todo gênero tem de passar por recriação de si mesmo, com ou sem incorporação de outro”.

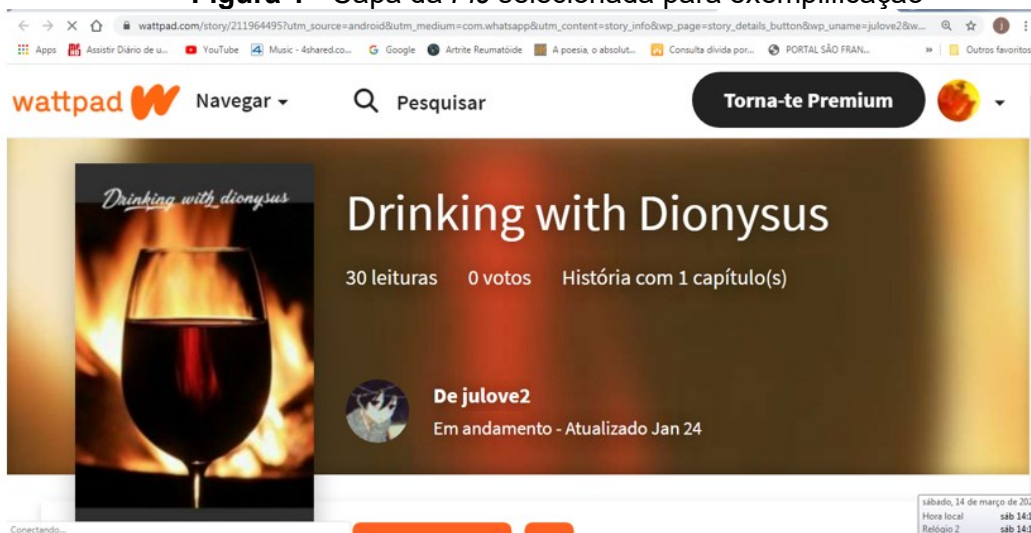
Além dessas transmutações, a autora supracitada também esclarece a diferença entre transmutação externa (intergenérica) e interna (intragenérica). Para Zavam (2009, p. 57): “O processo é intergenérico quando há a inserção de um gênero no outro, resultado da captação ou subversão”. Por outro lado, será um processo intragenérico, “[...] quando as transformações operadas dentro do gênero não resultam da inserção de um outro gênero, mas de fatores que condicionam e impulsionam essa transformação” (Zavam, 2009, p. 57). Nesse sentido, podemos compreender que os processos de transmutação envolvem todos os gêneros que passam pelas mudanças comunicacionais, exigidas por invenções e meios de comunicação, em uma sociedade que está a todo momento em constante evolução.

Sob essa visão, ressaltamos que trabalhamos com o gênero *AU*, transmutado do gênero *Fic* (trata-se de uma produção textual ficcional em ambiente digital); no caso da *AU*, uma produção no *Twitter*. Nessa perspectiva, o gênero *AU*, nosso objeto de

estudo, é resultado de uma transmutação criadora, pois, a partir do gênero *Fanfic*, surge o gênero *AU*; como também, intragenérica, em virtude dos fatores que impulsionaram esta transformação, ou seja, a necessidade de uma escrita mais célere e sucinta, na maioria dos casos.

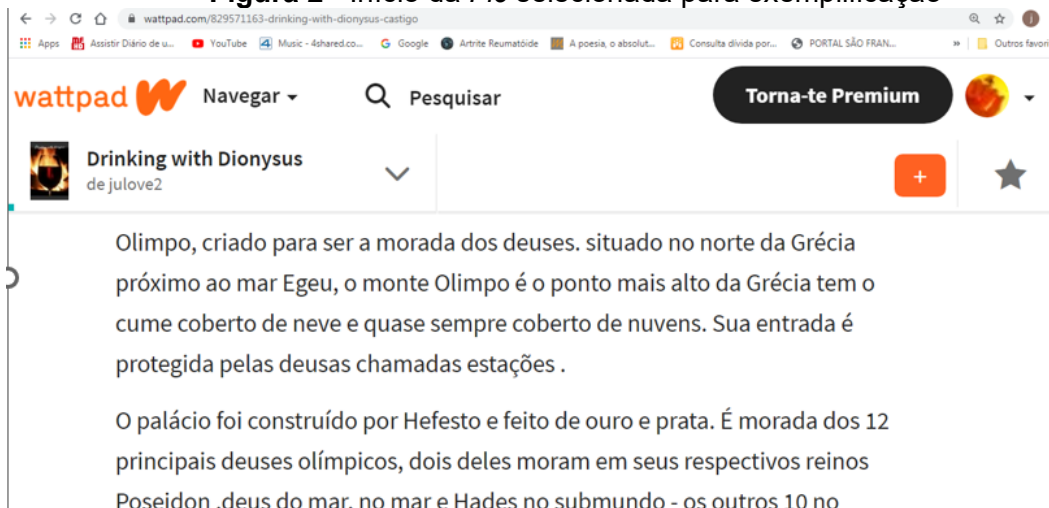
Para uma melhor compreensão do processo de transmutação, selecionamos duas imagens referentes ao gênero *Fic*; a Figura 1, com a capa da *Fic*; e Figura 2, com o início da *Fic*, as quais se encontram originalmente no site <https://www.wattpad.com>, utilizado em nossa pesquisa de Mestrado. Salientamos que existem outros sites específicos para leitura e para a escrita de *Fics*.

Figura 1 - Capa da *Fic* selecionada para exemplificação



Fonte: Site Wattpad

Figura 2 - Início da *Fic* selecionada para exemplificação



Fonte: Site Wattpad

Apresentamos algumas informações para elucidar o contexto da *Fic* selecionada para nossa exemplificação. Sendo assim, Silva (2021) esclarece que:

O enredo da *Fic* está relacionado aos deuses gregos e o título da *Fic* “*Drinking with Dionysus*” foi inspirado em uma música de mesmo título da banda coreana *BTS*. Além disso, a autora da *Fic* relata que a partir da leitura do livro *Perc Jackson e os Olimpianos*, do escritor norte-americano Rick Riordan, mais conhecido por essa obra, sentiu vontade de escrever uma *Fic* com essa temática. (Silva, 2021, p. 152)

Salientamos que, quando o gênero *Fic* está no *Twitter*, ele passa por um processo de transmutação e recebe o nome de *AU* (*Alternative Universe*), adaptando-se ao suporte e às suas exigências, como uma escrita mais célere, característica inerente às redes sociais digitais, as quais foram tratadas com detalhes em nosso quinto capítulo.

Seguem duas figuras referentes ao gênero *AU* no *Twitter*. A Figura 3 apresenta o início de uma *AU*, com a contextualização do enredo da produção ficcional. Já a Figura 4 apresenta as características de um dos personagens, incluindo duas imagens de *Edit* (manipulação de imagem realizada por fãs).

Figura 3 - Contextualização da *AU* selecionada para exemplificação



Fonte: @btscream (2021)

Observamos que a produtora, no *Twitter*, faz uso de imagens para ilustrar seu enredo ficcional ao longo da *thread*, que corresponde a uma sequência de comentários, também denominados de *tweets*, os quais se desenrolam em torno de um mesmo tema. Nesses *tweets*, os tópicos da narrativa são abordados ao longo da produção escrita ficcional no *Twitter*.

Para uma maior compreensão de como a *Fic* se apresenta no *Twitter*, ao se transmutar, selecionamos outra imagem, desta vez com a apresentação de um dos personagens da *AU* escolhida para nosso exemplo, Figura 4.

Figura 4 - Apresentação do personagem da *AU* selecionada



Fonte: @btscream (2021)

Dessa maneira, a partir dos exemplos supracitados, podemos identificar algumas diferenças entre a *Fic* e seu gênero transmutado, a *AU*, cujo suporte obrigatório é o *Twitter*, como: (i) na *Fic*, a imagem se limita à capa e, às vezes, a

alguns personagens; na *AU*, há possibilidades de inserção de outros gêneros de fãs, como a *EDIT*, Figura 4, ao utilizar a imagem de seu *idol*, Jimin, membro do grupo sul-coreano *BTS*, e manipulá-la com a inserção de características do hibridismo, com o zoomorfismo na relação homem *versus* ofídio; (ii) na *AU*, também são permitidas outras inserções multissemióticas, como: *gifs*, *emojis*, vídeos, desenhos, *memes*, figurinhas; (iii) na *AU*, podemos visualizar produções com até mais de quinhentos capítulos, todos interligados à *tread*, entre outras diferenças que fora detalhadas em nosso quinto capítulo.

Assim posto, damos sequência com a Carnavalização bakhtiniana.

2.4 A Carnavalização

Ao realizar um panorama histórico sobre a Idade Média e o Renascimento, com o intuito de imergir na atmosfera carnavalesca desse período da História da humanidade, destacamos que:

Burckhardt via no Renascimento, em contraste com a Idade Média, a redescoberta do homem e do mundo empreendida por indivíduos em harmonia com a sua realidade circundante. Há um ressurgimento do individualismo, e o homem se torna o construtor do seu mundo, transformando o Estado e a própria vida em uma obra de arte. (Jaguaribe, 2001, p. 432)

Através desse pensamento, compreende-se que o homem renascentista contrastava com a conhecida obscuridade gótica, a qual representava uma expressão artística cultivada na Baixa Idade Média – século XII – que perdurou até o Renascimento, também conhecida como arte das catedrais. O homem do Renascimento considerava-se como o criador de uma nova era de luz, a qual se encontrava diametralmente oposta ao estilo gótico.

Assim compreendido, faz-se necessário ressaltar a relevância que a pesquisa resultante da Tese de Doutorado de Bakhtin sobre a *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais* (1494-1553), a partir de agora *CPIMR*, possui para nossa investigação científica, cuja teoria da Carnavalização subjaz a nosso estudo e a nossas análises. De acordo com Dal-Sasso (2012):

A palavra carnaval origina-se do baixo latim *carnelevamen*, e pode ser interpretada como *carnis levamen*, “prazer da carne”, “antes das tristezas e continências que marcam o período da Quaresma”; mais

tarde modificado em *carne, vale!* O que significa “adeus carne!” Destacam-se algumas controvérsias quanto à origem do carnaval. Alguns historiadores, ao tratar do tema, fazem associação com as festas carnavalescas e aos cultos para louvar boas colheitas, realizados pelos antigos. Outros historiadores apontam a origem do carnaval no Egito, quando de homenagens dirigidas à deusa Ísis e ao deus Touro Apis. Nessas homenagens, os ofertantes dançavam numa grande festa e as pessoas usavam máscaras. (Dal-Sasso, 2012, p. 115)

A compreensão da palavra Carnaval é relevante para o entendimento da Teoria da Carnavalização bakhtiniana. Segundo o autor supracitado, trata-se de um vocábulo originado na Antiguidade, que significa abster-se ou afastar-se da carne, cujo período anual permite a realização de festas profanas, com a utilização de fantasias, máscaras e muita alegria. Em nossa pesquisa, a Carnavalização foi abordada a partir dos estudos bakhtinianos sobre as obras de Dostoiévski e de Rabelais. Salientamos que, à medida que foram sendo discutidas questões sobre esses dois autores, detalhamos cada um deles.

Elucidamos, sob essa perspectiva, que Rabelais foi padre, médico e escritor francês do Renascimento, conhecedor do grego antigo e criador de centenas de neologismos, dos quais inúmeros novos termos foram incorporados à língua francesa e percebidos em suas principais obras cômicas: *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534), ambas explanadas na pesquisa de doutorado de Bakhtin sobre Rabelais. No que tange ao estudo da obra rabelaisiana, observa-se a inauguração de um estilo peculiar e difundido até os dias atuais.

Segundo Brait (2018, p. 76): “O objeto de estudo de Bakhtin é a obra *Gargantua e Pantagruel*, um romance em quatro livros, publicados por Rabelais de maneira irregular, a partir de 1533, em pleno período renascentista”. As duas obras rabelaisianas narram a história de dois gigantes, o primeiro corresponde ao filho, e o segundo, ao pai.

É bastante interessante o trecho da obra rabelaisiana *Gargantua*, em que o jovem gigante, recém-chegado à cidade de Paris, “[...] se cansa da curiosidade importuna dos basbaques parisienses [...] inunda-os de urina”. (Bakhtin, 2002, p. 164). Na sequência, Bakhtin (2002, p. 166) apresenta uma continuidade de exemplos sobre os juramentos proferidos pelas pessoas comuns e acrescenta: “Antes de efetuar seu gesto tipicamente carnavalesco, Gargantua declara que o faz apenas *par rys*. E depois a multidão conclui o seu *kírie* de juramentos declarando: ‘Estamos afogados *par rys*’

[...]”. Dando continuidade ao excerto, Bakhtin declara que o autor afirmou que: “Donde foi depois a cidade chamada *Paris*” (Bakhtin, 2002, p. 166).

É instigante observar que, nestas publicações, Rabelais traz ao conhecimento do grande público gêneros distintos, como lendas populares, farsas, romances, além de obras consideradas canônicas para sua época. É perceptível, também, em seus manuscritos, o conhecido estilo grotesco da obra rabelaisiana que se dá em virtude dos gigantes. De acordo com Rabelais, do seu gigante Pantagruel, surge sua principal filosofia, o “Pantagruelismo”, que se baseia em uma “certa alegria de espírito”, confeitada no desprezo pelas “coisas fortuitas”.

Essa filosofia foi muito discutida em sua época, com seus trocadilhos linguísticos, seguidos de gêneros como sátiras e diversas paródias, a exemplo das realizadas a partir de textos bíblicos, considerados sagrados, cujas produções imputaram a Rabelais a obscenidade na linguagem, vista por vários intelectuais do seu tempo como vulgar, uma vez que apresentava insultos e um humor demasiado na linguagem.

Na cultura popular difundida na Idade Média e no Renascimento, há múltiplas manifestações, as quais, segundo Bakhtin (2002), podem subdividir-se em três grandes categorias:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.). (Bakhtin, 2002, p. 4)

Essas três categorias descritas por Bakhtin representam uma heterogeneidade da visão de mundo, com um aspecto de comicidade. Todos esses atos e ritos, conhecidos como cômicos, permeavam a vida do homem medieval que desfrutava dessa liberdade permitida pelas festividades na praça pública. Sendo assim, a partir desse estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin (2002) aborda a temática do carnaval e nos esclarece que:

[...] o carnaval libera a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (Bakhtin, 2002, p. 239)

Na visão bakhtiniana, a Carnavalização aborda valores do cotidiano, a proximidade entre as pessoas, sem barreiras entre elas, livre de hierarquias. A ideia da coletividade na praça pública, de forma espontânea, opondo-se à vida séria com suas regras constitutivas. Ou seja, temos a transposição para a obra de arte do espírito carnavalesco, que admite laços entre culturas, amalgamando uma relatividade alegre.

Na Carnavalização, os conceitos abordados por Bakhtin abrangem contextos vividos pelos cidadãos medievais, sobretudo, pelas imposições religiosas e feudais da época. Temos, então, as festividades carnavalescas, as quais

[...] permitiam que todos os indivíduos pudessem ter acesso a um 'mundo paralelo', onde seria possível a manifestação sem censura, priorizando o riso e os ritos cômicos, e o homem poderia ter como escapar da seriedade da sociedade. (Contani; Vieira; Oliveira, 2021, p. 239)

Desse modo, observa-se que as pessoas que viviam as festividades carnavalescas conseguiam se desprender das amarras impostas pelas instituições oficiais, como a igreja e o Estado, por exemplo, assim como dos valores morais que dominavam a sociedade da época. Por meio desses festejos na praça pública, os cidadãos viviam uma liberdade não possível nos dias habituais, desfazendo a seriedade imposta pela ausência do riso, causando uma certa comicidade ao trazer a público a possibilidade de ver e viver o outro lado do mundo, sem limites, sem cerceamentos sociais. Por conseguinte, há a possibilidade da subversão, do cômico, da linguagem familiar e grosseira, com todos os seus insultos e sarcasmos imanescentes.

Segundo Bakhtin, a Carnavalização consiste na transposição do espírito carnavalesco para a obra de arte, ocupando-se de relações cronotópicas, nas quais toma como referência o presente, sem deixar de levar em consideração o passado. Como esclarece Bakhtin (2018a, p. 119): “Designamos esse veículo especial como uma adequação e proporcionalidade direta dos graus qualitativos (‘valores’) às grandezas (dimensões) espaçotemporais”.

Nessa perspectiva, mistura-se o sublime com o vulgar, o sagrado com o profano; há oposições como o afastamento entre o coroamento e o destronamento, entre o alto e o baixo corporal e material. Dessa forma, o mundo inverte-se, uma vez que as interdições, barreiras e normas são suspensas, opõe-se à força centrípeta, a qual fecha o mundo em sistema, dos discursos de autoridade. Ou seja, a

Carnavalização é uma experiência centrífuga, uma experiência de igualdade; em analogia a essas experiências, temos as produções de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*. Além disso, ressaltamos que Bakhtin (2002, p. 357) nos esclarece que: “[...] a imagem da velhice que refloresce numa nova juventude recebe uma coloração histórica. É o rejuvenescimento não do indivíduo biológico, mas do homem histórico e, conseqüentemente, da cultura”. Tal relevância se verifica no *corpus* de nossa pesquisa.

Dessa forma, há uma imbricação dos laços da cultura popular com as festividades carnavalescas, ressaltado o presente e resgatando o passado, ao criticar o que seria considerado por tradicional. Ademais, destacamos que a visão carnavalesca enxerga tudo sob a perspectiva de uma relatividade alegre. Segundo Bakhtin (2002): “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (Bakhtin, 2002, p. 7).

Logo, para a imersão nesse universo carnavalizado da linguagem e das suas partes constitutivas, seguimos com a compreensão da cosmovisão carnavalesca.

2.4.1 A cosmovisão carnavalesca

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a partir de agora *PPD*, Bakhtin apresenta um estudo da obra ao abordar conceitos como dialogismo, polifonia e Carnavalização. Como pesquisador da obra dostoiévskiana, Bakhtin cunhou o conceito de polifonia e caracterizou os romances de Dostoiévski como plurivocais. E foi além, também observou a independência das vozes dos personagens dessas obras romanescas em “pé” de igualdade com o autor, possuindo múltiplas consciências, as quais Bakhtin revelou serem equipolentes, isto é, em igualdade com a consciência do autor.

Em *PPD*, Bakhtin (2018b), ao analisar a obra de Dostoiévski, esclarece as peculiaridades dos gêneros do sério-cômico, as quais mantêm uma profunda relação com o folclore carnavalesco e possuem uma cosmovisão carnavalesca imbuída em sua constituição. Nas palavras de Bakhtin (2018b):

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isso, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com

as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre advinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca. (Bakhtin, 2018b, p. 122)

Para compreender a variedade de textos artísticos que figuravam na Idade Média e no Renascimento, a cosmovisão carnavalesca pode ser considerada um conceito-chave. Outro aspecto relevante é que Bakhtin, em *PPD*, define como literatura carnavalizada todas as manifestações artísticas que sofreram, direta ou indiretamente, influências do folclore carnavalesco e define o campo do sério-cômico como primeiro tipo representante dessa literatura. Dessa maneira, nosso teórico russo apresenta três peculiaridades pertencentes à cosmovisão carnavalesca.

No que tange à atualidade viva, enquanto primeira peculiaridade, nosso estudioso da obra dostoiévskiana aborda o novo tratamento que eles dão à realidade, isto é, o dia a dia é tomado como ponto de partida para o estudo desses gêneros peculiares. Como descrito por Bakhtin (2018b, p. 123): “Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística”. Acerca desse raciocínio, uma obra carnavalizada deve tratar de questões inerentes ao cotidiano, dispensando qualquer tipo de distância épica ou trágica, sem basear-se em mitos ou lendas, mas sim na contemporaneidade viva e vivida nas ruas.

Temos, então, no estudo bakhtiniano, a experiência e a fantasia livre como características da segunda peculiaridade da cosmovisão carnavalesca, “[...] na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador” (Bakhtin, 2018b, p. 123). Sob essa vertente, temos o resgate por Bakhtin da possibilidade de inserir o mito ou até mesmo a lenda sob a perspectiva crítica ou submetidos ao processo cínico-desmascarador.

Já em relação às características da terceira peculiaridade, Bakhtin (2018b) ressalta “a pluralidade de estilos” e a “variedade de vozes” e acrescenta que:

Eles renunciam à unidade estilística em (termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonicidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da

prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões. (Bakhtin, 2018b, p. 123)

Ao analisar, a partir da politonicidade da narração, os gêneros do sério-cômico, Bakhtin aborda o resultado de seu estudo sobre a história da literatura e propõe, para alguns gêneros, como os que apresentam discursos bivocais, “[...] um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária” (Bakhtin, 2018b, p. 123). Na perspectiva da variedade dialógica do romance, que conduz às obras dostoiévskianas, Bakhtin (2018b) elege esses dois gêneros determinantes para a variedade dialógica do romance carnavalizado, o que nos leva à necessidade de uma maior compreensão da relevância desses gêneros específicos.

Segundo Bakhtin, em *PPD*, para uma obra ser considerada carnavalizada deve obedecer a três peculiaridades do gênero carnavalesco, assim como pertencer a uma das quatro categorias da cosmovisão carnavalesca. Ao analisar as características da cosmovisão carnavalesca, observamos a eliminação das barreiras e/ou distâncias entre os homens, ressaltando-se o que Bakhtin (2018b) denomina por “livre contato familiar” entre os homens.

Nesse ponto específico, verificamos essa cosmovisão carnavalesca juntando homens, que na vida ordinária se encontram separados por posições sociais ou hierarquias específicas, colocando-os em contato familiar na grande praça pública carnavalesca, visto que ela pertence a todos, sem nenhuma distinção. Na mesma linha de raciocínio, temos a excentricidade, outra característica da cosmovisão carnavalesca, imbricada com a primeira categoria. Essa categoria dá permissividade aos homens para que seja possível manifestações de expressão e forma concreto-sensorial, consentindo a revelação de aspectos ocultos da natureza humana.

Bakhtin também destaca a familiarização, terceira categoria da cosmovisão carnavalesca, o que nosso teórico denomina de “*mesalienses carnavalescas*”, ou simplesmente desalinhamentos, uma vez que no período do Carnaval temos as ambivalências: quem é grande junta-se com quem é pequeno, insignificante; quem é dotado de uma sabedoria cognitiva junta-se com quem é tolo, ignorante, e assim por diante, nesse desalinhamento natural peculiar ao período carnavalesco.

E como última categoria, temos a profanação, ao abordar os conhecidos “sacrilégios carnavalescos”, as indecências, as imprecações, as paródias, principalmente dos textos bíblicos considerados sagrados. Todas essas categorias respaldam-se nas ideias concreto-sensoriais, nos ritos e nos espetáculos vivenciados

livremente na praça pública, representadas na forma da própria vida, a qual passou por mudanças sócio-históricas das grandes massas populares da sociedade europeia da Idade Média e do Renascimento.

No que diz respeito à vertente carnavalesca do romance, nosso estudioso russo a denomina “variedade dialógica”, a qual conduz à obra de Dostoiévski e determina tanto o diálogo socrático quanto a sátira menipeia como gêneros pertencentes ao campo do sério-cômico, os quais foram abordados de forma sucinta em nossa seção sobre o vocabulário da praça pública.

Para ampliarmos o conhecimento desse universo da Carnavalização bakhtiniana, damos sequência com as três categorias de análise selecionadas para nosso estudo: o riso, o vocabulário e a imagem grotesca. Sendo assim, iniciaremos com a compreensão do riso.

2.4.2 O riso que encanta, ridiculariza e cura

O riso é considerado um fenômeno universal, variando de uma sociedade para outra, de uma época para outra, com seu aspecto individual e coletivo. Ao longo da História, muitos estudiosos interessaram-se pelo fenômeno do riso e a obra *CPIMR* traz um magistral panorama histórico do riso do século XIV ao XVI, trazendo excertos de períodos anteriores e posteriores.

Houve a diabolização do riso na Alta Idade Média, considerado enquanto consequência do pecado original e condenando o riso dos bufões. Sob essa ótica, houve uma espécie de guerra do riso entre cristãos e pagãos, uma vez que: “Os pais da Igreja viram no riso um fenômeno diabólico, ligado à decadência humana. Mesmo que tolerassem um ligeiro riso de divertimento, tinham uma concepção muito negativa do riso, e isso marcaria o cristianismo durante séculos” (Minois, 2003, p. 133).

Importante contribuição traz Brait (2018) ao afirmar que:

No Renascimento, o riso era visto como uma força criadora, positiva, regeneradora e, ainda, como uma forma universal de concepção de mundo, com o mesmo valor do sério. Para os humanistas, o riso e o sério formavam as duas maneiras opostas e possíveis de ver o mundo e tudo o que é essencialmente humano. No entanto, a opção por um ou outro desses paradigmas tem implicações sobre a história e sobre a produção sociocultural humana. Movido por circunstâncias especiais (as fronteiras históricas de que fala Bakhtin) e por entender a importância de ver o mundo na sua totalidade, o Renascimento

incorporou, entre seus valores, os meios de avaliar e representar a realidade a partir dessas duas óticas. (Brait, 2018, p. 81)

Ao contextualizar o riso histórica e culturalmente, Brait (2018) exalta a grande contribuição dada por Bakhtin aos estudos linguísticos, literários e das ciências humanas, elucidando as duas visões de mundo, as quais ressaltam que a realidade se constitui a partir de opostos. Compreende-se, com o estudo bakhtiniano, que Rabelais é “[...] autor por excelência do riso renascentista: em seus textos ainda ressoa a gargalhada de um mundo que tinha a convicção de que as transformações eram benfazejas e inevitáveis” (Brait, 2028, p. 81).

Sob esse viés, seguimos com a compreensão do riso rabelaisiano. Nas palavras de Bakhtin (2002):

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* [...] todos riem, o riso é “geral; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas [...]; em último lugar, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (Bakhtin, 2002, p. 10)

Temos o riso enquanto patrimônio do povo, com seu caráter ambivalente e universal. Assim sendo, para nosso filósofo russo, o riso extrapola a individualidade, uma vez que é de todos e está presente em várias culturas e sociedades ao longo da História, ao expressar o caráter social da linguagem.

Portanto, o riso adquire uma Carnavalização na linguagem, enquanto forma concreto-sensorial das ações e das imagens carnavalescas, funciona de forma ambivalente, seja na negação ou ridicularização de algo e/ou alguém, seja na afirmação ou no júbilo. Ao analisar a obra de Rabelais, *CPIMR*, Bakhtin (2002) esclarece o caráter ambivalente da obra ao afirmar que: “[...] tudo o que existe – o todo – como cada uma das suas partes – está em fase de devir, e, portanto, é risível (como tudo em devir), mas deve constituir o objeto de gracejos alegres” (Bakhtin, 2002, p. 364).

Bakhtin aborda, em sua obra, que a origem do riso se dá, enquanto antiguidade clássica, nas Saturnais romanas. O riso, considerado um dom de Deus, segundo Bakhtin (2002), permite a aproximação do poder do homem sobre a terra. “Segundo Aristóteles, a criança só começa a rir no quadragésimo dia depois do nascimento, momento que se torna pela primeira vez humano” (Bakhtin, 2002, p. 59).

Na Idade Média, o latim era a língua oficial e erudita, e o que é considerado verdadeiramente novo é a maneira de se ver o mundo e o próprio homem, visto que a religião possuía um papel de destaque, marcando bem a oposição entre o sagrado e o profano, entre o sério e o cômico. Observa-se, nesse período, o riso ausente de todas as formas consideradas oficiais, uma vez que ele estava fora de todas as esferas da ideologia dominante.

Nos cultos religiosos, o riso havia sido retirado, como também das conhecidas etiquetas sociais, dos gêneros considerados das convicções elevadas, ditas ideais. Nesse segmento, o tom sério, em oposição a riso, caracterizava a chamada cultura medieval oficial, e era considerado como a única forma para expressar a verdade e tudo que envolve o bem, o que realmente tinha importância para os intelectuais da época. Tem-se, então, os matizes que caracterizavam a seriedade como algo a ser venerado.

No Renascimento, o riso possui um profundo valor de concepção do mundo, uma vez que exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a História e, conseqüentemente, sobre o homem. Apenas o riso pode ter acesso a certos aspectos extremamente relevantes do mundo, justamente por sua natureza complexa e universal.

Ressaltamos, para nossa pesquisa, a virtude curativa do riso, uma doutrina filosófica que se baseia no romance de Hipócrates, conhecido como “Pai da Medicina Ocidental”, cuja filosofia foi difundida na Faculdade de Medicina de Montpellier, local onde Rabelais estudou e, posteriormente, lecionou. A ideia do médico alegre, contemporaneamente conhecida como os doutores da alegria¹⁸, retrata todos os benefícios proporcionados pela alegria dos palhaços, os quais são interpretados por atores cômicos, cujo objetivo é alegrar a plateia com piadas e pantomimas, trazendo toda a improvisação que encanta e envolve a todos, não apenas às crianças.

Dentro dessa filosofia dos doutores da alegria, temos em posição de destaque a arte e a cultura como direitos de todos, visto que a liberdade de expressão,

¹⁸ Doutores da Alegria tem o propósito de intervir na sociedade propondo a arte como mínimo social para crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social, privilegiando hospitais públicos e ambientes adversos, tendo a linguagem do palhaço como referência. A partir desta intervenção, ampliar canais de diálogos reflexivos com a sociedade, compartilhando o conhecimento produzido através de formação, pesquisa, publicações e manifestações artísticas, contribuindo para a promoção da cultura e da saúde e inspirando políticas públicas universais e democráticas para o desenvolvimento social sustentável. SOBRE doutores. São Paulo: Doutores da Alegria, c2023. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/conheca/sobre-doutores/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

cooperação e respeito à diversidade são princípios norteadores desde sua gênese, em 1984, com a iniciativa de *Big Apple Circus Clown Care Unit*, fundada pelo ator e palhaço Michael Christensen, segundo o *site*¹⁹ oficial dos doutores da alegria no Brasil. Ressaltamos a relevância dessa prática da alegria dos palhaços para os pacientes e familiares que lutam por melhores condições de saúde física, mental e emocional.

Essa temática foi abordada com sucesso no filme “*Patch Adams – O amor é contagioso*”, de 1998, que até hoje serve de inspiração para vários tratamentos de saúde e ações voluntárias em hospitais. Destacamos que muitas obras que envolveram a temática da “alegria contagiante dos palhaços” rabelaisiana surgiram postumamente, as quais compartilhavam de forma espontânea os frutos resultantes das “sementes” lançadas nas discussões e nos debates realizados na Faculdade de Medicina de Montpellier.

Nesses encontros, temos a gênese da teoria da virtude curativa do riso e da presença do médico que esbanja alegria e entusiasmo, tão imprescindíveis para os pacientes que enfrentam problemas de saúde e um quadro emocional delicado. Ao transpor essa filosofia da virtude curativa do riso para o contexto atual, poderíamos falar sobre uma proposta de pedagogia pautada na afetividade, na importância do riso em um contexto remoto, especialmente no auge do período pandêmico (2020-2021), como também no contexto das produções ficcionais envolvendo a superação dos problemas por meio da alegria, do riso e do amor dos fãs por seus *idols*.

Ainda em relação ao riso, Bakhtin (2002, p. 150) afirma que: “O riso desembaraça a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o mundo, o sofrimento e a violência”. Na conjuntura do riso, destacamos a relevância das festas realizadas na Idade Média e no Renascimento.

Nesse sentido, temos a Festa dos Loucos, comemorada por estudantes e pessoas pertencentes à classe eclesiástica, os quais celebravam, entre outros, o dia de Santo Estevão, o Ano Novo e o Dia dos Inocentes. Nessa comemoração, tem-se a

¹⁹ Em 1991, houve o início dos trabalhos em hospitais brasileiros; em 1992, primeira seção de elenco, entrada nos hospitais: Nossa Senhora de Lourdes, Santa Casa, Hospital Brasil (SP); em 1994, início do trabalho no Hospital Emílio Ribas (SP) e a fundação da Associação Doutores da Alegria; em 1995, primeiro intercâmbio com Michel Christensen no Brasil. SOBRE doutores. São Paulo: Doutores da Alegria, c2023. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/conheca/sobre-doutores/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

presença do riso reduzido a uma burla que denegria o rito e a hierarquia religiosa, associado à renovação material e corporal, “[...] era a ‘segunda’ natureza do homem que ria, seu ‘baixo’ material e corporal, que não podia exprimir-se na cosmovisão e no culto oficiais” (Bakhtin, 2002, p.65).

Outra festa importante desse período foi a Festa do Asno, cujo símbolo representa um dos “[...] mais antigos e mais vivos do ‘baixo’ material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador” (Bakhtin, 2002, p. 67). De acordo com Brait (2018):

As festas populares faziam com que o povo penetrasse num mundo paralelo, o da abundância, da igualdade e da universalidade (o que lhes era vedado na vida cotidiana), daí as imagens sempre exageradas e a liberdade das formas carnavalescas que marcavam o princípio da vida material e corporal, um tipo especial de imagens de duplo significado e cujo centro é o princípio do rebaixamento. (Brait, 2018, p. 82)

Compreende-se que a cultura popular, com toda sua liberdade e criatividade, desenvolveu maneiras peculiares de manifestações, as quais são traduzidas pelas festas, pelas feiras populares e pelos pregões de Paris, traduzindo uma inversão paródica do que era considerado sagrado pela religiosidade dominante.

Reiteramos a importância das obras cômicas verbais desse período, sejam orais ou escritas, as quais mantêm uma relação de proximidade com o período carnavalesco durante toda Idade Média e Renascimento. Havia, nessa época, textos com características paródicas, em latim ou vernáculo, muitos deles produzidos por eclesiásticos nos mosteiros, os quais eram destinados a serem utilizados exatamente nos ritos carnavalescos.

Sob esse viés, o que se convencionou chamar de paródia sacra destinava-se a parodiar todos os aspectos sérios do culto, incluindo a liturgia sagrada, os salmos bíblicos e os hinos de louvores, os quais tinham como objetivo precípua o rebaixamento e/ou destronamento de absolutamente tudo que era considerado sério e, conseqüentemente, dogmático.

Para seguir com o entendimento das nossas categorias de análise sobre a Carnavalização bakhtiniana, detalhamos agora o vocabulário da praça pública.

2.4.3 O vocabulário da praça pública carnavalesca

Como segunda categoria de análise, para nosso primeiro objetivo específico, trazemos o vocabulário da praça pública, com os gêneros do sério-cômico e sua relação com o folclore carnavalesco. Bakhtin, em sua análise da obra de Rabelais, associa questões do riso com o grotesco, não separando, muitas vezes, aspectos do vocabulário. Em virtude disso, observamos, em alguns momentos de nossa discussão, a presença das categorias de certa forma imbricadas, nosso intuito é esclarecê-las em consonância com a abordagem bakhtiniana.

Nessa perspectiva, destacamos que, na cosmovisão carnavalesca, a palavra e a imagem estão em uma relação especial com a realidade, visto que: “No sistema do realismo grotesco e das formas da festa popular, eles eram, ao contrário, os elementos das imagens do “baixo material e corporal” (Bakhtin, 2002, p. 131), elementos que foram detalhados em nossa seção sobre o corpo grotesco.

Nessa seção, destacamos o vocabulário da praça pública, não-oficial, com suas grosserias nada convencionais. Bakhtin (2002) faz alusão a fenômenos da linguagem, os quais ele chama de familiar, como:

[...] grosserias, juramentos, maldições, e em seguida aos gêneros verbais da praça pública: “os pregões de Paris”, o reclame dos saltimbancos de feira e dos comerciantes de drogas etc. [...]. Os gêneros artísticos e burgueses da praça pública estão frequentemente tão estreitamente misturados, que é por vezes difícil traçar um limite entre eles. [...]. A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um muro único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (Bakhtin, 2002, p. 132)

Concernir sobre o vocabulário da praça pública em Bakhtin (2002) nos permite um olhar mais atento para a devida associação com a liberdade criativa nas produções artísticas no *corpus* de nossa pesquisa, como elucida Bakhtin (2002, p. 236): “[...] condições e formas que tornariam possíveis e justificariam uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra”. No que tange à compreensão do vocabulário carnavalesco, Brait (2018) advoga que:

Bakhtin analisa dois aspectos importantes em relação à obra de Rabelais: num plano, ele vai esmiuçar e apreender o vocabulário medieval utilizado por Rabelais em pleno Renascimento, buscando

seu significado e sua importância para a formação do estilo rabelaisiano; em outro, salienta o estranhamento causado por este mesmo vocabulário na crítica posterior ao século XVI. (Brait, 2018, p. 84)

Há uma peculiaridade, no que diz respeito ao vocabulário da praça pública carnavalesca, visto que ele apresenta diversas formas e gêneros do vocabulário considerado familiar e repleto de grosserias. Trata-se de um vocabulário dissociado do considerado “mundo oficial”, que se pauta na honradez da linguagem, repleta de etiquetas sociais, pudor, decência e decoro, contrapondo-se a um mundo “às avessas”. A linguagem carnavalesca é impregnada de uma liberdade criativa, muito difundida nas obras rabelaisianas, como nos neologismos criados pelo médico renascentista. Nessa perspectiva, Bakhtin (2018) afirma que:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...]. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem [...] é suscetível de certa transposição para a linguagem [...] da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. (Bakhtin, 2018, p. 139-140)

Ratificamos que a linguagem carnavalesca rompe com todas as hierarquias, estruturas e oficialidades, ao apresentar formas concreto-sensoriais que, embora simbólicas, abordam uma Carnavalização na literatura, pois apresenta um vocabulário livre de normas, totalmente franco e espontâneo. “A linguagem carnavalesca é um dos aspectos da resistência e ruptura com tudo que é oficial, pois dela emergem as paródias e as ironias que são expressamente características do vocabulário utilizado na praça pública” (Cavalcante; Cunha; Caiado, 2022, p. 19).

Compreendemos que, pela abordagem bakhtiniana do estudo de Rabelais, o Carnaval vem inaugurar uma nova maneira de comunicar-se, respaldada tanto no gesto como no próprio vocabulário utilizado pela parcela social que não se prendia a formalidades, etiquetas e rebuscamento na linguagem. Nesse sentido, há a presença de profanações, imprecensões e blasfêmias, além de obscenidades e palavras que insultavam, inclusive, a religiosidade oficial, todas com uma linguagem carnavalizada, ao mesmo tempo que humilha e que liberta, na sua nuance ambivalente.

A mesma ambivalência na linguagem é percebida através do uso de palavras obscenas que, ora eram empregadas para o insulto, para a depreciação, ora eram empregadas com o intuito de elogiar algo e/ou alguém. Brait (2018) afirma que:

Durante o carnaval, são comuns as familiaridades escatológicas, próprias do realismo grotesco, tais como irrigar com urina ou jogar excrementos, ações praticadas pelos personagens de *Gargantua*. A referência aos excrementos talvez seja uma das imagens mais incompreensíveis para o leitor contemporâneo, preso unicamente ao sentido fisiológico e, portanto, depreciativo da imagem. Bakhtin, no entanto, chama a atenção para o fato de que, à época medieval e do Renascimento, o excremento, além do lado negativo, remetia, na sua ambiguidade, à terra e ao corpo do homem. (Brait, 2018, p. 86)

A escatologia, com seus excrementos e urina, é abordada no estudo bakhtiniano da obra de Rabelais, além das hiperbolizações e articulações dos opostos, em uma concepção de mundo pautada nas ambivalências. Enquanto perspectiva topográfica, Bakhtin traz uma referência dupla associando o ventre tanto do homem quanto da terra, enquanto modelo de fertilidade, positividade e renovação.

Afirma Brait (2018, p. 87): “Não há dúvidas de que a obra de Rabelais tem abundantes exemplos do uso do vocabulário da praça pública. Seus personagens vivem o mundo carnavalesco e sua linguagem expressa cultura da língua vulgar”. Em *PPD*, Bakhtin (2018) traz a politonicidade da narração, na qual podemos encontrar a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e de gêneros intercalados.

Outrossim, também, em *PPD*, encontramos a sátira menipeia: “[...] técnica de provocar a palavra pela situação do enredo” (Bakhtin, 2018b, p. 126). A sátira menipeia faz um contraponto com o diálogo socrático, uma vez que se trata de um gênero dialógico, o qual Bakhtin classifica como gênero carnavalizado e advoga que: “Ela tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. Ela se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (Bakhtin, 2018b, p. 128).

A sátira menipeia, que incorpora elementos presentes da utopia social, é considerada um gênero carnavalizado e se tornou um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura, segundo Bakhtin (2018b), estendendo-se até a contemporaneidade. De acordo com Bakhtin (2018a):

A menipeia incorpora frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes, a *menipeia* se transforma diretamente em romance utópico [...]. O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero. (Bakhtin, 2018a, p. 134-135)

Os elementos da menipeia, segundo nosso teórico russo, são introduzidos a partir de sonhos e de viagens, sempre transformando-se, com um destaque para o

ápice da menipeia com o diálogo socrático. Na sátira menipeia, encontramos o diário dos escritores, o qual, segundo Bakhtin (2018a, p. 135): “[...] procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação”, uma espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, englobando todos os campos sociais e ideológicos, e abarcando “[...] os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade” (Bakhtin, 2018a, p. 35).

Em relação ao diálogo socrático, destacamos o confronto de ideias a partir de questionamentos em busca de um conhecimento verdadeiro, através da ironia e da maiêutica, cuja técnica foi utilizada por Sócrates ao fazer uso de perguntas e respostas, seguidas de mais perguntas. Tem-se também a anácrise, que consiste em provocar a palavra pela própria palavra. Esclarece Bakhtin (2018a):

As ideias de Sócrates, dos principais sofistas e de outras personalidades históricas não são citadas nem reproduzidas, mas são dadas numa evolução criativa livre no fundo de outras ideias que as torna dialogadas. Na medida em que se debilitam as bases históricas e memorialísticas do gênero, as ideias alheias se tornam cada vez mais plásticas, nos diálogos começam a encontrar-se ideias de homens, que na realidade histórica nunca entraram (mas poderia entrar) em contato dialógico real. (Bakhtin, 2018a, p. 127)

Há uma liberdade de criação, os heróis desse tipo de diálogo são denominados de ideólogos, e Bakhtin afirma que o primeiro ideólogo foi Sócrates. Além disso, Bakhtin explica que, no diálogo socrático, podemos pensar em “[...] uma imagem embrionária da ideia, uma [...] representação do homem que a representa”. (Bakhtin, 2018a, p. 127). Enquanto gênero artístico-filosófico sincrético, Bakhtin afirma que o diálogo socrático é um gênero que conduz ineditamente à obra de Dostoiévski, enquanto evolução do que poderíamos denominar de prosa literária europeia.

Assim posto, concluímos nosso capítulo com a seção destinada ao grotesco, do qual utilizamos a imagem do corpo grotesco como categoria de análise para nosso *corpus*.

2.4.4 O grotesco, na ambivalência dos corpos carnavalizados

A concepção do grotesco, ao longo da História, passa por inúmeras controvérsias, visto que há uma multiplicidade de definições, as quais, muitas vezes, variam a depender de sua época. Segundo Santos (2009):

[...] as teorias tendem a concordar que são constitutivas do grotesco elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estranhamento. (Santos, 2009, p. 137)

Não podemos dissociar o grotesco do riso, visto que, muitas vezes, o grotesco foi compreendido como anormal e as reações a essas “anormalidades” foram variadas “[...] e muitas vezes opostas, tais como riso, medo e incerteza e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar-se correspondentes nas formas de configurações do grotesco” (Santos, 2009, p. 138).

De acordo com Sodré e Paiva (2014), em sua obra *O Império do Grotesco*:

[...] a palavra “grotesco” – que vem de gruta, porão (*grotta*, em italiano) – tem data marcada de aparecimento. Em fins do século quinze, escavações feitas primeiramente no porão do palácio romano de Nero (a Domus Aurea) em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos – na forma de vegetais, abismos, caracóis, etc. – que fascinaram os artistas da época. (Sodré; Paiva, 2014, p. 27)

Da origem do termo à sucessão de sua ocorrência ao longo da História, temos várias acepções do vocábulo. Kayser (2013) traz, em sua obra *O grotesco*, uma visão histórica do termo ao afirmar que: “[...] o ‘grotesco’ é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico” (Kayser, 2013, p. 13), e acrescenta sua ocorrência também em outras manifestações, como a música e as artes plásticas. Ademais, sobre o conceito de grotesco, esse autor explica que: “[...] ficou conhecido arrastando-se através dos livros de Estética como subclasse do cômico, ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco ou então, do cômico do mau gosto” (Kayser, 2013, p. 14).

Sodré e Paiva (2014, p. 28) advogam que: “De um substantivo com uso restrito à avaliação de obras de arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, [...] a partir da tensão entre o centro e a imagem [...] figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos”. Santos (2009), por seu turno, traz uma síntese da visão bakhtiniana sobre a obra de Rabelais, ao afirmar que:

Sua tese parte da alegação de que o grotesco, em sua origem, convergiria mais para algo entre o comum e o maravilhoso do que, como defende Kayser, para as zonas do fantástico e do sinistro. [...] Segundo Bakhtin, o romantismo terá atenuado a ligação direta da essência do grotesco como o riso alegre. (Santos, 2009, p. 139-140)

Nesse sentido, temos, na visão bakhtiniana, trazida por Santos, a atenuação do riso no grotesco romântico, transformando-se em humor, ironia e sarcasmo. Santos (2009), em sua obra *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*, traz uma discussão bastante interessante sobre as divergências entre a Tese de Bakhtin e o que é postulado por Kayser. Salientamos que Kayser foi o primeiro pesquisador do séc. XX a se dedicar ao estudo do grotesco; já Bakhtin, em *CPIMR*, realiza críticas bastante contundentes à obra de Kayser.

Em nosso estudo, interessa-nos a visão do corpo grotesco, o qual se contrapõe à visão clássica ou tradicional, pois, na Carnavalização, mostra-se o corpo em sua ambivalência, com orifícios abertos e protuberâncias. Para Bakhtin (2002):

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. (Bakhtin, 2002, p. 373)

Na Carnavalização, o grotesco é alegre, luminoso, primaveril, uma vez que é permitido corporificar o tempo, humanizar o tempo e, conseqüentemente, criar a imagem do tempo alegre, pois: “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (Bakhtin, 2002, p. 277).

Diante desse cenário, nosso teórico russo aborda o baixo material e corporal, com suas mudanças impregnadas nas sociedades e na História, além das inversões e das degradações presentes no período carnavalesco: “Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social” (Bakhtin, 2002, p. 70).

Temos a permutação do superior e do inferior hierárquico e a presença do corpo híbrido na “[...] pintura de seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco. [...] constituem de fato uma verdadeira galeria de imagem do corpo híbrido” (Bakhtin, 2002, p. 302-303). Como também, a concepção grotesca traz o corpo que “[...] nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a ideia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história” (Bakhtin, 2002, p. 322).

Nesse viés, nosso teórico russo informa-nos que, do realismo grotesco, é possível perceber as imagens da vida material e corporal, as quais sofrem influência direta das formas carnavalescas presentes nas festividades populares realizadas na praça pública. Assim, postula Brait (2020, p. 64): “Sem a regeneração e o inacabamento contínuos, base da metamorfose amparada no riso alegre, não há realismo grotesco, marca do estilo de Rabelais”.

Outrossim, essas imagens peculiares pertencentes ao princípio material e corporal representam uma herança deixada pela cultura cômica popular, visto que o grotesco, na acepção rabelaisiana, representa a visão do corpo em oposição à visão convencional em vigor. Ressalta-se um olhar sobre o corpo grotesco com seus orifícios abertos, todas as suas protuberâncias e ambivalências; temos, pois, uma topografia do corpo dividido em duas esferas totalmente opostas: uma superior e outra inferior, isto é, a representação do alto e do baixo material e corporal.

Sob esse âmbito, temos, na parte alta: cabeça, incluindo partes do rosto; colo, coração e membros superiores, como as mãos, todos simbolizando o pensar, o agir, as relações sublimes, transcendentais, visto que todas essas partes se encontram voltadas para o céu, para o divino. Já a parte inferior, diametralmente está ligada à terra, às coisas fortuitas e materiais, é representada pelo ventre, órgãos genitais, além do traseiro e dos membros inferiores, como os pés, os quais simbolizam o prazer, a cópula e a procriação.

Partindo desse princípio, temos, na imagem grotesca, um eterno estado de transformação, metamorfose, uma contínua incompletude que se repete, é a ambivalência em ação: o nascimento e a morte, o crescimento e a evolução em relação ao tempo, que caracterizam o grotesco. Silva (2021) traz uma visão interessante dessa ambivalência do corpo grotesco, na perspectiva da obra *CPIMR*, associada ao preconceito vivido pela Comunidade *LGBTQIA+*, ao elucidar que:

O corpo grotesco é a infância e a velhice dos pensamentos retrógrados. Na medida em que nasce, vive, dialoga, transmuta-se, envelhece e renasce. A metamorfose que luta insistentemente para constituir-se no princípio e no fim. Nas vozes sedentas por vez, por resposta e, principalmente, por respeito. No mundo às avessas do tempo e do espaço em constante esperança. (Silva, 2021, p. 1063)

Trata-se de um corpo que não apenas fala, mas sente e tem formas multicoloridas, um fenômeno de transformações, de luta, com suas ambivalências imanentes, com a polissemia transmutada da palavra cultura em nossos dias. Há,

nessa perspectiva, uma lógica interna dos exageros, das metamorfoses, das ambivalências, dos hibridismos, de um grotesco que devora e procria liberdades, em uma inter-relação com a realidade.

Em relação às máscaras, afirma Bakhtin (2002):

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos, a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (Bakhtin, 2002, p. 35)

A máscara se constitui como um elemento relevante para as festividades do período carnavalesco. Nessa conjuntura, Bakhtin destaca “[...] a violação das fronteiras naturais” (Bakhtin, 2002, p. 35), posto que traduz a alegria, relativizando a verdade enquanto identidade social, com sua essência profunda do grotesco. Soerensen (2011, p. 328) explica a simbologia do uso da máscara ao representar “[...] uma das características mais marcantes do Carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado à transgressão”.

Em relação às fantasias e sua incorporação à Comunidade *LGBTQIA+*, Silva (2021) postula que:

A fantasia reverbera o social, renova a vestimenta hierárquica una e indivisível. Permuta o superior e inferior de um corpo grotesco, alegre, multiforme e multicolor. A hiperbolização desse corpo nas pinturas dos rostos, dos tecidos, dos adornos. Caráter concreto, material e corporal ao dialogar com culturas, tempos, histórias. No hiperbolismo das imagens grotescas, materiais e corporais dessa comunidade. (Silva, 2021, p. 1064)

A autora supracitada traz uma nuance da fantasia, ao destronar a utopia social em meio à negação do preconceito, ressaltando a fantasia como vestimenta hierárquica una e indivisível, visto que há sujeitos únicos e singulares, responsáveis por seus atos e que, na Carnavalização, podem metamorfosear-se e renovar-se em célula viva “[...] na individualidade à coletividade orquestrada pelo novo, pelo original,

pelo diálogo [...] No jogo da vida vivida, sentida, sofrida, injuriada ... mas, renovada diariamente (Silva, 2021, p. 104).

Sob essa perspectiva, a autora acrescenta uma resignificação para o grotesco dos nossos dias, centrada na Comunidade *LGBTQIA+*, ao afirmar que:

O destronamento da utopia social em meio à negação do preconceito. As inversões que criam faces, dão vozes e coroam identidades. Na fronteira entre a realidade e o simbólico, a resignificação do grotesco. Ao sensibilizar a todos e a cada um a comungar com o sentimento da coletividade. Do corpo ao mundo, do mundo ao corpo grotesco, morto e renascido. (Silva, 2021, p. 1064)

Com a visão de Silva (2021), embasada na teoria da Carnavalização bakhtiniana, acerca da exposição do corpo grotesco e sua relação com a Comunidade *LGBTQIA+*, finalizamos a incompletude e o inacabamento do aporte teórico que sustenta nossa pesquisa. Sob esse olhar, realizamos um chamamento para a reflexão acerca dessa Comunidade, ao utilizar o ato ético, no grotesco representado pela voz, pela pele e pela alma dos membros da Comunidade, os quais urgem pelo direito a uma atitude responsiva.

É nesse diálogo com grupos marginalizados em luta incessante na grande arena discursiva que, em meio a confetes e serpentinas, reiteramos nosso convite para seguir a trajetória, na metáfora das ruas do Recife e de Olinda em dias de Carnaval, resplandecida e representada por um arco-íris que invade as ruas e que reluz uma Linguística *Queer*.

3 O ARCO-ÍRIS GANHA AS RUAS E AS REDES SOCIAIS POR UMA LINGUÍSTICA QUEER

Pierrô e Colombina, dois amantes tão perfeitos. Ela linda, ele sem jeito, feito festa e purpurina. Arlequim vem doutro lado, todo enfeite e prosa pruma. Sem querer coisa nenhuma, viu-se inteiro enamorado. Da festa, partiram assim, como um par recém-casado da igreja, de braços dados. Se antes, Pierrô cansado de festas que não têm fim, hoje é feliz e amado, amante de Arlequim.

Léo Ottesen

A bandeira do arco-íris, grande representação da Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞], surgiu em 1978, quando Gilbert Baker, um artista baseado em São Francisco, nos EUA, criou um *design* com oito cores, cujo propósito inicial foi a irreverência. Em 25 de junho daquele ano, no Dia da Liberdade Gay nos EUA, as primeiras versões da bandeira foram vistas nas ruas²⁰. No Brasil, além das paradas pelo orgulho da Comunidade, presenciamos amostras da diversidade também no Carnaval, a exemplo de um dos mais tradicionais blocos de rua de Pernambuco, as Virgens de Bairro Novo, Olinda, que desfilam nas ruas da cidade com suas fantasias irreverentes, em uma manifestação que reacende a diversidade, com homens vestidos com trajes majoritariamente femininos.

Todas as formas da diferença também coroaram a folia do Carnaval de Recife em dois mil e vinte e três, tendo a presença de artistas e do público *LGBTQIAPN*⁺[∞] com destaque em três palcos preparados para a folia²¹. Assim, com o amor entre Pierrô e Arlequim, descritos em nossa epígrafe, e as manifestações carnavalescas nas ruas de Olinda e de Recife e sua representatividade da Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞], convidamos para seguir a trajetória no desvelamento da Teoria *Queer* em prol do respeito, para encontrar o lugar do olhar linguisticamente construído na sociedade, com o intuito da realização de uma produção científica que responda às exigências de um mundo que ainda não aprendeu a lidar com as diferenças, que

²⁰ PARKINSON, J. **Por que bandeira do arco-íris se tornou símbolo do movimento LGBT?**. [S.l.]: BCC, 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36558396>. Acesso em: 30 jul. 2023.

²¹ COMUNIDADE LGBTI+ terá folia garantida com três programações exclusivas. Recife: Prefeitura do Recife, 2023. Disponível em: <https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/15/02/2023/comunidade-lgbti-tera-folia-garantida-com-tres-programacoes-exclusivas>. Acesso em: 30 jul. 2023.

precisa dirimir conflitos na ordem do preconceito e da falta de respeito com a Comunidade e com seus apoiadores.

Dessa forma, o presente capítulo se inicia com a origem do termo *queer*, que surge em meio a lutas, à necessidade de ocupação de um lugar socialmente construído e do combate ao preconceito. Na segunda seção, abordamos questões sobre sexualidade, cuja teoria foucaultiana sedimenta nossas discussões em diálogo com os postulados de Haraway (2023) e Preciado (2022). Na sequência, discutimos questões sobre gênero, fundamentadas, primordialmente, pelos postulados de Butler (2022; 2023), em diálogo com Colling (2018).

Ademais, damos sequência, com nossa quarta seção, por intermédio da construção de uma linguagem *queer* a partir de conceitos relevantes tanto à seara das pesquisas linguísticas quanto ao nosso estudo. Em seguida, respondemos à indagação presente em nossa quinta seção: afinal, o que é Linguística *Queer*? Por fim, em nossa última seção, temos resultados e contribuições dos estudos *queer* e sua representatividade nas redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*, para compreendermos a presença do gênero *AU* no suporte que integra nossa pesquisa.

Assim, convidamos para seguir o percurso na construção do arcabouço teórico que sustenta nosso estudo, compreendendo a origem do termo *queer*.

3.1 Origem do termo *Queer*

A Teoria *Queer*, segundo Miskolci (2012, p. 15), surgiu “[...] como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais”. Ao mergulhar nas raízes do termo, ainda não “batizado” como conhecemos hoje, verificamos que seu surgimento se deu pelo direito civil dos negros nos Estados Unidos, do movimento feminista e, então, do movimento homossexual (Santos Filho, 2021). Ressaltamos, em consonância com o contexto histórico dos anos 1980, que foi a partir de uma epidemia de AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) e de um verdadeiro pânico sexual²² que surge a política

²² As crises sexuais são conhecidas por fenômenos historicamente díspares, como o medo da “epidemia” da masturbação que assombrou os séculos XVIII e XIX, cruzadas morais contra o aborto e mães adolescentes solteiras, campanhas antipornografia, esforços para criminalizar a prostituição, através de ataques ao tráfico de mulheres, e o pânico em torno da homossexualidade e do HIV no

e a Teoria *Queer*. Salientamos que o pânico sexual resulta, em termos históricos, da reação negativa da população, em relação a acontecimentos que envolvem questões transversais a gênero e à sexualidade, como o medo a prováveis “epidemias”, a exemplo da prática do aborto ou da discriminação da prostituição. O início dos anos 1980 revelou-se com um período de menos agitação da sociedade, demonstrando, inicialmente, aversão e hostilidade em relação aos portadores do vírus HIV que estavam com a doença desenvolvida. Nesse sentido, Weeks (2017) nos esclarece que:

A segunda fase, de 1983 a 1986, pode ser chamada de período de pânico. A característica mais óbvia desta fase foi a iniciativa liderada pela imprensa. Histeria sobre a ‘peste gay’, mas isso se refletiu na geração de repulsa pública generalizada contra as pessoas com HIV, e a crença em relação à fonte de infecção, os homossexuais. (Weeks, 2017, p. 381, tradução nossa)

O que ficou conhecido como pânico sexual e uma verdadeira repulsa a pessoas homossexuais. Sob esse olhar, quem era portador da doença, era visto como uma pessoa promíscua e que representava uma verdadeira ameaça social, com proporções devastadoras (Weeks, 2017). Nesse contexto, surgem os movimentos feministas e homossexuais, com o intuito de realizar uma dinâmica, envolvendo sexualidade e desejo, nas diferentes relações sexuais. Como esclarece Santos Filho (2021):

Em decorrência dos movimentos sociais, feministas, gays e lésbicas, surgem, com origem nas humanidades, nos fins da década de 1980, nos Estados Unidos, os estudos queers, sobre minorias sexuais e de gênero [...]. Assim, realizam críticas aos discursos hegemônicos na cultura ocidental. O objeto de estudo da teoria queer é a dinâmica da sexualidade e do desejo nas relações sexuais, e os entende como construção social e histórica. Por isso, foca na heteronormatividade, o dispositivo da sexualidade. [...] Nesse sentido, a teoria queer [...] denota o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização, em oposição crítica aos estudos socioantropológicos canônicos. (Santos Filho, 2021, p. 26-27)

Segundo estudiosos da literatura *queer* (Borba, 2020; Louro, 2022; Mazzaro, 2021), a Teoria *Queer* teve início por volta do final dos anos 1980, nos Estados Unidos, através de movimentos e produções intelectuais de pesquisadores e ações de

século XX (Herdt, 2010, p. 6, tradução nossa). Disponível: *Moral Panics, Sex Panics: Fear and the Fight Over Sexual Rights by Gilbert Herdt*. Acesso em 18 de jan. de 2024.

ativistas das mais diferentes áreas. Há uma apropriação do verbete, após uma professora²³ de uma renomada universidade nos EUA cunhar o termo *Teoria Queer* “No momento em que sessenta ativistas soropositivos fundam um grupo de protesto reconhecendo-se *queer* para jornadas sobre homossexualidade” (Mazzaro, 2021, p. 1055). Houve, nessa perspectiva, um movimento social que saiu das ruas para a Academia. Quanto ao significado do termo, Louro (2022, p. 38) afirma: “Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”.

Há uma história construída a partir do vocábulo, mas, na verdade, o que pode ser extraído, enquanto essência, é a releitura do significado do verbete original voltado a uma tomada de consciência para o direcionamento de uma espécie de “prática” de vida frente às normas sociais admitidas. Nesse sentido, o que aconteceu foi uma redescritção do que, inicialmente, foi considerada uma ofensa homofóbica para uma categoria de orgulho, isto é, um movimento da vergonha ao orgulho, uma ressignificação do termo *queer*, é o que Butler (2023) define como Inversão Performativa da Injúria.

Nas palavras de Mazzaro (2021):

O uso do termo *queer* para se referir às minorias sexuais é um fato da língua inglesa desde o século XVIII, mas é a partir de 1990 que sua reapropriação como indicador de uma identidade política foi difundida pelo mundo. [...] nesse ano quatro acontecimentos marcantes: a fundação da *Queer Nation*, em Nova York, primeira associação que adota *queer* como indicador de sua identidade política que renova o estilo da militância dos movimentos LGBT; a realização das jornadas *Queer Theory*, na Universidade de Santa Cruz (Califórnia), organizadas pela professora Teresa de Lauretis; a publicação de *Epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick (1990) e de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler (2010). (Mazzaro, 2021, p. 1053)

Podemos compreender que o *queer* simboliza uma forma de pensar, de agir, que vem desafiar o que se considerava como algo “padrão”; trata-se, pois, de um corpo, modo de ser, comportamentos que, de certa forma, desagrada, afronta, incomoda e fascina (Louro, 2022). Ressaltamos que o *Queer Nation* foi um grupo que

²³ Em fevereiro de 1990, Tereza de Lauretis empregou pela primeira vez a denominação Teoria Queer para constatar o empreendimento analítico que um conjunto de pesquisadores desenvolvia em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero. A escolha do termo queer para se autodenominar, ou seja, um xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, destacava o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização focada na sexualidade. Desta forma, os teóricos queer delimitavam um novo objeto de investigação: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais (Miskolci, 2007, p. 2).

destacou a palavra *queer* como uma ofensa, significando algo como “bicha”, “viado” “excêntrico”, ou seja, uma ofensa homofóbica, e que a mídia da época representava a palavra como um câncer gay (Borba, 2021).

Segundo Miskolci (2007):

A Teoria Queer costuma ser associada ao estudo do desejo e da sexualidade, mas ainda que isto tenha marcado sua emergência, nos últimos anos, intensificaram-se as formas como estudos nesta linha apontam para a articulação de múltiplas diferenças nas práticas sociais. (Miskolci, 2007, p. 10)

Relevantes esclarecimentos são realizados por Miskolci (2007), inclusive ao discutir posicionamentos de Preciado (2007), quando afirma que: “Daí interpretações do queer como resposta crítica à globalização e aos modelos norte-americanos de identidade sexual hetero, mas também do feminismo liberal e da cultura gay segregacionista” (Miskolci, 2007, p. 10). Como também esclarece que: “[...] uma teoria queer resiste à americanização branca, hetero-gay e colonial do mundo” (Miskolci, 2007, p. 10).

Faz-se necessário compreender alguns conceitos e/ou termos que reverberam essa atmosfera *queer*, pautados em estudos linguísticos, antropológicos, sociológicos, entre outros. Sob esse olhar, destacamos a noção de diversidade ou multiculturalismo, na perspectiva de Sierra (2019):

A noção de diversidade ou multiculturalismo surge, portanto, no contexto dos movimentos liberacionistas do fim do século passado, tanto feministas como homossexuais, que desenvolviam suas lutas em torno da ideia de que era preciso romper com os processos repressivos que determinadas camadas elitizadas impunham contra grupos marginalizados pela sua condição de gênero/sexualidade. Além disso, essas lutas pela liberação sexual apontavam para a necessidade de operar uma mudança de foco importante, isto é, deixar de pensar a homossexualidade como um personagem, como uma espécie, para tomá-la como categoria política disposta a reivindicar seus direitos até então negados. (Sierra, 2019, p. 4)

Torna-se bastante pertinente a visão do autor em relação à homossexualidade, propondo torná-la uma categoria política e instigando seus membros a reivindicarem direitos e, conseqüentemente, respeito. No tocante à questão da diversidade, Miskolci (2012, 15-16) advoga que:

Diversidade é “cada um no seu quadrado”, uma perspectiva que compreende o Outro como incomensuravelmente distinto de nós e

com o qual podemos conviver, mas sem nos misturarmos a ele. Na perspectiva da diferença, estamos todos implicados/as na criação desse Outro, e quanto mais nos relacionamos com ele, o reconhecemos como parte de nós mesmos, não apenas toleramos, mas dialogamos com ele sabendo que essa relação nos transformará. (Miskolci, 2012, p. 15-16)

Segundo esse estudioso da Teoria *Queer*, essas noções surgem, como a gênese do termo *queer*, em meio a lutas frente à repressão, ao preconceito diante de uma camada social que defendia uma representatividade em prol da sua condição de gênero/sexualidade, levantando, de fato, a bandeira da diversidade. Salientamos, sob esse viés, as lutas travadas em favor da liberdade sexual, destacando a questão da homossexualidade tomada como categoria política que tem voz, que reivindica sua posição na sociedade e que tem direitos que devem ser garantidos.

Assim compreendido, seguimos com as questões sobre sexualidade.

3. 2 Questões sobre sexualidade

Michel Foucault, filósofo francês, dedicou-se em seus estudos a reflexões sobre as relações de poder e conhecimento; em nosso estudo, interessa-nos os mecanismos que envolvem as questões de gênero e de sexualidade. No que tange à questão da sexualidade, Foucault (2023), em sua obra *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, esclarece que:

Não existe uma estratégia única, global, válida para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações do sexo: a ideia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e às classes sociais. (Foucault, 2023, p. 112-113)

Há, na visão foucaultiana, relações de poder na sexualidade, com maior instrumentalidade, podendo ser utilizada de forma densa nas mais diferentes relações “[...] entre homens e mulheres, entre jovens e velhos, entre pais e filhos, entre educadores e alunos, entre padres e leigos, entre administração e população” (Foucault, 2023, p. 112). Nessa perspectiva, Foucault, na construção do arcabouço teórico que integra sua *História da Sexualidade*, discorre sobre sua aferição nos processos histórico-culturais, ressaltando comportamentos sexuais ao longo das

épocas e das civilizações, visando literalmente “a vontade do saber”, subtítulo do primeiro volume de sua extensa produção intelectual acerca da temática da sexualidade.

Em todos os livros que compõem a História da Sexualidade, Foucault traça uma linha cronológica, que vai desde a Grécia Antiga, para historicizar o que entendemos por identidade sexual. Segundo Foucault (2023), temos os pilares que compõem os dispositivos da sexualidade, os quais detalhamos um a um, na íntegra, por considerarmos de extrema relevância. Logo, temos o primeiro dispositivo que corresponde a:

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade reguladora deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, por meio de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível dessa histerização. (Foucault, 2023, p. 113, grifo nosso)

Este dispositivo trata de uma “medicalização” dos corpos e do sexo das mulheres, os quais tinham um papel imprescindível à saúde dos filhos, à firmeza da unidade familiar e, conseqüentemente, à perpetuação da sociedade. Há, então, um controle estratégico do corpo feminino, o qual representa um dispositivo específico de saber e de poder a respeito do sexo. Oliveira (2015) elucida que a histerização do corpo da mulher se dá em três fases: “[...] é vislumbrado como elemento repleto de sexualidade; é relacionado a patologias e aos saberes médicos; é posto em comunicação com o corpo social e, dessa forma, faz-se necessário regular a fecundidade” (Oliveira, 2015, p. 6).

Já no segundo dispositivo, no que concerne à ***Pedagogização do sexo pela criança***, Foucault (2023) afirma ser uma

[...] dupla afirmação de que quase todas as crianças se dedicam ou são suscetíveis a se dedicar a uma atividade sexual; e de que tal atividade sexual, sendo indevida, ao mesmo tempo “natural” e “contra a natureza”, traz consigo perigos físicos e morais, coletivos e individuais; as crianças são definidas como seres sexuais “liminares”, ao mesmo tempo aquém e já no sexo, sobre uma perigosa linha de

demarcação; os pais, as famílias, os educadores, os médicos e, mais tarde, os psicólogos, todos devem se encarregar continuamente desse germe sexual precioso e arriscado, perigoso e em perigo [...]. (Foucault, 2023, p. 113-114)

Por meio desse dispositivo, criou-se uma sexualização da criança, uma espécie de campanha “[...] pela saúde da raça e sexualidade precoce apresentada como ameaça epidêmica que poderá comprometer a saúde futura dos adultos e, consequentemente, a sociedade de toda espécie” (Borba, 2021). Nesse segmento, há uma espécie de silenciamento e uma negação da existência da sexualidade da criança, como pressupõe Foucault (2023), há esse conjunto de verdades e práticas que envolvem a criança e que, de certa forma, determinam como essa criança deverá viver a fase de sua infância.

Destarte, a pedagogização do sexo da criança versa sobre um processo pelo qual se salienta a formação do saber sobre ele, “[...] no sentido de os pequenos serem passíveis de atividades sexuais, consideradas indevidas e morais, além de trazerem perigos físicos. Desse modo, professores, médicos, psicólogos educam o sexo da criança” (Oliveira, 2015, p. 6). Em relação ao terceiro dispositivo da sexualidade, Foucault elucida a

Socialização das condutas de procriação: socialização econômica por intermédio de todas as incitações, ou freios, à fecundidade dos casais, através de medidas “sociais” ou fiscais; socialização política mediante a responsabilização dos casais relativamente a todo o corpo social (que preciso limitar ou, ao contrário, reforçar), socialização médica, pelo valor patogênico atribuído às práticas de controle de nascimentos, com relação ao indivíduo ou à espécie. (Foucault, 2023, p.114, grifo nosso)

Assim, há uma forma de controle ou desincentivo à procriação, em virtude dos problemas econômicos vividos na época: “São medidas sociais que visam reduzir a fecundidade descontrolada de casais. Por isso, responsabilizam-se os casais, diante de todo corpo social, pelo sexo que praticam” (Oliveira, 2015, p. 6). Acerca desse dispositivo foucaultiano, Miranda (2023)²⁴ denomina de casal malthusiano, em referência à Teoria do economista inglês Thomas Robert Malthus (1766-1834), o qual define como “sujeito moral” aquele sujeito que vive o problema da defasagem entre

²⁴ MIRANDA, A. T. **Teorias demográficas – Malthusianos, Neomalthusianos e reformistas**. [S. l.]: Uol Educação, c2023. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/geografia/teorias-demograficas-malthusianos-neomalthusianos-e-reformistas.htm>. Acesso em: 29 jul. 2023.

alimentos e população. Para o economista: “[...] a própria população deveria adotar uma postura de privação voluntária dos desejos sexuais”.

Como último dispositivo, Foucault (2023) define de ***Psiquiatrização do prazer perverso***, o qual ele explica que:

[...] o instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; fez-se a análise clínica de todas as formas de anomalia que podem afetá-lo; atribuiu-se um papel de normalização e patologização de toda a conduta; enfim, procurou-se uma tecnologia corretiva para tais anomalias. (Foucault, 2023, p. 114)

Dessa forma, tem-se uma natureza reguladora, como denomina Borges (2021) “um adestramento individual”, dos que não se enquadram na perspectiva de uma sociedade procriadora. Para Oliveira (2015, p. 6): “[...] o impulso sexual é entendido como biológico e psíquico e, dessa forma, implica novas formas de saber [...] para identificar quesitos que atingem tais instintos”. Nesse sentido, acrescenta o autor: “[...] é a produção de tecnologias para corrigir e normalizar as anomalias sexuais” (Oliveira, 2015, p. 6).

Esses conjuntos estratégicos, vinculados aos dispositivos da sexualidade foucaultianos, desenvolveram mecanismos específicos de poder e de saber em relação ao sexo; como também, levam à sexualidade, enquanto conjunto de elementos próprios, sejam internos ou externos, os quais são determinados pelo sexo do indivíduo e que reverberam uma sexualidade imanente. Santana Sobrinho (2021) advoga que:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico, em que se encadeiam, segundo estratégias de saber e de poder, a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos e o reforço dos controles e das resistências. (Santana Sobrinho, 2021, p. 61)

Nesse sentido, o autor corrobora o pensamento de Foucault (2023) ao associar o dispositivo da sexualidade às relações de poder inerentes às construções sócio-históricas em torno do tema. Dessa maneira, há a estimulação dos corpos, dos prazeres advindos desses corpos, que são incitados por discursos que controlam, tolhem, manipulam; não obstante, há, na contramão, um reforço dos controles e das resistências em torno da construção desse dispositivo.

Outrossim, Borba (2021) chama atenção para o homossexual do século XIX e afirma que: “a invenção” da categoria homossexual data de 1969, segundo Foucault, e que as duas categorias homossexual e heterossexual foram criadas conjuntamente

para explicar comportamentos sexuais não malthusianos, os quais não objetivavam a procriação. Nesse sentido, Borba (2021) esclarece que as duas categorias foram inventadas como uma espécie de perversão e de desvio, e ressalta que veremos a linguagem e o discurso possuindo papéis bastante importantes.

Nessa visão, destaca-se a focalização de que tudo no homossexual se resume à sua sexualidade, o que, por conseguinte, acabou impregnando algumas explicações sobre como falantes *gays* e *lésbicas* se comportam (Borba, 2021). Ainda em relação à invenção do termo homossexual, Dias (2021, p. 2) ratifica sua origem “[...] no último quarto século XIX. Esse contexto coincide, aliás, com os anos turbulentos que envolveram o famoso escritor Oscar Wilde que experimentou o peso do preconceito de sua época”, visto que a sociedade, de então, não tolerava “[...] comportamentos que escapassem da heteronormatividade” (Dias, 2021, p. 2).

Assim, o escritor, poeta e dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900), cuja existência ficou conhecida, durante um período, pelos termos eufemísticos como “sodomia”, “pecado nefando” “uranismo” ou “pederastia”²⁵ sofreu preconceito em virtude de ser homossexual à sua época, sendo condenado e cumprindo pena por seu “delito”. Faz-se salutar ressaltar que o termo “homossexualismo” foi cunhado por um médico alemão, que era homossexual, com o intuito de “naturalizar” a atração pelo mesmo sexo, o que infelizmente não foi aceito pela sociedade do seu tempo, vindo a ser considerado um desvio moral e até mesmo doença. Ainda, na contemporaneidade, encontramos em vários setores como família, igreja e a própria sociedade, por exemplo, a não-aceitação de relacionamentos homoafetivos, cognominados, muitas vezes, por substantivos depreciativos e que ferem os indivíduos que acabam, comumente, a ocultar seus sentimentos e vontades, fechando-se em um verdadeiro ostracismo.

Um importante marco na História em prol dos direitos e, principalmente, do respeito aos casais homoafetivos ocorreu em dezessete de maio de mil novecentos e noventa, data que viria a ser considerada Dia Internacional contra a Homofobia, a OMS (Organização Mundial da Saúde) passou a não considerar mais a prática homossexual como um distúrbio mental²⁶. Essa data é considerada um marco

²⁵ OSCAR Wilde e os direitos homossexuais. [S.l.]: Revista Cult, 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/oscar-wilde-e-os-direitos-homossexuais>. Acesso em: 31 jul. 2023.

²⁶ DIAZ, L. **5 momentos históricos da luta contra a homofobia no Brasil e no mundo**. [S. l.]: Guia do Estudante, 2023. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/atualidades/5-momentos-historicos-da-luta-contra-a-homofobia-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: 31 jul. 2023.

histórico que consagrou a atitude de vários médicos que defendiam a naturalização de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, considerando como absurda, um despropósito e um verdadeiro contrassenso os tratamentos para a “cura gay”.

Importante contribuição, para as questões que versam sobre a normalização da sexualidade, surgida a partir dos debates feministas e *queer* no final do último século, foi dada pela obra *O Manifesto contrassexual*, de Paul B. Preciado, publicado originalmente no ano 2000, com o intuito de estender à sexualidade questões relevantes, levantadas pela política ciborgue explorada por Donna Haraway, em seu *Manifesto ciborgue*, publicado em 1985. Para uma maior compreensão das questões levantadas por Preciado, esclarecemos, primeiramente, alguns pontos relevantes do manifesto de Haraway.

Na obra *Manifesto ciborgue*, Haraway (2023) aborda questões inovadoras para sua época sobre a relação existente entre humanos, tecnologia e natureza. Nesse sentido, os estudos de Haraway tornaram-se bastante influentes em diferentes campos, como o cultural, o feminista e o tecnológico, ao defender que os seres humanos estão cada vez mais se tornando ciborgues, uma espécie de ser humano biônico. Na visão de Simões (2023):

[...] o mito do ciborgue representa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades, inserindo em duas perspectivas a serem consideradas: uma grade de controle de poder sobre o planeta e a corporificação das relações sociais, nas quais as pessoas não temeriam vivenciar as simbioses animal-humano-máquina e a possibilidade de construir identidades fluidas e tomadas de posições contraditórias. A luta política surge em considerar estas perspectivas simultaneamente, já que ambas revelam possibilidades e dominações que poderiam ser vistas separadamente e que causariam ilusões se assim o fosse. (Simões, 2023, p. 3)

Essas questões recebem influência da perspectiva de Haraway sobre a ubiquidade das máquinas, o que resulta na visão do ciborgue como um ser híbrido que possui fluidez e volatilidade. Nas palavras de Haraway (2023):

O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos dos outros), a relação entre

organismo e máquina tem sido uma guerra sem fronteiras. (Haraway, 2023, p. 37)

A teórica combina elementos biológicos com elementos tecnológicos, considerando a tecnologia como uma extensão natural do humano, possuindo uma capacidade libertadora para grupos específicos, como mulheres e grupos marginalizados. Ressaltamos que os argumentos apresentados por Haraway, embora postulados em meados dos anos 1980, são de suma importância para os estudos contemporâneos, incluindo, nessa vertente, os estudos sobre sexualidade e gênero.

Ao finalizar seu manifesto, Haraway afirma:

Não se trata da ideia de que a ciência e a tecnologia são possíveis meios de grande satisfação humana, bem como uma matriz de complexas dominações. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas. [...] Significa tanto construir quanto destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais. Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa. (Haraway, 2023, p. 99)

Haraway faz-nos um convite, por meio de seu manifesto, a repensarmos nossa relação com a tecnologia e a natureza, ao compreendermos que tanto podemos construir quanto destruir “máquinas, identidades, categorias”, em uma relação *sine qua non* com nosso debate acerca das questões sobre sexualidade e sobre gênero.

Assim compreendido, retomamos Paul B. Preciado e seu *Manifesto contrassexual*, por ser relevante ao nosso estudo. Nesse sentido, destacamos o conceito de realismo sexual que, segundo Preciado (2022), depende da automação sexual. De acordo com o autor:

[...] promovida por sistemas médico-jurídicos e técnicas fármaco-pornográficas, a automação sexual é a tecnologia política para injetar o determinismo nos processos de reprodução social. Os realistas, hétero ou homo, fornicam dentro da linha de montagem do mundo biopênis/biovagina. O capitalismo sexo colonial automatiza a sexualidade, aumentando o trabalho (geralmente não remunerado) e a produtividade sexuais, mas também a produção de identidades sexuais convencionais, que se tornam objeto de governança política e econômica. Filósofos, psicólogos e sociólogos são, na maioria, realistas sexuais. (Preciado, 2022, p. 12)

Para Preciado (2022), as relações contrassexuais não têm como objetivo precípua o prazer físico, o qual, segundo o autor, acaba por ser transformado em lucro,

muito menos a produção de identidades, “[...] mas sim o gasto extravagante, a experimentação de afetos e a liberdade” (Preciado, 2022, p. 12). Outro ponto que merece destaque é a visão de autor sobre os corpos, que implica diretamente as questões sobre sexualidade, já que “Nossos corpos e sexualidades são instituições coletivas que ao mesmo tempo habitamos e encenamos. As tecnologias sociais que produzem e legitimam essas instituições vivas estão mudando radicalmente” (Preciado, 2022, p. 13).

Com a contrassexualidade, Preciado (2022) traz uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, do reconhecimento dos corpos, não no binarismo homem *versus* mulher, mas na sua existência viva; no seu reconhecimento e significados. Além disso, o autor aborda as práticas significantes dos “benefícios” que poderiam trazer uma naturalização dos corpos e seus efeitos sociais, econômicos e jurídicos (Preciado, 2022).

Na filosofia de Paul B. Preciado, não há nada inteiramente natural ou artificial. Não há sujeitos e objetos. O teórico segue Donna Haraway, assumindo que as feições ciborgues implodem fronteiras entre os artifícios e os corpos naturais²⁷. Nesse sentido, corpos não são vivos nem mortos, apresentam-se, na sua visão, como presenciais ou virtuais. Em publicação na Revista Cult, em 5 de janeiro de 2021, Alessandra Martins cita a visão de Preciado ao promover um “desabamento” de uma epistemologia que o autor considera já estar em ruínas e que “[...] se perfila em sistemas binários, colonizadores, racistas, heteronormativos e patriarcais”²⁸.

Com a visão de Preciado, em consonância com as ideias de Haraway, em seu *Manifesto ciborgue*, e todas os debates que envolvem sexualidade e gênero, seguimos com nossas discussões com um olhar mais direcionado às questões sobre gênero.

²⁷ MARTINS, A. **Vagina pulsante e penetração intelectual**: sobre a filosofia de Paul B. Preciado. [S.l.]: Revista Cult, 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-a-filosofia-paul-b-preciado/>. Acesso em: 17 de jan. de 2024.

²⁸ MARTINS, A. **Vagina pulsante e penetração intelectual**: sobre a filosofia de Paul B. Preciado. [S.l.]: Revista Cult, 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-a-filosofia-paul-b-preciado/>. Acesso em: 17 de jan. de 2024.

3.3 Questões sobre gênero

Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero*, originalmente lançado em 1990, obra inspiradora para a Teoria de Gênero e uma das principais precursoras do que hoje conhecemos como Teoria *Queer*, cunha o termo “performatividade de gênero”. Nesse sentido, nossa teórica esclarece que nascer no gênero masculino ou feminino, ou seja, homem ou mulher, não determina o comportamento de determinado indivíduo. No lugar disso, as pessoas aprendem a se comportar de uma maneira ou de outra para se enquadrar na sociedade. De acordo com Butler (2023):

A performatividade deve ser compreendida como ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (Butler, 2023, p. 154)

Nessa senda, nossa filósofa, pós-estruturalista, destaca “[...] o caráter compulsório do gênero, mas também considera que algumas pessoas rejeitam essa compulsoriedade e transgridem as normas” (Colling, 2021, p. 3). Acerca dessa lógica, tornou-se célebre a frase da filósofa francesa, existencialista e feminista, Simone de Beauvoir “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Em sua obra *O segundo sexo*, escrita originalmente em 1949, a qual consagrou a filósofa na filosofia mundial, são abordadas questões instigantes que instruem acerca de fatos e de mitos da condição da mulher em seus âmbitos sexuais, sociais, políticos e psicológicos.

Ressaltamos que optamos por trazer um recorte de uma situação histórica na figura de Beauvoir, já que a filósofa francesa aparece nos estudos de Butler para receber uma crítica, uma vez que a percepção da construção de gênero por Beauvoir acaba sendo binária, não se enquadrando na performatividade de gênero, mas sim no debate acerca da formação da identidade das mulheres. Assim, acreditamos que sua menção em nosso estudo levante outras reflexões, incluindo o feminismo que possui uma representação política, o qual, historicamente, acaba por se ligar às questões da causa *LGBTQIAPN*+ ∞ .

No que se refere à distinção entre performance e performatividade, Colling (2021) postula que:

[...] performance seria aquela realizada pelas artistas drag, que se caracterizaria por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem realiza. Já a performatividade de gênero não seria caracterizada pela eleição ou agência do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam. (Colling, 2021, p. 3)

Observamos bem as nuances que colocam em posições distintas os conceitos abordados por Colling (2021), os quais nos auxiliam para a compreensão da performance, enquanto ato limitado de um sujeito que produz um ato consciente de vontade; como também, de performatividade, o qual considera o efeito repetido da norma, mesmo que haja transgressão das normas existentes.

Borba (2021) esclarece que Butler usa a figura da *drag queen* como um exemplo da relação entre performance e performatividade e, mais especificamente, essa figura representa um exemplo de como a performatividade de gênero e as normas sobre o conceito arraigado na sociedade, do que é masculino ou feminino, extrapola a estilização do uso do corpo em uma vertente ou em outra. Nesse contexto, a *drag* “escancara” uma performance em que temos biologicamente um homem, que possui uma identidade de gênero, em geral, identifica-se como *gay*, mas performa ao extravasar toda a sua feminilidade no palco.

Sob esse olhar, Butler (2023) diz que a *drag* é subversão por excelência, uma vez que “brinca” com a dimensão entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Borba (2021) explica que estamos diante da presença de três dimensões específicas da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance do gênero. No exemplo da *drag*, temos a anatomia do performista distinta do seu gênero; logo, se os dois se dissociam do gênero da performance, a performance “sugere” uma desarmonia não apenas entre o sexo de nascença e a performance em si, como também ente o sexo e o gênero; na mesma perspectiva, entre o gênero e a performance.

Além disso, Butler (2022), em sua obra *Desfazendo o gênero*, trata a questão das regulações do gênero e afirma que:

À primeira vista, o termo “regulação” parece sugerir a institucionalização do processo pelo qual as pessoas são tidas como normais. Com efeito, referir-se à regulação no plural é já reconhecer as leis, regras e políticas concretas que constituem os instrumentos jurídicos por meio dos quais as pessoas se tornam normais. Mas creio que seria um erro entender todas as maneiras pelas quais o gênero é regulado nos termos dessas instâncias legais empíricas, pois as

normas que regem tais regulações excedem as próprias instâncias em que estão corporificadas. (Butler, 2022, p. 73)

Tais regulações de gênero exemplificam a visão recrudescida pela mentalidade de uma parcela da sociedade que compreende o gênero por uma visão cartesiana e, na maioria dos casos, preconceituosa. Não é possível regular o gênero, tal ato representa uma operação de poder incidente sob indivíduos que não se enquadram nos padrões ditos “normais” social e culturalmente estabelecidos. Acrescenta Butler (2022) que:

De fato, muito importante trabalho realizado pelos estudos feministas e lésbicos/gays se concentram em regulações concretas: legais, militares, psiquiátricas e uma série de outras. Os tipos de questões colocadas no âmbito das pesquisas acadêmicas tendem a indagar como o gênero é regulado, como tais regulações são impostas e como são incorporadas e vividas pelos sujeitos aos quais são impostas. (Butler, 2022, p. 74)

Observamos que, no campo dos estudos feministas *gays* e *lésbicos*, tem-se a questão do gênero tomado sob sua acepção regulatória. Nesse espectro, Butler (2022) elenca os dispositivos específicos de regulação: legais, militares, psiquiátricas, educacionais, entre outros e recorre a eles para realizar uma reflexão no que diz respeito ao seu cerceamento e sua imposição frente a indivíduos que recebem uma imposição vista sob padrões de regulação de gênero.

Essa concepção de regulação postulada por Butler (2022) deriva essencialmente da teoria de poder formulada originalmente por Michel Foucault, “[...] na qual o poder não atua simplesmente oprimindo ou dominando as subjetividades, mas opera de forma imediata na sua construção” (Áran; Peixoto Júnior, 2007, p. 4). Dessa forma, os mecanismos de regulação e de disciplina instaurados pelo poder vinculam seu caráter formativo e produtivo, os quais, na opinião dos autores, fazem com que esses discursos reguladores, que constituem o sujeito do gênero, também se tornem responsáveis pela sujeição desse sujeito. Segundo Santana Sobrinho (2021):

Nas relações de poder, a sexualidade é um dos elementos dotados de maior instrumentalidade, utilizável no maior número de manobras e servindo de articulação às mais variadas estratégias, funcionando de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder. (Santana Sobrinho, 2021, p. 61)

Nesse sentido, a sexualidade, segundo Foucault, possui um dispositivo relacionado à economia através dos corpos, emaranhando o indivíduo e a sociedade:

“Ele comporta linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação e linhas de ruptura que se entrelaçam, se misturam, se modificam e modificam o dispositivo” (Santana Sobrinho, 2021, p. 65).

Salientamos que Butler difere de Foucault ao considerar as regulações de gênero não como mais um exemplo das regulações pautadas em um poder mais extenso, porém “[...] constituem uma modalidade de regulação específica que tem efeitos constitutivos sobre a subjetividade” (Áran; Peixoto Júnior, 2007, p. 5). Sob essa ótica, temos regras, manuais que regem uma identidade constituída por um paradigma na hierarquia entre masculino e feminino, abarcando também uma ideia de heterossexualidade inerente.

Butler (2022) define gênero como uma estilização repetida do corpo, na qual há uma estrutura regulatória altamente rígida e que pode ocasionar uma espécie de determinismo cultural e não biológico, pois a estudiosa afirma que o gênero é ele mesmo uma norma. Em suas palavras:

[...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (Butler, 2022, p. 74)

Nessa visão, Butler retoma a frase de Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” para ratificar seu pensamento sobre o determinismo dos significados de gênero e acrescenta: “Para Beauvoir, o gênero é ‘construído’, mas há um agente implicado em sua formulação, o *cogito* que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro” (Butler, 2023, p. 29).

Para Firmino e Porchat (2017, p. 6): “Ainda que haja no deslocamento entre sexo e gênero e no ‘tornar-se’ um livre arbítrio que permitiria ao sujeito, seja de qual sexo for, tornar-se homem ou mulher, essa ‘escolha’ é feita no contexto da cultura e de um regime de poder”, o que nos faz compreender que há uma imposição, um imperativo em relação ao sexo e isso pode ser percebido desde o início da concepção. Por conseguinte, quando os pais estão na sala de ultrassonografia para descobrir o sexo da criança, logo, temos o imperativo: “É uma menina” ou “É um menino”; como

também, ao nascer, caso não tenha sido realizada nenhuma ultrassonografia, o médico ou a parteira também realizam o mesmo imperativo. Assim, esclarece Butler (2023):

Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo. (Butler, 2023, p. 74)

Dessa forma, temos o corpo construído passivamente em meio a significados culturalmente estabelecidos, ou ainda um instrumento de apropriação que subjaz o significado cultural. “Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado” (Butler, 2023, p. 30).

Ao retomarmos ao imperativo “É uma menina” ou “É um menino”, deixa-se preterido o livre arbítrio que deveria ser considerado imanente à condição humana, visto que o gênero é relegado a um conjunto de regras culturalmente estabelecidas de comportamento, vestimenta, atitudes em associação a um padrão biologicamente determinado. Advoga Butler (2022) sobre o binarismo homem e mulher:

[...] um discurso restritivo sobre gênero que insiste no binarismo de homem e mulher como forma exclusiva de compreender o campo do gênero desempenha uma operação de poder *regulatório* que naturaliza a instância hegemônica e impede a capacidade de pensar sua disrupção. (Butler, 2022, p. 77)

Logo, as noções de masculino e de feminino são produzidas de forma natural, mas o gênero, na visão butleriana, pode perfeitamente ser desconstruído. Assim, afirma nossa filósofa: “Referir-se a ‘problemas de gênero’ ou ‘mistura de gêneros’ [*gender blend*], ‘transgênero’ ou ‘gênero cruzado’ [*cross-gender*] é já sugerir que o gênero tenha uma maneira de ir além desse binarismo naturalizado” (Butler, 2022, p. 77).

Borba (2014) explica a visão butleriana, em relação às questões entre sexo, gênero e desejo. Assim, esclarece o autor:

Butler defende, portanto, uma perspectiva que desmantela as conexões entretecidas entre sexo, gênero e desejo, pois, já que gênero é um efeito de nossas ações, ele não é necessariamente

constrangido pelo aparelho biológico que temos. [...] A realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito. Com isso, Butler defende um modelo performativo da identidade no qual nossas ações, repetidas incessantemente, constituem a identidade *como se fosse* algo natural; a essência é, assim, um efeito de performances repetidas que reatualizam discursos histórica e culturalmente específicos. (Borba, 2014, p. 8)

Ao considerar o sujeito como “produto” de suas ações e o corpo enquanto efeito de um processo construído discursivamente, muitos estudiosos efetivaram críticas em relação à confusão comumente realizada entre performance e performatividade. Borba (2014) esclarece os mecanismos butlerianos de que a distinção entre sexo e gênero não se sustenta, “[...] pois, ambos são produtos de formações discursivas específicas” (Borba, 2014, p. 9).

No que se relaciona às questões que envolvem sexo, gênero, desejo e prática sexual, vistas como uma linha coerente, na perspectiva da matriz heterossexual, Colling (2018) destaca importantes esclarecimentos acerca dessa lógica. Em suas palavras:

Quanto mais a pessoa foge dessa linha, mais violência ela sofre, pois as demais pessoas estarão a postos para fazer que o sujeito “entre nos trilhos”. Essa linha coerente é o motor da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade. Se quisermos respeito à diversidade sexual e de gênero, será fundamental descobrir essa linha coerente. No entanto, as pessoas que utilizam apenas o paradigma da igualdade, a afirmação das identidades e os binarismos, muitas vezes, intencionalmente ou não, acabam exigindo que todas as pessoas sigam essa linha e se adaptem à heteronormatividade para que seus direitos sejam conquistados. (Colling, 2018, p. 413)

O autor adverte acerca da imposição da linha dita “coerente” pelos que se enquadram em uma heteronormatividade e nos instiga a compreender a necessidade do engajamento em prol de uma conscientização do respeito às diferenças e à diversidade em seu sentido mais amplo.

Seguimos, então, com a linguagem *queer* e alguns conceitos relevantes aos estudos *queer*.

3.4 Linguagem *queer* e conceitos relevantes

No estudo em tela, interessa-nos a compreensão da relação entre linguagem, identidade de gênero e sexualidade, sob a perspectiva dos estudos *queer*, uma vez que há, entre os estudiosos dessa linha teórica, diferentes correntes de pesquisa. Sob esse viés, pensemos e reflitamos as palavras de Melo (2020):

Sempre ouvimos dizer que a linguagem é parte da vida social, como se ela fosse um dos elementos que compõem a tessitura da sociedade. Desse modo, teorizaram diferentes correntes dos estudos linguísticos, pensando, por muito tempo, a linguagem como um produto da mente humana ou como uma ferramenta que usamos para acessar a realidade. Essa é uma visão que põe a linguagem de um lado e aquilo que chamamos de realidade de outro, propondo encontro em ambos os universos, mas reconhecendo que são de gênese e realização separadas. (Melo, 2020, p. 158)

A linguagem faz parte da vida, mantém uma relação intrínseca com ela, sem fronteiras, representando uma dimensão não fragmentada das construções sociais. Portanto, não podemos atribuir sentido/significado ao mundo e às suas partes inerentes sem a utilização da linguagem, visto que a linguagem representa qualquer forma de comunicação, seja de pensamentos ou sentimentos, ao utilizar determinados signos ou códigos. Partindo desse pressuposto, faz-se salutar compreender a tecitura e a constituição de uma linguagem construída a partir de uma abordagem *queer*.

De acordo com Borba (2020, p. 14), na introdução de sua obra *Discursos transviados: por uma linguística queer* “Se voltarmos à etimologia da palavra, vemos que o termo deriva do prefixo protoindo-europeu *terkw-* que, acredita-se, deu origem ao verbo latino *torquere*, ou seja, ‘torcer’ ou ‘girar’”. Sob essa perspectiva, o autor esclarece que: “[...] ao questionar a cis-heteronormatividade e os processos que a sustentam [...], a perspectiva queer nos faz desconfiar de relações naturalizadas entre desejos e práticas sexuais [...] de um lado, e identidade [...] de outro” (Borba, 2020, p. 14).

Assim, ao pensar na etimologia do termo *queer*, há uma espécie de desorientação despertada por esse tipo de abordagem, o que nos faz, inevitavelmente, indagar tudo o que poderia estar inserido em uma espécie de “normalidade” e “pôr em xeque” processos culturais, políticos, legais, metodológicos, epistemológicos que produzem essa “fachada de normalidade”. Assim, ressalta o autor que um comportamento *queer* “[...] implica perturbar a ordem natural das coisas e desorientar sentidos, práticas e práticas excludentes” (Borba, 2020, p. 15).

A discussão em torno da linguagem (não) sexista não é considerada nova para estudiosos da linguagem. Faz-se necessário compreender alguns pontos relevantes para a compreensão de uma linguagem considerada *queer*, completamente imbricada à questão cultural e à visão do sujeito da linguagem. Sob essa perspectiva, afirma Santos Filho (2021):

[...] dada a nossa cultura de normatividades sobre a língua e sobre os corpos / sujeitos, que é uma cultura de “sistemas de reconhecimento” pautados em “normalidades” (língua padrão/ culta, patriarcado, regimes da sexopolítica e de gênero – heteronormatividade e cishnormatividade), é relevante compreendermos que pensar sobre a linguagem não-binária na escrita acadêmica nos termos apresentados, ou em práticas discursivas de modo geral, ou usar essa “neo-linguagem”, são ações que se constituem como uma “afronta”, isto é, dão como “enfrentamentos”, “confrontos” e “ataques”, ou melhor, como atos subversivos. (Santos Filho, 2021, p. 1258)

Percebe-se, a partir da visão de Santos Filho (2021), que há na sociedade um conceito enraizado na cultura da normatividade, na qual não se insere apenas a língua, mas também os corpos e a questão da sexualidade, visto que se alimenta um discurso social pautado nos critérios cishnormativos, ou seja, o indivíduo deve seguir o “curso natural” do seu sexo biológico, com características e atitudes concernentes à essa identidade de gênero, como também ter desejo sexual pelo sexo oposto, dentro de uma heteronormatividade.

Salientamos que há uma desnaturalização da homossexualidade nos movimentos liberacionistas dos anos 1960 e 1970, os quais foram de extrema relevância para a luta em prol da defesa dos membros dessa Comunidade que sofreu violência de gênero/sexualidade (Sierra, 2019). De acordo com Spargo (2006):

Ser gay ou lésbica era uma questão de orgulho, não de patologia; de resistência, não de auto-ocultação. Enquanto a liberação das mulheres desafiava as construções dominantes da feminilidade como algo inferior, passivo e secundário, a liberação gay contestava a representação de desejos e relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo não naturais, desviantes ou incompletos. (Spargo, 2006, p. 26)

Os movimentos *gays* e *lésbicos* tinham como objetivo mostrar a toda sociedade que ser homossexual não excluía a ideia de ser um(a) cidadão(ã) “normal” e, por isso, este indivíduo deveria ser respeitado como tal. E o movimento *queer*, segundo Miskolci (2012, p. 18) vem dizer: “[...] olha, mesmo os gays e as lésbicas respeitáveis em certos momentos históricos serão atacados e novamente transformados em

abjetos”. Assim, o conceito de “abjeto” refere-se à existência de um corpo que não consegue se encaixar no binarismo homem/mulher, como foi expresso no pensamento butleriano.

É bastante interessante a abordagem trazida por Miskolci (2012, p. 18), ao elucidar as diferenças existentes, na concepção dos movimentos, quando ele esclarece que: “[...] o antigo movimento homossexual denunciava a heterossexualidade como sendo compulsória [...]. O novo movimento *queer* voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até *gays* e *lésbicas* normalizados são aceitos”. Compreendemos, então, que o movimento *queer* surgiu com a finalidade de combater a violência e quebrar a barreira entre aqueles cidadãos “socialmente aceitos” e os que são desprezados e humilhados frente à coletividade.

Em relação à sigla da Comunidade, Nascimento (2021) defende o uso do termo *QIAPLGBT+*²⁹. Já Rodrigues e Andrade (2023), na apresentação da obra *Pequeno Vocabulário Pajubá Palmense*, utilizam a sigla *LGBTI+*. Em nosso estudo, defendemos a utilização da sigla *LGBTQIAPN+∞*, elucidada em nossa introdução, com o intuito de contemplar todas as identidades, expressões e subjetividades; abrangendo, também, as demais pessoas e pluralidades de orientações e variações de gênero. Nesse sentido, optamos em manter o sinal (+), originário da sigla, e acrescentar o símbolo (∞), para enfatizar as inúmeras outras possibilidades de inserção na Comunidade; para além da soma, ressaltamos um infinito de subjetividades, que ainda estão por vir, como um ato de resistência e de respeito aos seus membros.

É em virtude de todas as manifestações a respeito da temática de gênero/sexualidade, em defesa dos membros da Comunidade *LGBTQIAPN+∞*, que houve, a partir das lutas para constituir *gays* e *lésbicas* como sujeitos de direitos, o

²⁹ A sigla LGBTQIAP+ tem como objetivo representar a diversidade de identidades e orientações sexuais. Cada letra representa um grupo diferente dentro desse espectro: L: Lésbicas, mulheres que se sentem atraídas por outras mulheres. G: Gays, homens que se sentem atraídos por outros homens. B: Bissexuais, pessoas que sentem atração tanto por pessoas do mesmo gênero quanto de outros gêneros. T: Transgêneros, pessoas cuja identidade de gênero não corresponde ao sexo que lhes foi atribuído ao nascer. Q: Queer ou Questioning, termo que representa pessoas que não se identificam com as normas de gênero e/ou sexualidade ou que ainda estão explorando sua identidade. I: Intersexuais, pessoas que possuem características biológicas que não se encaixam nas definições típicas de sexo masculino ou feminino. A: Assexuais, pessoas que não sentem atração sexual por outras pessoas ou que sentem muito pouco. P: Pessoas Pansexuais, que são atraídas por pessoas independentemente de seu gênero. O sinal de "+" no final da sigla é uma forma de incluir outras identidades e orientações sexuais que podem não ser representadas pelas letras da sigla (Nascimento, 2021).

registro da utilização do termo “diversidade” no Brasil, nos anos 1990, consolidando-se nos anos 2000 (Sierra, 2019). Desde essa época, verifica-se, intensamente, encontros, debates, seminários, produções acadêmicas de extrema relevância para solidificar o ativismo em ambientes diversos nos espaços discursivos brasileiros.

Um ponto importante que deve ser ressaltado diz respeito à linguagem utilizada por *travestis*, *Pajubá*, conhecido como a linguagem cifrada das *travestis*, ou dialeto das *travestis*³⁰, que se originou da fusão de palavras e expressões advindas da Língua Portuguesa e de determinados grupos étnico-linguísticos originários da África Ocidental, os quais foram trazidos em condições desumanas para serem escravizados no Brasil (Rodrigues; Andrade, 2023). Nas palavras de Landri Neto (2023):

O Pajubá é resistência à força violenta da polícia, é norte desorientador do conservadorismo débil, é alegria camuflada de uma população que corre incansavelmente atrás do seu sustento, é dialética eufórica, é ciência transviada, é grito de guerra para guerreiros de uma luta quase inglória. O Pajubá é cultura para aculturados, como assim ainda deve pensar os oligarcas da heteronormatividade. O Pajubá é norte de conhecimento, de amor, de descontração, de intuição e, principalmente, de luta. (Landri Neto, 2023, p. 6)

Ao observar sua língua falada, podemos entender a raiz e a cultura de uma Comunidade que urge pela promoção da dignidade e do respeito, estendendo-se, nessa proposta, à Comunidade de transexuais e de travestis. Como bem esclarecem Rodrigues e Andrade (2023):

O Pajubá cria uma noção de cultura e identidade de grupo, o qual pode ser compreendido como proteção por meio do alento das religiões de matriz africana e afro-brasileiras, consideradas uma das poucas que incluem e abrigam pessoas trans e travestis sem ajuizamentos morais ou preconceitos. Também é aceita como um movimento de afirmação identitária entre coletivos que são permanente e covardemente marginalizados e violentados por uma parte da sociedade que não aceita o grupo. (Rodrigues; Andrade, 2023, p. 8)

A partir de um vocabulário considerado por muitos como subversivo, o Pajubá nos permite, a partir da língua das *travestis*, compreender esse poderoso instrumento

³⁰ Tema abordado em uma questão do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), em 2018, cujo intuito foi avaliar o candidato acerca do seu conhecimento sobre variação linguística. Salientamos que esta questão sofreu ataques incisivos do, então, Presidente da República Jair Messias Bolsonaro, o qual afirmou se tratar de uma afronta à família brasileira e que a questão do ENEM “não media o conhecimento dos candidatos”.

de comunicação, ao reconhecer e unir toda a Comunidade em torno de um sentimento de pertencimento. Em relação às *travestis*, esclarecem Miskolci e Campana (2017, p. 263) que: “As travestis, diferentemente das *drags-queens*, não vivem personagens, ainda que, como aquelas, denunciem (mesmo que sem uma intencionalidade) que o gênero é sempre construção e aprendizado”.

Outra polêmica que envolve o léxico próprio de *gays* e *travestis* foi o lançamento do dicionário, ou melhor, da *Dicionária Aurélia*, a dicionária da língua afiada, lançada em 2006, fruto de uma pesquisa minuciosa do “[...] jornalista Victor Ângelo, que assina com o codinome de Ângelo Vip, e Fred Libi, que prefere não se identificar e é descrito na obra como um “gay de nascença” que se refugiou nos estudos para entender o mundo que o hostilizava”³¹.

Nesse panorama, faz-se relevante, a título de elucidação, o esclarecimento acerca de alguns termos presentes no universo *LGBTQIAPN*+[∞], os quais, muitas vezes, causam confusão pelo não domínio quanto à sua aplicabilidade em contextos de uso linguístico. Acerca dessa lógica, temos a palavra *cis-normatividade*, que engloba um conjunto de ações promotoras de uma heterossexualidade, visto que a *cisnormatividade* está presente na sociedade, desde sua gênese, como algo “natural”, necessário, enquanto ato de “exigir” que uma pessoa se identifique com seu gênero de nascença.

Além disso, há no prefixo *-cis-*, enquanto etimologia, o significado de “do mesmo lado” ou “ao lado de”, em latim. Ou seja, *cis* é uma condição de não ser *trans*, é a identificação com o gênero de nascimento, o que acaba por gerar uma patologização da transexualidade de identidades *trans* (Borba, 2021). Interessante compreender que um indivíduo que se considera transgênero, para receber um atendimento no SUS (Sistema Único de Saúde), para iniciar seu processo de transição, necessita de um laudo psiquiátrico, diagnosticando e comprovando que ele/ela é de fato transexual, o que significa dizer que seu posicionamento não tem validade sem uma comprovação de um especialista.

Nesse sentido, uma pessoa transgênero nasceu com determinado sexo biológico, porém não se identifica com ele, não aceita seu corpo e todas as mudanças

³¹ LEMOS, N. **Polêmico, “Aurélia” reúne termos do mundo gay**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/foiha/ilustrada/ult90u60885.shtml>. Acesso em: 14 ago. 2023.

ocorridas no período da puberdade. Ressaltamos que, nessa categoria, também se inserem os *transexuais* e as *travestis*. Em se tratando dos transexuais, por acreditarem ter nascido no “corpo errado”, realizam tratamentos hormonais para atingirem a “aparência ideal”, modificando completamente suas características físicas a ponto de muitas pessoas não perceberem que determinado indivíduo passou pela transição.

Já em relação à *travesti*, temos uma pessoa que nasceu no gênero masculino e identifica-se com a figura feminina. A principal diferença entre os *transexuais* e as *travestis* é que as últimas, muitas vezes, não passam por procedimentos cirúrgicos de redesignação sexual. Não obstante, algumas realizam implantes de silicone nos seios e acatam a escolha de um visual feminino definitivo no seu cotidiano, levando essa identidade feminina de fato para sua vida pessoal, adotando inclusive nomes femininos. Miskolci e Campana (2017) afirmam que:

No sistema de gênero construído pelas travestis, chama a atenção a visão essencialista que elas parecem ter sobre os atributos de gênero. [...] as travestis desenvolvem um “construtivismo essencialista”. Subvertem a própria ideia que comungam de ser o sexo biológico o definidor do gênero. Por outro lado, reforçam o binarismo a partir de um conjunto de preceitos morais que determinam e demarcam o que é ser homem e mulher, respectivamente: ser ativo/passivo; ter força/suavidade; guiar-se pela cabeça/coração. A partir dessa visão, esperam que os “homens de verdade”, são “bichas”, “viados”, “monas”. Tampouco são mulheres, nem o desejam ser. São “outra coisa”, uma “coisa” difícil de explicar, porque, tendo nascido “homens”, desejam se parecer com mulheres, sem de fato ser uma, isto é, ter um útero e reproduzir. (Miskolci; Campana, 2017, p. 263)

Nas *travestis*, o que geralmente nos chama atenção são as performances, as apresentações artísticas repletas de irreverência, humor e desconstruções de arquétipos dos gêneros feminino e masculino. Na visão dos autores supracitados, podemos transcender essa percepção, uma vez que Miskolci e Campana (2017) abordam um conjunto de preceitos morais que definem o que é ser homem ou mulher e as *travestis* não se enquadram nesses preceitos.

Outra nomenclatura que causa confusão é o termo *intersexual*, conhecido por muito tempo como hermafrodita, isto é, aquela pessoa que nasce com as duas genitálias: masculina e feminina. Temos, também o gênero *flutuante*, o qual ora se identifica com a aparência feminina, ora com a masculina e literalmente transita entre essas duas identidades.

Outrossim, os termos que também causam muita confusão são os conceitos de binário e não-binário; o primeiro, ratifica a distinção entre homem/mulher, no sentido da performance essencial de uma delas; o não-binário, por seu turno, não adota rótulos que caracterizem o gênero, mesclam características dos dois gêneros, a exemplo de um menino, que gosta de ser menino, usa barba ou bigode e se veste de menina. Colling (2018) chama-nos atenção para as identidades *trans* e *não-binárias* ao afirmar que:

[...] Nos últimos anos, assistimos à emergência de diversas identidades trans e de pessoas que se identificam como não binárias em nosso país. Além disso, a fexação, a não adequação às normas (corporais e comportamentais) de meninos afeminados, mulheres lésbicas masculinizadas e de outras várias expressões identitárias flexíveis, provocam a abertura do fluxo identitário antes mais rígido. (Colling, 2018, p. 163)

O teórico sinaliza a visualização nos diferentes espaços sociais da presença de pessoas que não se identificam com o gênero de nascença. Isso pode ser notado, claramente, nos ambientes educacionais, a exemplo da Educação Básica e do Ensino Superior. Assim, urge a realização de formações para profissionais da educação em relação a essas questões que versam sobre sexualidade e sobre gênero. Para sintetizar os termos presentes no universo *queer*, enfatizamos a distinção entre identidade de gênero e orientação sexual, visto que a identidade de gênero é a maneira como um indivíduo se identifica tanto física quanto psicologicamente, seja *cisgênero* ou *transgênero*. Por outro lado, a orientação sexual consiste na atração ou sentimento sexual expresso por outro indivíduo, seja heterossexual, bissexual, assexual ou até mesmo pansexual, com destaque para o prefixo *-pan-* que significa tudo.

Outro ponto relevante diz respeito à linguagem neutra, símbolo de inúmeras polêmicas contemporâneas. Em consonância com o *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa*³², doravante *MLNLP*, de Silva (2013):

A linguagem neutra visa se comunicar de maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todos os indivíduos. Aplica-se a pessoas não-binárias, bebês intersexo, ao nos referirmos a um grupo de pessoas com mais de um gênero ou quando não

³² De acordo com o autor, trata-se de um manual que tem por base estudos informais e independentes feitos pelo próprio autor, a fim de auxiliar e disseminar informações acerca da linguagem neutra. Ainda, segundo o autor, nada expresso no manual é verdade absoluta, visto que a língua é viva, ou seja, é susceptível a mudanças.

sabemos quais pronomes usar com determinada(s) pessoa(s). (Silva, 2013, p. 6)

A discussão em torno de uma estrutura binária da linguagem, incluindo tanto a oralidade quanto a escrita, surge com os movimentos feministas, considerados por muitos como anarquistas, ainda na década de 1970³³. Nessa perspectiva, a filósofa francesa Monique Wittig (1935-2003) ganhou notoriedade por destacar que a linguagem, ao longo da História, sedimentou-se e consolidou-se a partir de uma estrutura pautada na “mentalidade heterossexual”. Wittig chama pela primeira vez a atenção do mundo para essas questões de poder heteronormativo e masculinista, cuja corrente defende o resgate da virilidade masculina. Silva (2013) explica que:

É a visão científica da realidade que Wittig questiona fazendo da linguagem seu principal instrumento. Reiterando a noção de sexo como categoria política que aprisiona as mulheres, ressalta que a psique naturalizada, não afetada pela história nem trabalhada pelos conflitos de classe, promove um arsenal de invariáveis que são facilmente impostos ao inconsciente coletivo e individual através de teorias e terapias desenvolvidas por especialistas, isto é, pelo discurso científico. (Silva, 2013, p. 4)

A partir dessa perspectiva, para combater essa visão pautada no binarismo de gênero na linguagem, a filósofa francesa Monique Wittig propõe um novo alfabeto, ou seja, uma reformulação no léxico e em toda a estrutura da linguagem, visto que, em sua visão, um “novo mundo”, com seus “novos partícipes”, necessita de um novo alfabeto. De acordo com a coluna do jornalista Marcelo Hailer, da *Revista Fórum*, datada de quatro de janeiro de dois mil e vinte e dois, o debate em torno desse novo alfabeto ganhou um novo fôlego com os estudos e movimentos feministas e *queer* dos anos 1990, inspirados na obra de Wittig.

Segundo o jornalista, os estudos contemporâneos seguem os rastros deixados por Monique Wittig e, atualmente, apresentam ferramentas que visam diminuir a demarcação binária da linguagem, daí o uso de artigos como “@”, “X”, “e” e “u” no lugar de “a” e “o”, que são usados para demarcar o “feminino” e o “masculino”.

³³ HAILER, M. **Linguagem neutra**: conheça a origem e os objetivos desse debate. [S.l.]: Revista Fórum, 2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2022/1/4/linguagem-neutra-conheca-as-origens-os-objetivos-desse-debate-108335.html>. Acesso em: 12 ago. 2023.

Também é proposta a utilização da letra “E” no final dos pronomes: “Ele/Dele”. Em alguns casos também é utilizado o artigo “U”: “Elu”³⁴.

Salientamos que, de acordo com *MLNLP*, a utilização de símbolos e letras como nos exemplos: “amigxs” ou “amig@s”, presentes em publicações diversas, *emails* ou em outros textos que circulam na *internet*, são adaptações para a linguagem neutra que funcionam bem na modalidade escrita, visto que não tem como serem pronunciadas na oralidade. Além disso, a adaptação desses vocábulos “[...] dificulta também o acesso de pessoas cegas, surdas, com TEA (Transtorno do Espectro Autista) e dislexia àquele conteúdo, isto porque os softwares usados para auxiliar na leitura de textos não reconhecem essas palavras” (Silva, 2013, p. 6). Na opinião do autor, essas palavras com marcadores “X” e “@” ao invés de incluírem, excluem.

Na entrevista³⁵ realizada pelo graduando Lauro Damasceno, do bacharelado em Linguística da UFSCar, no II SELL – Semana da Linguística da mesma universidade, ocorrida no dia vinte e dois de novembro de dois mil e vinte e um, com Brune Medeiros, licencianda em Português/Francês, pela UFRJ, e o Professor Dr. Rodrigo Borba (UFRJ), foram tratadas questões extremamente relevantes sobre o uso da linguagem neutra, também conhecida como linguagem não-binária, neolinguagem e linguagem não-sexista. Sendo assim, ressaltamos os pontos mais relevantes dessa entrevista.

Para o professor Dr. Rodrigo Borba, a linguagem neutra não é aquilo que não é ideológico, isto é, aquilo que não tem posicionamento, visto que, no latim “*neuter*” significa nem um, nem outro. Sob esse viés, a linguagem neutra propõe a realização de uma representação linguística em consonância com aquelas pessoas que não se identificam nem com o gênero masculino, nem com o gênero feminino, literalmente “flutuam” entre os dois gêneros, conhecidas também como pessoas fluidas.

Em virtude de projetos de lei, a exemplo da PL 54/2021³⁶ que proibiu o uso da linguagem neutra em contextos educacionais, houve a popularização desse termo

³⁴ HAILER, M. **Linguagem neutra**: conheça a origem e os objetivos desse debate. [S. l.]: Revista Fórum, 2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2022/1/4/linguagem-neutra-conheca-as-origens-os-objetivos-desse-debate-108335.html>. Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁵ ENTREVISTA com Brune Medeiros e Rodrigo Borba: Por uma linguagem neutra (II SeL). 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Semana de Linguística – UFScar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mCHbhn75yZU>. Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁶ A exemplo do Projeto de Lei 54/2021 do ex-vereador Nikolas Ferreira, que proíbe a denominada linguagem neutra na grade curricular e no material didático de instituições de ensino públicas e privadas, impondo sanções administrativas às que violarem a regra em Belo Horizonte. CÂMARA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Projeto de lei 54/2021**. Garante aos estudantes do município de Belo Horizonte o direito ao aprendizado da língua portuguesa de acordo com as normas e

pela mídia. De acordo com o professor da UFRJ, as redes sociais digitais ajudaram essas pessoas a se reconhecerem e a formarem grupos e comunidades historicamente minorizados e que projetam na linguagem as pressões sociais que sofrem, uma vez que questionam a existência de apenas dois gêneros e fogem da binaridade³⁷.

Segundo Brune Medeiros, as pessoas fazem uso de uma neolinguagem em diálogo com as inovações linguísticas do “X”, do “@” e do “E”, os conhecidos neopronomes, os quais representam um sistema linguístico que causa estranhamento. Além disso, ressalta Brune que qualquer pessoa *cis* ou *trans*, *binária* ou *não-binária* pode ser referido pelo neutro, como se fosse uma retirada do poder exercido pelo uso do masculino, já que cada vez mais pessoas se reivindicam fora da norma estabelecida, homem e mulher, e cada vez mais as pessoas vêm procurando signos que os representem no meio social³⁸.

Na visão de Brune Medeiros, o debate ao redor da questão da mudança na língua, das normas gramaticais vigentes, não se aplica aos ativistas da linguagem neutra, pois a batalha é em torno do reconhecimento do fenômeno já existente na sociedade e que não está abarcado pelas regras normativas³⁹. Na verdade, o que subjaz a essas questões de linguagem neutra é o debate sobre o reconhecimento. Apesar de a utilização do termo “linguagem neutra” acabar sendo um catalizador de diversos preconceitos, de sentimentos hostis, de intolerância, os quais circulam na sociedade brasileira, não se limitando aos discursos sobre sexualidade e gênero, englobando, também, relações interseccionais, inclusive, com questões de raça e de etnia.

Em relação ao nosso posicionamento, coadunamos com o pensamento de que a língua é um fenômeno vivo, é representatividade das mudanças sociais e culturais

orientações legais de ensino, na forma que menciona. Belo Horizonte: CMBH, 2021. Disponível em: <https://www.cmbh.mg.gov.br/comunica%C3%A7%C3%A3o/not%C3%ADcias/2023/04/projeto-que-pro%C3%ADbe-linguagem-neutra-em-escolas-de-bh>. Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁷ ENTREVISTA com Brune Medeiros e Rodrigo Borba: Por uma linguagem neutra (II SeL). 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Semana de Linguística – UFScar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mCHbhn75yZU>. Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁸ ENTREVISTA com Brune Medeiros e Rodrigo Borba: Por uma linguagem neutra (II SeL). 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Semana de Linguística – UFScar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mCHbhn75yZU>. Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁹ ENTREVISTA com Brune Medeiros e Rodrigo Borba: Por uma linguagem neutra (II SeL). 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Semana de Linguística – UFScar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mCHbhn75yZU>. Acesso em: 12 ago. 2023.

ocorridas no curso da História; por isso, acaba por assimilar as transformações por que passa a sociedade. Sob esse olhar, corroboramos com o pensamento expresso por Brune Medeiros de que os ativistas da linguagem neutra não possuem a pretensão de mudar as normas gramaticais, mas sim de alcançar um patamar que envolva o respeito e o direito de escolha da utilização de um léxico sem marcações de gênero, o qual contemple aqueles(as) que não se enquadram no sistema binário.

Sendo assim, levantamos a bandeira do respeito e do direito de escolha, mantendo a utilização das regras gramaticais, visto que a linguagem neutra, que muitas vezes não encontra consenso entre os diferentes membros da Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞], é uma opção que deve ser direito de predileção daqueles que se identificam com ela.

Seguimos, então, para nossa seção sobre a Linguística *Queer*.

3.5 Afinal o que é Linguística *Queer*?

Não é de hoje que oxímoros permeiam áreas de conhecimento distintas, ao combinar palavras e/ou expressões que, aparentemente, possuem sentidos opostos, mas, na verdade, têm o objetivo precípuo de reforçar suas expressões, significados e contextos de uso. Na área da Linguística não é diferente, faz-se imprescindível entender que, desde a década de 1990, há um debate acirrado entre linguistas e analistas do discurso sobre a relação existente entre a Linguística, enquanto disciplina tomada como “mãe” do estruturalismo e sua “filha” subversiva a Linguística *Queer*, doravante LQ (Borba, 2020).

Mas, afinal, o que é a Linguística *Queer*? Para uma possível resposta a essa indagação, recorremos a Borba (2020), o qual afirma que:

[...] a LQ se configura como estudo das relações entre língua, gênero, sexualidade e as dinâmicas de manutenção e/ou contestação de normatividades (linguistas e sociais) a partir de um posicionamento político que dessencializa identidades e desontologiza a língua, problematizando, assim, a relação supostamente sólida entre aquilo que falamos/escrevemos e aquilo que somos. (Borba, 2020, p. 16)

Sendo assim, a linguagem tomada sob o âmbito das questões de gênero e de sexualidade será objeto de estudo da LQ, não se resumindo à maneira como a Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞] usa sua oralidade ou sua escrita, enquanto identitária

do sujeito *gay*, *lésbica*, *trans*, *drag* etc. Ademais, temos uma abordagem da língua “[...] ampliada a partir das ideias da teoria *queer*” (Borba, 2020, p. 17).

Dado isso, a LQ se constitui como uma aproximação entre os estudos da linguagem e da sexualidade a partir de pressupostos da Teoria *Queer*, ou seja, um olhar sobre a linguagem e a identidade. Sob o prisma da identidade, esclarece Foucault (2004):

Veja bem, se a identidade é apenas um jogo, apenas um procedimento para favorecer relações, relações sociais e as relações de prazer sexual que criem amizades, então ela é útil. Mas se a identidade se torna o problema mais importante da existência sexual, se as pessoas pensam que elas devem “desvendar” sua “identidade própria” e que esta identidade deva tornar-se a lei, o princípio, o código de sua existência, se a questão que se coloca continuamente é: “Isso está de acordo com minha identidade?”, então eu penso que fizeram um retorno a uma forma ética muito próxima à da heterossexualidade tradicional. (Foucault, 2004, p. 265-266)

Podemos compreender que a identidade, a qual nosso filósofo francês se refere, é a identidade de gênero, que corresponde à experiência interior de cada indivíduo, no que diz respeito ao gênero e à sua identificação pessoal. Sob esse viés, Foucault (2004) chama atenção para a questão da heterossexualidade tradicional e ressalta que, na sua visão, a identidade de gênero é apenas um jogo para favorecer relações de diferentes ordens. Nesse viés, Livia e Hall (1997) trazem importantes contribuições, o que podemos verificar nas palavras das autoras:

Notadamente, não se pode estudar o discurso de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros de forma transcultural ou trans-histórica se os termos forem definidos de forma tão culturalmente específica a ponto de tornarem-se não generalizáveis [...]. Com a teoria da performatividade de gênero, afastamo-nos da construção social de sexualidade para nos direcionarmos à construção discursiva de gênero. (Livia; Hall, 1997, p. 10)

Diante disso, podemos compreender que LQ defende a investigação científica do real papel da linguagem, enquanto múltiplos sentidos atribuídos e/ou suprimidos das vivências acerca da sexualidade, incluindo aí os desejos sexuais, os quais não são exclusivos da Comunidade *LGBTQIAPN+∞*, uma vez que a heterossexualidade também vivencia tais contextos; pois, segundo Butler (2023, p. 26), “[...] a distinção entre sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”.

De acordo com Borba (2021), em seu Curso *Linguística Queer: uma introdução*, disponibilizado na Plataforma ABRALIN EAD, a partir de três de fevereiro de dois mil e vinte e um, “A LQ, como é hoje entendida, faz uma crítica a alguns entendimentos correntes sobre o que é língua e sobre o que é identidade”. Importante analogia traz Borba (2021) ao citar Saussure e sua célebre afirmação: “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto”. (Saussure, 2012, p. 39). Sob essa ótica, Borba (2021) propõe um deslocamento do ponto vista para entender como podemos descrever a relação entre linguagem e identidade a partir de uma perspectiva não essencialista.

Dessa maneira, ao aproximar estes dois vocábulos: Linguística e *queer*, realizamos um deslocamento epistemológico do ponto de observação. Assim, a partir do ponto de vista essencialista, surgem expressões como: “mulher fala demais”, “homem é muito assertivo”, “gay fala como mulher”, “lésbica fala como homem” etc. (Borba, 2021). Outrossim, o autor ressalta a relevância dos dispositivos da sexualidade postulados por Foucault (2023) em sua História da Sexualidade e acrescenta que, para Foucault, a sexualização não é uma característica inata das pessoas, mas sim um conjunto heterogêneo de discursos, estruturas, tratados (científicos, jurídicos, entre outros).

É a partir da reflexão de Borba (2021) sobre os contextos históricos e de emergência que compreendemos postulados, abordagens e considerações da tessitura de um estudo alicerçado na perspectiva da LQ. Nesse panorama, o autor elucida que a antropologia e a linguística descreveram homens afeminados e mulheres masculinizadas, os quais fugiam dos “esquemas” explicativos do final do século XIX e início do século XX. Por conseguinte, faz-se salutar entender como essa perspectiva foi se desenvolvendo ao longo do século XX e alcançou o século vigente. Seguindo esse raciocínio, Foucault (2023) esclarece a visão do homossexual do século XIX. Em suas palavras:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisionomia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo, uma vez que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém como natureza singular. (Foucault, 2023, p.47-48)

Sob essa visão, o homossexual do século XIX vem carregando um estigma de exclusão e de discriminação. De acordo com Fernandes (2011, p. 2): “A sexualidade, tomada como um dispositivo determinante para a constituição dos sujeitos, passou a ser um forte fator de flagelação por parte dos indivíduos que partilham de algumas práticas ou desejos tidos como perversos [...]”. Em conformidade com o pensamento de Fernandes (2011), compreendemos que o autor ressalta o critério de uma perversão biológica legitimada por médicos e por psiquiatras, e não uma moralidade religiosa alimentada durante os séculos anteriores de forma mais contundente.

Barret (2020) traz reflexões bastante interessantes sobre o uso do termo *queer* nos estudos linguísticos. Em sua visão:

O uso do termo “*queer*” pode ser entendido como um experimento linguístico que busca reivindicar (e, conseqüentemente, redefinir) uma palavra pejorativa, eliminando seu referente e transformando-o em um signo puramente indexical em sua forma e uso. Em outras palavras, a tentativa é deixar o significante “*queer*” sem nenhum significado que o correlacione ao mundo real para que assim ele aponte para um conjunto imaginado e indefinido de práticas sexuais (e indivíduos associados a elas) que fogem das concepções heteronormativas do discurso social dominante. (Barret, 2020, p.49-50)

O autor explica que, através de uma ideologia preponderante de superioridade, “[...] a noção de ‘diferença’ é usada para delimitar normas de aceitabilidade pelas quais qualquer categoria identitária irá, por si só, excluir possíveis participantes” (Barret, 2020, p. 50). No que diz respeito ao desejo de dominação de um grupo social específico como o *queer*, ressaltamos o desejo de preenchimento de um significado que não está fechado em si mesmo; analogamente, há, também, um impulso conduzido “[...] por uma ideologia dominante que impõe limites a práticas e identidades consideradas aceitáveis” (Barret, 2020, p. 50).

Dessa maneira, argumenta o autor que, da maneira como o lexema *queer* é utilizado na Teoria *Queer*, seu sucesso só ocorrerá “[...] se for usado como signo puramente indexical, e sua utilidade é destruída quando o associam a um significado externamente definido” (Barret, 2020, p. 50). Sob essa senda, relevante contribuição foi dada pela Teoria do Atos de Fala de Austin (1911-1960), da qual Butler tomou como alicerce para elucidar a identidade, a performatividade e a indexicalidade de gênero.

Melo e Lopes (2020) afirmam que: “As teorias *queer* entendem que o sujeito social é constituído pela linguagem, pela história e também por meio da intersecção

de vários traços performativos como raça, gênero, classe social, escolaridade e outros” (Melo; Lopes, 2020, p. 68).

A linguagem, nesse contexto, mostra-se extremamente relevante, pois é compreendida na perspectiva da performance. Como também, por meio da linguagem, há a constituição de indivíduos distintos e diversos, a exemplo dos(as) homens / mulheres, *gays* / *lésbicas* etc. Segundo Melo e Lopes (2020, p. 69): “[...] a linguagem como ação ou performance que ocorre no momento da enunciação [...]; como performance (ação), a linguagem constrói e é constitutiva do sujeito social”.

Ao explicar a correlação entre o conceito de performatividade desenvolvido pelo linguista norte-americano e a conceituação de identidade butleriana, Barret (2020) esclarece que:

Além de performativos como “Eu vos declaro marido e mulher” ou “Aposto cinco dólares”, há um conjunto deles relacionados a categorias identitárias. Declarações como “É uma menina!” ou “Eu sou lésbica” têm um efeito performativo ilocucionário, pois imediatamente causam uma mudança ao inserir uma pessoa em uma dada categoria. Outros usos de rótulos (Patinadores são todos gays”, “Asiáticos são legais”, “Mulheres não podem trabalhar em construções” etc.” são muitas vezes interpretados como performativos, já que também ajudam a construir um referente imaginário para um determinado rótulo identitário. (Barret, 2020, p. 51)

A depender da citacionalidade, haverá constructos distintos no tocante à repetição desses enunciados descritos por Barret (2020), uma vez que há a construção de “[...] um referente específico para categorias identitárias tanto nas mentes de falantes quanto no discurso social mais amplo” (Barret, 2020, p. 51). Diante dessa visão, os conceitos de “diferença” são tecidos e fundamentados na natureza dos atos performativos, em cujos conceitos de “discrepância” associam-se a categorias identitárias peculiares.

Borba (2020) explica que a performatividade é um fenômeno indexical. Ao esclarecer o conceito de indexicalidade, Borba (2020, p. 31) ilustra que: “(1) o significado não antecede o uso e (2) fenômenos linguísticos locais estão sempre (in)formados por discursos mais amplos”. Logo, esclarece o autor que, para que haja uma investigação entre a relação cis-heteronormatividade e “[...] sua contestação, não devemos tomar esses fenômenos como anteriores à prática social ou como propriedades de certos indivíduos, mas sim como emergentes de contexto discursivo específico”. Acrescenta Borba (2020):

O uso fluido do gênero gramatical por travestis é um bom exemplo de como a indexicalidade funciona. O exigir que outras pessoas se refiram a elas com o feminino, elas só reforçam sua identificação com a feminilidade, mas revestem o gênero gramatical, via indexicalidade com camadas de sentido que o vinculam a respeito por sua identidade de gênero e/ou filiação política à sua causa. (Borba, 2020, p. 31)

Portanto, compreendemos que a indexicalidade é concernida pela LQ ao englobar conceitos caros à sua abordagem, como: identidade de gênero, a própria sexualidade e o gênero, por exemplo (Borba, 2020). Em relação à inauguração do campo de estudos da LQ, Lewis (2018) esclarece que:

Considera-se que o campo da Linguística *Queer* foi oficialmente inaugurado em 1997 com a publicação do livro *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, organizado por Anna Livia e Kira Hall. O livro é composto por 25 capítulos escritos por vários/as autores/as que examinam como identidades de gênero e sexualidade são construídas discursivamente, partindo da teoria da performatividade de gênero de Butler. (Lewis, 2018, p. 5)

Desde sua gênese até a contemporaneidade, as diferentes vertentes das Teorias *Queer*, as quais subjazem a LQ, procuram revelar e desestabilizar naturalizações e normatividades. Assim compreendido, a publicação da obra das autoras supramencionadas representa a oficialidade da inauguração dessa corrente de pesquisa, que possui essencialmente alicerces linguísticos, uma vez que se baseia no conceito de performatividade de Butler, o qual parte da Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin. Resumidamente, Austin (1990) dividiu os atos de fala em dois tipos: (i) constativos são aqueles que descrevem ou simplesmente relatam, conhecidos como aqueles que indicam afirmações, descrições ou até mesmo relatos, podem ser verdadeiros ou falsos; (ii) performativos são aqueles que realizam ações, base da teoria butleriana, os quais podem ser bem ou malsucedidos.

Outrossim, Borba (2020) advoga que a LQ não é um campo de estudo e sim um posicionamento crítico contra o uso de categorias explicativas estanques, especialmente no que diz respeito às categorias de identidade. Em sua visão, um estudo de práticas linguísticas embasadas em uma abordagem *queer* traz ganhos que englobam panoramas epistemológicos, metodológicos e políticos, abarcando correntes linguísticas, a exemplo da sociolinguística, da linguística aplicada, da análise crítica do discurso, entre outras, representando um posicionamento crítico à forma de fazer pesquisa linguística.

Por fim, abordamos alguns resultados e contribuições dos estudos *queer*.

3.6 Resultados e contribuições dos estudos *queer*

Para esta seção, selecionamos, entre várias pesquisas no campo dos estudos *queer* e da LQ, duas pesquisas (a primeira no contexto de dois países na América latina e dois europeus; o segundo, no contexto estadunidense), a título de exemplificação desse campo de pesquisa que vem se expandindo desde sua gênese. Na sequência, abordamos, no contexto educacional, questões concernentes ao panorama brasileiro na temática *queer*.

A primeira pesquisa está relatada no livro *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo Queer*, obra de autoria de Colling (2015), o qual traz um estudo realizado em quatro países: Portugal, Chile, Argentina e Espanha, após vários meses imerso na realidade dos ativismos *LGBTs* desses países, conforme elucida a professora Dra. Berenice Bento na apresentação da obra de Colling. Por conseguinte, o objetivo do autor supracitado foi entrevistar 35 ativistas, aos quais fez os seguintes questionamentos: “Precisamos apenas trabalhar com a afirmação das identidades? Quais os limites desses marcos legais e políticos que giram em torno do paradigma da igualdade e da afirmação das identidades?” (Colling, 2015, p. 10).

Nesse sentido, Colling (2015) chegou a algumas conclusões, das quais destacamos: “[...] é cada vez mais intensa a aderência dos movimentos LGBT às perspectivas que entendem as sexualidades e os gêneros através da cultura, e não do campo médico, biológico ou genérico” (Colling, 2015, p. 239). No que tange a essa conclusão, o autor compreende que alguns ativistas, em especial os *gays* heteronormativos, ainda entendem a questão *trans* enquanto problema de saúde.

Outro ponto que ressaltamos: “[...] alguns conceitos caros ao estudo *Queer*, em especial o de heteronormatividade, são cada vez mais recorrentes nos discursos de lideranças do movimento LGBT” (Colling, 2015, p. 239). Sob esse raciocínio, o autor esclarece que esse conceito é utilizado como forma de denúncia a alguma situação que se institui em um meio exterior à sua Comunidade, e acrescenta que: “[...] é a heterossexualidade enquanto um regime político compulsório e normativo que começa a ser problematizada, ainda que muito timidamente” (Colling, 2015, p. 240).

Ademais, Colling (2015) destaca um aspecto de semelhança e, ao mesmo tempo, de diferença entre o movimento LGBT e o ativismo *queer*. Em suas palavras:

A pesquisa mostra que é falsa a percepção de que o ativismo *queer* é anti-identitário ou contra as identidades. Pelo contrário, o ativismo *chega* a ser, em determinarmos momentos, hiperidentitário. A diferença está em quais são as identidades privilegiadas. O ativismo *queer* é hiperidentitário em identidades tidas como as mais abjetas, aquelas que envolvem as bolleras / sapatonas mais masculinizadas, as maricas locas / bichas afeminadas e fexativas, as não monogâmicas, as pobres, as adeptas de práticas sexuais tidas como não convencionais, as diversas identidades trans, enfim, etc. e etc. (Colling, 2015, p. 241)

A partir dessa pesquisa, podemos compreender que há uma espécie de “colorização” à expressão *queer* enquanto ressignificação dos termos pejorativos associados à Comunidade LGBT. Além disso, o pesquisador deixa como herança a consciência de que é possível “[...] fazer política através de outros referenciais, e que essa política não se resume à crítica cultural (como se fosse desprezível), tendo como um dos seus slogans a frase ‘que os outros sejam o normal’” (Colling, 2015, p. 243).

Já a segunda pesquisa é abordada no capítulo: *A teoria Queer em linguística aplicada: enigmas sobre “sair do armário” em salas de aula globalizadas*, de autoria de Nelson (2006), que corresponde ao nono capítulo do livro *Por uma linguística aplicada interdisciplinar*, organizado por Luiz Paulo da Moita Lopes. A autora do capítulo traz o resultado de entrevistas realizadas por três professores, os quais decidiram por apresentar, em sala de aula, suas identidades sexuais. Optamos por divulgar os resultados de dois dos três educadores, cujos contextos específicos estão inseridos em situações de ensino-aprendizagem “[...] em salas de aula de inglês como segunda língua (ISL) – em duas universidades e em uma faculdade – para adultos falantes de línguas diferentes residentes nos Estados Unidos” (Nelson, 2006, p. 216).

Em se tratando do primeiro professor, Tony, inicialmente, ele não se apresenta como *gay*, mas traz a temática da homossexualidade à turma constituída por alunos de diferentes culturas e países estrangeiros e observa suas colocações. Sob esse viés, a autora afirma que: “Talvez os alunos, mais provavelmente do que Tony, compreendessem ‘sair do armário’ como implicando não somente um ato de fala solitário, mas processo mais vagaroso e sutil que não requer necessariamente uma verbalização explícita” (Nelson, 2006, p. 219-220). Assim, explica a autora que:

É provável que, dentro de qualquer sala de aula, circulem compreensões múltiplas do que se identifica a si próprio ou a alguém como “*gay*” (ou “*queer*”, “heterossexual” etc.). Essa variação de significados pode ser especialmente maior entre estudantes que falem

línguas diferentes e sejam originários de regiões e culturas diversas.
(Nelson, 2006, p. 221)

Nessa perspectiva, observa-se um contraste entre a visão do estadunidense em relação a contextos envolvendo situações com pessoas *gays* ou *lésbicas* de forma natural, visto que há uma tradição nos Estados Unidos, considerado um país desenvolvido, esclarecido e progressista, incluindo o fato de toda a construção histórica das lutas em prol dos direitos dos homossexuais; diametralmente, percebe-se nitidamente, pela reação dos estudantes provenientes de outros países e culturas ditas mais “atrasadas”, uma maior dificuldade nesses discentes em perceber o professor como *gay*.

Na visão de Tony, “[...] os países de origem dos estudantes são lugares cujos habitantes (mesmo quando viajam para além da ‘sala lacrada’ permanecem unidos em seu desconforto e falta de familiaridade com pessoas *gays*” (Nelson, 2006, p. 221). Assim, explica a autora que Tony, na condição de docente, ao identificar seus alunos e inseri-los em uma perspectiva que considera exclusivamente “[...] suas culturas ‘estrangeiras’ de origem (que ele parecia caracterizar como sendo ‘não-*gay*’ ou ‘contrária aos *gays*’)” (Nelson, 2006, p. 221). Acrescenta a autora que: “Tony pode ter subestimado as habilidades ou boa vontade deles de contextualizarem transculturalmente seus julgamentos” (Nelson, 2006, p. 221-222).

Além da experiência vivida pelo docente Tony, selecionamos o contexto da segunda professora, que é apresentada pela pesquisadora a partir do questionamento: “Gina: ‘saindo do armário’?” Ressaltamos, nessa vertente, a própria indagação que abre o relato descrito pela autora, visto que ela convida a uma reflexão que antecede o próprio relato em si, em um processo de construção de conceitos pré-estabelecidos pelos leitores e/ou pesquisadores interessados na área *queer*.

Para elucidarmos o relato, faz-se pertinente esclarecer que a docente Gina, europeia, vivenciou uma experiência, ao ministrar aulas em um curso de férias, com vinte e dois alunos e alunas na faixa-etária dos vinte aos trinta anos, ela possuía trinta anos à época da pesquisa. Na perspectiva da professora, não havia necessidade de ela fazer nenhum tipo de “estardalhaço” com a sua orientação sexual; para ela, ‘sair do armário’ era relevante por diversos motivos. A autora declara que a docente relatou receber alunos *queer* em todos os semestres em que ministrou aulas e, por isso, era possível que seus alunos conseguissem manter interações com outros alunos nessa conjuntura *queer* (Nelson, 2006).

Houve uma situação no desenvolver das aulas da professora Gina em que foi solicitado aos alunos discutirem, a partir de um texto, sobre famílias não tradicionais e a professora explicou ser mãe solteira. Ao circular em sala de aula e observar as dinâmicas de cada grupo de estudantes, ela foi indagada sobre o porquê de ela assumir a maternidade sozinha e, em resposta, ela explicou ser *lésbica*. Sendo assim, percebeu-se um olhar específico em relação à narrativa de Gina, a qual “[...] requeria que os ouvintes fizessem uma série de inferências de base cultural que dependiam do conhecimento de conceitos tais como acordos de parceria doméstica, progenitoras lésbicas, famílias múltiplas” (Nelson, 2006, p. 224).

A autora relata a recusa da aluna Lucy em compreender que a professora dela é *lésbica* “[...] pelo motivo de esse conhecimento novo ser perturbador demais, transtornador demais, algo que ela ‘não suportaria conhecer’” (Nelson, 2006, p. 224). Ou ainda, reflete a pesquisadora ao entrevistar Lucy que, talvez, ela “[...] compreendeu perfeitamente bem que Gina era lésbica, mas sentiu que era inapropriado compartilhar tal informação comigo – de modo a me ‘proteger’ desse conhecimento [...], ou proteger a privacidade de Gina” (Nelson, 2006, p. 225). Trata-se, pois, de uma pesquisa relevante para compreendermos com se dá a inclusão da temática *queer* em situações de contextos educacionais.

Em relação aos avanços dos estudos linguísticos, a partir da LQ, Mazzaro afirma que:

A partir de 2010, a área passou a dar mais relevância a como os discursos, em geral, e os discursos heteronormativos, mais específicos, marcam as línguas e possibilitam ações sociais, dando, assim, uma especial atenção à performatividade linguística e suas convenções sociais. A discussão sobre a linguagem inclusiva que se vê materializada em artigos como o Dossiê Perspectivas Queer nos Estudos da Linguagem do periódico Cadernos de Linguagem e Sociedade (2020) e em comentários deixados nas publicações que a Associação Brasileira de Linguística (Abralin) faz em seu perfil do Facebook são exemplos atuais e controversos inclusive entre linguistas. (Mazzaro, 2021, p. 19)

Estudos e comentários, como o apresentado pela Associação Brasileira de Linguística, incentivam mais profissionais da área a desbravarem outras searas de pesquisa, envolvendo a perspectiva *queer*, com o intuito de contextualizar experiências que envolvem contextos diversos nos campos sociais e educacionais sobretudo. Nesse âmbito, importante esclarecimento traz Mazzaro (2021) a respeito

das relações entre política e educação e o termo gênero, enquanto identidade. Em suas palavras:

As relações entre política e educação não são novidades na história brasileira, mas a partir de 2014 a inclusão do termo “gênero” no debate do Plano Nacional de Educação, principalmente antecedido pela polissêmica “ideologia”, propagou ainda mais essa chama, trazendo vozes religiosas que compuseram as conjunturas que levaram à presidência um sujeito conservador e retrógrado. (Mazzaro, 2021, p. 2)

Faz-se pertinente não apagar esse período “negro” da História brasileira, uma vez que, na vigência do Governo Bolsonaro, vários ataques foram realizados contra a Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞], incluindo frases preconceituosas e disseminação de discursos homofóbicos. Esse não apagamento se faz necessário para uma atitude de vigilância, não apenas no meio político, mas em todas as esferas sociais, com um ativismo que lute por respeito, dignidade e garantia de direitos, uma vez que o Art. 5º, Caput, da Constituição Federal (1988) assevera que: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos da lei”.⁴⁰

Louro (2012) traz uma proposta de uma pedagogia e currículo *queer*, visto que, em sua opinião:

Uma pedagogia e um currículo queer se distinguiriam de programas multiculturais bem intencionados, onde as diferenças (de gênero, sexuais ou étnicas) são toleradas ou são apreciadas como curiosidades exóticas. Uma pedagogia e um currículo queer estariam voltados para o processo de produção das diferenças e trabalhariam, centralmente, a instabilidade e a precariedade de todas as identidades. [...] Ao se dirigir para os processos que produzem as diferenças, o currículo passaria a exigir que se prestasse atenção ao jogo político aí implicado: em vez de meramente contemplar uma sociedade plural, seria imprescindível dar-se conta das disputas, dos conflitos e das negociações constitutivos das posições que os sujeitos ocupam. (Louro, 2012, p.13)

Urge, portanto, um “amadurecimento” dessa temática em contextos de ensino-aprendizagem, os quais carecem de debates e discussões pautados no esclarecimento e em uma espécie de “letramento *queer*” em todas as suas vertentes: histórica, socioemocional, inclusiva, pautado no respeito às diferenças e na garantia

⁴⁰ BRASIL. **Constituição da República Federativa [do] Brasil**. Brasília, DF: Casa Civil, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 17 ago. 2023.

de direitos básicos para a Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ . Para tanto, ressaltamos a contribuição de nossa pesquisa, que aborda uma perspectiva *queer* aplicada ao contexto das redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*, com os gêneros *AU* e sua abordagem pautada na Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ . A título de exemplificação, trazemos uma imagem utilizada para compor uma produção escrita ficcional sobre casais homoafetivos masculinos.



Fonte: *Stayjkm* (2019)

Na imagem presente na Figura 5, podemos ter uma ideia de que a temática *queer* não apenas é abordada pela produtora da escrita ficcional, como também é construída com base no respeito e na paixão da produtora pelo universo *LGBTQIAPN*+ ∞ , como afirma um dos personagens da *AU*, presente na Figura 5, “já comecei a gostar desse lugar”, ao se referir à imagem projetada com as cores do arco-íris, símbolo da Comunidade. Para a realização de produções como essa, ressaltamos a presença, em nossa pesquisa das TDIC (Tecnologias Digitais da Informação e

Comunicação), que têm propiciado a sujeitos plurais usos diversos em uma sociedade que a cada dia presencia o surgimento de novas formas de interação distintas.

É notório que vivenciamos, a contragosto, desde o advento das redes sociais digitais, incluindo o *Twitter*, mensagens e postagens homofóbicas e negativas de *haters* na *internet*, incluindo mensagens de censura, ódio e repressão, cujos atores sociais representam uma necessidade heteronormativa de macular absolutamente tudo que circunda a questão da homossexualidade. Por outro lado, há, no ambiente do *Twitter*, sobretudo no período vigente, a construção de um espaço para uma tolerância sistêmica maior, o qual permite a realização de pesquisas como a nossa.

Sob esse olhar, a *web* mostra-se como o “lugar” híbrido que possibilita interconexões, reconhecendo discursos e diferentes sujeitos sociais. Assim, as redes sociais digitais disseminam estereótipos de identificação que são compartilhados como uma vitrine e alcançam patamares inimagináveis de usuários que se encontram em posições diversas e, muitas vezes, antagônicas. Dessa forma, os meios digitais de sociabilização acabam por interferir, muitas vezes negativamente, no cotidiano de seguidores e visitantes dessas mídias, já que há um livre acesso a essas informações, ao propiciar o debate e, por meio da conexão, possibilitar inúmeros cenários de interação.

Destarte, prosseguindo com a caminhada, na composição de nosso arcabouço teórico, aclamamos por um discurso pautado no respeito e na solidariedade, subsidiado pela alegria contagiante do Carnaval de Olinda e de Recife, os quais levantam a bandeira com as cores do arco-íris e celebram todas as formas de diferença. Sob essa perspectiva, convidamos a prosseguir nessa jornada, desta vez, rumo à grande praça pública mundial, com o *Twitter* ganhado o mundo através da *internet* e abrindo alas para a cultura de fãs.

4 A GRANDE PRAÇA PÚBLICA MUNDIAL: O *TWITTER* CONQUISTA O MUNDO ATRAVÉS DA *INTERNET* E ABRE ALAS PARA A CULTURA DE FÃS

A esperança é um silêncio enorme e podemos dizer que já não há mais espera. Agora já é como se o real não bastasse. E Carnaval será magia, festa e fantasia. É tempo de viver, sem peso sob o sol. De Olinda, sob a lua. De Recife, com a benção do frevo feliz de Alceu. [...]

Matheus Miguel

Em um *post* publicado no *Twitter*⁴¹, em quinze de fevereiro de dois mil e vinte e três, às 9h 15min, o jovem poeta Matheus Miguel fez uma homenagem, ao criar um quadrinho, do qual extraímos a poesia, suprimindo apenas a última parte do texto verbal, que compõe o texto misto - verbal e não verbal –, para comemorar a volta do Carnaval, após o período nefasto da Pandemia de COVID-19, o qual impossibilitou as festividades carnavalescas durante dois anos (2021-2022). Para compartilhar sua arte, Miguel utilizou o espaço de sua rede social do *Twitter*, conquistando, até a presente data – dezoito de maio de dois mil e vinte e quatro – 5.093 visualizações.

Com esta publicação, prosseguimos nossa caminhada, não apenas pelas ruas e pelas praças das cidades pernambucanas em dias festivos do Carnaval e do orgulho *LGBTQIAPN+*⁴², mas pelo mundo através da *internet*, com o *Twitter* entre as dez redes sociais mais acessadas em 2023⁴² e sua capacidade de reunir 556 milhões de usuários, segundo *post* de Fernanda Beling⁴³, em vinte de julho de dois mil e vinte e três. De acordo com Beling (2023): “[...] vivemos em um mundo cada vez mais conectado, onde compartilhamos experiências, ideias e memórias, tudo a partir de um dispositivo em nossa mão”⁴⁴.

É a partir desses *posts* e de toda alegria da retomada das festas carnavalescas, em especial nas cidades de Olinda e de Recife, após os dois anos divididos entre

⁴¹ MIGUEL, M. [Quadro comemorativo da volta do carnaval]. [S. l.], 15 fev. 2023. Twitter: @matheussmiguell. Disponível em: <https://twitter.com/matheussmiguell/status/1626012364259688451?lang=en>. Acesso em: 19 ago. 2023.

⁴² BELING, F. **As 10 redes sociais mais usadas em 2023**. [S. l.]: Oficina da net, 2023. Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/post/16064-quais-sao-as-dez-maiores-redes-sociais>. Acesso em: 19 ago. 2023.

⁴³ Administradora Redatora e Editora responsável pela área de entretenimento do Oficina da Net.

⁴⁴ BELING, F. **As 10 redes sociais mais usadas em 2023**. [S. l.]: Oficina da net, 2023. Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/post/16064-quais-sao-as-dez-maiores-redes-sociais>. Acesso em: 19 ago. 2023.

afastamento social e inúmeras restrições, em virtude do vírus que parou o mundo, que convidamos o(a) leitor(a) para continuar a compreensão deste estudo, em nossa tessitura de uma trajetória que visa encontrar um novo olhar para a pesquisa científica, em meio à rede social do *Twitter*, como espaço não apenas de interação, mas de criação artística e de incontáveis possibilidades de construções de laços sociais, na grande “praça pública” que a *internet* é.

Sob esse viés, nosso capítulo se compõe das seções que envolvem as redes sociais digitais, com suas interações e formações de laços sociais, incluindo a compreensão dos *microblogs* enquanto gênese do *Twitter*. Como também, abordamos as construções discursivas e as produções artísticas no *Twitter*, elucidando sua linha do tempo; para, por fim, compreendermos como se constitui a arquitetura do *Twitter*.

Sendo assim, iniciamos com as redes sociais digitais, com os processos de interação e de construção de laços sociais.

4.1 Redes sociais digitais: interação e formação de laços sociais

A cada dia, os cenários digitais tomam proporções maiores, principalmente no que diz respeito às interações humanas em contextos específicos, como o acadêmico, o social e o profissional. Nessa conjuntura, as redes sociais digitais estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas e se mostram extremamente fecundas, para a pesquisa científica, em diferentes áreas de estudo, incluindo o campo das Ciências da Linguagem, visto que possibilitam investigações envolvendo linguagem e tecnologia, em ambientes que se aperfeiçoam constantemente, permitindo a realização de diferentes práticas discursivas.

O advento da *internet* possibilitou inúmeras mudanças para a sociedade, muitas delas fundamentais. De acordo com Recuero (2020, p. 24): “A mais significativa [...] é a possibilidade de expressão e sociabilização através das ferramentas de comunicação mediadas pelo computador (CMC)”. Segundo a autora, é por meio dessas ferramentas que atores podem construir-se, comunicar-se e, conseqüentemente, interagir com outros atores “[...] deixando, na rede de computadores, rastros que permitem o reconhecimento dos padrões de suas conexões e a visualização de suas redes sociais” (Recuero, 2020, p. 24).

Nesse cenário, a partir do início da década de 1990, surge uma perspectiva de estudo de redes sociais. Uma rede social é: “[...] uma metáfora estrutural para

observar os padrões de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores. A abordagem de rede tem seu foco na estrutura social” (Recuero, 2020, p. 24); sob esse ângulo, não é possível isolar os atores sociais de suas conexões.

Bobsin e Hoppen (2014, p. 339) explicam que: “As redes sociais virtuais (RSV) são espaços de colaboração e de interação abertas à participação das pessoas interessadas em temas específicos”, as quais se baseiam em tecnologias diversas, a exemplo do *Facebook* e do *Twitter*. Acrescentam os autores que:

As RSV em organizações podem ser entendidas como redes em contextos específicos com determinadas características, como a intencionalidade de objetivos. Investigá-las envolve entender como os participantes se organizam e se mobilizam para integrar essas redes e como as alterações estruturais (e suas motivações) ocorrem. Também é preciso analisar como os integrantes da rede lidam com as orientações e normas da organização, as relações de poder existentes e os movimentos que ocorrem na rede, que podem levar a sua continuidade ou descontinuidade. (Bobsin; Hoppen, 2014, p. 340)

Para um estudo voltado ao contexto das redes sociais digitais, faz-se salutar compreender seus recursos, assim como seus processos, que se apresentam em uma dinâmica de mudança constante. Recuero (2020) aborda os elementos que constituem as redes sociais na *internet*, os quais ela enumera como: (i) atores; (ii) conexões; (iii) interação, relação e laços sociais; e (iv) capital social. A título de um maior esclarecimento, explanamos, sucintamente, cada um desses elementos.

Em (i), temos o primeiro elemento da rede social, o qual Recuero (2020) exemplifica como “nós” ou “nodos”. Em suas palavras: “Trata-se das pessoas envolvidas na rede que se analisa. Como partes do sistema, os atores atuam de forma a moldar as estruturas sociais, através da interação e da constituição de laços sociais” (Recuero, 2020, p. 25). Esses laços são imprescindíveis para estabelecer relacionamentos sejam familiares, amorosos, profissionais ou ainda de amizade, os mais comuns.

Em se tratando dos atores nas redes sociais da *internet*, eles se constituem de maneira um pouco diferente, visto que há o distanciamento físico nas interações realizadas. Nesse sentido, esclarece a autora: “Um ator pode ser representado por um *weblog*, por um *fotolog*, por um *twitter* [...]. E mesmo assim, essas ferramentas podem apresentar um único nó (como um *weblog*, por exemplo, que é mantido por vários atores” (Recuero, 2020, p. 25). Logo, adiciona Recuero (2020):

[...] os atores no ciberespaço podem ser compreendidos como os indivíduos que agem através de representações performáticas de si mesmos, como seus *fotologs*, *weblogs* e páginas pessoais, bem como através de seus *nicknames*. Outro modo de apresentar um ator é através de um *link*. Em um comentário de *weblog*, embora assinem com variações de seu nome ou apelido. (Recuero, 2020, p. 28)

No que tange ao elemento (ii), a autora afirma que as conexões podem ser vislumbradas de diferentes formas, a exemplo das interações realizadas na *internet*, percebidas pelos rastros sociais dos indivíduos, como os comentários deixados nas redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*. Quanto ao elemento (iii), explica Recuero (2020) que a interação se constitui como matéria-prima das relações e dos laços sociais construídos na *web*. Além disso, elucida a autora que: “Há multiplicidade de ferramentas que suportam essa interação, além do fato de permitirem, além do que a interação permaneça mesmo depois do ator estar desconectado do ciberespaço” (Recuero, 2020, p. 32).

Já Buzato (2016) postula que:

O processo de investigação via redes sociais visa, em geral, explicar a estabilidade de determinado ordenamento social a partir de regras locais de interação. Isso é possível a partir da identificação de regras formais vinculadas às relações topológicas e quantitativas entre capacidade e oferecer previsões relativamente precisas sobre fenômenos coletivos a partir de comportamentos individuais, independentemente de influências contextuais, e sentido geográfico-material. (Buzato, 2016, p. 38)

Importantes esclarecimentos traz o autor acerca dos processos e das regras locais de interação nas redes sociais, nos quais ressalta a possibilidade que as redes sociais possuem de oferecer previsões relativamente precisas no que tange à relação entre os fenômenos coletivos e aos comportamentos individuais. Outrossim, as redes sociais digitais possuem um grande alcance, com muitos usuários, constituindo-se e interagindo continuamente, transcendendo os espaços e as barreiras geográficas.

Por fim, explicitamos o elemento (iv), de que trata Recuero (2020), o qual se refere à quantidade de conexões estabelecidas. A autora menciona que não há consenso entre o conceito de capital social, porém há uma concordância entre seus estudiosos de que: “[...] refere-se a um valor constituído a partir das interações entre os atores sociais” (Recuero, 2020, p. 45). Nas palavras da autora:

O capital social é também um elemento-chave para a compreensão dos padrões de conexão entre os atores sociais na Internet.

Compreender a existência de valores nas conexões sociais e no papel da Internet para auxiliar essas construções e suas mudanças na percepção desses valores é fundamental para compreender também as redes sociais. Os tipos de capital social, assim, atuam não apenas como motivadores para as conexões, mas também auxiliam a moldar os padrões que vão emergir da apropriação dos diversos sites de redes sociais. (Recuero, 2020, p. 55)

É a partir do capital social que os laços sociais são fortalecidos, uma vez que há as conexões entre os atores sociais, nas redes mediadas por computador, cujo conteúdo “[...] pode auxiliar a compreender a qualidade dessas conexões de forma mais completa” (Recuero, 2020, p. 54-55). Ademais, Recuero, Bastos e Zago (2020) esclarecem a diferença entre redes sociais e *sites* de redes sociais, visto que nem todo *site* é uma rede social e, no mesmo sentido, nem toda rede social integra um *site*. Em relação às redes sociais, afirmam os autores:

As redes sociais são metáforas para a estrutura dos agrupamentos sociais. Elas são constituídas pelas relações entre os indivíduos e vão servir como estrutura fundamental para a sociedade. [...] onde se percebem as relações e os laços sociais como conexões e os indivíduos como atores unidos por essas conexões, formando o tecido social. (Recuero; Bastos; Zago, 2020, p. 23)

Assim compreendido, os autores declaram que: “[...] sites de rede social correspondem a um tipo específico de site voltado para a criação e manutenção de redes sociais” (Recuero; Bastos; Zago, 2020, p. 23). Sob esse aspecto, afirma Batista (2012):

As redes sociais na Internet não se resumem aos sites de redes sociais. Uma das contribuições desses serviços é tornar as redes facilmente identificáveis, mas não restringem o conceito. Um nodo em uma rede social não necessariamente precisaria ser um perfil e um site de redes sociais. Haveria em uma rede social digital uma complexificação do entendimento de ator social (os nodos) e suas conexões. (Batista, 2012, p. 83)

No ciberespaço, os usuários das redes sociais digitais tornam-se mais sensíveis às informações que circulam pela *web*, o que estimula seus desejos em interagir, colaborar e participar desse universo virtual, pois as barreiras diminuem e, muitas vezes, são inexistentes no espaço *on-line*. Acerca dessa lógica, Recuero, Bastos e Zago (2020) advogam que:

A comunicação em rede está criando um novo código linguístico digital, possibilitando a interação de pessoas díspares, em localizações geográficas distintas e propagando todo tipo de

informação. Nas novas mídias, sustentadas pela internet e denominadas de mídias sociais, todas as pessoas conectadas podem interagir, produzir, disseminar e localizar informações na rede, de forma praticamente livre e sem barreiras, ficando a cargo dos internautas julgarem que lhes interessa ou não. (Recuero; Bastos; Zago, 2020, p. 18)

É bastante interessante refletir acerca do novo código linguístico digital, uma vez que as TDIC vêm proporcionando mudanças rápidas e significativas na vida de pessoas, em diferentes contextos, realidades e localizações geográficas. Como também, visam facilitar seus cotidianos e apresentar soluções eficientes para atividades corriqueiras, com o objetivo precípuo de melhorar a qualidade de vida, o que é percebido através das interações nas redes sociais digitais ao utilizar um novo código linguístico.

Outrossim, as mudanças possibilitadas pelo uso das tecnologias digitais e dos laços construídos nas redes sociais digitais modificam, inclusive, a forma como nos relacionamos com outras pessoas, com situações e produtos; como também, com mundo que nos rodeia. Barton e Lee (2015) mencionam que o ponto de partida da investigação da CMC (Comunicação Mediada por Computadores) foi empregar conceitos linguísticos, os quais já existiam em um universo *off-line*, para compreender a linguagem *on-line*. Além disso, os autores defendem que uma das direções que propunham compreender essa linguagem específica, enquanto “nova” variedade de linguagem, apresenta características como, por exemplo:

- acrônimos e siglas (ex: PFV para “por favor”; rs para “risos”);
- reduções de palavras (por exemplo, blz para “beleza”, vc para “você”; q para “que”; kd para “cadê”;
- homófonos letra/número (por exemplo, U para “you” e 2 para “to”);
- grafia estilizada (por exemplo, “eu estou muuuuuuuuito feliz!”);
- emoticons (por exemplo, 😊 e ☹️),
- pontuação não convencional/estilizada (por exemplo, “!!!!!!!!!!!!!!!”, “.....”). (Barton; Lee, 2015, p. 16)

Os autores justificam que, inicialmente, não se dava foco em debates e discussões acerca dos fatores contextuais e sociais “[...] que também poderia ter contribuído para essas características linguísticas” (Barton; Lee, 2015, p. 16). Comunicar-se significa transmitir algo, seja uma mensagem, uma informação ou até mesmo uma ordem. No que concerne à comunicação, como ocorre nas redes sociais digitais e/ou *on-line*, como alguns autores preferem nomear, a exemplo de Raquel

Recuero, transcende o significado denotativo do vocábulo em si, visto que, como Zacharias (2016) elucida, são explorados aspectos como a multimodalidade, a hipertextualidade e a interatividade.

Zacharias (2016) argumenta que:

O aparecimento de formas de comunicação como as redes sociais (a exemplo do WhatsApp e do Facebook) implica transformações no processo de criação e de recepção dos textos, uma vez que exploram aspectos como a multimodalidade, a hipertextualidade e a interatividade. Estas formas de interação demandam habilidades de leitura e de produção específicas e, conseqüentemente, exigem uma formação mais específica dos interagentes. (Zacharias, 2016, p. 20-21)

Nesse sentido, para nossa pesquisa, faz-se salutar compreender e/ou aprofundar conceitos basilares que compõem a perspectiva de uma linguagem construída em um ambiente *on-line*, uma vez que as produções que são realizadas no universo das redes sociais digitais requerem o conhecimento, na prática, desses conceitos, para a efetivação de um letramento digital.

Nessa perspectiva, corroboramos com o pensamento de Silva (2020, p. 74), a qual explica que:

[...] é indiscutível que os jovens se apropriam e utilizam as tecnologias dentro e fora do seu ambiente escolar, pois os mesmos acompanham a evolução dos dispositivos tecnológicos cotidianamente, ou seja, o grau de letramento digital acompanha a evolução tecnológica. (Silva, 2020, p. 74)

Entendemos letramento digital como: “[...] habilidades individuais e sociais necessárias para interpretar, administrar, compartilhar e criar sentido eficazmente no âmbito crescente dos canais de comunicação digital” (Dudney; Hockly; Pegrum, 2016, p. 17).

Para situar nosso estudo, o qual tem como “pano de fundo” o universo adolescente, faz-se relevante compreendermos algumas terminologias utilizadas no ciberespaço, no sentido amplo, não se restringindo ao ambiente das redes sociais digitais. Acerca dessa lógica, Costa, Duqueviz e Pedroza pontuam que:

A perspectiva de mudança nas práticas sociais é mais presente entre os jovens, os chamados nativos digitais, espera-se que o uso das novas tecnologias contribua ou provoque mudanças na forma de sociabilizar e interagir com outras pessoas, bem como no modo de colaborar e compartilhar informações, influenciando nos processos de aprendizagem. (Costa; Duqueviz; Pedroza, 2015, p. 20-21)

Sob esse olhar, os autores explicam as habilidades que os nativos digitais possuem ao utilizar as TDIC, incluindo as diferentes formas de relacionamento com outras pessoas, por meio das novas mídias, incluindo as redes sociais digitais, nas quais há o compartilhamento de fotos, vídeos; busca nas ferramentas disponíveis na *web*; capacidade de realização de tarefas simultaneamente; como também, recebimento e processamento célere das informações (Costa; Duqueviz; Pedroza, 2015). O letramento digital, portanto, parte do pluralismo do uso da linguagem em diferentes espaços *on-line*, os quais vão exigir uma apropriação do uso das TDIC “[...] para produzir associações e compreensões nos espaços multimidiáticos” (Cani; Coscarelli, 2016, p. 21).

Entre esses espaços multimidiáticos estão as redes sociais digitais. Sob esse enfoque, Santaella e Lemos (2010) chamam-nos atenção a respeito da explosão das redes sociais da internet (RSIs) e de como elas passaram a penetrar em todos os estratos do nosso cotidiano. De acordo com as autoras:

As RSIs são plataformas – rebentos da web 2.0, que inaugurou a era das redes colaborativas, tais como wikipédias, *blogs*, *podcasts*, o YouTube, o Second Life, o uso de *tags* (etiquetas) para compartilhamento e intercâmbio de arquivos como no Del.icio.us e de fotos, como no Flickr e as RSIs, entre elas o Orkut, My Space, GooWy, Hi5, Facebook e Twitter com sua agilidade para microblogging. (Santaella; Lemos, 2010, p. 7)

As autoras ressaltam que houve uma explosão das redes sociais da *internet* (RSIs), conceito que vem se expandindo e englobando diversos trabalhos teóricos e práticos nos campos científicos, tecnológicos e artísticos. Nesse aspecto, as autoras chamam atenção para a necessidade de contextualizar o *Twitter* em meio à dinâmica de que se alimentam as relações nele construídas, pois: “Trata-se de uma rede social emergente na sequência de mutações aceleradas que a comunicação digital não cessa de apresentar” (Santaella; Lemos, 2010, p. 8-9).

Outro conceito relevante que as autoras abordam diz respeito à teoria-ator-rede (TAR), a qual “[...] não pretende adicionar redes às teorias sociais, mas construir a teoria social a partir das redes” (Santaella; Lemos, p. 28). No que concerne ao pensamento das autoras:

Redes não têm sobras nem vazios. Tudo é substituído por associações e conexões que a TAR não qualifica como sendo sociais ou naturais ou técnicas, condição que se esclarece quando o conceito de ator-rede entra em cena. É o ator-rede que permite a passagem

das propriedades topológicas e estáticas para as ontológicas. (Santaella; Lemos, 2010, p. 32)

Nessa senda, as estudiosas explicitam a relevância dos atores-rede das quais circulam, de forma dinâmica, elementos que se interconectam, são agenciados e imbricam recursos animados e inanimados (Santaella; Lemos, 2010). Sob essa perspectiva, o ator-rede ultrapassa o funcionamento centrado no campo dos algoritmos, responsáveis pelo processamento de uma vultosa quantidade de informações de forma diligente, cujas propriedades são matemáticas e estatísticas, para o entendimento do ser em si mesmo, ampliando sua dimensão fundamental.

Para nosso estudo, faz-se imprescindível entender o potencial presente nas redes sociais digitais, enquanto formas de compartilhamentos que vão além de informações, incluem gostos, estilos e formas de expressões artísticas. Dessa forma, existem artistas que utilizam suas redes sociais na *internet* para ilustrar suas criações de maneira multissemiótica e acabam por criar microrredes sociais. Nesse sentido, ao se referir aos artistas que compartilham suas artes na *web*, via redes sociais digitais, Bulhões (2012) explica que:

Em diferentes espaços, como *sites* ou *blogs*, eles buscam aglutinar seguidores a partir de propostas sedutoras, que mexem com elementos da psique dos usuários. Esse tipo de proposta estabelece funções pedagógicas, culturais e criativas, com obras interativas em um espaço suscetível de prolongamentos. (Bulhões, 2012, p. 6)

Logo, espaços virtuais, como as redes sociais digitais, propiciam interconexões para as possibilidades criativas de artistas divulgarem suas produções, as quais incluem desde produções escritas, como escrita criativa, escrita ficcional ao compartilhamento de outras produções que englobam outras semioses como som, imagem, imagem em movimento e manipulação de imagens, como ocorrem com as AUs+.

Assim posto, damos sequência com a compreensão, de forma sucinta, dos *microblogs* que são a gênese do *Twitter*.

4.1.1 *Microblogs: a gênese do Twitter*

Os *microblogs* correspondem a pequenos trechos de textos e/ou comentários, com o objetivo basilar de proporcionar interações céleres com o público de forma

geral, incluindo uma gama de possibilidades de presenças de usuários das redes sociais digitais. Nessa perspectiva, os *microblogs* incluem o hibridismo entre as conhecidas mensagens instantâneas e as produções de conteúdo, como ocorre comumente em canais sociais específicos, a exemplo do *Twitter*, *Instagram*, *Facebook*, *Pinterest*.

Por haver uma espécie de cerceamento, no que se refere à extensão das mensagens compartilhadas, “[...] a plataforma concederia velocidade ao acesso e ao compartilhamento de informações – e, como consequência, reduziria sobremaneira o investimento de tempo dos usuários” (Batista, 2012, p. 92). Sob esse olhar, acrescenta Batista (2012):

É possível, a partir dessa perspectiva, entender a contribuição dos microblogs (mais pela apropriação, do que pelo formato) como uma ferramenta que permite a seleção/filtragem da informação ao centralizar o acesso a diversos tipos de conteúdos e fontes, em um contexto em que as novas tecnologias proporcionam um vasto acesso à informação, mas não favorecem propriamente a seleção e a organização das informações. (Batista, 2012, p. 92)

Logo, os *microblogs* partem, inicialmente, da ideia de um *blog*, com a peculiaridade de adaptação para postagens com tamanhos reduzidos. Como esclarece Batista (2012) ao ressaltar o vasto acesso à informação, o que permite organizar as informações de forma mais veloz. Nessa conjuntura, ressaltamos a possibilidade de “[...] integração com outras ferramentas digitais, como celular e outros dispositivos móveis. E nesse contexto de publicação rápida, muitas vezes os microblogs acabam sendo mais ágeis que os próprios blogs na cobertura dos acontecimentos” (Zago, 2010, p. 7).

É notório que os *microblogs* facilitam a comunicação com o público em geral, agilizando informações e outros processos comunicativos, viabilizando conexões instantâneas e inúmeros cenários conversacionais. Há, nesse sentido, a possibilidade de realização de *posts* com certa frequência entre as publicações, proporcionando uma uniformidade, caso seja esse o intuito de quem publica, o que facilitaria a economia de tempo na produção dos conteúdos. Além de uma realização de compartilhamentos em tempo real, o que pode gerar uma notícia ou até mesmo uma promoção, caso seja uma empresa a postar o *tweet* com o informe, por exemplo.

Ademais, faz-se significativo compreender a relevância do conceito de *microblog* para iniciarmos o entendimento e a funcionalidade do *Twitter*, suporte que

integra o gênero *AU*. Sob essa ótica, importantes esclarecimentos trazem Santos e Cypriano (2014) ao afirmarem que:

[...] associada a certas plataformas particularmente dinâmicas, a exemplo do Twitter, a mobilidade – ou a “mobiquidade”, como se diz por vezes, justapondo mobilidade e ubiquidade – faz com que se produza uma espécie de saturação do espaço possível dos acontecimentos, ou seja, tende-se a ter sempre alguém em condições de testemunhar um evento, onde quer que ele se passe; auxiliada pela tecnologia, essa testemunha ocular pode registrar o que aconteceu com a vivacidade dos sons e das imagens que, via rede, logo alcançarão olhos interessados e ouvidos atentos à cobertura do ocorrido. (Santos; Cypriano 2014, p. 3)

Ao compreendermos o potencial de “mobiquidade” presente no *Twitter*, enquanto *microblog*, poderemos assimilar melhor sua aplicabilidade em contextos de interações discursivas e também de produções artísticas, como posto em nossa próxima seção.

4.2 *Twitter*: construções discursivas e produções artísticas

Inicialmente, o *Twitter* ficou conhecido pelas celebridades e por políticos, os quais fazem uso do *microblog* como meio de comunicação entre esses atores sociais e seus seguidores, o que acabou ocasionando inúmeras visualizações e processos intensos de interação social e construções discursivas. “O Twitter nasce como uma resposta ao desafio da mobilidade, desenvolvendo funcionalidades aptas a promover eficientemente a interatividade móvel” (Santaella; Lemos, 2010, p. 61).

Assim, com o avanço contínuo e incessante do ambiente da *web* e com a interconectividade e o amalgamento de diferentes práticas *on-line*, vivencia-se, cada vez mais, a utilização de linguagens e mídias. Nesse sentido, Santaella e Lemos (2010) ressaltam os conceitos de *mindfull infotention*, de Howard Rheingold, que corresponde a uma presença mental aberta, direcionado aos “[...] fluxos informacionais entrelaçados nos fluxos internos (*inflow*) e externos (*outflow*), característicos do *Twitter*. Isso traz desafios para o uso equilibrado das nossas habilidades cognitivas de atenção nessa plataforma” (Santaella; Lemos, 2010, p. 5).

As autoras supracitadas, na obra *Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter*, trazem um questionamento seminal: “O que é o *Twitter*?” E, na sequência, postulam uma conceituação própria. Nas palavras das autoras:

Nossa definição irá descrever o Twitter como uma mídia social que, unindo a mobilidade do acesso à temporalidade *always on* das RSIs 3.0, possibilita o entrelaçamento de fluxos informacionais e o *design* colaborativo de ideias em tempo real, modificando e acelerando os processos globais da mente coletiva. (Santaella; Lemos, 2010, p. 66)

Logo, no *Twitter*, podemos encontrar entretenimento, cenários profissionais, sociais, políticos, culturais e uma verdadeira arena de conversas e trocas de mensagens em fluxo contínuo. Acrescentam as autoras outra indagação: Para que serve o *Twitter*? E, como resposta, afirmam que:

[...] o Twitter serve como um meio multidirecional de captação de informações personalizadas; um veículo de difusão contínua de ideias; um espaço colaborativo no qual questões, que surgem a partir de interesses dos mais microscópicos aos mais macroscópicos, podem ser livremente debatidas e respondidas; uma zona livre – pelo menos até agora – da invasão de privacidade que domina a lógica do capitalismo neoliberal que tudo invade, até mesmo o ciberespaço. (Santaella; Lemos, 2010, p. 66-67)

A rede social do *Twitter* é um ambiente digital com peculiaridades de interação social. É importante compreender que: “[...] suas funcionalidades fazem com que uma ideia possa se reproduzir de forma viral e instantânea ao redor do planeta em questão de segundos” (Santaella; Lemos, 2010, p. 55). Além disso, Santaella e Lemos (2010) defendem que:

[...] as redes de inteligência dentro do *Twitter* são complexas, articulando-se muitas vezes de formas imperceptíveis [...] são complexas as estratégias de sociabilidade que devem ser adotadas para que o grau máximo de benefício e expansão cognitiva possa ser alcançado através dessa mídia. (Santaella; Lemos, 2010, p. 67-68)

Partindo dessa premissa, jovens contemporâneos interagem ativamente nas redes sociais e são atraídos pela diversidade e por diferentes culturas, como ocorre comumente com os fãs da Cultura *K-Pop*. Assim, destacamos que no ambiente do *Twitter*, entre os anos de 2006 e 2017, havia uma restrição de caracteres, permitindo aos seus usuários a utilização máxima de 140 caracteres⁴⁵. Houve uma ampliação para 280 caracteres em vinte e seis de setembro de dois mil e dezessete⁴⁶.

⁴⁵ MELO, C. **Assinantes do Twitter Blue agora podem postar com até 4 mil caracteres**. [S. l.]: Mundo conectado, 2023. Disponível em: <https://www.mundoconectado.com.br/noticias/assinantes-do-twitter-blue-agora-podem-postar-com-ate-4-mil-caracteres/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

⁴⁶ TWITTER testa aumento de limite de caracteres para 280. [S. l.]: Blog Twitter, 2017. Disponível em: https://blog.twitter.com/pt_br/topics/product/2017/Twitter-testa-aumento-do-limite-de-caracteres-para-280. Acesso em: 21 ago. 2023.

Recentemente, o dono do *Twitter*, Elon Musk, anunciou em onze de dezembro de dois mil e vinte e dois que o limite do número de caracteres dos tuítes foi ampliado para 4.000⁴⁷. De acordo com a empresa, a partir de oito de fevereiro de dois mil e vinte e três, os usuários que assinam o serviço mensal *Twitter Blue* nos Estados Unidos poderão postar *tweets* com até 4 mil caracteres⁴⁸.

É importante compreender que os textos que circulam nas mídias digitais possuem peculiaridades que divergem dos presentes no texto impresso, o que vêm motivando pesquisas em torno das práticas textuais em ambiente digital, especialmente na conjuntura das mídias sociais como o *Twitter*. Sob esse prisma, Elias (2017) defende que:

- i) As redes sociais (*Facebook*, *Twitter* etc.) atraem numerosa quantidade de usuários que se comunicam e interagem predominante por meio de textos escritos;
- ii) O texto nas redes sociais apresenta traços característicos em razão dos aspectos contextuais;
- iii) Os textos espontaneamente produzidos e veiculados nas redes sociais se constituem em rico material para a reflexão sobre o uso que fazemos da língua, sobre o modo pelo qual configuramos os textos e as funções que assumem. (Elias, 2017, p. 456)

Em se tratando especificamente do *Twitter*, vale salientar que ele possibilita novas práticas textuais, bem como a construção de sentidos diversos nos gêneros que circulam nesse contexto. De acordo com Recuero (2020):

A ideia do *Twitter* nasceu com Jack Dorsey, Biz Stone e Evan Williams em 2006, como um projeto da empresa Odeo. Uma das características mais importantes do sistema é que permite que sua API seja utilizada para a construção de ferramentas que utilizem o *Twitter*. (Recuero, 2020, p. 186)

Ressaltamos, nessa perspectiva, que as APIs são interfaces de programação de aplicativo, ou seja, correspondem à forma como os computadores “conversam” entre si na troca de informações⁴⁹.

⁴⁷ MUSK diz que tuítes terão limites de 4.000 caracteres. [S. l.]: Poder 360, 2022. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/tecnologia/musk-diz-que-tuites-terao-limites-de-4-000-caracteres>. Disponível em: 21 ago. 2023.

⁴⁸ MELO, C. **Assinantes do Twitter Blue agora podem postar com até 4 mil caracteres**. [S. l.]: Mundo conectado, 2023. Disponível em: <https://www.mundoconectado.com.br/noticias/assinantes-do-twitter-blue-agora-podem-postar-com-ate-4-mil-caracteres/>. Acesso em: 21 ago.2023.

⁴⁹ Segundo a Central de Ajuda do Twitter: Para isso, permite-se que um aplicativo de software acione o que se conhece como terminal: um endereço que corresponde a um tipo específico de informação que fornecemos (terminais são, geralmente, únicos, como números de telefone). Damos acesso a partes do nosso serviço através de APIs para permitir que os desenvolvedores criem softwares que

Eis o porquê de o *Twitter* ter se tornado uma ferramenta extremamente popular nos últimos anos, afiliando milhões de usuários por todo o mundo e reunindo comunidades virtuais como os fãs da Cultura *K-Pop*. Recuero (2020) acrescenta que:

[...] a comunidade virtual é um conjunto de atores e suas relações que, através da interação social em um determinado espaço, constitui laços e capital social em uma estrutura de *cluster*, através do tempo, associado a um tipo de pertencimento. Assim, a diferença entre a comunidade e o restante da estrutura da rede social não está nos atores, que são sempre os mesmos, mas, sim, nos elementos de conexão, nas propriedades das redes. Não podemos esquecer, no entanto, que as comunidades também são estruturas dinâmicas, que são modificadas no tempo. (Recuero, 2020, p. 145)

Dessa forma, em uma comunidade virtual, temos laços entre os atores sociais, os quais podem ser fracos, fortes ou podem ser fortalecidos pelos membros do grupo. No *Twitter*, o conteúdo das informações do fluxo interno de um usuário provém do tipo de escolha realizada para alimentação:

É como se, ao apertar o botão “seguir” no perfil de um usuário no *Twitter*, estivéssemos assinando o seu canal de RSS *feed*⁵⁰. Ao escolher quais *microblogs* iremos seguir, estamos escolhendo quais canais de informação iremos convidar para fazer parte de nosso fluxo de informações. (Santaella; Lemos, 2010, p. 73)

De acordo com Recuero e Zago (2016):

[...] o *Twitter* permite aos usuários criar um perfil público, interagir com outras pessoas por meio das mensagens publicadas e mostrar sua rede de contatos. E, por isso, também oferece maneiras de gerar e manter valores sociais entre suas conexões. [...] O perfil dos usuários também permite personalizações diversas, como mudar a imagem de fundo, as cores, e preencher dados, tornando o espaço de representação do “eu” semelhante a páginas pessoais. Finalmente, os usuários podem ainda trocar mensagens entre si por duas vias: por mensagens direta (no caso, apenas quem envia e recebe tem acesso à mensagem) ou por *replies*, e recados públicos direcionados a partir do símbolo “@”. (Recuero; Zago, 2016, p. 83)

se integrem ao Twitter, como, por exemplo, uma solução que ajude uma empresa a medir opiniões dos clientes no Twitter. SOBRE as APIs do X. [S. l.]: X Central de ajuda, c2023. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/rules-and-policies/twitter-api>. Acesso em: 5 set. 2023.

⁵⁰ Os programas conhecidos como RSS podem ser entendidos como “leitores de feed de notícias”, “canais de notícias RSS” ou “agregadores de notícias”. Estes programas permitem aos usuários da internet se inscreverem em sites específicos que disponibilizam este programa, para receberem notícias à medida que as mesmas são atualizadas”. O QUE é RSS e como funciona? E o feed RSS por email?. Florianópolis: Blog Email Manager, 2013. Disponível em: <https://www.emailmanager.com/br/blog/1/1458/o-que-e-feed-rss-e-como-funciona-e-o-feed-rss-por-email.html>. Acesso em: 5 set. 2023.

Verificamos que as autoras exemplificam a utilização do *Twitter*, com detalhes como criação de perfis, mudanças personalizadas pelos usuários de cada perfil e funcionalidade das trocas de mensagens, informações de extrema relevância para aqueles que ingressam nessa rede social e que não estão habituados com a sua aplicabilidade. Além disso, as autoras elucidam que há diferença entre redes sociais como o *Facebook*, por exemplo, e o *Twitter*, “[...] via de regra, nos sites de redes sociais, as conexões são recíprocas, públicas e os links não são diferentes entre si [...]” (Recuero; Zago, 2016, p. 83).

No *Twitter*, “[...] essas conexões vão ainda mais longe: além de formar uma rede de contatos na qual jamais houve qualquer tipo de interação recíproca” (Recuero; Zago, 2016, p. 83). Salientamos que, para que haja um adição de novo usuário, faz-se necessário que esse sujeito adicionado aceite a conexão, motivo pelo qual existe a referência à interação social. Recuero e Zago (2012) ainda mencionam que:

Ferramentas como o Twitter permitem a interconexão entre pessoas, mantendo canais permanentes de circulação de informações: são as redes sociais amplificadas pela mediação do computador. De modo especial, o Twitter tem sido apropriado para criação e manutenção de redes sociais que influenciam e são influenciadas pela difusão de informações. Essas práticas tomam forma principalmente através dos retweets (ou RTs ou retuítes). Retuitar uma informação é engajar-se em uma busca pelo capital social, gerando valores para o indivíduo. (Recuero; Zago, 2012, p. 21)

Observamos a partir dos esclarecimentos das autoras que, com a circulação de informações através de redes sociais digitais como o *Twitter*, tem-se o acesso a elas e ao capital social relacionado à circulação dessas informações. Em relação ao capital social, as autoras explicam que: “O capital social é, desse modo, um conceito metafórico, relacionado ao fato de que existem vantagens em pertencer a determinados grupos sociais, vantagens essas que podem ser apropriadas pelo grupo e/ou pelos atores sociais” (Recuero; Zago, 2012, p. 23).

Faz-se imprescindível compreender os processos que deram início à rede social do *Twitter* e as mudanças pelas quais a mídia social passou. Sob essa ótica, organizamos, brevemente, uma linha do tempo do *Twitter*.

4.2.1 Linha do tempo do Twitter

Para internalizarmos as mudanças pelas quais o *Twitter* vem passando recentemente, julgamos ser relevante traçar uma linha do tempo, desde o surgimento do *Twitter*, até o momento presente e a mudança da logomarca que caracteriza a rede social digital. Nesse sentido, abordamos a evolução do *Twitter* até a marcação temporal em vinte e sete de agosto de dois mil e vinte e três, pois sabemos que há uma celeridade nas atualizações por que passam os ambientes digitais. Sendo assim, contextualizamos, sucintamente, as circunstâncias que subjazem o surgimento do *Twitter*.

Israel (2010), em sua obra *A era do Twitter: como a ferramenta de mídia colaborativa mais dinâmica da atualidade pode revolucionar seus negócios*, esclarece que o *Twitter* teve início com um desvio de rota de uma outra empresa conhecida como Odeo. “Fundada no final de 2004, o objetivo da Odeo era fazer para o áudio on-line o que o Google faz para o texto on-line. Ela permitiria a você fazer uma busca por conteúdo em áudio e vídeo na Web por meio de palavras-chave” (Israel, 2010, p. 13). Assim, o *Twitter* foi criado por Jack Dorsey (@Jack), Evan Williams (@Ev), Biz Stone (@Biz) e Noah Glass (@Noah), nos Estados Unidos. Infelizmente, o projeto inicial não obteve sucesso, tornando-se menos interessante do que seus idealizadores previram.

Um dos cofundadores da Odeo, Ev Williams (@Ev) fundou, em parceria com seu sócio, a Pyra, em 1999, que também não obteve sucesso (Israel, 2010). Na sequência, os cofundadores “[...] então isolaram um componente e desenvolveram o primeiro software que permitia aos usuários finais criarem o que então se chamava weblogs” (Israel, 2010, p. 2010). Então, Williams renomeou o novo *software* para internet de “*blogger*”.

Em fevereiro de dois mil e três, o *Google* adquiriu a empresa Pyra e Williams e outros quatro membros da sua equipe foram para a *Google*. “Em outubro de 2004, pouco tempo depois de ter atendido suas exigências de ‘earn-out’ para a aquisição, Williams deixou o *Google*. Oito semanas depois ele cofundou a Odeo, sua terceira start-up” (Israel, 2010, p. 14). Torna-se imperioso ressaltar que, em dois mil e nove, durante uma palestra no *Churchill Club*, um fórum de negócios e tecnologias no Vale do Silício, Williams faz declarações acerca do que aprendeu no período em que esteve no *Google*:

1. Acerte no produto e deixe os usuários felizes antes de se preocupar em gerar retorno. O Google havia feito isso, e a Pyra também.
2. Foco é tudo. Qualquer empresa precisa escolher entre o que *pode* fazer o que *deve* fazer. O mercado pode ser barulhento e causar distrações. Não deixe que isso lhe tire do caminho. (Israel, 2010, p. 14)

Foram exatamente essas duas lições que nortearam a trajetória de Williams. “Desde 2004 até meados de 2009, mesmo após o Twitter estar vivendo uma ascensão que aparentemente não tinha fim, as questões relacionadas com confiabilidade do produto e foco ainda eram recorrentes” (Israel, 2020, p. 14-15), e Williams juntamente com sua equipe, até então pequena, seguiam essa consistência, com o foco direcionado para a confiabilidade do seu produto.

Na obra *A Eclosão do Twitter: Uma aventura de dinheiro, poder, amizade*, Nick Bilton (2013), colunista e repórter do New York Times, relata a necessidade de Noah, um dos cofundadores do *Twitter*, de renomear a empresa. Segundo Bilton (2013): “A vibração do celular levou-o a pensar nos impulsos do cérebro que fazem o músculo se contrair e relaxar. ‘*Twitch*’! Não, *isso não funcionaria*, ele pensou. Por isso continuou a procurar outra palavra que começasse com TW no dicionário” (Bilton, 2013, p. 75-76). Após consulta rápida ao dicionário, Noah chegou aos vocábulos: “*Twister. Twist tie. Twit. Twitch. Twitcher. Twite. Twite*. Aí estava ela” (Bilton, 2013, p. 75-76). E acrescenta o jornalista:

“Leve trinado produzido por algumas aves; piar, chilrear”. O coração de Noah começou a acelerar enquanto ele prosseguia. “Som semelhante, especialmente leve, fala ou riso trêmulo”. É isso, ele pensou. Agitação ou excitação; vibração”. Um verbo. *Twitter. Twitter. Twitted. Twittering. Twitters*. (Bilton, 2013, p. 76)

Em dois mil e seis, começaram a surgir os problemas na Odeo. Foi então que um dos membros da equipe Jack Dorsey (@Jack) comentou que uma ideia dele, surgia há mais de 15 anos, poderia resolver os problemas que estavam sendo enfrentados e, acrescentada à ideia, uma experiência vivida por ele em uma fábrica de biscoitos o levou ao projeto de atualizações sobre seu *status* pessoal (Israel, 2010). Acrescenta o autor que:

Em 2006, ele postou no Flickr.com, um site de compartilhamento de fotos, um esboço feito à mão do que mais tarde se tornaria o Twitter. Ele comentou: “Pensei nesse conceito e tentei repetidas vezes introduzi-lo em vários projetos. (Israel, 2010 p. 18)

A ideia original de Dorsey era criar uma plataforma que possibilitasse o compartilhamento de mensagens curtas de forma ubíqua para grupos de pessoas, de maneira análoga ao envio e recebimento de mensagens de texto. Houve vários desdobramentos desde esse fato e, em junho de dois mil e seis, a versão completa da rede social foi apresentada ao público e o *site* começou a receber cerca de 20 mil *tweets* por dia⁵¹. Esse número saltou para 60 mil *tweets* em dois mil e sete, quando ocorreu a festa de apresentação do *Twitter* “Praticamente toda a empresa havia viajado até Austin, no Texas, para participar da South by Southwest (SXSW), o festival interativo mais conhecido do mundo” (Israel, 2010, p. 27).

Logo após o sucesso da SXSW, a rede social representada pelo passarinho azul, tornando-se uma empresa própria e nomeando Dorsey como primeiro CEO da companhia. Na obra *O Poder do Twitter: Estratégias para dominar seu mercado e atingir seus objetivos com um tweet por vez*, Comm (2009) esclarece que:

O site começou a deslanchar, auxiliado pela publicidade gerada pelo prêmio SXSW, impulsionado por referências no Blogger – onde, claro, a companhia tem boas conexões – e o mais importante, tornando-se atrativo como uma plataforma aberta que permite que outros também desenvolvam serviços. (Comm, 2009, p. 22)

Rapidamente, o *microblog* se tornou uma das redes sociais mais populares do mundo. Em dois mil e oito, o *site* recebia 300 mil *tweets* por dia. No início de dois mil e dez, o número subiu para 50 milhões de *tweets* diários⁵².

Comm (2009) ressalta a velocidade do *Twitter*, uma vez que seus usuários podem enviar um SMS para o *Twitter* de qualquer lugar e que diversas pessoas, em diferentes localizações geográficas, podem lê-lo imediatamente. Foi o que ocorreu em junho de 2008 com uma pessoa importante no campo religioso. Segundo relato de Comm (2009):

[...] o pastor Carlos Whittaker (twitter.com/loswhit), diretor de Programação de Serviços da Igreja Buckhead em Atlanta, Geórgia, acabou ficando retido no aeroporto em Dallas e lá lhe disseram que teria de esperar seis horas para o próximo voo. Cansado e não muito feliz com a ideia de passar a noite no chão do aeroporto, o pastor

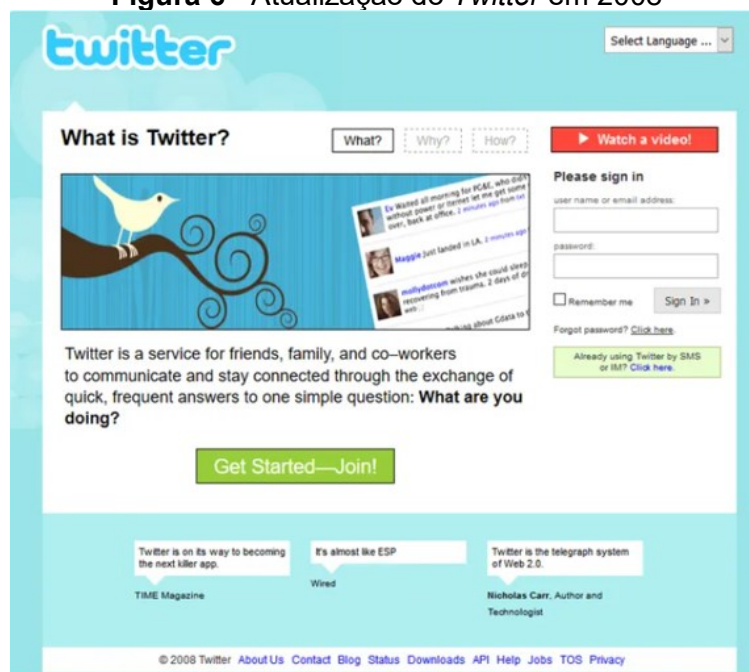
⁵¹ HISTÓRIA do Twitter: da origem da rede social até a compra por Elon Musk. Butantã: Meio & mensagem, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/historia-do-twitter>. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁵² HISTÓRIA do Twitter: da origem da rede social até a compra por Elon Musk. Butantã: Meio & mensagem, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/historia-do-twitter>. Acesso em: 24 ago. 2023.

mandou um tweet sobre sua dificuldade. Em apenas dois minutos, ele recebeu sete emails, três telefonemas e um número enorme de tweets. (Comm, 2009, p. 29)

No decorrer de dois mil e oito, o *Twitter* diminuiu a quantidade de texto em sua página e incorporou um novo visual, dando destaque ao tom azul, característica principal de sua marca, como podemos visualizar na Figura 6:

Figura 6 - Atualização do *Twitter* em 2008



Fonte: Imagem: Reprodução/*Web Design Museum*

Em junho de dois mil e nove, houve o movimento que ficou internacionalmente conhecido como a “revolução do *Twitter*”, quando milhares de pessoas foram às ruas de Teerã, após as disputadas eleições no Irã, para protestar. Houve, por parte do governo, um bloqueio às páginas da *internet* e os manifestantes utilizaram o *Twitter* para postar mensagens e vídeos sobre o protesto⁵³.

Na sequência, tivemos, em janeiro de dois mil e dez, o primeiro *tweet* ao vivo que veio do espaço, com um astronauta da NASA; também em dois mil e dez, a inserção da publicidade, ao lançar a ferramenta “*Promoted Tweets*”, atualmente conhecida como *Twitter Ads*. Além disso, o *Twitter* passou a dar mais ênfase aos influenciadores presentes na rede social, juntamente com os “*Top Tweets*” exibidos logo na página inicial, como podemos visualizar na Figura 7:

⁵³ HISTÓRIA do Twitter: da origem da rede social até a compra por Elon Musk. Butantã: Meio & mensagem, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/historia-do-twitter>. Acesso em: 24 ago. 2023.

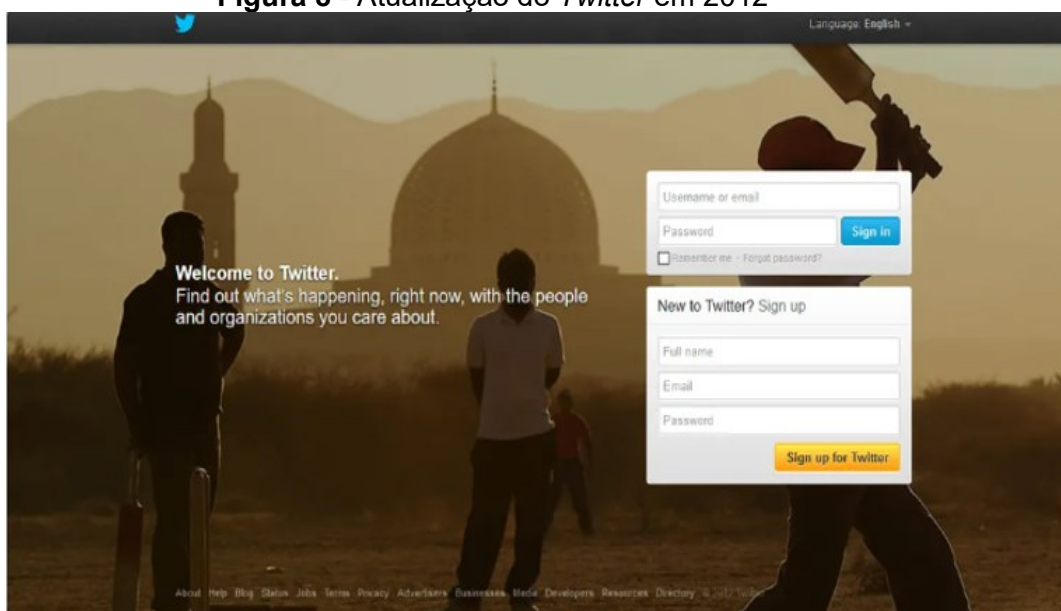
Figura 7 - Atualização do Twitter em 2010.



Fonte: Imagem: Reprodução/*Web Design Museum*.

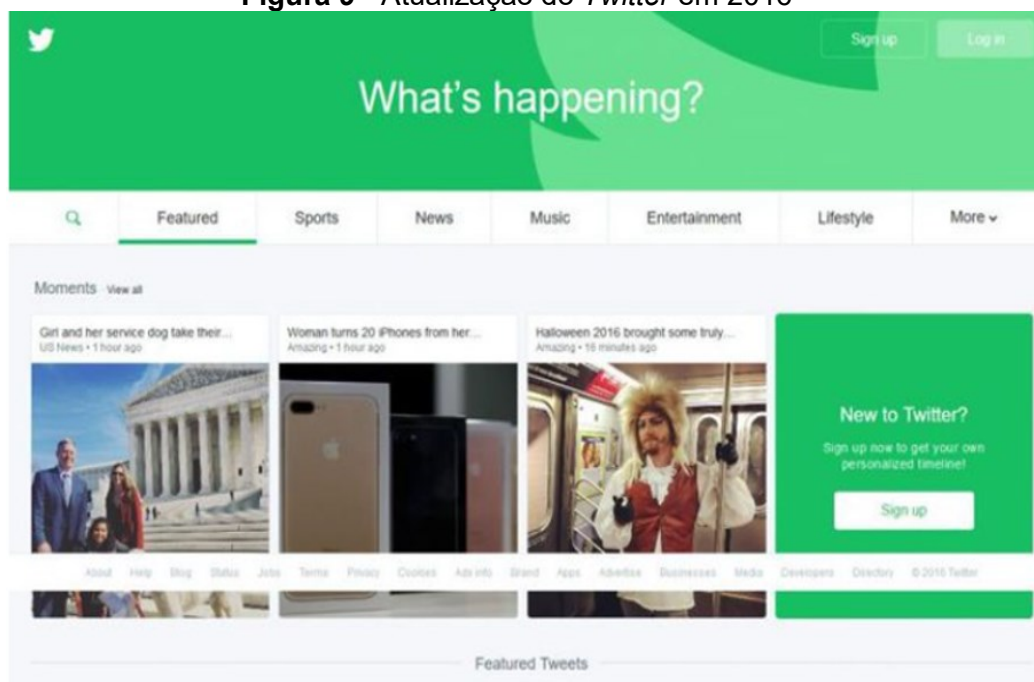
Em dezembro de dois mil e onze, o *microblog* apresenta uma nova *interface* aos usuários, incluindo: linha do tempo, mensagens diretas, respostas e menções. Outra novidade foi a seção “Descobrir” ou “Discover”, criada para apresentar tendências e histórias que possam interessar ao usuário. Hoje, a guia é chamada de “Explorar” ou “Explore”⁵⁴. Já em dois mil e doze, a plataforma optou por adotar um visual minimalista, ao apresentar uma imagem ao fundo saliente e uma tela simplificada para efetuar o *login*, como ilustra a Figura 8:

⁵⁴ HISTÓRIA do *Twitter*: da origem da rede social até a compra por Elon Musk. Butantã: Meio & mensagem, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/historia-do-twitter>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Figura 8 - Atualização do *Twitter* em 2012

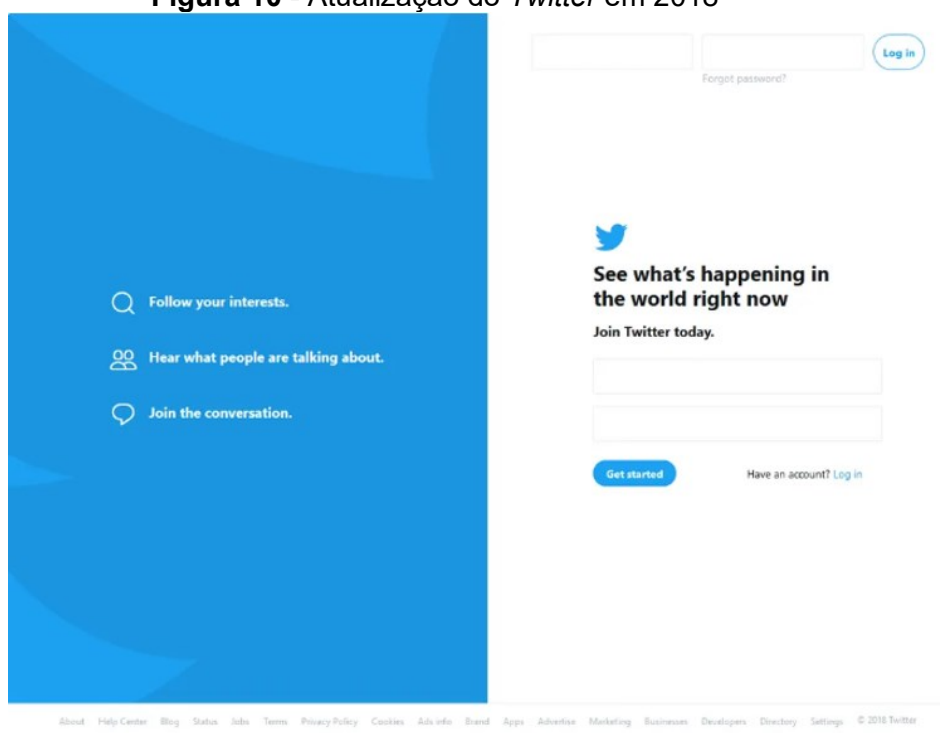
Fonte: Imagem: Reprodução/*Web Design Museum*

Em dois mil e dezesseis, houve uma verdadeira revolução no *layout* da plataforma, com tons esverdeados, como podemos visualizar na Figura 9:

Figura 9 - Atualização do *Twitter* em 2016

Fonte: Imagem: Reprodução/*Web Design Museum*

Em dois mil e dezoito, o *Twitter* retomou sua característica em tom azul e o *design* da página mais limpa e organizada, dando a ideia da simplicidade que consolidou a identidade do *Twitter*, como mostra a Figura 10.

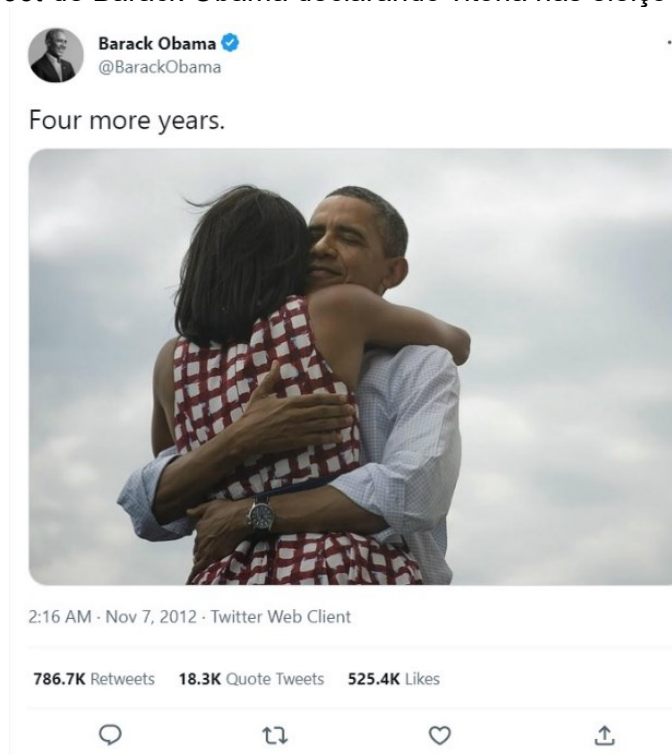
Figura 10 - Atualização do *Twitter* em 2018

Fonte: Imagem: Reprodução/*Web Design Museum*.

Um ano depois de saído do *Twitter*, em dois mil e doze, Ev (@E), segundo Bilton (2013), começa a juntar as peças dos acontecimentos que antecederem sua demissão da empresa, lembrando conversas de colegas de trabalho que, tempos depois, ele descobriria estarem envolvidas no golpe que o afastou do seu cargo. Não obstante, “Suas ações do Twitter e de outros investimentos estão se aproximando dos 2 bilhões de dólares, e certamente continuarão a crescer enquanto o Twitter perseguir sua meta de se transformar em uma empresa de 100 bilhões” (Bilton, 2013, p. 305).

Dando prosseguimento, interessante curiosidade ocorreu em dezembro de dois mil e doze, com o *tweet* do ex-presidente americano Barack Obama declarando sua vitória nas eleições daquele ano, sendo até hoje o *post* mais retuitado da história da plataforma, como podemos verificar na Figura 11:

Figura 11 - Tweet de Barack Obama declarando vitória nas eleições de 2012



Fonte: @BarackObama (2012)

De acordo com o mesmo *site* de notícias, uma importante ação da plataforma foi a criação, em dois mil e quatorze, de ferramentas antiassédio, com o intuito de controlar os assédios praticados de forma *on-line*. Em dois mil e cinco, o *microblog* adicionou o recurso, originalmente conhecido como *Moments*, e atualmente substituído por “Explorar”. Foi então, que, em dois mil e dezoito, atendendo a pedidos, o *Twitter* ampliou seus caracteres de 140 para 280.

Outro fato de relevância política foi o apagamento do perfil do ex-presidente norte-americano Donald Trump (@realDonaldTrump), em virtude de seus comentários durante os tumultos ocorridos no Capitólio dos Estados Unidos, em janeiro de dois mil e vinte e um, após sua derrota nas eleições americanas. Foi então que, em abril de dois mil e vinte e dois, Elon Musk anunciou a compra das ações do *Twitter*, tornando-se o acionista majoritário da empresa⁵⁵.

⁵⁵ HISTÓRIA do Twitter: da origem da rede social até a compra por Elon Musk. Butantã: Meio & mensagem, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/historia-do-twitter>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Além de inúmeras mudanças, muitas delas polêmicas, realizadas por Musk, o empresário decidiu mudar o nome jurídico do *Twitter* Inc para X Corp. Então, o passarinho azul “levantou voo” em despedida da plataforma, dando lugar para a nova logomarca do *Twitter*, simbolizada pelo “X”, letra que está presente em diversas empresas sob o comando de Musk. Para compreendermos o novo visual do *Twitter*, consideramos importante lembrarmos sua evolução. Nesse sentido, a antiga logomarca da plataforma apresentava o tão conhecido passarinho azul, como podemos visualizar na Figura 12:

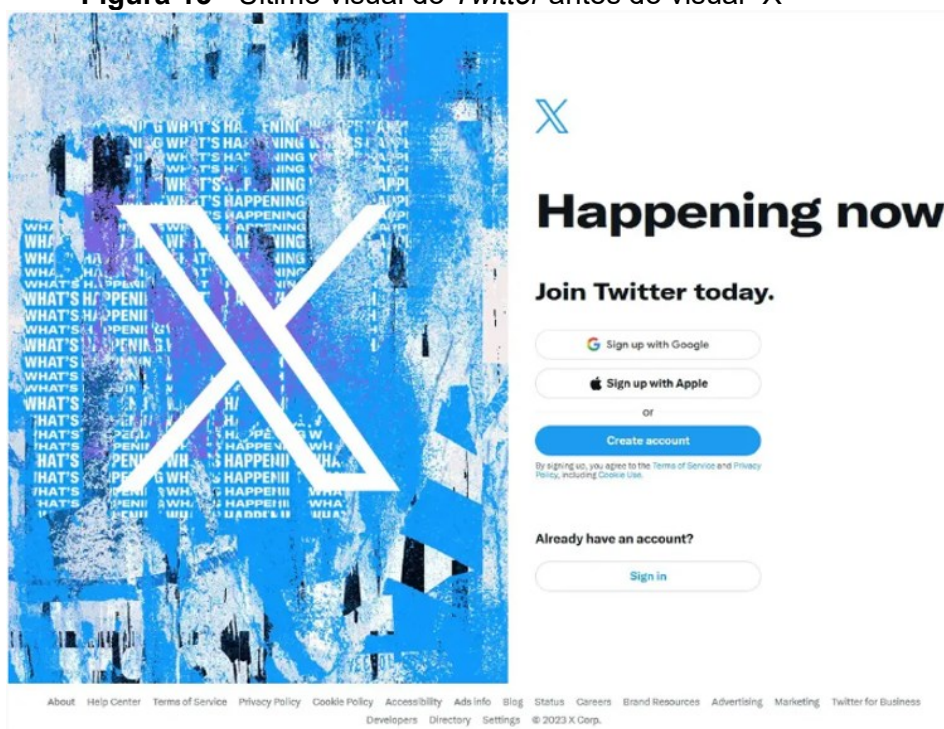
Figura 12 - Antiga logomarca do *Twitter*



Fonte: Alexander Shatov (Unsplash)

Esta é logomarca que ficou conhecida desde seu “batismo” como conhecemos hoje, com uma história sobre a gênese do termo, em meio ao “pio” do passarinho azul, que “alçou voo” da mídia social e deu espaço para sua substituta, correspondente a uma marca registrada do empresário Elon Musk, o “X”, como já podemos visualizar no último visual do *Twitter* pouco antes do atual, Figura 13:

Figura 13 - Último visual do *Twitter* antes do visual “X”



Fonte: Alexander Shatov (Unsplash)

De acordo com Beatriz Guarezi, estrategista na Ana Colto, agência especializada em construir posicionamento, plataformas de marca, *design*, entre outros, “[...] trocar o Twitter por X não só acaba com a marca super popular (e com o único asset que sobrou da rede social), mas mata um vocábulo cheio de significado (twitar, twiteiro, tweet...) e uma das bem construídas dessa geração de internet”⁵⁶.

A inauguração da nova logomarca foi celebrada na sede da empresa, na qual foi projetada o grande “X” do lado de fora do prédio, cuja projeção foi compartilhada por Elon Musk e Yaccarino no *Twitter*⁵⁷, como observamos na Figura 14. Vale salientar que em vinte e três de julho de dois mil e vinte três houve a confirmação do novo nome da empresa, por meio de um GIF do logotipo do *Twitter* se transformando em um logo com um “X” abstrato⁵⁸.

⁵⁶ TWITTER agora. [S. l.]: LinkedIn, 2023. Disponível em <https://www.linkedin.com/news/story/twitter- agora>. Acesso em: 5 set. 2023.

⁵⁷ ALMENARA, I. X | Twitter muda de logo e começa a virar “superapp” de Elon Musk. [S. l.]: Canal Tech, 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/redes-sociais/x-twitter-muda-de-logo-e-comeca-a-virar-superapp-de-elon-musk-256916/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁵⁸ MUSK apresenta novo logotipo do Twitter criado por fãs em mudança abrupta da rede social. [S. l.]: O globo, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2023/07/24/musk-apresenta-novo-logotipo-do-twitter-x-criado-por-fas-em-mudanca-abrupta-da-rede-social-veja-detalhes.ghtml>. Acesso em: 5 set. 2023.

Figura 14 - Projeção da nova logomarca do *Twitter* e sua sede



Fonte: @elonmusk (2023)

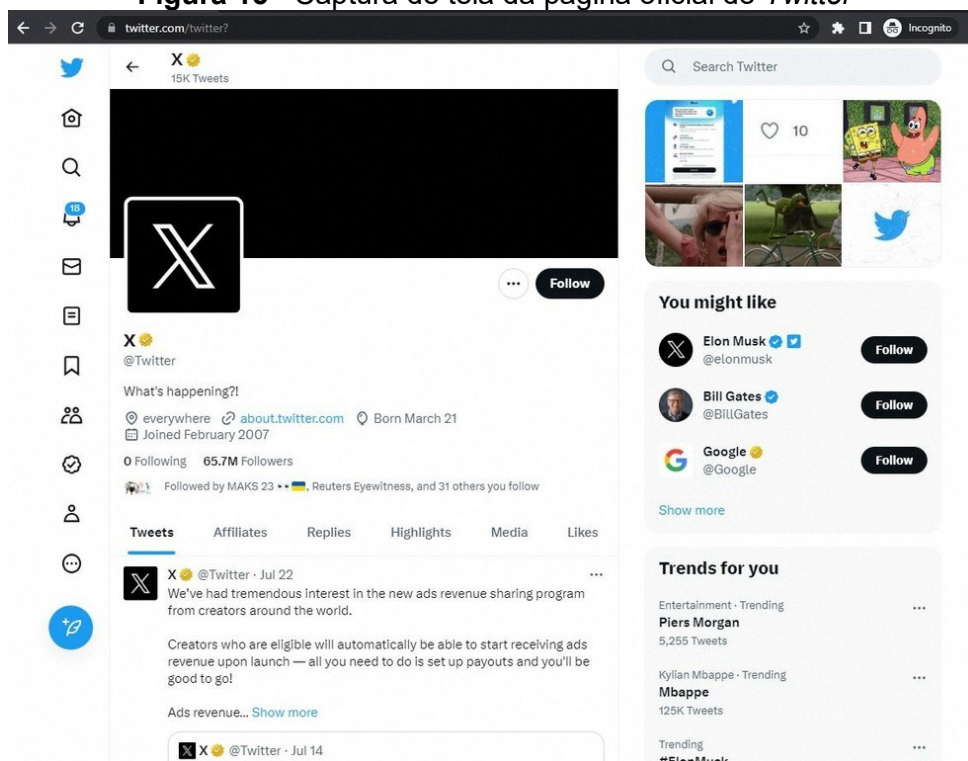
A logomarca que possui a letra “X”, em substituição ao passarinho azul, representa a mudança proposta por Musk de torar a mídia social do *Twitter* desde a rede social já conhecida por seus usuários a uma instituição financeira para transferência de valores. Na URL do *site* e no aplicativo do celular, atualmente, a mídia social ainda se denomina *Twitter*; todavia, o endereço *web* “X.com” já encaminha seus usuários para a rede social⁵⁹.

Em uma busca rápida na página oficial do *Twitter*, já é possível visualizar o “X” em seu *design*, como podemos verificar na Figura 15, cuja tradução se encontra na nota de rodapé⁶⁰, em três blocos, em consonância com a postagem abaixo:

⁵⁹ ALMENARA, I. X | Twitter muda de logo e começa a virar “superapp” de Elon Musk. [S. l.]: Canal Tech, 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/redes-sociais/x-twitter-muda-de-logo-e-comeca-a-virar-superapp-de-elon-musk-256916/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁶⁰ Tradução: bloco (i): Tivemos um enorme interesse no novo programa de participação nas receitas de anúncios de criadores de todo o mundo; bloco (ii): Os criadores qualificados poderão começar a receber receitas de anúncios automaticamente após o lançamento. Tudo o que você precisa fazer é configurar os pagamentos e você estará pronto para começar!; bloco (iii): Receita de anúncios... mostrar mais (Twitter, 2023, tradução nossa).

Figura 15 - Captura de tela da página oficial do *Twitter*



Fonte: @Twitter (2023)

Faz-se pertinente compreender que a ideia de Musk é tornar o *Twitter* um *app* de mensagens, rede social, consumo de conteúdo; como também, serviços de pagamento e compras *on-line*.

Assim compreendido, damos sequência com a arquitetura do *Twitter* e o esclarecimento de termos e conceitos relevantes para seus usuários.

4.2.2 Arquitetura do *Twitter*

De acordo com pesquisadores da área computacional, a exemplo de Valgas *et al.* (2017), o *Twitter* está entre as principais redes sociais da atualidade, juntamente com o *Facebook*, *Instagram* e *Flickr*. No *Twitter*, seus usuários podem compartilhar fotos, vídeos e/ou mensagens curtas, como elucidado anteriormente, no geral, tendo sido ampliadas para 4000 caracteres, para os clientes do serviço *Twitter Blue* nos Estados Unidos. Esclarecem os autores:

Usuários geralmente utilizam o *Twitter* por meio de sua página Web (www.twitter.com) ou por meio de aplicativos para dispositivos móveis. Entretanto, outra forma de utilização do *Twitter* é por meio de sua interface de programação de aplicação (API, do inglês *Application*

Programming Interface), acessível por meio de Streaming, REST e Firehose. (Valgas *et al.*, 2017, p. 2)

Nesse sentido, é a partir da API que programadores de computador constroem programas específicos destinados a toda gama de funções permitidas aos usuários para uso em suas redes sociais, a exemplo de seguir outros usuários e compartilhar suas produções e/ou conteúdos (Vargas *et al.*, 2017). Em uma pesquisa realizada por Vargas *et al.* (2017), estimava-se que entre 9% e 15% dos usuários que se encontravam ativos no *Twitter*, à época da pesquisa, eram robôs. Os autores esclarecem que:

Os robôs geralmente são programados para tratar de conteúdos específicos e atrair a atenção de determinado segmento de usuários da rede social. Muitos usuários seguem e até mesmo interagem com os robôs através de conversas e/ou compartilhando os conteúdos que eles publicam. Em alguns contextos, os usuários consideram os robôs dignos de confiança, atraentes e competentes em suas comunicações [...]. (Valgas *et al.*, 2017, p. 2)

É cada vez mais comum a presença de robôs nas redes sociais e no *Twitter* não é diferente. De acordo com Ferrara (2016), os robôs são algoritmos de computadores capazes de produzir conteúdos automáticos, os quais podem interagir com usuários de redes sociais e outras mídias digitais, tentando “imitar” e, provavelmente, manipular seu comportamento⁶¹.

Para compreendermos a arquitetura do *Twitter*, iniciamos com a seguinte indagação? Como funciona o *Twitter*? E temos um percurso introdutório já na página inicial dessa mídia social, local que se encontra o *feed* ou *timeline*, no qual são exibidas postagens e/ou publicações dos perfis correspondentes aos usuários seguidos pelo proprietário da conta do *Twitter*.

Na parte superior da página, há a seguinte mensagem, disposta em uma caixa: “O que está acontecendo?”, espaço reservado para as postagens, as quais incluem: mensagens, vídeos, imagens de diferentes tipos, como: *emojis*, figurinhas, desenhos, *memes*, *gifs*, manipulações de imagens, áudios, vídeos, entre outros, como ocorre com as produções de fãs da Cultura *K-Pop*, por exemplo. Ademais, o *Twitter* também

⁶¹ Inclusive, esse assunto foi abordado no tema da redação do ENEM em 2018: “Manipulação do comportamento do usuário pelo controle de dados na internet”, o que comprova a relevância desse conteúdo.

disponibiliza a seleção de fazer uma enquete, faz-se necessário, para tanto, apenas escolher esta opção nos ícones localizados logo abaixo da caixa de mensagem.

Uma vez que o usuário do *Twitter* deseje receber os *tweets* de algum perfil específico em seu *feed*, basta clicar no botão seguir. Caso não deseje mais receber as atualizações desse perfil, basta clicar em “deixar de seguir”⁶². Além disso, vale salientar que as mensagens postadas nesta mídia social podem ser simples, uma vez que as mensagens forem compartilhadas diretamente; ou há, também, a opção de deixar comentários. Em se tratando dessa opção, o usuário poderá escrever um texto, o qual ficará disposto acima da mensagem originalmente postada.

Caso haja o interesse em mencionar algum outro usuário, essa opção poderá ser efetivada ao digitar “@” seguido pelo nome registrado na plataforma de usuário do perfil desejado e este usuário receberá uma notificação de que foi mencionado. De acordo com Santaella e Lemos (2010):

Essa funcionalidade é a que enseja aos seguidores de um usuário acessar todas as mensagens que incluam o nome de um usuário. No caso do *qotd*, essa função é que possibilitou o surgimento de uma comunidade de participantes entre os seguidores da página de Umair Haque (usuário @umairch). Cada tweet original contém uma seção de resposta, que permite que um tweet dirigido em resposta ao usuário em questão entre diretamente no seu fluxo pessoal. (Santaella; Lemos, 2010, p. 109)

Salientamos que todas as mensagens e compartilhamentos de outras semioses pelos usuários do *Twitter* são públicas, todavia, permite-se restringir as visualizações apenas aos seguidores de sua conta. É por causa dessa opção que, muitas vezes, ao procurarmos o perfil específico de nosso interesse, aparece um cadeado, com a seguinte mensagem: “Esta conta é privada” e abaixo a seguinte explicação: “Siga esta conta para ver suas fotos e vídeos”.

Em uma matéria jornalística publicada pelo Portal de Notícias G1, em dezenove de janeiro de dois mil e vinte e três, às 20h 48min, foi informado que o *Twitter* havia feito uma atualização na forma como os usuários escolhem se desejam visualizar os tuítes mais recentes ou apenas os que estão sendo destacados pelo algoritmo. Seguindo a publicação: “Agora, o topo do *feed* mostra duas abas: ‘Para você’, que

⁶² TWITTER o que significa. [S. l.]: Significados, c2023. Disponível em: <https://www.significados.com.br/twitter/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

ordena tuítes com base no algoritmo, e ‘Seguindo’, que mostra tuítes em ordem cronológica reversa, do mais novo ao mais antigo”⁶³.

Além disso, há as # *Hashtags* que, segundo Santaella e Lemos (2010, p. 108): “[...] são indexadores de temas, tópicos e/ou palavras-chave que agregam todos os tweets que as contêm em um mesmo fluxo, onde é possível observar a formação de comunidade ao redor do uso específico *#hashtag*”. Acrescentam as autoras que:

A interpretação entre as três funcionalidades (RT, @usuário e #s) é inerente à arquitetura informacional do Twitter, e em muitos dos casos elas podem suceder simultaneamente (um RT em forma de resposta mencionando diversos @usuários e *hashtags*). (Santaella; Lemos, 2010, p. 109)

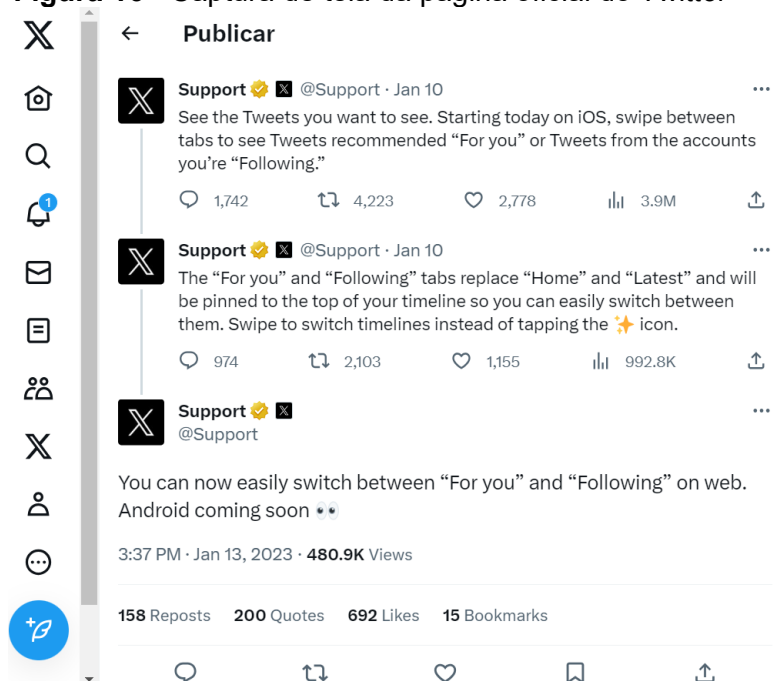
Salientamos que a opção pelo uso do RT (*Retweet*), logo no início de um *tweet*, significa que “[...] esse *tweet* é proveniente de outro usuário e exige a menção do autor logo após essas letras” (Santaella; Lemos, 2020, p. 107). É importante ressaltar que os *retweets* sempre mantêm a atribuição original, geralmente usados para transmitir notícias ao encaminhar a informação e/o outra publicação para seus seguidores.

As autoras supramencionadas chamam atenção para uma característica essencial do *Twitter* como mídia social de “[...] alcance diferenciado é a expansão das suas funcionalidades através do acoplamento de inúmeros aplicativos [...], como o *Tweetdeck*, *Twitterrific*, *Destroytwitter*, *Hootsuite*, *Brizzly*, *Tweetie* etc” (Santaella; Lemos, 2020, p. 110). Ademais, afirmam as autoras que, ao acoplar o *Twitter* a aplicativos como os descritos acima, é possível “[...] a visualização múltipla de fluxos, a participação sincrônica em múltiplas redes sociais (Facebook, MySpace, Flickr etc.) e uma infinidade de formas personalizadas de interação em rede, redefinindo a experiência do usuário” (Santaella; Lemos, 2020, p. 11).

A vantagem de acessar o *Twitter* via TDM (Tecnologias Digitais Móveis) é ter acesso as duas versões do *feed*, ao deslizar as abas para o lado, como podemos observar na postagem do suporte do *Twitter*, Figura 16, cuja tradução se encontra na nota de rodapé⁶⁴ em três blocos, conforme informações dispostas abaixo:

⁶³ TWITTER muda atalho para escolher entre feed por algoritmo ou por tuítes mais recentes. [S. l.]: G1, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/01/19/twitter-muda-atalho-para-escolher-entre-feed-por-algoritmo-ou-por-tuites-mais-recentes.ghtml>. Acesso em: 2 set. 2023.

⁶⁴ Traduções: bloco (1): Veja os *Tweets* que você deseja ver. A partir de hoje no *iOS*, deslize entre as guias para ver *Tweets* recomendados “Para você” ou *Tweets* das contas que você está “seguindo”; bloco (2): As guias “Para você” e “Seguindo” substituem “Página inicial” e serão fixadas no topo da sua linha do tempo para que você possa alternar facilmente entre elas. Deslize para mudar os

Figura 16 - Captura de tela da página oficial do *Twitter*

Fonte: @Support (2023)

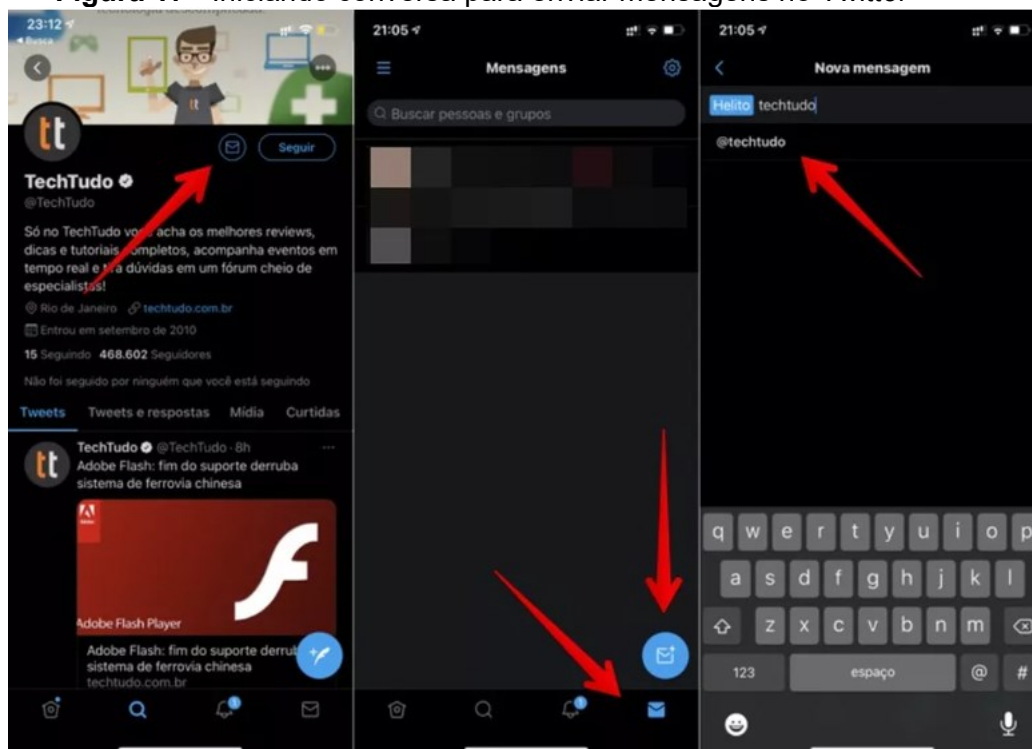
O significado do vocábulo *Twitter*, escrito em língua inglesa, é “pio de passarinhos”, o qual simboliza os vários “pios”, ou seja, mensagens curtas que vão se acumulando na *timeline* do *Twitter*, eis a explicação pela qual se optou, inicialmente, pela logomarca com o passarinho azul. Também é interessante ressaltar que o *Twitter* permite que haja uma comunicação privada entre os usuários de sua plataforma, através de mensagens conhecidas como DM, que na verdade é a sigla para “mensagens diretas”. Para ter acesso às mensagens, basta entrar no menu “mensagens”.

Nesse sentido, a *TechTudo*⁶⁵ disponibilizou um tutorial para que os usuários do *Twitter* pudessem enviar mensagens no *Twitter* pelo celular, como mostra a Figura 17. Dando seguimento, temos o Quadro 1, com o tutorial adaptado por nós.

cronogramas em vez de tocar no ícone ✨; bloco (3): Agora você pode alternar facilmente entre “Para você” e “Seguindo” na web. Android em breve 📱 (Twitter, 2023, Tradução nossa).

⁶⁵ Trata-se do maior portal de tecnologia do Brasil. O site do Grupo Globo foi lançado em 2010 para agrupar as principais notícias, dicas, tutoriais e reviews da área. TECHTUDO, do Grupo Globo, é o maior portal de tecnologia do Brasil. [S. l.]: Tech Tudo, c2023. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/techtudo/>. Acesso em: 2 set. 2023.

Figura 17 - Iniciando conversa para enviar mensagens no *Twitter*



Fonte: Foto: Reprodução/Hélio Beggiora

Na sequência, podemos visualizar o Quadro 1 com as adaptações do tutorial que foi disponibilizado pela empresa *TechTudo*, em relação às utilizações do envio de mensagens, vídeos, áudios e *emojis* no *Twitter* via TDM.

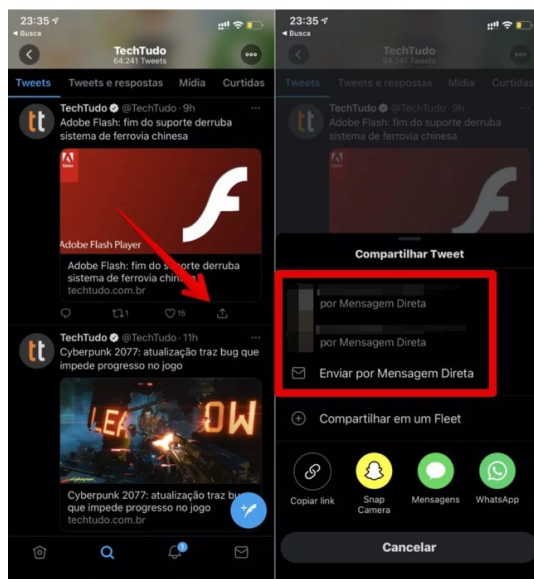
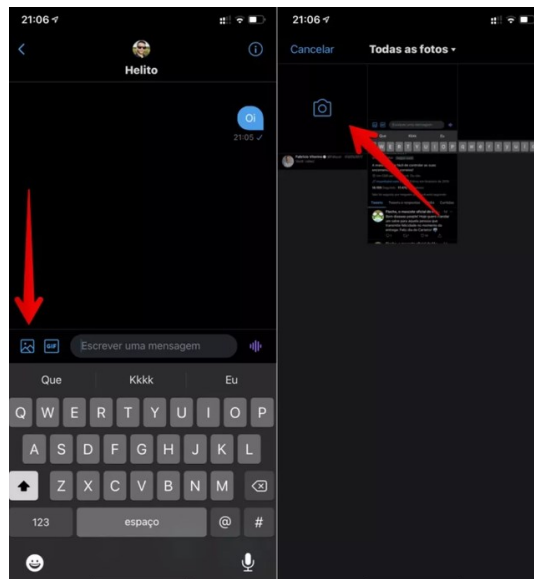
Quadro 1 - Adaptação do tutorial disponibilizado pela *TechTudo* sobre o envio de mensagens no *Twitter* pelo celular

Passo 1	Para enviar uma mensagem no <i>Twitter</i> , acesse o perfil da pessoa com a qual se deseja enviar mensagens e toque sobre o ícone indicado. Também é possível o acesso ao selecionar o botão azul, localizado no campo inferior direito. Há também a opção de criar um grupo, ao adicionar mais de um usuário.
Passo 2	Para enviar um <i>Twitter</i> a um amigo, via mensagem, faz-se necessário selecionar o botão de compartilhamento da publicação e realizar a escolha do contato através de conversas recentes; ou, também, pressionar “Enviar por Mensagem Direta” para localizar outros usuários, como mostra a Figura 17.
Passo 3	Na tela de bate-papo, é possível enviar fotos e vídeos da galeria do celular; como também, há a opção de capturar nova imagem, ao tocar no ícone da câmera. Para tanto, faz-se necessária a permissão para o aplicativo acessar o conteúdo desejado, Figura 18.

Passo 4	Ao selecionar o botão “GIF”, localizado à esquerda do campo de textos, é possível o envio de <i>gifs</i> , ao tocar no item desejado. Além disso, há a possibilidade de outras pesquisas no campo de buscas, localizado na parte superior, como ilustrado na Figura 19.
Passo 5	Os usuários podem enviar áudios de até 140 segundos. Para tanto, deve-se tocar o botão localizado à direita do campo de mensagens, com as opções de ouvir o áudio antes do envio. Na sequência, há um botão de envio de mensagens, como podemos observar na Figura 19.
Passo 6	Para interagir com os usuários que enviaram mensagens, o <i>Twitter</i> disponibiliza <i>emojis</i> da reação desejada, como é ilustrado na Figura 20.
Passo 7	Para apagar as mensagens, faz-se necessário selecioná-las e segurá-las por alguns instantes. No menu, há a opção “Excluir mensagem para você”; logo em seguida, é só confirmar em “Excluir”, Figura 21.
Passo 8	Para acessar as opções de conversas, é preciso tocar no ícone localizado à direita do nome e da foto do perfil desejado. Como também, é permitido silenciar as notificações, bloquear ou denunciar usuários, além de apagar as mensagens, como podemos verificar na Figura 22.
Passo 9	Por fim, temos a possibilidade de retornar à tela inicial, ao selecionar o botão indicado, presente no canto superior direito da tela, local que permite o acesso às configurações do <i>Twitter</i> . Neste local, é possível: permitir ou não o recebimento de <i>chat</i> de usuários seguidos pelo usuário principal; configurar o filtro de mensagem ou desativar a confirmação da leitura, como ocorre com o <i>WhatsApp</i> , além de outros ajustes, Figura 23.

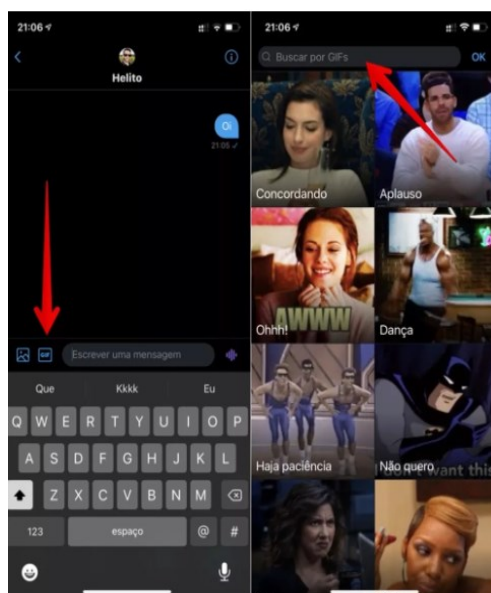
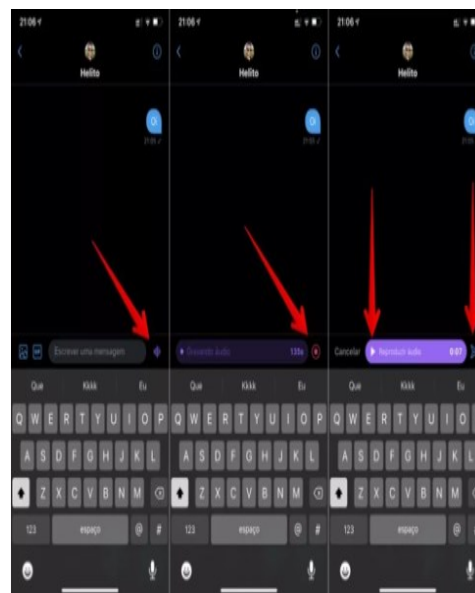
Fonte: A pesquisadora (2023) adaptado de *TechTudo*

Assim compreendido, seguimos com as Figuras correspondentes às opções de uso presentes no *Twitter*. Iniciaremos com as Figuras 18 e 19:

Figura 18 - Envio de mensagens diretas**Figura 19 - Envio de fotos e vídeos**

Fonte: Foto: Reprodução/Hélio Beggiora

As Figuras 18 e 19 indicam, respectivamente, envio de mensagens diretas e envio de fotos e vídeos. As setas indicam exatamente os locais explicitados pelo tutorial, o que significa uma maior ludicidade e clareza para o acesso de usuários que, porventura, não estejam familiarizados com as TDIC e as TDM. Na sequência, temos as Figuras 20 e 21:

Figura 20 - Envio de áudios**Figura 21 - Envio de emojis**

Fonte: Foto: Reprodução/Hélio Beggiora

Já as Figuras 20 e 21 indicam, por seu turno, envio de áudios e envio de *emojis*. Dando prosseguimentos às ilustrações do tutorial, temos as Figuras 22 e 23:

Figura 22 - Interações dos usuários, por meio da seleção do emoji com a reação desejada

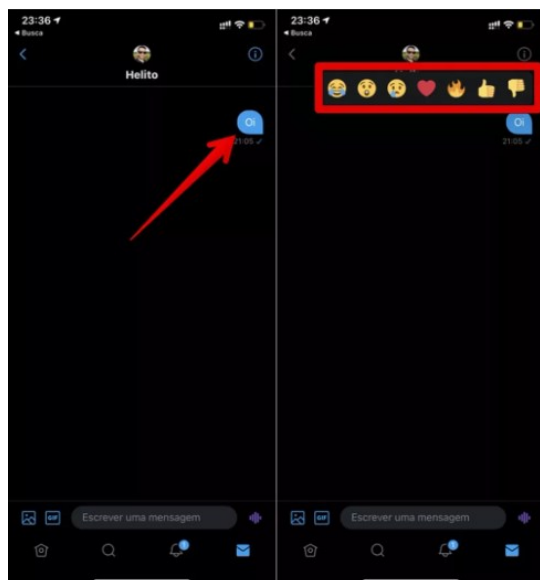
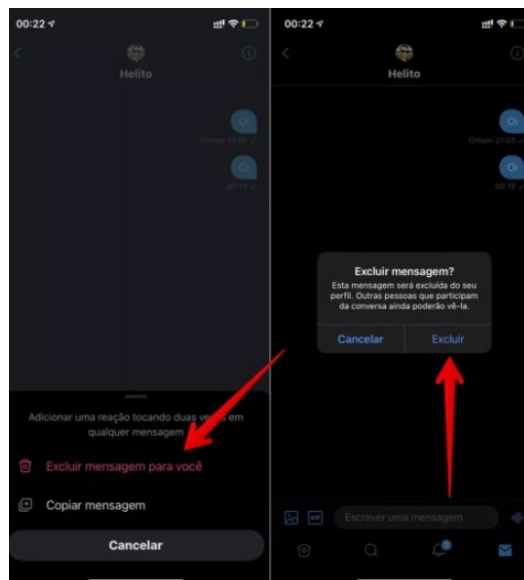


Figura 23 - Excluir mensagem



Fonte: Foto: Reprodução/Hélio Beggiora

No que tange às Figuras acima, podemos compreender, na sequência, as interações dos usuários, por meio da seleção do *emoji* com a reação desejada (Figura 21); como também, na Figura 22, temos as opções de silenciamento de mensagens, bloqueio de usuários e a opção de apagar alguma mensagem. Como últimas imagens, podemos vislumbrar as Figuras 24 e 25:

Figura 24 - Início de conversa, silenciar notificações e denunciar usuário

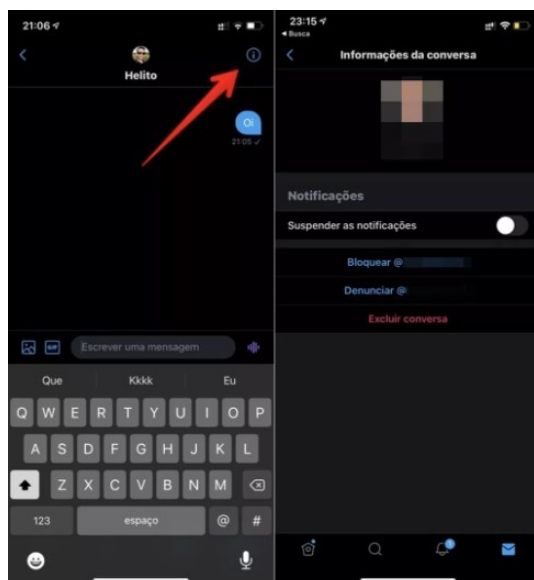
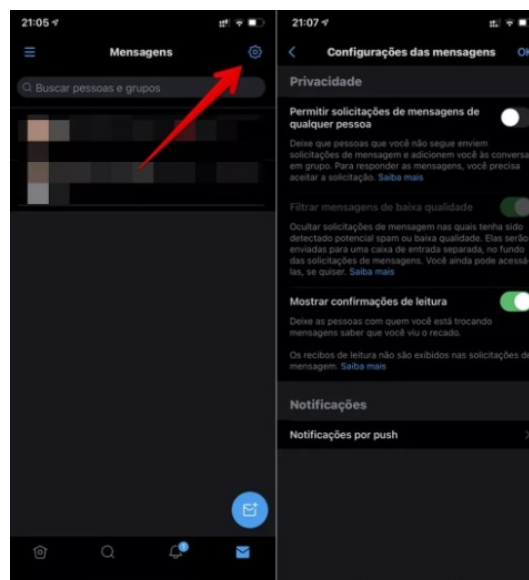


Figura 25 - Retorno à tela inicial, receber ou não *chat*



Fonte: Foto: Reprodução/Hélio Beggiora

Por fim, nas últimas figuras, temos as opções de início de conversa, silenciar notificações, bloquear ou denunciar usuário (Figura 24). Como também, a opção de retorno à tela principal, com as possibilidades de permitir ou não o recebimento de *chats* (Figura 25).

A arquitetura de *software* do *Twitter* é uma estrutura distribuída e escalável que permite que usuários interajam na plataforma⁶⁶. Nesse sentido, sua arquitetura é distribuída e permite uma vultosa capacidade de *tweets*, seguidores e múltiplos processos de interações em tempo real, armazenados em caches. De acordo com Matheus Weber (2023), em uma publicação realizada em vinte e nove de julho de dois mil e vinte e três, no site <https://awari.com.br/>, um aspecto relevante da arquitetura do *Twitter* diz respeito à utilização de tecnologias de *streaming* para processar e entregar *tweets* em tempo real. Acrescenta Weber (2023) que o *Twitter* adota uma abordagem de escalabilidade horizontal e investe em tecnologias *clustering*⁶⁷ e balanceamento de

⁶⁶ WEBER, M. **Arquitetura de software do Twitter: análise e considerações sobre sua estrutura e escalabilidade.** [S. l.]: Awari, 2023. Disponível em: <https://awari.com.br/arquitetura-de-software-do-twitter-analise-e-consideracoes-sobre-sua-estrutura-e-escalabilidade/>. Acesso em: 3 set. 2023.

⁶⁷ Cluster é um termo dado a um sistema que conecta uma série de computadores em uma rede para que eles trabalhem de maneira conjunta no processamento de tarefas complexas, resolução de problemas ou integridade de dados. Cada máquina conectada ganha o nome de nó. PEDRO, W. **O que é um cluster em computação?** [S. l.]: Tecnoblog, 2023. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-um-cluster-em-computacao/>. Acesso em: 3 set. 2023.

carga para poder lidar com picos de tráfego. Para uma maior clareza de como se estrutura o *Twitter*, elaboramos um quadro explicativo, Quadro 2, com uma adaptação dos esclarecimentos dados por Weber (2023), como podemos visualizar abaixo:

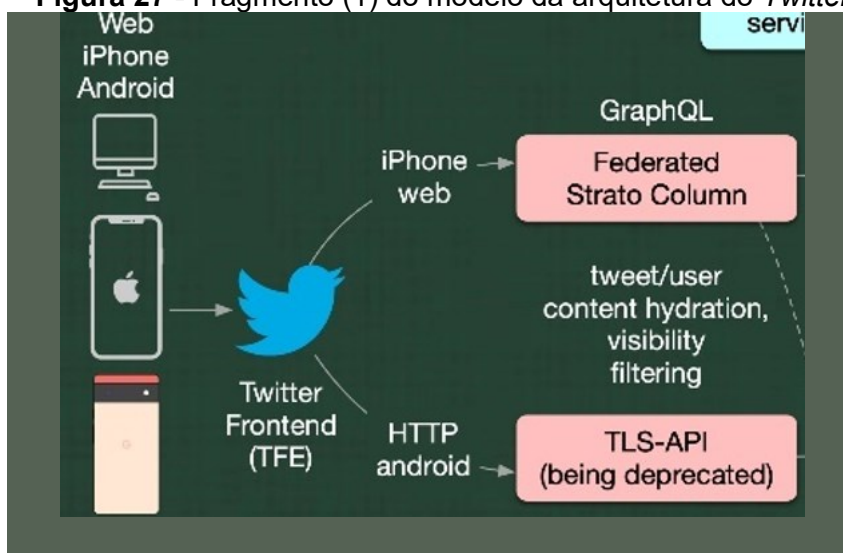
Quadro 2 - Estrutura do *Twitter*

Frontend	<i>Interface</i> que permite a interação dos usuários. Permite a visualização de <i>feeds</i> , escrever <i>tweets</i> , seguir outros usuários, entre outras funções.
Backend	Parte do sistema que lida com a lógica dos negócios, processamento de dados e armazenamento, no qual é utilizada uma arquitetura distribuída em <i>microservices</i> .
Banco de Dados	O <i>Twitter</i> utiliza vários bancos de dados, um dos principais é o Apache Cassandra, o qual armazena grandes quantidades de dados de forma eficiente.
Sistemas de mensagens	Como exemplo, temos o <i>Apache Kafka</i> , plataforma de <i>streaming</i> distribuída que permite ao <i>Twitter</i> transmitir <i>tweets</i> e outras atualizações em tempo real.
APIs Externas	O <i>Twitter</i> utiliza a <i>API</i> do <i>Google Maps</i> para a localização de <i>tweets</i> geolocalizados e a <i>API</i> do <i>YouTube</i> para a incorporação de vídeos.
Escalabilidade e Desafios	É um desafio significativo que requer soluções inovadoras e tecnologias avançadas para garantir um desempenho consistente.
Picos de Tráfego	Para lidar com os picos de tráfego, o <i>Twitter</i> utiliza uma arquitetura distribuída que permite adicionar recursos adicionais, como servidores, quando necessário.
Crescimento da Base de Dados	O <i>Twitter</i> adota uma abordagem de escalabilidade horizontal, onde o sistema pode ser expandido adicionando mais servidores.

Fonte: A pesquisadora, adaptado de Weber (2023)

Outrossim, faz-se salutar, para a compreensão da arquitetura do *Twitter*, o entendimento de um modelo compartilhado por *@elonmusk* e publicado pelo site <https://www.tabnews.com.br>, o qual podemos observar na Figura 26:

Figura 27 - Fragmento (1) do modelo da arquitetura do *Twitter*



Fonte: A pesquisadora, adaptado de @elonmusk (2023)

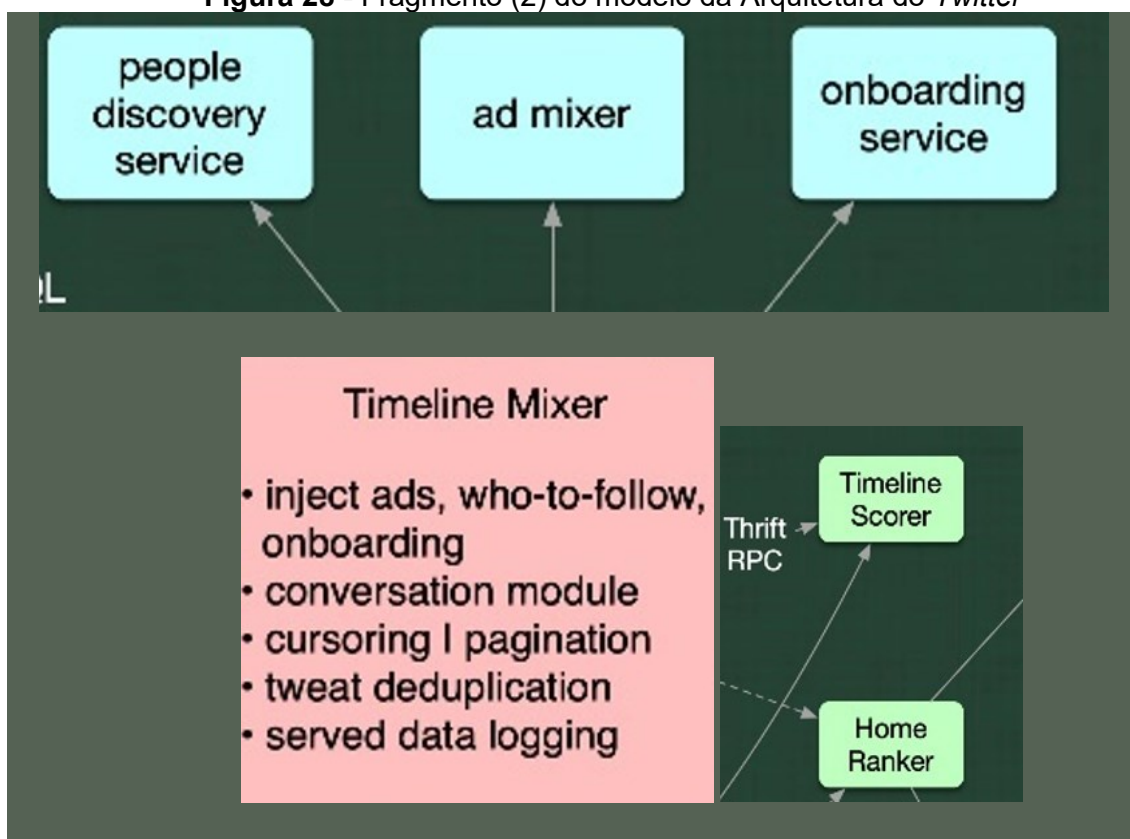
No fragmento (1), as informações ao centro, em rosa, correspondem, em sequência, ao misturador da linha do tempo, o qual permite injetar anúncios aos seguidores e possibilita a integração dos usuários; módulo de conversação; cursor de paginação; o que se denomina de “desduplicação” de *tweet*; e, por fim, registro de dados de serviço. Ao lado direito da imagem principal, temos as referências ao pontuador da linha do tempo e ao classificador inicial.

Assim, segundo a Central de Ajuda do *Twitter*⁶⁸, os filtros de coluna do *TweetDeck* (recurso que permite programar *Tweets* com antecedência) são excelentes para personalizar por palavra-chave, data e hora, além de atualizações em paralelo com as colunas que rapidamente são atualizadas.

Seguimos para a compreensão do fragmento (2), na Figura 28:

⁶⁸ SOBRE os recursos avançados do postDeck. [S. l.]: X central de ajuda, c2023. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/using-twitter/advanced-tweetdeck-features>. Acesso em: 5 set. 2023.

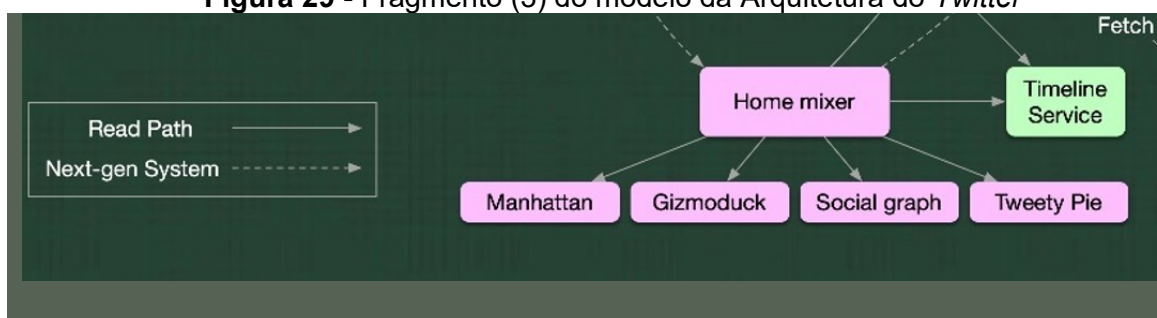
Figura 28 - Fragmento (2) do modelo da Arquitetura do *Twitter*



Fonte: A pesquisadora, adaptado de @elonmusk (2023)

Em se tratando do fragmento (3), Figura 29, a informação que se encontra à esquerda, indica ao usuário a leitura do caminho em um sistema de última geração. No centro do fluxograma, encontra-se a informação de um “misturador doméstico”, o qual direciona para cinco caminhos, da esquerda para a direita, temos: *Manhattan*, *Gizmoduck*, Gráfico Social e Torta Piu Piu; logo à direita, temos o serviço da linha do tempo.

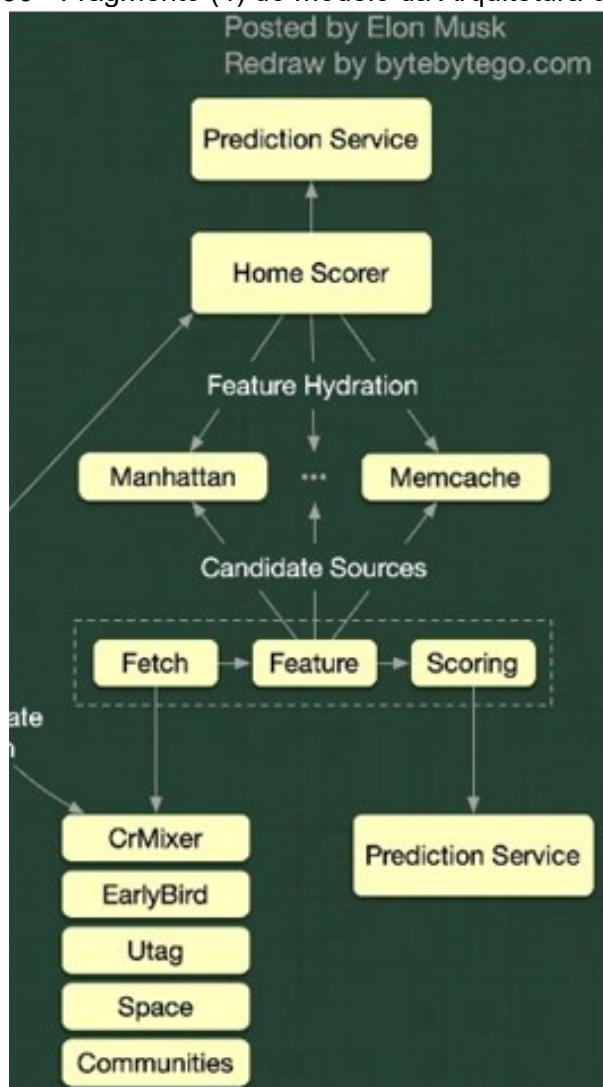
Figura 29 - Fragmento (3) do modelo da Arquitetura do *Twitter*



Fonte: @elonmusk (2023)

Damos prosseguimento ao último fragmento, com a Figura 30:

Figura 30 - Fragmento (4) do modelo da Arquitetura do *Twitter*



Fonte: @elonmusk (2023)

Por fim, temos o fragmento (4), o qual esclarece, na vertical, seguindo a linha de cima de baixo os dois primeiros retângulos: “serviço de previsão” e “artilheiro da casa”. No centro, ligando as primeiras informações aos termos *Manhattan* e *Memcache*, está a informação “Característica hidratação”, a qual envia e recebe “fontes candidatas”, que se ligam ao “recurso”, tendo ao lado esquerdo “buscar” e à direita “pontuação”. A partir da opção “buscar”, temos, logo abaixo, os vocábulos: *CrMixer*, *Madrugador*, *Utag*, *Espaço* e *Comunidades*. E, para finalizar, logo abaixo da palavra “pontuação”, temos o “serviço de previsão”.

Com a compreensão da arquitetura do *Twitter*, é possível ter uma visão mais detalhada desse suporte de rede social digital e das suas funcionalidades. Além disso, destacamos que, além ser entendido em nosso estudo como grande praça pública da

internet, o *Twitter* pode ser associado, também, ao conceito de *páthos* aristotélico⁶⁹. Esse conceito aristotélico, desde a Antiguidade, suscita emoção, estado de ânimo, apelo ao lado emocional do público-alvo (Silva, 2015). Assim, a utilização desse conceito relacionado ao *Twitter*, em nosso entendimento, abarca a busca da empatia com o público, suscitando interações de diferentes vertentes.

Portanto, como podemos observar, o *Twitter* permite a realização de inúmeras situações de interação entre seus atores sociais, incluindo *posts* alegres, como os que festejam o retorno das tão aguardadas festas carnavalescas nas cidades de Olinda e de Recife, incluindo a possibilidade de compartilhamento de informações educacionais, políticas, culturais, jornalísticas, financeiras e artísticas. E é nesse clima de efervescência carnavalesca e de orgulho da Comunidade *LGBTQIAPN*+[∞] que reiteramos nosso convite no itinerário que nos levará ao nosso estudo sobre a Cultura *K-Pop*, representada pelo *BTS*, e os gêneros das *AUs*+ reunidos no bloco do *Twitter*, o qual abre alas para o amor dos fãs por seus *idols*.

⁶⁹ A análise aristotélica do *páthos* na Retórica ofereceu uma perspectiva diferente sobre a emotividade ao esclarecer o envolvimento da cognição na reação emocional e evidenciar o que há de racional e irracional no *páthos* (Silva, 2015, p. 20). Tanto no uso cotidiano quanto na linguagem filosófica, o termo *páthos* aparece designando sentimento, emoção, sempre com um significado passivo de sentir uma emoção provocada por fatores externos [...] (Adeodato, 2015, p. 50).

5 A CULTURA K-POP, REPRESENTADA PELO BTS, E OS GÊNEROS DAS AUs+ REUNIDOS NO BLOCO DO TWITTER

O amor

Somente ele pode resistir aos carnavais, às distâncias, às dificuldades, ao tempo. Somente ele consegue viver de horas em feriados e de mensagens ou internet. Somente ele pode me fazer tão feliz quanto me sinto ao seu lado. Por esses e inúmeros outros motivos, hoje tenho a certeza de que te amo!

Wilson Vilela

Contemporaneamente, podemos vislumbrar o amor em diferentes contextos, como, por exemplo, na contemplação e no coração da alma pernambucana, ao vivenciar as festividades carnavalescas, que reverberam a riqueza de nossa cultura popular. Além das festividades carnavalescas, ressaltamos, em nosso estudo, o amor dos fãs pelo grupo sul-coreano *BTS*, os quais fortalecem esse amor nos gêneros das *AUs+*, que se reúnem no bloco do *Twitter* e compartilham para todo o mundo a Cultura *K-Pop*, que caiu “nas graças” dos jovens contemporâneos nos quatro cantos do planeta.

Assim, as produções das *AUs+* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop* são permeadas pelo amor⁷⁰, vocábulo que, etimologicamente, deriva do latim e que significa um forte sentimento de afeição, paixão e desejo. Este amor é tomado como ‘ato responsável’, na construção de um ambiente carnavalizado, o qual se encontra presente na praça pública carnavalesca, tanto nas ruas e ladeiras pernambucanas, quanto na grande praça pública da *internet*, com o *Twitter*.

Para materializar esse amor, em analogia ao Carnaval pernambucano, temos, em Olinda, as troças, os blocos e os tão famosos bonecos gigantes; além das marchinhas e do frevo, este tomado como expressão máxima do folclore pernambucano. Já em Recife, observamos esse amor por meio da permissão para a

⁷⁰ Já dizia Camões (2021): “Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente / é um contentamento descontente / é dor que desativa sem doer” (Camões, 2021, p. 15). Por meio do recurso expressivo da antítese, o autor enumera uma sequência de assertivas que, aparentemente, mostram-se contraditórias; contudo, são inerentes ao sentimento amoroso. Trata-se da visão do amor no século XVI, exemplificada por Camões (2021), da qual se observam modificações nos movimentos literários posteriores e vem se modificando até a contemporaneidade. Nesse sentido, podemos exemplificar uma visão contemporânea do amor ao associá-lo às produções dos fãs da Cultura *K-Pop*.

variedade de ritmos e culturas, dando espaço para a diversidade no seu aspecto mais amplo e um dos momentos mais marcantes: A Noite dos Tambores Silenciosos, no Pátio do Terço, que faz uma homenagem aos escravizados africanos mortos na prisão.

Em nossa pesquisa, temos expostos, na grande praça pública carnavalesca do *Twitter*, os gêneros das *AUs+*, representação máxima do amor dos fãs pelo *BTS*, tendo como resultado uma homenagem à Comunidade *LGBTQ/APN+∞*, em prol do respeito e do amor. Nas produções das *AUs+*, é possível verificar o amor ao permitir que a ficção seja a janela para a criação artística, visto que esses gêneros proporcionam que todas as brisas dos textos, dos desenhos, das manipulações das imagens e dos vídeos entrem e convidem a todos a contemplar, a ler, a ouvir e a possibilitar que os fãs escrevam, desenhem, criem e deixem seus imaginários aflorarem.

Ressaltamos que, da mesma maneira em que o mundo conhece o Carnaval pernambucano, já que, segundo o *Guinness World Records* (Recordes Mundiais do Guinness) em 1994, o bloco carnavalesco “O Galo da Madrugada” foi considerado o maior do mundo; pelo mesmo livro dos recordes, “[...] o sucesso viral *Gangnam Style*, do rapper *PSY* foi o primeiro vídeo da plataforma do *YouTube* a atingir um bilhão de visualizações e que se manteve no topo por cinco anos” (Hany, 2020, p. 3). A partir desse momento, o mundo se rendeu à indústria de entretenimento sul-coreana. Destacamos, nessa perspectiva, que o grupo sul-coreano *K-Pop BTS* está no topo da lista dos vídeos *on-line* mais vistos nas primeiras vinte e quatro horas após o lançamento oficial em todo o mundo, além de outros vinte e três recordes, entrando para o *Hall da Fama do Guinness World Records 2022*⁷¹.

Após essa associação ao amor tanto dos foliões pelo Carnaval pernambucano, quanto dos fãs da Cultura *K-Pop* pelo *BTS*, o presente capítulo está organizado em quatro seções: a primeira, consiste em nossa imersão na Cultura de fãs, com as *Fics* enquanto gênero primário que dá origem ao gênero transmutado *AU*, com peculiaridades do gênero, como termos do dicionário das fanfiqueiras; na segunda seção, temos o entendimento da Cultura *K-Pop*, desde sua origem, e o porquê de ela

⁷¹ BTS (e seus 23 recordes) entram para o hall da fama do Guinness World Records 2022. [S. l.]: Guinness World Records, 2021. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/news/2021/9/bts-e-seus-23-recordes-entram-para-o-hall-da-fama-do-guinness-world-records-2022>. Acesso em: 9 set. 2023.

ter se espalhado pelo mundo, conquistando jovens de diferentes continentes e culturas. Além de explanações sobre o impacto da indústria cultural sul-coreana, compreendendo a arte produzida por esse valioso nicho de mercado que atende a um público específico: os fãs da Cultura *K-Pop*.

Na terceira seção, nosso olhar investigativo direcionou-se para o grupo coreano *BTS*, um fenômeno do movimento *K-Pop* e fonte inspiradora dos(as) produtores(as) das *AUs+*. Na mesma seção, discutimos pontos relevantes sobre questões que versam sobre política cultural e diplomacia cultural, para compreendermos melhor a imersão dos jovens na Cultura *K-Pop*. Por fim, na quarta seção, apresentamos, com detalhes, os gêneros que correspondem às *AUs+*, ilustrando, em seguida, um quadro-resumo com os gêneros de nossa pesquisa.

Posto isto, iniciamos com a compreensão da Cultura de fãs.

5.1 Cultura de fãs: como as *Fics* conquistaram o mundo

Vivemos em um mundo globalizado, no qual há convergências de mídias e um acesso cada vez mais célere a informações e a diferentes conteúdos, a exemplo de uma gama de formas de entretenimento que estão à disposição de um público multicultural e diversificado. De acordo com Oliveira (2020):

Com o crescente aumento do acesso e essas diferentes formas de mídia, especialmente à internet, quase não há limites entre fronteiras quando se trata de consumo cultural originado de outros países. Todo tipo de entretenimento pode ser encontrado na rede e quanto mais as pessoas falam, comentam e compartilham seus achados, mais fácil é de se tornar conhecido por mais pessoas e acabar atraindo atenção nas diferentes formas de mídia. (Oliveira, 2020, p. 8)

É a partir desse cenário globalizado, no qual as mídias permitem o acesso e a divulgação de informações, incluindo o entretenimento, que visualizamos aglomerações de fãs, mais conhecidas como *fandom*. Na verdade, o termo *fandom* é o diminutivo da expressão em inglês *fan kingdom*, que significa “reino de fãs”, na tradução literal para a Língua Portuguesa.

Em relação aos *fandons*, Caetano e Andrade (2021, p. 13) afirmam que: “Cada grupo tem estruturas muito bem organizadas de apoio e de dedicação aos seus ídolos, com formulações identitárias e uma memória coletiva própria. Cada um desses grupos pode ser definido como uma comunidade discursiva”. Nas palavras de Swales (2017,

p. 2), comunidades discursivas⁷² são “[...] grupos que têm objetivos e propósitos, e que usam a comunicação para atingir seus objetivos”, como ocorre, comumente, com os fãs do *BTS*, ao exibirem seu amor por seus *idols* por meio de expressões escritas, desenhos, vídeos e manipulações de imagens nos diversos *fandoms* e no *Twitter*.

Faz-se salutar compreender que os fãs que integram os *fandoms* são os que mais consomem artigos e produtos da mídia, visto que os *fandoms* são imprescindíveis para o crescimento e a manutenção das indústrias de entretenimento. A popularização desse termo se deu em virtude das interações de seus membros, sobretudo nas redes sociais digitais como *Twitter* e o *Facebook*, já que nesses ambientes *on-line* são discutidos assuntos que se relacionam àquilo que seus participantes são fãs, como ocorre comumente com os fãs da Cultura *K-Pop*.

Nesse contexto, destacam-se as *Fanfics*, mais conhecidas como *Fics*. Segundo Rojo (2013, p. 74): “[...] de uma forma generalizada, podemos dizer que uma *Fanfic* (termo reduzido para *Fanfiction*, i. e., “ficção de fã”) é uma história escrita por fãs, a partir de um livro, quadrinhos, anime, filme ou série de TV”, ressaltamos que há também produções inspiradas em artistas e grupos famosos, como ocorre com os fãs da Cultura *K-Pop*, especificamente os *armys*, como são denominadas as fãs do *BTS*.

Em consonância com Jenkins (2009), *Fan fiction* ou “*fanfic*” corresponde ao:

Termo que se refere, originalmente, a qualquer narração em prosa com histórias e personagens extraídos dos conteúdos dos meios de comunicação de massa, mas rejeitada pela LucasArts, que, em suas normas para produtores e diretores de filmes digitais, exclui qualquer obra que procure “expandir” seu universo ficcional. (Jenkins, 2009 p. 43)

Além da influência midiática, destacamos que algumas *Fics* são inspiradas em clássicos da literatura e também em situações do cotidiano dos(as) produtores(as). Alves (2015, p. 32) ressalta que: “No Brasil, na esteira do gênero *fanfiction*, um dos primeiros *websites* hospedeiros é o *Edwiges Homepage*. Este *website*, [...] exclusivamente de Harry Potter, pode ter sido maior impulsor da prática de escrever

⁷² Swales (1990) apresenta os gêneros como eventos comunicativos utilizados por um grupo de indivíduos – a comunidade discursiva –, que se une a fim de alcançar seus propósitos comunicativos públicos e compartilhados. Sua definição estabelece que os gêneros resultam das necessidades da comunidade, isto é, que os membros criam estruturas padronizadas como uma resposta às demandas de realização de tarefas e à necessidade de cumprir seus propósitos comunicativos (Rampazzo; Aranha, 2019, p. 375).

esse gênero no nosso país”. Jamison (2017), ao se referir ao fenômeno *Fanfiction*, esclarece-nos que:

O que chamamos de Fanfiction hoje é outra coisa, no entanto: não se trata apenas de escrever histórias para uma comunidade de leitores que já querem lê-las, que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo também. (Jamison, 2017, p. 49)

Nessa perspectiva, o autor explica que a cultura das *Fics* amplia a capacidade de leitura e de escrita de seus produtores e/ou admiradores, como também, seus(as) produtores(as) vão se adaptando às novas tecnologias de publicação ou postagem, pois “[...] não há uma forma única de escrever ou postar fic, e até o momento os canais continuam a se proliferar” (Jamison, 2017, p. 38). Para Silva (2020, p. 89):

[...] a cada nova leitura, a cada nova inspiração, os escritores que produzem escrita ficcional não encontram limites para suas criações, como muitas fanfiqueiras afirmam; “é uma maneira de expressar minha arte”, uma vez que a escrita, muitas vezes, colaborativa, estimula tanto a prática da leitura quanto da própria produção textual, além, é claro, de ampliar o conhecimento de mundo e o vocabulário de quem escreve em meio digital. (Silva, 2020, p. 89)

Compreendemos, sob as lentes de Silva (2020), que jovens, em diferentes partes do mundo, realizam práticas de leitura e de produção textual, incluindo a reescrita de *Fics*, visto que há uma forte influência nos *fandoms* da *beta-reader*, termo cunhado pela própria comunidade de fãs, responsável pelas correções ortográficas nos *sites* específicos em que são postadas as *Fics*.

No que concerne às fontes de inspiração para as *Fics*, Silva (2020) afirma que:

[...] as inspirações para a produção das *Fics*, em geral, surgem da mídia narrativa e dos ícones da cultura *pop*; também podem acontecer a partir de situações ocorridas no cotidiano, incluindo problemas enfrentados pelo próprio autor da *Fic* e, por este motivo, seu produtor sente a necessidade de se expressar de alguma forma, até mesmo como um desabafo. Isto é, quem escreve este tipo de produção textual em meio digital tanto se baseia em conteúdos midiáticos já existentes, dando à sua produção uma nova visão crítica, como também dá um novo direcionamento à narrativa, concedendo-lhe sua visão autoral. Na verdade, as *Fics* são um bom refúgio para os jovens escritores que procuram uma forma de se sentir bem fazendo o que gostam. (Silva, 2020, p. 90-91)

Além da visão de Silva (2020) sobre as fontes de inspiração das fanfiqueiras, faz-se importante destacar que a Cultura da Convergência influencia fortemente as *Fics*. Nesse sentido, Jenkins (2009) aborda as questões referentes às mídias

tradicionais, participativas e interativas, as quais, segundo o autor, estão em condição de coexistência e representam uma verdadeira revolução do conhecimento (Silva, 2020). Para Jenkins (2009, p. 29): “[...] no mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia”. Acrescenta Jenkins (2009):

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. (Jenkins, 2009, p. 43)

Em relação ao postulado de Jenkins (2009), podemos realizar uma associação direta com os fãs do *BTS*, visto que a cultura que é criada por estes fãs é interativa, transmidiática e globalizada, além de se constituir como uma nova maneira de comunicação contemporânea, nas palavras de Jenkins (2009):

E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre 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)

Há, portanto, diferentes espaços na *internet* onde são postadas as produções das *Fics*, como, por exemplo, o site <https://www.wattpad.com/>, utilizado em nossa pesquisa de Mestrado. De acordo com Silva, Serra e Caiado (2021, p. 83):

Em espaços como este, os escritores e leitores podem interagir ao postar um comentário sobre a produção ficcional; permitir correções ortográficas, com as conhecidas *betas*. Os autores também podem incluir notas ao final dos capítulos, as quais permitem aos leitores o *feedback*. Por meio da nota do autor, é possível que o leitor realize um comentário no final dos capítulos, com o objetivo de dar um retorno a alguma observação dada pelo *ficwriter*, fanfiqueiro(a), à narrativa ficcional. (Silva; Serra; Caiado, 2021, p. 83)

Podemos observar a paixão que as fanfiqueiras têm pelo universo das *Fics*, visto que as práticas de leitura, de escrita, de reescrita e as interações realizadas nos ambientes digitais em que circulam as produções ficcionais são realizadas de forma contínua. Sob esse olhar, destacamos diferentes benefícios da escrita em meio digital, com as *Fics*, e a necessidade de mudanças, no que tange às práticas comumente realizadas na escola, no que diz respeito, sobretudo, à produção textual, incluindo

a reescrita. Nesse sentido, é possível levar para o contexto educacional atividades que desenvolvam a produção textual com as *Fics* e as *AUs*.

Ressaltamos que o gênero *AU* foi transmutado do gênero *Fic* e que as terminologias utilizadas pelas fanfiqueiras⁷³ nos *sites*, onde são comumente publicadas as *Fics*, servem também para o universo alternativo das *AUs* no *Twitter*. Sendo assim, acreditamos ser pertinente, para nosso estudo, elencar alguns termos presentes no Dicionário das Fanfiqueiras.

Salientamos que nas temáticas das *AUs* de nossa pesquisa circunda a perspectiva *queer*, em específico a junção de casais homoafetivos masculinos. Em virtude disso, optamos por dar ênfase às terminologias dessa abordagem, como ilustra o Quadro 3:

Quadro 3 - Termos do Dicionário das Fanfiqueiras

ABO	<i>Fanfic</i> que fala sobre híbridos, ou seja, o zoomorfismo no universo de humanos e lobos.
Angst	Alemão para “angústia”. <i>Fanfic</i> focada na tristeza psicológica das personagens, não necessariamente um clima sombrio.
Beta reader	Inglês para “leitor <i>beta</i> ”, na <i>internet</i> , o(a) <i>beta</i> é uma “leitura teste” com direito a comentários para a melhora da qualidade da história e/ou sugestões de correções ortográficas.
Canon	Conteúdo que está plenamente de acordo com a obra original.
Cross-dress	Inglês para “travestir”. <i>Fanfic</i> na qual um ou mais personagens se veste com roupas próprias do sexo oposto.
Ficwitter	Termo em inglês para escritor de <i>fanfiction</i> .
MPREG	“ <i>Male Pregnancy</i> ”, inglês para “gravidez masculina”. <i>Fanfic</i> na qual homens geram bebês por meios naturais.
Ship	Termo derivado do inglês “ <i>relationship</i> ”, relacionamento, significando casal ficcional.
Shounen-ai	<i>Fanfic</i> com relações românticas leves, normalmente platônicas, entre homens.
Slash	<i>Fanfic</i> com o tema central “relacionamento entre dois homens”.
Social Media	<i>Fanfic</i> que só envolve perfis criados pelos personagens.
Yaoi	<i>Fanfic</i> romance entre dois homens.

Fonte: A pesquisadora, adaptado de Liga dos betas⁷⁴

⁷³ Termo utilizado informalmente para fazer referência aos escritores de *Fic*.

⁷⁴ PETUSK, G. **Dicionário de termos e siglas do mundo das Fanfics**. [S. l.]: Liga dos betas, 2013. Disponível em: <https://ligadosbetas.blogspot.com/2013/08/dicionario-de-termos-e-siglas-do-mundo.html>. Acesso em 14 set. 2023.

Salientamos que alguns termos novos surgiram ou tiveram um deslocamento no seu sentido original para outro termo. Nessa perspectiva, ressaltamos que o termo *Yaoi* acaba cedendo espaço para o termo *BL* ou *Boys Love*, que são produções voltadas para relacionamentos entre dois homens, cujo termo é considerado mais amplo e mais includente, uma vez que permite pensar em outras culturas, não apenas a japonesa, gênese do termo *Yaoi*.

Sendo assim, reiteramos que os vocábulos concernentes ao universo das produções escritas ficcionais no ambiente digital não se exaurem nos termos elencados no quadro supramencionado, inclusive, os termos vão surgindo e acompanhando, concomitantemente, as novas produções.

Assim compreendido, damos sequência com pontos relevantes sobre a Coreia do Sul, conhecida como o berço da Cultura *K-Pop*.

5.1.1 Coreia do Sul: berço da Cultura *K-Pop*

A República da Coreia do Sul está localizada na Península da Coreia, a qual se encontra entre a China, a oeste, embora não haja nenhuma fronteira que as demarque, e o Japão, a leste⁷⁵. Localizando-se no Extremo Oriente, há uma divisão política entre duas regiões geográficas: Coreia do Norte e Coreia do Sul. Na Figura 31, podemos visualizar a bandeira da Coreia do Sul:

Figura 31 - Bandeira da Coreia do Sul



Fonte: surto olimpico⁷⁶

⁷⁵ SANTANA, A. L. **Coreia do Sul**. [S. l.]: Info escola, c2023. Disponível em: <https://www.infoescola.com/asia/coreia-do-sul/>. Acesso em: 14 set. 2023.

⁷⁶ TROMBINI, J. **A bandeira da Coreia do Sul**. [S. l.]: Surto Olímpico, 2017. Disponível em: <https://www.surtoolimpico.com.br/2017/10/bandeira-da-coreia-do-sul.html>. Acesso em: 14 set. 2023.

Ratificamos que Seul, capital da Coreia do Sul, está entre as maiores metrópoles do planeta e a mais populosa da Coreia do Sul. Além disso, a Coreia do Sul integra os Tigres Asiáticos. A bandeira da Coreia do Sul é conhecida como “Taeguk”, com três divisões: (i) o retângulo branco com plano de fundo da bandeira; (ii) um símbolo vermelho e azul no centro da bandeira; e (iii) as quatro faixas em cor preta. De acordo com a ONG Brazil-Korean-Culture⁷⁷, o fundo branco representa a cor original da Coreia do Sul, representando a paz e a pureza; o círculo central, em tons de vermelho e azul, origina-se da filosofia de *Yin-Yang* que indica a dualidade da vida e significa a estabilidade do universo; por fim, os desenhos em preto, chamados de trigramas, simbolizam os elementos da natureza.

Nosso intuito não é exaurir as informações referentes à História da Coreia do Sul, a título de contextualização da Cultura *K-Pop*, elucidamos pontos históricos que consideramos relevantes para a compreensão da gênese do movimento *K-Pop*. Nesse sentido, partimos da contextualização da divisão das duas Coreias em 1948. De acordo com Hany (2020):

A Assembleia Geral da então recém-criada ONU determinou a convocação de eleições gerais na Coreia em 1947. Com a negativa soviética a uma ingerência internacional em seu território, a resolução foi modificada e o pleito ocorreria apenas na porção sul da península. Em 1948, ambas as Coreias declararam suas respectivas repúblicas: a setentrional, oficialmente República Democrática Popular da Coreia, ficou com 120,5 km², enquanto a meridional, República da Coreia, restou pouco mais de 100 km². As duas capitais, Pyongyang e Seul respectivamente, distam apenas 195 quilômetros uma da outra. (Hany, 2020, p. 50)

Mais de sete décadas depois da divisão, o mundo visualiza, contemporaneamente, duas realidades distintas entre si, “[...] cujas sociedades, culturas e economias se desenvolveram segundo convicções políticas próprias” (Hany, 2020, p. 53). Em nosso estudo, interessa-nos a visão mais global da Coreia do Sul, berço da Cultura *K-Pop* e do *BTS*. Hany (2020) chama a atenção para o período compreendido entre 1961 e 1996, o qual recebe o nome de Milagre do rio Han, pois, a capital Seul, “[...] cortada por esse rio, experimentou, além do crescimento econômico, uma transformação urbana radical e o aumento repentino e constante dos padrões de vida” (Hany, 2020, p. 57).

⁷⁷ Site da ONG disponível através do link: <https://brazil.korean-culture.org/>. Acesso em: 14 set. 2023.

Houve um ritmo acelerado de industrialização, segundo dados de 2016 da Bolsa de Valores da Coreia, os quais indicavam entre as dez maiores empresas da economia sul-coreana a *Samsung*, *Hyundai-KIA* e *LG* (Hany, 2020). Sendo assim, de acordo com Hany (2020):

Esse ritmo de industrialização não só desencadeou avanços nas tradicionais áreas do segundo setor, como indústria de base, de bens de consumo, de infraestrutura e de tecnologias, como também beneficiou o setor cultural. (Hany, 2020, p. 59)

Dessa forma, com investimentos destinados ao setor cultural, há possibilidades de retomada da economia e da autoestima dos sul-coreanos. Nesse sentido, a música, que sempre esteve presente na península coreana, ganha amplitude e a exportação de produtos da indústria cultural sul-coreana, inicialmente para outros países asiáticos, como China e Japão e, na sequência, para o Ocidente, abrindo espaço para a Cultura *K-Pop*.

Assim posto, seguimos com o movimento cultural *K-Pop*.

5.1.2 A Cultura *K-Pop*: da Coreia do Sul para o mundo

O mundo vivenciou uma globalização desde os anos 1980, o que permitiu que barreiras fossem transpostas e que houvesse um intercâmbio cultural entre países do mundo. Nesse contexto, destaca-se a *Hallyu* que, segundo Hany (2020): “*Hallyu* vem do chinês *Hanlyu*, literalmente “Onda Coreana”, expressão empregada pela primeira vez pela mídia chinesa para descrever o transnacionalismo cultural sul-coreano” (Hany, 2020, p. 67).

A *Hallyu* foi responsável por difundir não apenas o *K-Pop*, mas também as produções televisivas e o modo de vida dos sul-coreanos, os quais acabaram por ser fonte de imitação dos fãs, com a utilização de produtos da indústria cultural, como: cosméticos, moda, idioma, culinária, quadrinhos etc. (Hany, 2020).

Faz-se imprescindível compreender que o *K-Pop* é um movimento cultural e popular sul-coreano que vem atingindo patamares consideráveis de popularidade e influenciando jovens ao redor do mundo, desde o início da redemocratização na Coreia do Sul, em 1987, após 26 anos de ditadura militar (1961-1987). O termo é uma abreviação de *Korean Pop*, em inglês significa *Pop* Coreano. Nas palavras de Hany (2020):

Produto principal da Hallyu, a música sul-coreana é um gênero que mistura diversos musicais, obtendo uma música viva e dançante, com acordes e mensagens tipicamente asiáticos, porém com eventuais palavras em inglês, para atrair a atenção internacional. Originalmente, o estilo tinha fortes influências de ritmos ocidentais como **pop**, **rap**, **hip-hop**, **R&B**, **dance** e **rock** clássico e alternativo. Posteriormente, outras sonoridades foram incorporadas: **jazz**, **folk**, **reggae**, **reggaeton** e **tropical house**, entre outras. (Hany, 2020, p. 71, grifo nosso)

Ou seja, o *K-Pop* é um movimento originado na Coreia do Sul que agrega o *pop* e diversos outros gêneros musicais, mas que traz, também, elementos originais como a dança, as grandes performances, a língua coreana e a língua inglesa, que possui um ativismo de influência cultural e também política. O *K-Pop*, para algumas pessoas, assim como para seus *idols*, é uma forma de expressar temas relevantes para a sociedade em forma de música. Um exemplo disso são as músicas produzidas no período pandêmico, nas quais, alguns artistas agregaram falas motivadoras para o público a fim de confortá-los de alguma forma. Além disso, o *K-Pop* pode ser considerado uma verdadeira indústria musical, pois os artistas são submetidos a treinamentos com o objetivo de serem lançados na indústria mundial e muitos deles são pressionados para isso. Segundo Oliveira (2020):

[...] o *K-Pop*, a música popular sul-coreana, acaba se destacando como um gênero musical em ascensão. Os vídeos das músicas conseguem milhões de visualizações em menos de um dia de lançamento, enquanto *memes*, reportagens e *tweets* conseguem milhares de visualizações, *likes* e compartilhamentos, em poucos minutos, demonstrando a força do K-Pop. O *Twitter Music*, conta oficial que contabiliza *tweets* relacionados à música da rede social, fez um levantamento em 2018 e revelou que, entre 10 artistas mais citados, três deles são artistas de *K-Pop*. (Oliveira, 2020, p. 9)

Enquanto indústria de entretenimento, o *K-Pop* investe em três pilares: música, visual e dança, os quais transcendem a barreira da arte. Para Hany (2020, p. 95): “[...] o que torna o k-pop tão diferente da maneira de fazer música no Ocidente é o processo ao qual cada aspirante à celebridade está submetido. A cultura idol sul-coreana baseia-se na cultura idol japonesa, embora hoje sejam bem divergentes”. No tocante ao entretenimento, afirma Chauí (2008):

O entretenimento é uma dimensão da cultura tomada em seu sentido amplo e antropológico, pois é a maneira como uma sociedade inventa seus momentos de distração, diversão, lazer e repouso. No entanto, por isso mesmo, o entretenimento se distingue da cultura quando entendida como trabalho criador e expressivo das obras de pensamento e de arte. (Chauí, 2008, p. 9)

Nesse sentido, a filósofa brasileira esclarece que o entretenimento faz parte do repouso e do passatempo, como também da reposição das forças biológicas e psíquicas (Chauí, 2008). Ademais, de acordo com Hany (2020):

Os filósofos da Escola de Frankfurt Theodor W. Adorno e Max Horkheimer já se dedicaram a analisar a arte produzida a partir da segunda metade do século XX. O conceito de “indústria cultural”, criado por eles em 1947, descreve como a maneira de fazer arte mudou com os avanços das técnicas capitalistas, além de denunciar a instrumentalização da cultura para outros fins que não os de contemplação e reflexão. (Hany, 2020, p. 4)

Sob esse olhar, o movimento cultural *K-Pop* também possui um caráter fortemente capitalista. Para a compreensão do fenômeno *K-Pop*, ilustramos, no Quadro 4, um resumo da história da música coreana desde o fim do século XIX, em uma adaptação nossa de Dewet (2017).

Quadro 4 - História da música coreana desde o fim do século XIX

1885-1944	Nasce a música <i>Pop</i> coreana: chamadas originalmente de <i>changga</i> , surge originalmente como forma de restaurar o sentimento de soberania coreana durante a colonização japonesa (1910-1948).
1945-1959	Influência americana e Guerra da Coreia: A influência dos Estados Unidos trouxe elementos do <i>blues</i> , <i>swing</i> , <i>rock</i> e <i>jazz</i> , e os artistas coreanos já usavam o entretenimento para movimentar a economia do país.
1960-1969	A cura da nação coreana: A Coreia do Sul cresceu muito durante os anos 1960. Com a explosão da banda britânica <i>The Beatles</i> , debutaram os “sons de grupo” – expressão traduzida literalmente do coreano – para definir as bandas de rock.
1970-1979	A identidade <i>folk</i> dos jovens coreanos: Os mais novos, na época, tinham gosto musical com influência direta do Ocidente. Foi a época dos cabelos longos, jeans, violões e música <i>folk</i> “bombarem” na Coreia do Sul.
1980-1989	A era das baladas: A tendência da vez trouxe o cantor <i>Cho Yong-pil</i> para o centro das atenções, misturando os ritmos que fizeram sucesso nas décadas anteriores e fazendo versões em inglês e japonês.
1990-1999	O <i>hip-hop</i> e a 1ª geração de <i>idols</i>: O trio <i>Seo Taiji & Boys</i> (grupo do fundador da empresa <i>YG Entertainment</i>) trouxe um jeito bem criativo de unir o <i>hip-hop</i> ao <i>pop</i> , além de incorporar a moda dos camisetões.

2000-2010	A Globalização do K-Pop: Com uma crise econômica, houve a necessidade de as agências mudarem as estratégias dos grupos. <i>BoA</i> e <i>Rain</i> se tornaram a cara do <i>K-Pop</i> , dentro e fora da Coreia do Sul. Começava a dominação da música coreana nos <i>chats</i> interacionais.
------------------	---

Fonte: A pesquisadora, adaptado de Dewet (2017, p. 24-25)

Um dado bastante relevante para compreender como a música coreana chegou ao topo dos sucessos mundiais é a viralização do clipe do rapper *PSY* “Não havia lugar no mundo para se esconder das pessoas cantando ‘Oppa Gangnam Style’” (Dewet, 2017, p. 25). Sob esse olhar, o *rapper* de 34 anos chamou a atenção de pessoas do mundo inteiro para a “[...] ‘dança do cavalinho’, cujo refrão tornou-se ‘chiclete’. Esse fenômeno colocou a *Hallyu* no topo das paradas musicais ocidentais” (Dewet, 2017, p. 25). De fato, os números são impressionantes, acrescenta Dewet (2017):

Em setembro de 2012, apenas um mês após o lançamento do clipe “Gangnam Style” foi reconhecido pelo Guinness Book: O Livro dos Recordes como o vídeo com mais curtidas no YouTube; logo em seguida, *PSY* levou para casa o troféu da categoria Melhor Videoclipe na premiação europeia da MTV (a mais importante do continente). Ao fim do mesmo ano, a canção chegou ao primeiro lugar nos rankings musicais de mais de trinta países e até foi citada pelo ex-presidente dos EUA Barack Obama como um “exemplo da lavagem da Onda *Hallyu* no mundo”. O próprio governo sul-coreano divulgou que só no segundo semestre de 2012 a música rendeu um total de 13,4 milhões de dólares para a economia do país. (Dewet, 2017, p. 25)

Após o sucesso gigantesco do clipe *Gangnam Style*, outros artistas e agências de entretenimento sul-coreanos investiram bastante na “fabricação” de outros fenômenos musicais como os *idols*. Ratificamos que os *idols* são artistas que são treinados exaustivamente e moldados em um grupo, cuja visão é comercial e mercadológica para a indústria musical. Nesse sentido, os *idols* precisam se enquadrar em um padrão de beleza e em estereótipos próprios da sociedade coreana, para identificar características marcantes e inerentes a essa sociedade, são guiados e moldados quanto a atitudes, a comportamentos e a regras específicas (Hany, 2020).

A partir dessa visão mais global da evolução da música sul-coreana, seguimos com dados mais recentes que ratificam o sucesso do *K-Pop* na *internet* e nos aplicativos de música, como o *Spotify*.

5.1.3 K-Pop: sucesso na internet e nos aplicativos de música

Para entendermos melhor como se comportam as pesquisas por interesse *K-Pop*, associadas ao fenômeno *K-Pop BTS*, apresentamos dados que resultaram de uma busca na ferramenta *Google Trends*, cuja função é coletar dados das pesquisas *Google*, com o intuito de ilustrar a frequência dos termos-chave de pesquisas à ferramenta. Através do *Google Trends*, os usuários podem acompanhar tendências nas atitudes sociais, questões políticas, esportes, entretenimento ou áreas relevantes para seus interesses⁷⁸. Assim, iniciamos com o resultado de uma busca de interesse *K-Pop* ao longo do tempo, Figura 32:



Fonte: *Google Trends*⁷⁹

De acordo com Dewet (2019, p. 23): “[...] a 3ª geração do K-Pop estava em uma nova era digital, com formatos infinitos de conteúdo a serem explorados nas redes sociais”. Já a 4ª geração do *K-Pop* começou em dois mil e dezoito e segue até os dias de hoje.

Para uma melhor visualização, por períodos, apresentamos a reprodução da fonte de pesquisa em dois blocos, com suas especificidades, como mostra a Figura 33:

⁷⁸ CASAGRANDE, E. **O que é Google Trends e como usar para pesquisa de palavra-chave.** [S.l.]: Semrush, 2021. Disponível em: <https://pt.semrush.com/blog/google-trends>. Acesso em: 9 set. 2023.

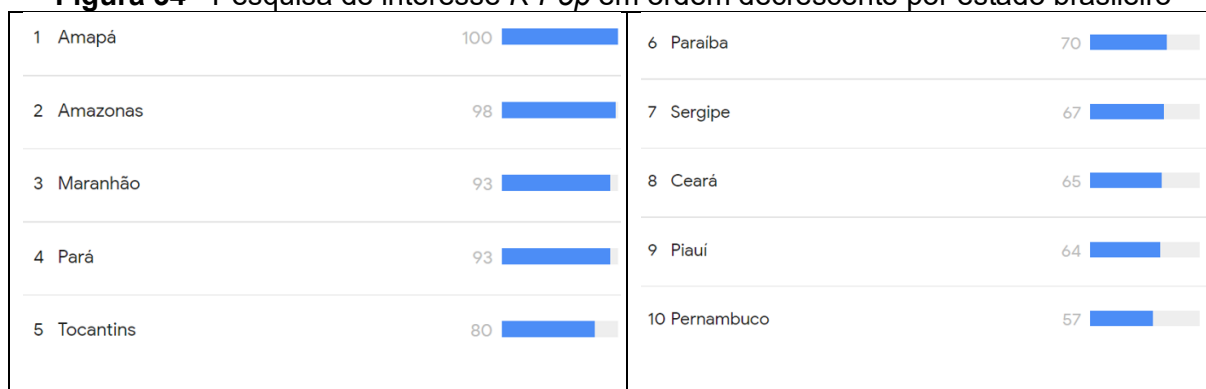
⁷⁹ Gráfico obtido por meio do Google Trends, disponível através do link: <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=k-pop&geo=BR>. Acesso em: 9 set. 2023.

Figura 33 - Pesquisa de interesse *K-Pop* ao longo do tempo

Fonte: Google Trends

Podemos observar, na Figura 33, a evolução de interesse *K-Pop* ao longo do tempo, tendo como referência 18 de janeiro de dois mil e vinte e dois a 9 de setembro de dois mil e vinte e três, para termos uma ideia de como se comporta a busca dos internautas sobre essa temática contemporaneamente.

Ao analisarmos a Figura 33, pudemos observar os dois segundos maiores picos de 16 a 22 de abril de dois mil e vinte e três (100), e de 14 a 20 de maio de dois mil e vinte e três (51). Segundo informações da Agemt Puc-SP⁸⁰, a fórmula mágica do *K-Pop* não ganhou apenas prestígio internacional, conquistou também o público brasileiro. A seguir, temos dados encontrados após uma busca no *Google Trends* sobre o interesse *K-Pop* por estado brasileiro, estimulados pelas turnês do *BTS* ao Brasil, para a compreensão de como se comportam os fãs da Cultura *K-Pop* em nosso país, seguindo uma ordem decrescente de interesse por estado.

Figura 34 - Pesquisa de interesse *K-Pop* em ordem decrescente por estado brasileiro

Fonte: Google Trends⁸¹

⁸⁰ ONDA de k-pop abre novos caminhos entre brasileiros. [S. l.]: Agemt, c2023. Disponível em: <https://agemt.pucsp.br/noticias/onda-de-k-pop-abre-novos-caminhos-entre-brasileiros>. Acesso em: 14 set. 2023.

⁸¹ Gráfico obtido por meio do Google Trends, disponível através do link: <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=k-pop&geo=BR>. Acesso em: 14 set. 2023.

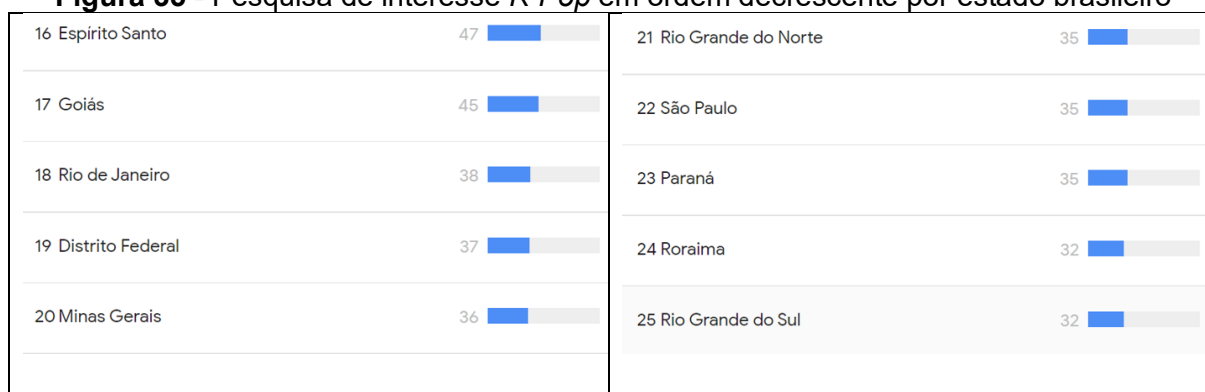
Como podemos observar, os dez estados brasileiros de maior interesse em temas *K-Pop* são, em ordem decrescente: Amapá, Amazonas, Maranhão, Pará, Tocantins, Paraíba, Sergipe, Ceará, Piauí, e Pernambuco, com predominância para a Região Nordeste. Associadas a esse interesse, apresentamos informações a respeito dos *shows* realizados no Brasil pelo *BTS* e que, creditamos, reforçou o amor dos fãs pelos sete artistas sul-coreanos.

Salientamos que um ano após o seu *debut*, ou seja, sua estreia, o grupo sul-coreano *BTS* veio ao Brasil e concentrou um público de cerca de 1500 pessoas na Vila Marquês, em São Paulo, durante a turnê: “RWeL8”⁸². Em dois mil e quinze, houve a turnê “*BTS Live Trilogy Episode II. The Red Bullet*”, Episódio II da trilogia ao vivo do *BTS*. A bala vermelha, em terras brasileiras.

Já em dois mil e dezessete, ocorreu a turnê “*The Wings*”, o grupo sul-coreano se apresentou no *City Bank Hall*, conquistando uma lotação de 7 mil pessoas em cada dia. Na terceira turnê brasileira “*Love Yourself*”, “ame-se”, ocorrida no ano de dois mil e dezenove, pouco antes das restrições impostas pela Pandemia da COVID-19, o espetáculo coreano aconteceu no Allianz Parque e conquistou um público de mais de 40 mil fãs presentes nos dois *shows* realizados⁸³.

Assim compreendido, na sequência da pesquisa por interesse *K-Pop* nos estados brasileiros, temos mais dez estados, como mostra a Figura 35:

Figura 35 - Pesquisa de interesse *K-Pop* em ordem decrescente por estado brasileiro



Fonte: Google Trends⁸⁴

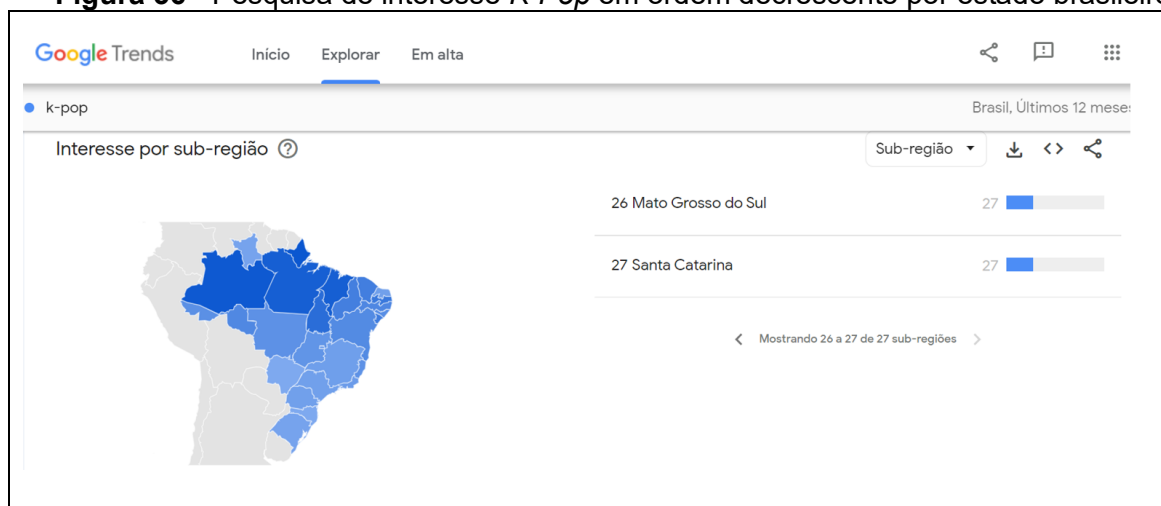
⁸² 10 MOMENTOS para lembrar e sentir saudades. [S. l.]: Pure Break, 2021. Disponível em: <https://www.purebreak.com.br/noticias/bts-no-brasil-10-momentos-para-lembrar-e-sentir-saudades/98523>. Acesso em: 15 set. 2023.

⁸³ QUANTOS shows o BTS já fez no Brasil. [S. l.]: Revista Koreain, c2023. Disponível em: <https://revistakoreain.com.br/web-stories/quantos-shows-o-bts-ja-fez-no-brasil/>. Acesso em: 15 set. 2023.

⁸⁴ Gráfico obtido por meio do Google Trends, disponível através do link: <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=k-pop&geo=BR>. Acesso em: 15 set. 2023.

Dando sequência, os dados mostram, em ordem decrescente de interesse *K-Pop*, destaque para os estados do Espírito Santo (47) e de Goiás (45), com o Rio Grande do Sul (32) em última posição desse bloco de estados brasileiros. Na Figura 36, podemos observar os dois estados brasileiros que demonstraram menor interesse na busca pelo *K-Pop* na *internet*.

Figura 36 - Pesquisa de interesse *K-Pop* em ordem decrescente por estado brasileiro



Fonte: Google Trends⁸⁵

Logo, os estados do Mato Grosso do Sul (27) e de Santa Catarina (27), segundo o *Google Trends*, em 9 de setembro de dois mil e vinte e três, apresentam os menores números em relação aos outros estados brasileiros. Em dois mil e vinte, ocorreu um aumento considerável de reprodução *K-Pop* no *Spotify*, que corresponde ao período áureo dos “Reis do *K-Pop*”, ou seja o *BTS*. Nesse ano, “*Dynamite*”, música do grupo sul-coreano, estreou no topo das paradas *Billboard*, e permanecia na 3ª posição até a primeira semana de dezembro de dois mil e vinte⁸⁶.

Ao realizarmos uma consulta rápida no serviço digital do *Spotify*, o qual disponibiliza acesso instantâneo a milhões de músicas, *podcasts*, vídeos e outros conteúdos de criadores no mundo, segundo o suporte do serviço⁸⁷, podemos

⁸⁵ Gráfico obtido por meio do Google Trends, disponível através do *link*:

<https://trends.google.com.br/trends/explore?q=k-pop&geo=BR>. Acesso em: 9 set. 2023.

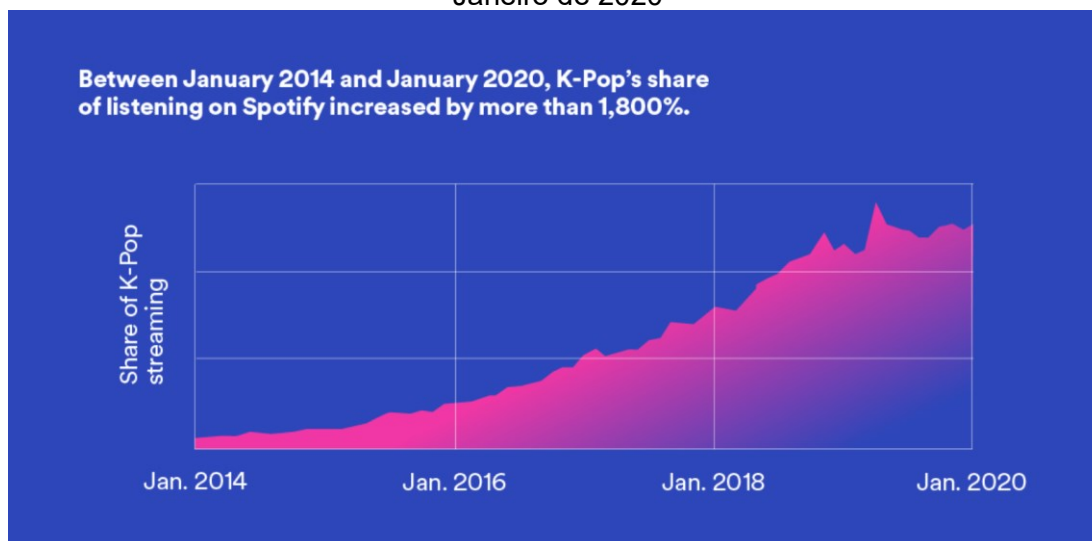
⁸⁶ *BTS os reis do k-pop*. São Paulo: Folha, 2020. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2020/12/bts-os-reis-do-k-pop>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁸⁷ O QUE é Spotify. [S.l.]: Support Spotify, c2023. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/article/what-is-spotify/>. Acesso em: 9 set. 2023.

visualizar a reprodução do *K-Pop*, pela plataforma, entre Janeiro de dois mil e quatorze e Janeiro de dois mil e vinte, como mostra a Figura 37.

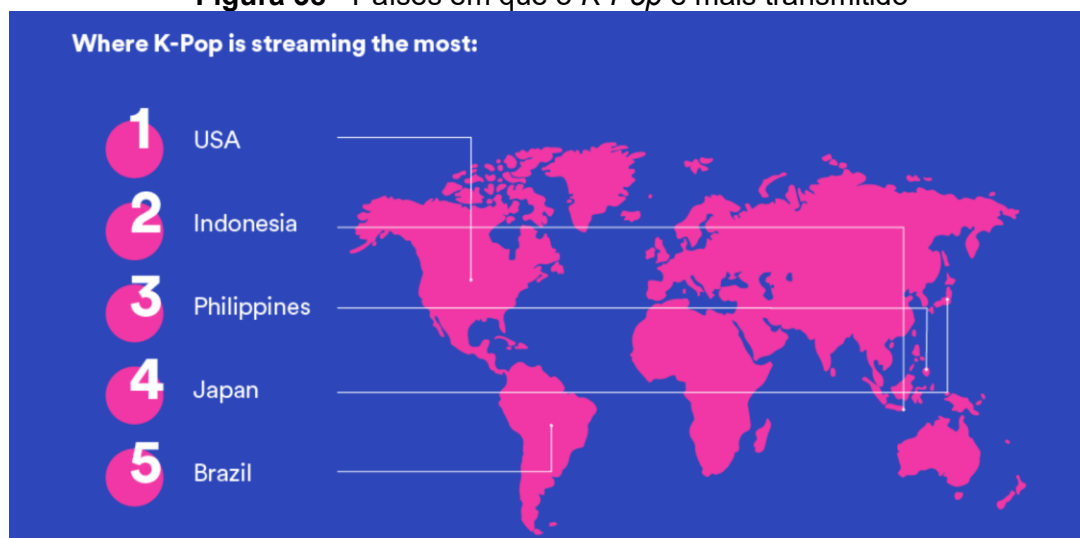
Figura 37 - Gráfico da reprodução *K-Pop* na plataforma *Spotify* entre Janeiro de 2014 e Janeiro de 2020



Fonte: Newsroom Spotify⁸⁸

Na mesma plataforma do *Spotify*, temos a informação dos países em que o *K-Pop* é mais transmitido, com a representação do mapa-múndi, como ilustra a Figura 38:

Figura 38 - Países em que o *K-Pop* é mais transmitido



Fonte: Newsroom Spotify⁸⁹

⁸⁸ Informação obtida através da plataforma Spotify, conforme link a seguir: <https://newsroom.spotify.com/media-kit/k-pop-around-the-world/>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁸⁹ Informação obtida através da plataforma Spotify, conforme link a seguir: <https://newsroom.spotify.com/media-kit/k-pop-around-the-world/>. Acesso em: 9 set. 2023.

Nesse sentido, a imagem supramencionada apresenta os cinco países em que são mais reproduzidas as músicas do gênero *K-Pop*, entre eles, o Brasil ocupa a quinta posição.

Assim, posto, seguimos com o grupo sul-coreano *BTS*, fonte de inspiração para os gêneros das *AUs+* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*.

5.2 O grupo sul-coreano *BTS*

O *BTS* durante muito tempo ficou conhecido como um verdadeiro fenômeno mundial em ascensão, uma vez que “*BTS* significa *Bulletproof Boy Scouts*, conhecido também como Bangtan Boys (do *hangul*/coreano 방탄소년단), em tradução livre: garotos à prova de balas” (Santana e Santos, 2019, p. 4).

O grupo coreano que quebrou todos os recordes origina-se com *Bang Si-hyuk*, compositor e produtor na *JYP Entertainment*, cuja empresa própria foi montada em dois mil e cinco, denominando-se *Big Hit Entertainment*.

O objetivo era criar uma empresa que realmente ajudasse os artistas a evoluírem, movidos não tanto por desempenho e resultados, mas, sim, pela vontade de fazer música a partir de perguntas como: ‘Por que estamos fazendo isso? Qual o nosso propósito?’. (Brown, 2019, p. 18)

Logo, *Bang Si-hyuk* iniciou uma busca por artistas que compusessem um grupo com uma mistura de estilos. Então, segundo Brown (2019):

No começo de 2012, Jeon Jung-kook (Jungkook), Kim Tae-hyung (V) e Kim Seok-jin (Jin) entraram como vocalistas. A combinação atual do *BTS* estava a caminho. Ainda em 2012, Park Ji-min (Jimin) assinou seu contrato, e o grupo de idols estava completo. (Brown, 2019, p. 19)

Com algumas mudanças em relação à formação inicial, no decorrer de dois anos de intensos treinamentos e preparações, os sete membros selecionados mostraram-se bem entrosados e extremamente talentosos. O próprio *Bang Si-hyuk* propôs o nome da banda promissora: *Bangtan Sonyeondan* (*BTS*).

O *debut*⁹⁰ só ocorreu em 2013, com um *trailer* e um cronômetro, em contagem regressiva, transmitidos no *site* oficial do *BTS*. “O vídeo oficial do *debut* foi uma

⁹⁰ / de'by/ O termo “*debut*” significa estreia ou começo em alguma atividade e, no *k-pop*, marca o primeiro trabalho de um grupo ou artista. BRU. **Debut**: um dos dias mais importantes para artistas de kpop. [S. l.]: Meu Bias, 2021. Disponível em: <https://meubias.com.br/debut/>. Acesso em: 13 set. 2023.

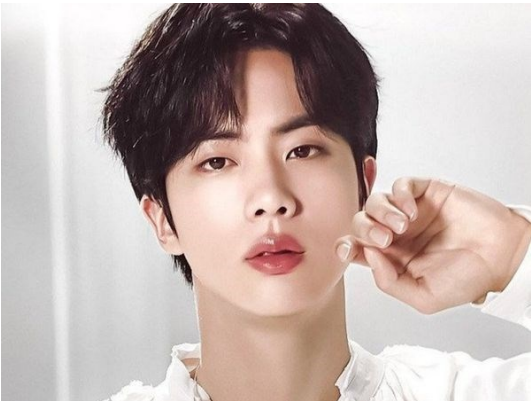
montagem em preto e branco dos nomes de cada um dos membros, junto do *slogan* ‘a luta exclusiva contra o preconceito’. O vídeo termina com o logotipo *BTS* estampado em um colete à prova de balas” (Brown, 2019, p. 23).

Os sete jovens têm cada um uma função na banda, incluindo comportamentos específicos, tendo como objetivo principal impulsionar a interação dos fãs. Um ano após o *debut*, os meninos sul-coreanos estrearam no mercado japonês e pisaram pela primeira vez em terras brasileiras no ano de dois mil e quatorze.

Já em dois mil e quinze, houve o lançamento do álbum “*The Most Beautiful Moment in Life*”, o momento mais lindo da vida, e da música “*I Need You*”, preciso de você, os quais impulsionaram a carreira dos reis do *K-Pop*, cuja marca registrada passou a ser a transmissão de mensagens de valorização da juventude, otimismo e amor-próprio.

Para uma maior compreensão dos membros do *BTS*, os quais são fonte de inspiração para as *AUs+*, especificaremos cada um deles.

Quadro 5 - Membros do grupo *K-Pop* *BTS*

Jin Nome: Kim Seokjin (김석진). Também conhecido como: Jin, Worldwide Handsome, Visual King, Granny. Data de nascimento: 04/12/1992 (Hyung – membro mais velho). Função: Vocalista e Visual. Altura: 1,79 cm. Idiomas: coreano, inglês, japonês e mandarim básico. Características: gosta de cozinhar e fazer piadas.	 Jin⁹¹
--	---

⁹¹ KACHROO, S. Jin do BTS foi nomeado Visual do Ano por seu rosto bonito. [S. l.]: Zoom Tv, 2021. Disponível em: <https://www.zoomtventertainment.com/korean/article/bts-jin-bags-the-title-of-visual-of-the-year-for-his-handsome-face/780051>. Acesso em: 9 set. 2023.

Sugar Nome: Min Yoongi (민윤기). Também conhecido como: Suga, Motionless, Min, August D, Grandpa. Data de nascimento: 09/03/1993. Função: Rapper. Altura: 1,74 cm. Idiomas: coreano, inglês básico e japonês básico. Características: brincalhão, gosta de humor ácido e crítico.	 Sugar⁹²
J-Hope Nome: Jung Hoseok (정호석). Também conhecido como: Hope e Smile Hoya. Data de nascimento: 18/02/1994. Função: Rapper e dançarino. Altura: 1,77 cm. Idiomas: coreano, inglês básico, japonês básico. Características: brincalhão, quer dar esperança às <i>Armys</i> e é muito alegre.	 J-Hope⁹³
RM Nome: Kim Nam-joon (김남준) Também conhecido como: RM, Dance Prodigy, God of Destruction e Rap Monster. Data de nascimento: 12/09/1994. Função: Líder e Rapper. Altura: 1,81 cm. Idiomas: coreano, inglês, japonês. Características: Inteligente, sabe falar inglês. Seu apelido é Deus da Destruição). Apoia abertamente relações homoafetivas.	 RM⁹⁴
Jimin Nome: Park Jimin (박지민)	

⁹² SUGA, terceiro membro do BTS a se alistar no serviço militar Sul-coreano. [S./I.]: Sinardaily, 2023. Disponível em: <https://www.sinardaily.my/article/203793/lifestyle/arts-culture/sugathird-bts-member-to-enlist-in-south-korean-military-service>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁹³ J-HOPE. [S./I.]: Portal Popline, c2023. Disponível em: <https://portalpopline.com.br>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁹⁴ TORRISI, L. **Kim Nam-joon**: conheça a pessoa por trás do RM do BTS. [S. /I.]: Música e cinema, 2023. Disponível em: <https://musicaecinema.com/rm-bts/>. Acesso em: 9 set. 2023.

Também conhecido como: Jimin, Jiminie, Mochi, Chim Chim Data de nascimento: 13/10/1995. Função: Vocalista e Dançarino. Altura: 1,74 cm. Idiomas: coreano, inglês e japonês. Características: É o mais falante e bem-humorado do grupo. É considerado fofo e sexy pelas armys.	 Jimin⁹⁵
V Nome: Kim Taehyung (김태형) Também conhecido como: V, Taetae, HumanGucci, Vante. Data de nascimento: 30/12/1995. Função: Vocalista. Altura: 1,79 cm. Idiomas: coreano, inglês e japonês. Características: Foi escolhido como rosto mais bonito do mundo em 2017. É muito divertido e zombeteiro.	 V⁹⁶
Jungkook Nome: Jeon Jungkook (전정국). Apelidos: Jeon Jeungkookie. Data de nascimento: 01/09/1997. Função: Maknae (membro mais novo), Vocalista e Dançarino. Altura: 1,79 cm. Idiomas: coreano, inglês e japonês. Características: Fala pouco. Gosta de Jogos, é tímido e busca excelência em tudo que faz.	 Jungkook⁹⁷

Fonte: A pesquisadora, adaptado do Pineda-Kim (2021)

⁹⁵ KPOP. [S.l.]: Revista Quem, c2023. Disponível em:

<https://revistaquem.globo.com/Entretenimento/kpop/noticia/>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁹⁶ FERREIRA, R. **BTS:** Hybe se pronuncia e nega rumores de que esteja namorando. [S. l.]: Teen Pop, 2021. Disponível em: <https://teenpop.com.br/bts-hybe-se-pronuncia-e-nega-rumores-de-que-v-esteja-namorando/>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁹⁷ JUNGKOOK. [S. l.]: Pop Waves, c2023. Disponível em: <https://popwaves.com.br/tag/jungkook/>. Acesso em: 9 set. 2023.

O que mais encanta os fãs do *BTS* é a personalidade de cada um, o que pode ser visualizado pelo recente lançamento da *Netflix*, com o documentário “*Bring the Soul*”, “traga a alma”, tradução livre para a Língua Portuguesa, que estreou no catálogo da plataforma de *streaming* em dez de setembro de dois mil e vinte e três e já se manteve no *Top 10*. Além disso, segundo Oliveira (2020), os recordes do *BTS* são realmente surpreendentes, como mostra o Quadro 6:

Quadro 6 - Recordes dos três primeiros álbuns do *BTS*

Semana de lançamento do álbum <i>Love Yourself: Tear (2018)</i>	✓ Número 1 na lista Billboard 200⁹⁸; ✓ Vendeu 135.000 álbuns em solo americano, com 100.000 cópias físicas.
Segundo álbum no mesmo ano <i>(2018) Love Yourself: Answer</i>	✓ Vendeu 185.000 unidades; ✓ 141.000 álbuns tradicionais.
Map of The Soul: Persona (2019)	✓ 1º lugar na lista; ✓ Soma de 230.000 álbuns vendidos na primeira semana; ✓ 196.000 foram cópias digitais; ✓ Álbum mais vendido da história da Coreia do Sul com mais de 3,2 milhões em menos de um mês.
Os três álbuns juntos	✓ Primeiro grupo a ter três álbuns estreando no 1º lugar da Billboard 200 em menos de um ano desde <i>The Beatles</i>⁹⁹.
Recordes de público	✓ O <i>BTS</i> ainda conseguiu esgotar todos os ingressos disponíveis para seus <i>shows</i> em estádios com lotação de 90.000 pessoas, em suas turnês internacionais pela América e pela Europa.

Fonte: Oliveira (2020, p. 36-37)

⁹⁸ O Billboard 200 é o ranking que reúne os 200 discos e EPs mais vendidos nas lojas físicas e físicas dos EUA. SARUBO, L. Entendo o Billoard 200. [S.l.]: Teleguiado, 2018. Disponível em: <https://teleguiado.com/musica/entenda-o-billboard-200-parada-dos-discos-mais-vendidos-nos-eua/>. Acesso em: 9 set. 2023.

⁹⁹ CAULFIELD, K. **BTS alcança o terceiro album em primeiro lugar na parade Billboard 200 com ‘Map of the Soul: Persona’**. [S. l.]: Billboard, 2019. Disponível em: <https://www.billboard.com/pro/bts-map-of-the-soul-persona-no-1-album-billboard-200-chart/>. Acesso em: 9 set. 2023.

Ressaltamos que *armys*, ou A. R.M.Y. – sigla para *Adorate Representative M.C of Youth*¹⁰⁰ - é o nome dado aos fãs do grupo musical sul-coreano de *K-Pop BTS*, que, na prática, significa “exército de fãs”. O sucesso do *BTS* alcança o *Twitter* a partir de um trabalho coletivo dos *ARMYs*, os quais reuniram-se em força-tarefa para acumular cliques, visualizações, *likes* e *retweets* (Brown, 2019). Todo esforço valeu muito a pena, pois, como afirma Brown (2019):

[...] o *BTS* se tornou conta do *Twitter* com mais *retweets* de 2017. Eles ganharam ainda mais reconhecimento ao quebrar um recorde mundial do *Guinness*, o de músicos com maior engajamento na plataforma, depois de receberem 51,72 milhões de *tweets* em uma *hashtag*. (Brown, 2019, p. 19)

O *BTS* foi o primeiro grupo do gênero a proferir um discurso na ONU (Organização das Nações Unidas), cujo objetivo foi lançar um programa, em parceria com a UNICEF (Fundo Internacional de Emergência das Nações Unidas para a Infância), intitulado: “*Generation Unlimited*”¹⁰¹, “Geração sem limites”, na 73ª Assembleia Geral das Nações Unidas. A partir desse programa, a parceria *BTS* e UNICEF visou aumentar os investimentos direcionados para crianças e adolescentes entre 10 e 24 anos, segundo o Portal de Notícias Tracklist¹⁰².

Nesse discurso, o líder do *BTS*, RM (Kim Nam-joon) afirmou: “No último mês de novembro, o *BTS* lançou a campanha ‘*Love Myself*’ com a UNICEF, baseada na crença de que o amor verdadeiro começa primeiro com o amor-próprio”¹⁰³. Foi realmente um discurso que tocou a todos, principalmente aos jovens, inclusive, há relatos de *armys* que desistiram de ideias suicidas e afirmaram ter saído de quadros depressivos ao ouvirem ao grupo, com suas mensagens de valorização da juventude e da aceitação, o que fica claro em outro trecho do discurso: “Não importa quem você seja, de onde você venha, sua cor de pele, sua identidade de gênero, apenas fale! Encontre seu nome e sua voz, falando por si próprio”¹⁰⁴. Afirmam Santana e Santos (2019):

¹⁰⁰ Adore o representante M.C da Juventude.

¹⁰¹ Geração Ilimitada.

¹⁰² ARANHA, F. **BTS na ONU**: 3 vezes que o grupo foi à Assembleia Geral. [S. l.]: Tracklist, 2021. Disponível em: <https://tracklist.com.br/bts-onu/117827>. Acesso em: 13 set. 2023.

¹⁰³ ARANHA, F. **BTS na ONU**: 3 vezes que o grupo foi à Assembleia Geral. [S. l.]: Tracklist, 2021. Disponível em: <https://tracklist.com.br/bts-onu/117827>. Acesso em: 13 set. 2023.

¹⁰⁴ ARANHA, F. **BTS na ONU**: 3 vezes que o grupo foi à Assembleia Geral. [S. l.]: Tracklist, 2021. Disponível em: <https://tracklist.com.br/bts-onu/117827>. Acesso em: 13 set. 2023.

De acordo com informações disponibilizadas pela BIG HIT BTS, a campanha *Love Myself* encabeçada pelo grupo conseguiu arrecadar em doações o total de 1,4 milhão de dólares, sendo este valor a soma de doações diretas a uma porcentagem da renda acumulada de produtos do grupo além da série *Love Yourself*. E além destas doações, a agência BIG HIT anunciou também a intenção de doar aproximadamente 447 milhões de dólares para a campanha. (Santana; Santos, 2019, p. 9)

Com base nesses números, podemos dimensionar a magnitude do fenômeno *BTS* para os fãs, o que foi de extrema relevância para a efetivação de ação social tão relevante. Baldessar (2019) esclarece que:

Em maio de 2018, os sete garotos performaram no palco da **Billboard Music Awards**, uma premiação popular que premia artistas do meio musical, sendo **o primeiro grupo de K-Pop a realizar tal feito**. Não obstante, **o grupo veio três vezes ao Brasil, nos anos de 2014, 2017 e 2019**, mais recentemente com a turnê *BTS World Tour 'Love Yourself: Speak Yourself'* e **85 mil ingressos vendidos no Estádio do Palmeiras**. Em suma, através de táticas adotadas pelo *BTS* para se tornar relevante em seu próprio país, o *K-Pop* está cada vez mais perto de se tornar *mainstream* no mundo. (Baldessar, 2019, p. 37, grifo nossos)

Por esses dados, ratificamos o grandioso amor dos *armys* pelo *BTS*, incluindo, nessa perspectiva, os(as) fãs brasileiros(as). Houve mais dois momentos em que o *BTS* foi discursar na sede da ONU: (i) em dois mil e vinte, na 75ª Assembleia Geral da ONU, em meio ao cenário caótico da Pandemia de COVID-19, no qual os sete integrantes do grupo coreano voltaram a emocionar a todos com um discurso motivador e a assertiva: “Voltemos a sonhar”. A título de exemplificação, transcreveremos um trecho da fala do membro RM: “Agora, mais de que nunca, devemos tentar lembrar quem somos e enfrentar quem somos. Devemos tentar nos amar e imaginar o futuro. O *BTS* estará com você”¹⁰⁵.

Já em dois mil e vinte um, na 76ª Assembleia Geral da ONU, os integrantes do grupo *K-Pop* sul-coreano *BTS* rejeitaram a ideia de que os jovens que enfrentaram a Pandemia de COVID-19 fazem parte de uma geração perdida. Nesse sentido, Namjoon afirmou: “Espero que não consideremos o futuro apenas como uma escuridão sombria. Ainda temos muitas páginas em nossa história, e não devemos

¹⁰⁵ QUEIROGA, L. **Veja o discurso do BTS na 75ª Assembleia Geral da ONU: ‘voltaremos a sonhar’**. [S. l.]: Extra, 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/veja-discurso-do-bts-na-75-assembleia-geral-da-onu-voltemos-sonhar-24655805.html>. Acesso em: 13 set. 2023.

falar como se o final já estivesse escrito”¹⁰⁶. Além disso, os *idols* incentivaram a vacinação contra a COVID-19, ao declararam que: “Alguns de vocês ouviram a notícia que estávamos indo para a ONU e muitos se perguntaram se fomos vacinados. A resposta é sim, nós 7 recebemos a vacinação”¹⁰⁷.

Tal ato motivou *armys* do mundo inteiro a se vacinarem, o que foi excelente, visto que em alguns países o número de pessoas vacinadas estavam abaixo do esperado. Ratificou J-Hope sobre a vacina: “Ela é um meio de encontrar nossos fãs e de estarmos aptos a estar na frente de vocês [...] A vacina é muito importante para que possamos sair desse cenário, então todos devem se vacinar”¹⁰⁸.

Todas as idas do *BTS* à sede da ONU tiveram uma repercussão extremamente positiva para jovens de todo o mundo, o que fez com que o amor dos *armys* só aumentasse por esses sete jovens que disseminam valores valiosos para a juventude, principalmente quando muitos estavam se refazendo dos contextos delicados em que se encontravam, incluindo perdas de entes queridos, problemas financeiros, em virtude do vírus que parou o mundo e devastou corações de todas as idades.

Durante os dois anos mais difíceis do período pandêmico (2020-2021), em que o mundo se dividiu entre isolamento social e inúmeras restrições, o *BTS* continuou a realizar *shows*, desta vez *on-line*, nos quais foram motivo de força e de esperança para *idols* de diferentes partes do mundo, em virtude de sua musicalidade e criatividade nas letras inspiradoras das músicas, a exemplo da letra de “*Lights*”, Luzes, na qual há a mensagem de que tudo se conecta pelo som. Outrossim, o grupo sul-coreano ressaltou a importância de os jovens aceitarem suas emoções em um momento extremamente delicado, com foi o período pandêmico.

Na Figura 39, podemos visualizar o *BTS* na 76ª Assembleia Geral da ONU, em dois mil e vinte e um.

¹⁰⁶ “NÃO seremos uma geração perdida” diz grupo de K-pop BTS na Assembleia da ONU. [S. l.]: Poder 360, 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/nao-seremos-uma-geracao-perdida-diz-grupo-de-k-pop-bts-na-assembleia-da-onu/>. Acesso em: 13 set. 2023.

¹⁰⁷ “NÃO seremos uma geração perdida” diz grupo de K-pop BTS na Assembleia da ONU. [S. l.]: Poder 360, 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/nao-seremos-uma-geracao-perdida-diz-grupo-de-k-pop-bts-na-assembleia-da-onu/>. Acesso em: 13 set. 2023.

¹⁰⁸ “NÃO seremos uma geração perdida” diz grupo de K-pop BTS na Assembleia da ONU. [S. l.]: Poder 360, 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/nao-seremos-uma-geracao-perdida-diz-grupo-de-k-pop-bts-na-assembleia-da-onu/>. Acesso em: 13 set. 2023.

Figura 39 - *BTS* na 76ª Assembleia Geral da ONU, em 2021



Fonte: *site atrevida.com.br* ¹⁰⁹

A participação dos membros do *BTS* nas três vitrines da ONU nos faz refletir acerca da força presente nas relações internacionais, as quais tomam amplitude em grande escala mundial. Nessa perspectiva, “A crescente capacidade de organização das sociedades modernas cria e alimenta uma demanda constante de intercâmbio econômico e cultural” (Ribeiro, 1989, p. 22). Pecequillo (2004) advoga que:

Os fluxos de relacionamentos entre as sociedades sempre existiram, em diversos campos de interação como o econômico, político e cultural, e, com o tempo, tornaram-se mais complexos, dinâmicos e importantes. Assim como essa interação se tornou inevitável, ficou claro que o que se passava nas outras sociedades também influenciava o contexto interno, na dinâmica doméstica de cada povo; e que as ações tomadas em âmbito interno, pelos diversos organismos de comando, teriam repercussão em outras sociedades. (Pecquillo, 2004, p. 13)

Destacamos, em nossa pesquisa, o componente cultural presente nos fluxos de relacionamentos entre as sociedades, uma vez que esse componente vem adquirindo relevância crescente nas questões de política internacional. No tocante às

¹⁰⁹ BTS discursa na ONU e incentiva vacinação: “todos devem se vacinar”. [S. l.]: Atrevida, 2021. Disponível em: <https://www.atrevida.com.br/noticias/celebridades/bts-discursa-na-onu-e-incentiva-vacinacao-todos-devem-se-vacinar.phtml>. Acesso em: 13 set. 2023.

relações internacionais, temos todo esse conjunto de atores, ações e organismos que propiciam uma interação em escala global (Bijos; Arruda, 2010).

A partir do enorme sucesso do grupo sul-coreano *BTS*, chamamos atenção para a difusão do *K-Pop* e demais elementos coreanos, os quais passam, também, por gestos de Diplomacia Cultural da Coreia do Sul. Dessa forma, verificamos, nos fãs da Cultura *K-Pop*, em todo o mundo, incluindo os jovens brasileiros, o interesse em estudar coreano, o que corresponde a um gesto de política cultural e de Diplomacia Cultural.

Ribeiro (1989) elucida que o universo da Diplomacia Cultural poderia abranger diferentes temas ou ideias, das quais destacamos, para nosso estudo, o intercâmbio de pessoas, a promoção da arte e dos artistas e o ensino de línguas, como veículo de valores. Sob essa ótica, verificamos, na celeridade dos avanços tecnológicos, a difusão de diferentes culturas entre povos do mundo inteiro, como consequência natural dos processos de globalização das informações e das diferentes manifestações culturais, o que acaba por impulsionar o contato com diferentes idiomas, hábitos e a possibilidade de se tornar mais empático com as diferenças, compreender melhor as adversidades de cada nação e também desmistificar preconceitos.

Nas palavras de Bijos e Arruda (2010, p. 36): “A globalização se nos apresenta como um contexto global crescentemente interconectado, no qual distintos grupos socioculturais são colocados em contato de maneira intensa e acelerada”. A partir da globalização, podemos ter uma visão mais abrangente do enorme impacto do *K-Pop*, especificamente do *BTS*, para *idols* do mundo inteiro, o que nos faz ressaltar a relevância de nosso estudo para essas questões tão importantes para o cenário mundial, com repercussão direta para os *idols* brasileiros, os quais externam seus sentimentos e suas apropriações culturais por meio dos gêneros de fãs.

Sendo assim, seguimos com a compreensão dos gêneros de fãs das *AUs+* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*, os quais se inspiram nos sete membros do *BTS*.

5.3 Os gêneros das *AUs+*: expressões artísticas dos *armys* do *BTS*

No ambiente da rede social do *Twitter*, fãs produzem o gênero *AU* a partir de histórias baseadas em momentos ou assuntos em que o escritor tem interesse e protagonizadas por personalidades do universo midiático, a exemplo de cantores da

Cultura *K-Pop*, como os membros do grupo - *BTS*, ou simplesmente a partir de uma imagem de seu *idol* no *Timeline* do *Twitter*.

Os gêneros de fãs que denominamos de *AUs+*, em nossa pesquisa, correspondem à: *AU* (produção escrita ficcional em ambiente digital, refere-se à *Fic* transmutada no *Twitter*); à *EDIT* (manipulação de imagem feita por fã), *FANART* (desenho produzido por fãs) e ao *FMV* (videoclipe produzido por fãs), os quais passamos a apresentar a partir de agora, como também, esclarecimentos acerca dos conceitos, com exemplificações para cada gênero, uma vez que se trata de um léxico novo.

Faz-se necessário compreender, inicialmente, que a principal diferença entre as *AUs* e as *Fics* é o tamanho do enredo, pois as *AUs* são produções mais compactas, justificadas pela necessidade de informações mais céleres, característica inerente às redes sociais digitais, especificamente, nesta pesquisa, o *Twitter*. As *AUs*, assim como as *Fics*, possibilitam a aquisição de melhores habilidades no que tange à leitura, à escrita e ao vocabulário, tanto para seus produtores quanto para seus leitores e/ou admiradores, incluindo os seguidores do *Twitter*.

Na Figura 40, apresentamos um exemplo de *AU*, com o *print* da apresentação da *AU* e outro *print* com os detalhes dos personagens da história ficcional. Podemos observar que a produtora @mikroniverse inicia sua produção ficcional com as informações: “*uma au em que cada aniversário separados, almas gêmeas ganham tatuagens novas e iguais pra se identificarem na multidão*” e acrescenta: “*Jungkook namora Namjoon há anos e todos acreditam que eles são almas gêmeas até que, em seu aniversário de 26 anos, jeon ganha uma tatuagem nova no rosto*”.

Figura 40 - Print do início da AU2



Fonte: @mikroniverse (2021)

Outrossim, diferente do gênero *Fanfic*, no qual a história se passa em um universo diferente do *canôn*, no gênero *AU* não há regras, a história ficcional pode se passar tanto no universo original quanto fora dele. Além disso, esclarecemos que, nos *sites* em que são postadas as *Fics*, os(as) produtores(as) escrevem vários capítulos, com uma extensão que pode variar, mas geralmente não ultrapassam 3.000 palavras, segundo informação do *Wattpad*¹¹⁰.

Já nas *AUs*, podemos encontrar produções com mais de quinhentos capítulos, todos ligados à *tread*. A seguir, temos um exemplo de enquete para a escolha do casal secundário para a *AU*, Figura 41:

¹¹⁰ GUEDES, A. **Capítulos:** tamanhos e padrões. [S. l.]: Wattpad, 2023. Disponível em: <https://www.wattpad.com/209650320-wattpad-trocando-experi%C3%A2ncias-cap%C3%ADtulos-tamanhos-e>. Acesso em: 14 set. 2023.

Figura 41 - Enquete para o *ship* e detalhes sobre cada personagem

Fonte: *Stayjkjm* (2019)

No ambiente virtual do *Twitter*, os(as) produtores(as) colocam algumas enquetes, que são formas de interação, nas quais os(as) autores(as) do gênero *AU* relacionam-se com os seguidores para saber, por exemplo, quando postar uma *AU*, qual o melhor horário ou dia da semana, como mostra a figura acima. Como também, há a opção “Citar *Twitter*”, que consiste em um espaço reservado no *Twitter* destinado a um *retweet*, que possibilita comentários sem atrapalhar a escrita do capítulo da *AU*.

Para uma compreensão maior, esclarecemos a estrutura do gênero *AU*, na qual elencamos sua composição: sinopse, apresentação dos personagens, montagens, comentários, *retweet* e citar *Twitter*. Assim, as produções ficcionais agregam conhecimentos diferenciados, uma vez que associam uma gama de assuntos diversificados como, por exemplo: cotidiano, sobrenatural, religiosos, temáticas envolvendo deuses e demônios, almas gêmeas, romances conhecidos como “clichês”, fantasia, ação, colegial, aventura; além de temáticas específicas do tipo *Youtuber/streamer*, *gangster*, *ABO* (*AU* que fala sobre híbridos, ou seja, o zoomorfismo no universo de humanos e lobos), *Social Media* (*AU* que só envolve

perfis criados pelos personagens), as duas últimas terminologias encontradas no dicionário das fanfiqueiras.

Ou seja, os processos de interação e de produção, concernentes tanto ao universo do gênero *AU* quanto à própria rede social no *Twitter*, são um terreno profícuo para a investigação no campo das Ciências da Linguagem. No que diz respeito às produções artísticas em torno da temática *LGBTQIAPN*⁺[∞], vale destacar que seus(as) produtores(as) a utilizam como forma de autoexpressão ou apenas para a criação de histórias com base em *ships*, junção de um casal – no caso das *AUs* sobre a Cultura *K-Pop*, casais homoafetivos masculinos -, como as quatro possibilidades de *ships* colocados na enquete do primeiro *print* da Figura 41.

Além disso, ao utilizarem a temática *LGBTQIAPN*⁺[∞], seus(as) produtores(as) tanto externam seus sentimentos reprimidos quanto se solidarizam com a Comunidade *LGBTQIAPN*⁺[∞] e, também, com pessoas que se inserem e/ou defendem seus membros, os quais, muitas vezes, são discriminados pela sociedade.

No gênero *AU*, encontramos várias imagens, como também vários capítulos constituídos por diálogos entre os personagens, com o recurso dos *prints* das *pseudocontas*¹¹¹ no *WhatsApp*. Nesse sentido, concordamos com os pesquisadores Caiado e Leffa (2017), os quais defendem o uso pedagógico das TDM, visto que nos novos cenários educativos são caracterizados: “[...] (i) pela mobilidade do aluno e da aprendizagem; (ii) pela portabilidade; (iii) pela possibilidade de interação em diferentes contextos, promovendo o desenvolvimento das competências necessárias aos letrados do século XXI” (Caiado; Leffa, 2017, p. 2).

Na Figura 42, temos um exemplo de *AU* utilizando as *pseudocontas* no *WhatsApp*:

¹¹¹ Esclarecemos que, no universo alternativo, ou seja, nas produções de fãs de membros da Cultura *K-Pop* no *Twitter*, os(as) produtores(as) das *AUs* criam contas fictícias no *WhatsApp* para o diálogo dos personagens das histórias ficcionais, as quais, em nossa pesquisa, denominados de *pseudocontas*.

Figura 42 - Print do capítulo 11 da AU (pseudocontas no WA)



Fonte: Stayjkm (2019c)

As AUs têm a função de proporcionar lazer para seus(as) produtores(as), desenvolvem o imaginário, motivam a leitura de textos verbais e não verbais e a produção de textos escritos, ao estabelecerem relações dialógicas com outras produções de fãs, incluindo os vídeos e seus diversos recursos audiovisuais, além de fazerem uso das TDIC.

Outro ponto que merece destaque é que o gênero AU apresenta diversos recursos multimodais, ao utilizar diferentes semioses como: som, imagem, cores, formas, corroborando com o que defendemos de que o gênero, muitas vezes, surge a partir de outros gêneros colineares de natureza multissemiótica, os quais ajudam a desenvolver o senso crítico e a interpretação de imagens com as FANARTs, como ilustra a Figura 43:

Figura 43 - Exemplo de *FANART*

Fonte: @Yimei_Zhu (2018)

As *FANARTs* servem para os(as) produtores(as) das *AUs* ilustrarem suas narrativas ficcionais, dar expressão para seus personagens, manifestar, por meio da arte, sentimentos, pensamentos e desejos íntimos. Consequentemente, os textos das *FANARTs* são produzidos para serem lidos por nossos sentidos e, neste panorama, acrescentamos as possibilidades de leitura de imagens estáticas, com toda riqueza de recursos multissemióticos.

Com o avanço dos estudos sobre gêneros, é importante um destaque para o texto imagético, presente desde os primeiros processos de interação de que se têm registro, uma vez que a própria História faz menção às pinturas rupestres, isto é, a imagem possibilita a expressão da cultura humana antes mesmo do surgimento da escrita. E esta relação entre a imagem e o contexto verbal possibilita a realização de leituras que vão além da leitura da imagem, ou seja, permite realizarmos um aprofundamento em âmbito cultural, social e histórico, como podemos observar na Figura 44 abaixo.

Figura 44 - Exemplos de *FANARTs*



Fonte: @Yimei_Zhu (2018)

Assim, há a expressão de sentimentos e de emoções, por meio das *FANARTs*, incluindo o respeito ao próximo e à temática *LGBTQIAPN+∞*, Figura 45:

Figura 45 - *FANARTs* com a temática *LGBTQIAPN+∞*



Fonte: jamxart (2020) e kkyuminniie (2020)

Muitas *FANARTs* aproveitam a possibilidade de criação artística para dar vida aos personagens em diferentes contextos, como os mitológicos, medievais, entre outros, a exemplo da segunda *FANART* presente na Figura 46:

Figura 46 - Exemplos de *FANARTs*



Fonte: @hattee_ho (2018)

No que concerne às possibilidades de análises e interpretações multissemióticas, presentes nas *FANARTs*, importantes esclarecimentos nos fazem Dionísio e Vasconcelos (2013):

A sociedade na qual estamos inseridos se constitui como um grande ambiente multimodal, no qual palavras, imagens, sons, cores, músicas, aromas, movimentos variados, texturas, formas diversas se combinam e estruturam um grande mosaico multissemiótico. (Dionísio; Vasconcelos, 2013, p. 19)

Ou seja, no universo das produções de fãs sobre a Cultura *K-Pop*, os gêneros de fãs e suas peculiaridades multissemióticas possibilitam a intersecção de diversas semioses nas produções, as quais enriquecem sobremaneira seus produtores e seguidores e/ou admiradores das produções no *Twitter*. Nas produções de fãs sobre a Cultura *K-Pop*, encontramos uma gama de recursos multissemióticos, os quais

[...] exigem do leitor habilidades para lidar com uma multiplicidade de linguagens, semioses e modos para deles fazer sentido. A interface

com o visual, oral, gestual, tátil e outros recursos semióticos têm se tornado imprescindível na formatação de gêneros textuais que circulam socialmente. (Cani; Coscarelli, 2016, p. 19)

Sob esse viés, as interações ocorrem no próprio texto, cenário de inúmeras posições axiológicas e de implícitos que são compreendidos como resultado dessa interação discursiva. Além das *FANARTs*, temos as *EDITs*, que são manipulações de imagens realizadas por fãs. As *EDITs* ajudam a desenvolver o imaginário e a interpretação de imagens e suas multissemioses, pois há a manipulação das imagens por fãs, seja à mão ou por meio de mesa digitalizadora, como podemos vislumbrar na Figura 47:

Figura 47 - Exemplos de *EDIT*

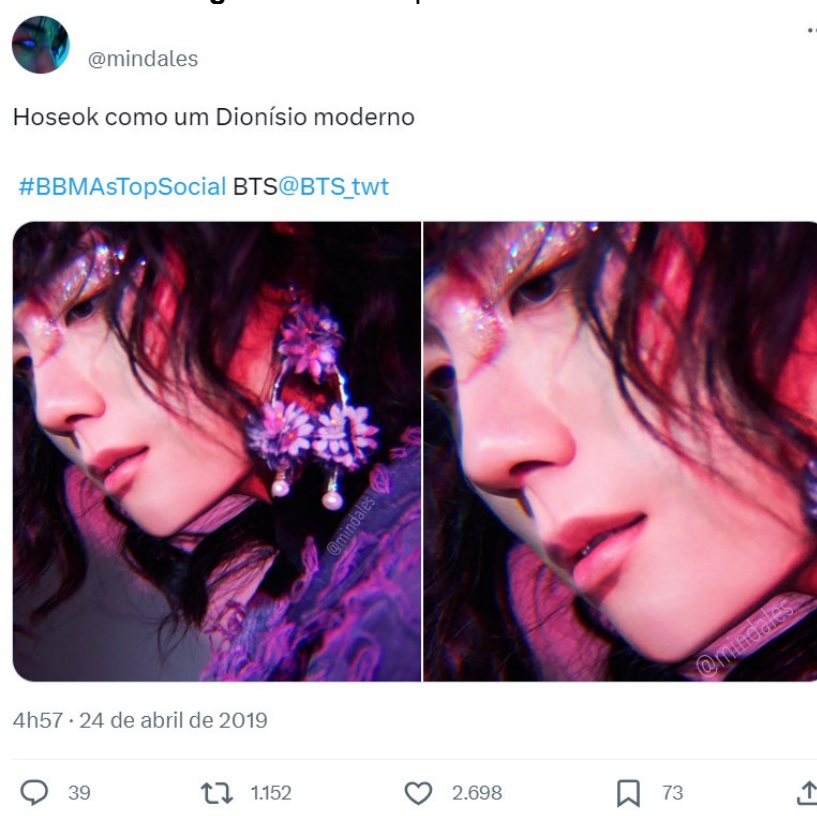


Fonte: @awwjmn (2019)

Tanto as *EDITs* como as *FANARTs* podem ser produzidas a partir do videoclipe original do artista, como forma de reação, mostrando as partes que os fãs mais gostaram; baseando-se em fotos e em apresentações realizadas pelos artistas; inspirando-se em *lives* ou fotos que os artistas postaram nas redes sociais.

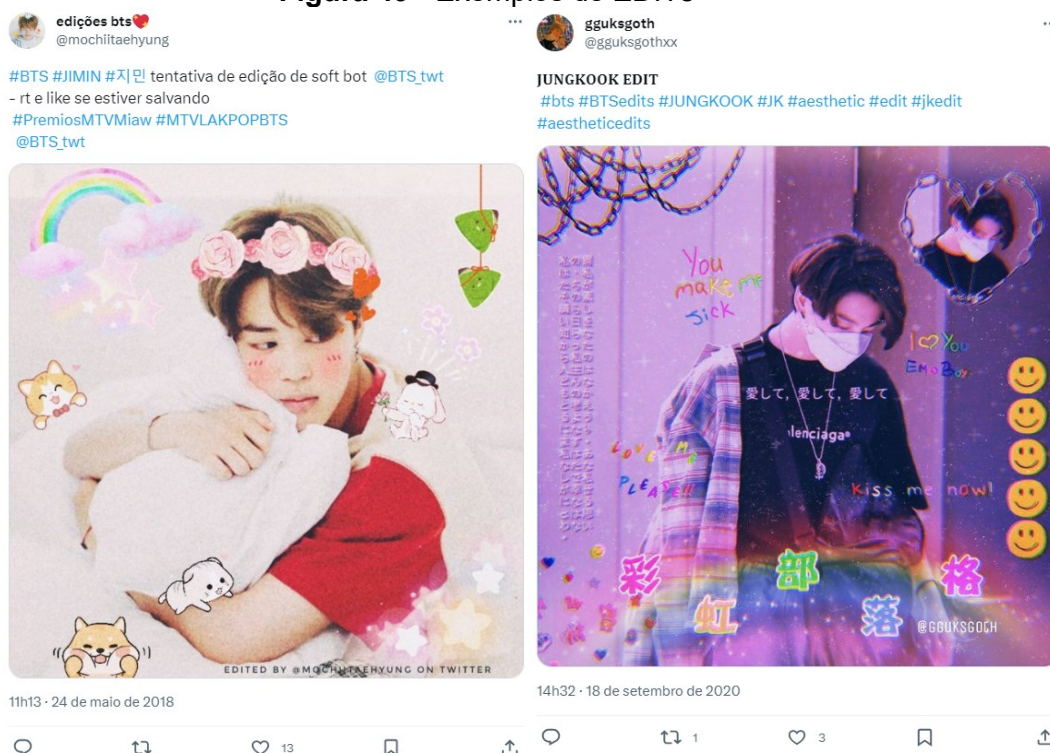
Faz-se mister ressaltar que existem momentos marcantes para quem é fã, os quais podem ser transformados em imagens; por exemplo, um fã não presenciou algo de seu *idol*, por meio das produções artísticas, há a oportunidade de vivenciar este momento perdido, com a eternização da imagem, a qual se torna mágica para quem é fã. Por conseguinte, estas produções artísticas dos fãs representam, entre outras possibilidades, imaginação, criatividade e talento de seus produtores, visto que há um diálogo constante entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal, nos gêneros presentes na produção de fãs da Cultura *K-Pop*. Na Figura 48, temos outro exemplo e *EDIT*:

Figura 48 - Exemplo de *EDIT*



Fonte: @mindales (2019)

Na Figura 49, abaixo, visualizamos, na segunda *EDIT*, a personagem usando a máscara de proteção, o que nos remete ao contexto pandêmico. Sob esse âmagô, ressaltamos a relevância dessas produções artísticas para a sociedade, ao estimular o uso da máscara de proteção, a qual foi exigência, sobretudo, nos períodos mais críticos da pandemia e que, infelizmente, houve muito desrespeito às normas de proteção contra o vírus que dizimou vidas nos seis continentes do planeta.

Figura 49 - Exemplos de *EDITS*

Fonte: @mochiitaehyung (2018) e @gguksgothxx (2020)

Na perspectiva das interpretações multissemióticas possíveis de serem realizadas, a sociossemiótica: “[...] interpreta a semiose humana como uma rede complexa de inter-relações que se presentifica nas interações” (Cunha, 2018, p. 64). Logo, verificamos a relevância das interações proporcionadas pelas interpretações multissemióticas, “[...] produzindo comunicações que, aliadas umas às outras, ampliam os sentidos, colaborando para um entendimento profundo da linguagem e do funcionamento nas relações sociais” (Cunha, 2018, p. 64).

Dessa forma, existe um vasto e rico campo de investigações semióticas nas AUs+ presentes em perfis do *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*, já que as produções de fãs fazem uso de várias semioses para que se realizem os processos de construção dos sentidos, na comunicação entre os sujeitos participantes das interações verbais e não verbais. Na Figura 50, podemos visualizar outro exemplo de *EDIT*:

Figura 50 - Exemplo de *EDIT*

Fonte: @the_bts_army (2020)

Salientamos que, entre os gêneros colineares de natureza multissemiótica¹¹², encontramos também vídeos produzidos por fãs, como visualizamos na Figura 51:

Figura 51 - Exemplo de *FMV* em dois *prints*

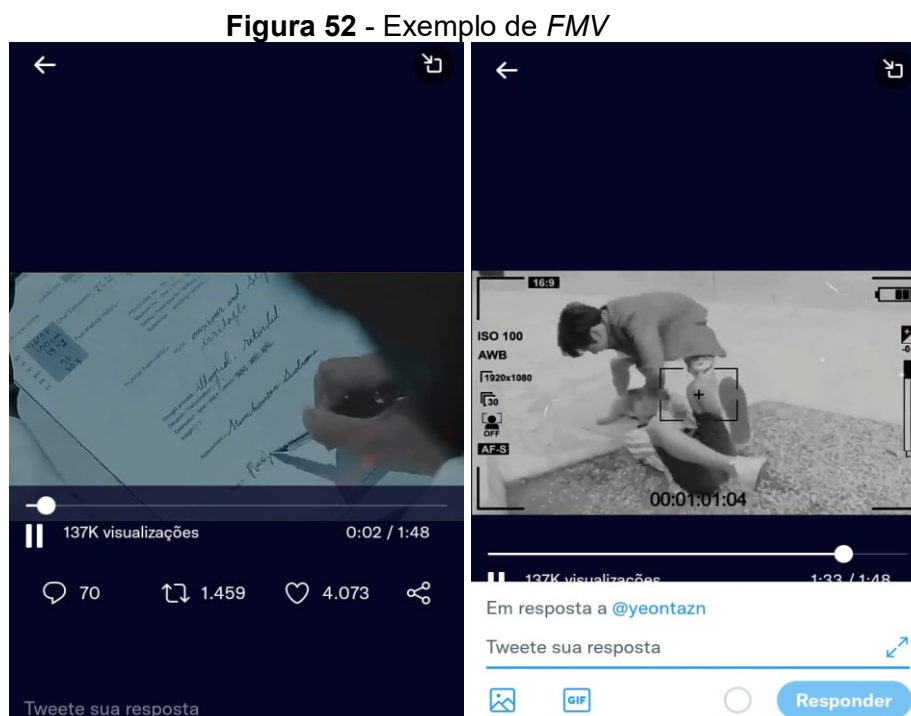
Fonte: sunshineelle (2021)¹¹³

¹¹² Apresentamos este termo original para definir os gêneros das AUs+ de fãs da Cultura K-Pop no *Twitter*, os quais compreendem: as *EDITS*, as *FANARTS* e os *FMVs*.

¹¹³ Este *FMV* pode ser acessado no *link* disponível em:

https://twitter.com/_sunshineelle/status/1246110962270208001. Acesso em 31 de out. de 2021.

Os *FMVs*, vídeos produzidos por fãs, segundo informação dos nossos sujeitos da pesquisa de Mestrado, podem ter menos recursos audiovisuais, já que dependem da disponibilidade desses recursos para o produtor e também da criatividade do editor. Contemporaneamente, já é possível criar um longa-metragem com imagens totalmente geradas por meio da IA (Inteligência Artificial). Na Figura 52, temos outro exemplo de *FMV*:



Fonte: yeontazn (2018)¹¹⁴

Nessa perspectiva, nas produções de fãs, a cultura é tomada como identidade, como celebração da diferença, possuindo relações dialógicas dentro de contextos específicos e estabelecendo um encontro entre a vida estética e a necessidade ética. Ressaltamos que, a partir do amor de fãs por seus *idols*, as *AUs+* estabelecem relações com a vida, a arte, a ética, a estética e, conseqüentemente, com a cultura. A saber, o amor está presente nesse contexto como ‘ato responsável’, pois apresenta um posicionamento sem indiferença, uma vez que os fãs não medem esforços para produzirem suas mensagens em discursos repletos de amorosidade em relação aos seus *idols*. Com ratifica Hany (2020):

¹¹⁴ Este *FMV* pode ser acessado no *link* disponível em:
<https://twitter.com/yeontazn/status/1016135269353959424?s=08>. Acesso em 31 de out. de 2021.

O que literalmente sustenta a carreira dos ídolos são sua popularidade e o engajamento de seu público. O fã, portanto, é um agente fundamental da indústria do entretenimento sul-coreana, que não existiria sem a sua dedicação. Forma contraída da expressão que em inglês significa reino de fãs, o *fandom* é uma comunidade que agrupa todos os admiradores de determinada pessoa ou obra. A origem do termo é ocidental, porém tomou proporções inéditas no mundo do k-pop (Hany, 2020, p. 111).

Dessa forma, partir do amor por seus *idols*, jovens, conhecidos como a Geração Z¹¹⁵, verdadeiros nativos digitais, acostumados com a celeridade das informações, realizam produções artísticas, as quais são representações do mundo da vida, sob o ponto de vista dos sujeitos, materializadas no mundo da arte, isto é, as produções trazem à tona o mundo da periferia, o amor pelos *idols*, o qual acaba sendo uma forma de comunicação, de possibilidades de respostas interiores e/ou exteriores.

De acordo com Silva (2020, p. 72-73): “A própria *internet* nos proporciona inúmeras formas de utilização desses recursos para a produção de textos, em ambiente digital, cada vez mais multissemióticos [...]”, visto que se vive hoje em um mundo caracterizado pela diversidade cultural, expressa pelas múltiplas linguagens e materializada nos diversos textos multissemióticos. Esse cenário ganha contornos ainda mais nítidos, no cotidiano dos estudantes interconectados ao ambiente digital, o qual permite diferentes oportunidades para as práticas de produção textual em gêneros diversos.

Sob essa senda, acreditamos que um estudo sobre as AUs+ no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop* permite a realização de práticas linguístico-discursivo-multissemióticas, o que é proposto pela Nova BNCC. Logo, o documento oficial elenca, na perspectiva da linguagem no universo digital, a competência 7:

Mobilizar práticas de linguagem no universo digital, considerando as dimensões técnicas, críticas, criativas, éticas e estéticas, para expandir as formas de produzir sentidos, de engajar-se em práticas autorais e coletivas, e de aprender a aprender nos campos da ciência, cultura, trabalho, informação e vida pessoal e coletiva. (Brasil, 2018, p. 499)

¹¹⁵ Trata-se da geração de jovens nascidos após 1995 que vivenciaram um aumento exponencial no uso dos computadores, ou seja, uma geração multitarefa, imediatista e falante da “linguagem digital”. (Toleto; Albuquerque; Magalhães, 2012). A geração Z também tem sido chamada de “Geração Net”, “*E-generation*”, “*Homo sapiens digitalis*”, “*iGen*”, “*Post-Millennials*”, entre outros. Os nativos digitais são aqueles nascidos quando o uso da internet se intensificou no globo e começaram a trazer para o meio infantojuvenil tecnologias como Wi-Fi, smartphones, tablets, jogos on-line e serviços digitais de comunicação e socialização (Meirinhos, 2015).

Fica clara, portanto, a relevância de nossa pesquisa ao dialogar com a competência supracitada da Nova BNCC. Ressaltamos que a Nova BNCC foi elaborada por milhares de educadores do Brasil¹¹⁶, para contemplar as mudanças exponenciais socioeconômicas, culturais e comportamentais, isto é, significa um evento histórico na educação brasileira e nas mudanças sociais. Sob esse prisma, há vários benefícios em nossa pesquisa para a área da educação. Na Figura 53, temos uma *AU* com destaque para os *retweets* e comentários:

Figura 53 - Print do número de *Retweets* e comentários



Fonte: yeontazn (2018)

Na Figura supramencionada, ressaltamos os comentários presentes em uma *AU*, os quais exemplificam os processos de interação: 2.628 *Retweets*, 818 *Tweets* com comentários e 6.724 curtidas. Outro ponto relevante, no que tange especificamente à produção escrita, o gênero *AU*, é que para realizar uma escrita mais ampla, além dos 280 caracteres permitidos pelo *Twitter*, os produtores utilizam o

¹¹⁶ A BNCC começou a ser discutida em 2015 e foi debatida ao longo de diversos governos e gestões, recebendo milhares de contribuições em consultas e audiências públicas. A sociedade participou com mais de 12 milhões de contribuições na 1ª versão, sendo que metade delas veio de 45 mil escolas. Em 2016, a 2ª versão viajou por todos os estados. Através de seminários estaduais, organizados pela Consed e Undime, cerca de 9 mil pessoas, entre educadores e alunos, debateram o documento em detalhes. Em abril de 2017, a 3ª versão foi entregue ao Conselho Nacional de Educação (CNE) que ouviu a opinião do Brasil em uma nova rodada de seminários regionais. Por fim, em dezembro de 2017, a BNCC foi homologada pelo MEC e passou a valer em todo o Brasil. Disponível em: <fundacaolemann.org.br>. Acesso em 8 de maio de 2022. No próprio documento oficial, verificamos a contribuição de milhares de educadores e técnicos em educação, conforme Ficha Técnica da BNCC (Brasil, 2017, p. 581-595).

recurso do *Google docs*, o que permite a elaboração de capítulos mais extensos em um único *Twitter*, para depois se ligar à *tread*.

Ratificamos que uma *tread* é uma ferramenta que possibilita a produtora da *AU* expandir um tópico que ultrapassa os 280 caracteres permitidos pelo *Twitter*, ou seja, é um agrupamento de tuítes, todos numerados e vinculados uns aos outros, para que seus produtores possam contar suas histórias ficcionais, além de compartilhar informações relevantes sobre o enredo e propiciar debates, enquetes e diversas interações com seus seguidores, como ocorre comumente nos *sites* específicos para as *Fics*, como o *site* <https://www.wattpad.com> e <https://www.spiritfanfiction.com>, por exemplo. Na Figura 54, temos um exemplo de escrita hipertextual colaborativa.



Fonte: yeontazn (2018)

Acreditamos que se trata de uma escrita original, presente no ambiente do *Twitter*, a partir de *prints* de documentos criados no *Google docs* e postados nas *threads*, de *feedback* imediato e também viralizada.

Dito isto, como anunciado, segue um quadro-resumo sobre os gêneros que compõem as *AUs+* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, Quadro 7:

Quadro 7 - Quadro-resumo dos gêneros de fãs, *AUs+*, da pesquisa

GÊNERO	DEFINIÇÃO	CARACTERÍSTICAS
AU	<i>Alternative Universe</i> (Universo Alternativo)	Gênero transmutado da <i>Fic</i> no <i>Twitter</i> ; Produção escrita ficcional mais compacta que a <i>Fic</i> ; Natureza multissemiótica; Carnavalizada e com abordagem <i>queer</i> .
EDIT	Manipulação de imagens realizadas por fãs.	Natureza multissemiótica; Carnavalizada e com abordagem <i>queer</i> .
FANART	Produção de desenhos feitos por fãs.	Natureza multissemiótica; Carnavalizada e com abordagem <i>queer</i> .
FMV	<i>Music video</i> Videoclipe produzido por fãs.	Presença de vários recursos audiovisuais; Natureza multissemiótica; Carnavalizados e com abordagem <i>queer</i> .

Fonte: Quadro-resumo gerado pela pesquisadora (2023)

Como pudemos observar, as produções dos fãs do *BTS*, grupo *K-Pop* que estimula a valorização da juventude, o amor-próprio e o respeito, com as *AUs+* no *Twitter*, não abrem alas apenas para o amor dos fãs por seus *idols*, mas para o enriquecimento da linguagem, da cultura e do respeito, ao utilizarem a temática *LGBTQIAPN+∞*. Nesse sentido, o limite é a imaginação dos seus produtores, que esbanjam criatividade, imaginação e muito amor em suas produções artísticas no *Twitter*.

Dessa forma, reforçamos nosso convite para dar sequência à nossa jornada, com o intuito de visualizar entre máscaras e fantasias, como surge nossa metodologia.

6 ENTRE MÁSCARAS E FANTASIAS, SURGE A METODOLOGIA

Enquanto na ciência, a questão do conhecimento apresenta-se no âmbito abstrato dos fenômenos, priorizando-se o discurso sobre os mesmos; na arte, a questão do conhecimento apresenta-se no âmbito concreto de um objeto, pois ela (a arte) se inventa e se constrói como objeto em si. Na ciência, busca-se a constituição de uma significação precisa; na arte, privilegia-se a multiplicidade de significações.

(Plaza, 2003, p. 38-40)

Enquanto docente de Língua Portuguesa que verifica, na prática, os desafios de se trabalhar a produção textual no chão da escola; assim como, enquanto pesquisadora das produções ficcionais em ambiente digital, interessou-nos a possibilidade de ampliação do estudo realizado no Mestrado sobre as *Fics*, ampliando nossos objetos de estudo para além do texto. Dessa forma, na pesquisa em tela, preocupamo-nos em relacionar tanto estudos nas Ciências da Linguagem quanto conhecimentos adquiridos a partir de um estudo no campo das artes, como afirma em nossa epígrafe: “Na ciência, busca-se a constituição de uma significação precisa; na arte, privilegia-se a multiplicidade de significações” (Plaza, 2003, p. 38-39).

Sendo assim, nosso objetivo principal nesta pesquisa, para doutoramento, é: investigar o gênero carnavalizado *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*. Esclarecemos que, em alguns momentos, utilizamos a nomenclatura *AUs+*, adotada também em nosso estudo, a qual corresponde aos gêneros de fãs referentes às: (i) produções escritas ficcionais em ambiente digital (*AUs*); (ii) produções de desenhos (*FANARTs*), (iii) manipulações de imagem (*EDITs*); como também, aos (iv) vídeos produzidos por fãs (*FMVs*). Nesse sentido, reiteramos que, em alguns momentos de nossas análises, em que estiveram presentes mais de um gênero de fãs, utilizamos a nomenclatura *AUs+*.

Nossos objetivos específicos são: (i) *relacionar as categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs sobre a Cultura K-Pop no Twitter*; (ii) *identificar aspectos dialógicos do ‘ato responsável’, ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*; e (iii) *analisar as características de uma abordagem Queer nos gêneros de fãs sobre a Cultura K-Pop no Twitter*.

O presente capítulo visa detalhar nosso percurso investigativo, o qual foi se moldando à medida em que as leituras teóricas foram sendo realizadas, bem como as observações detalhadas acerca das produções de fãs no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*. Nosso intuito foi a metodização do *corpus* da pesquisa, para a realização da análise dos dados, culminando nos resultados alcançados.

Para tanto, nas seções desse capítulo, foi explicitado o tipo de pesquisa, os procedimentos da pesquisa, no que se refere à escolha do *corpus* analisado; a contextualização metodológica e as estratégias de ação; incluindo, também, os benefícios e os impactos da pesquisa para a comunidade acadêmica, para o contexto educacional e para a sociedade.

Assim compreendido, seguimos para o tipo de pesquisa.

6.1 Tipo de pesquisa

A presente pesquisa é qualitativa, do tipo netnográfica e reflexiva. É qualitativa, visto que se trata de uma pesquisa que dará ênfase na qualidade do fenômeno, destacando-se o comportamento humano como muito mais significativo (Rocha, 2014); como também, em fontes digitais, caracterizando-se como netnográfica, já que, segundo Kozinets (2014), faz uso de comunicações mediadas por computador e visa compreender um fenômeno cultural na *internet*, ao selecionarmos a comunidade virtual dos produtores dos gêneros de fãs no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*.

Ademais, é reflexiva, uma vez que este tipo de pesquisa instiga o pesquisador a analisar constantemente suas ações e os moldes no processo de pesquisa, ratificando-os a partir de um olhar atencioso, ao envolver o restante dos dados (Guillemin; Gillan, 2004).

Assim esclarecido, justificamos o uso da pesquisa netnográfica, visto que: “[...] a netnografia é um tipo de etnografia. Ela usa e incorpora métodos diferentes em uma única abordagem focada no estudo de comunidades e culturas na era da internet” (Kozinets, 2014, p. 9-10). Em consonância com a nova geração de pesquisadores, a netnografia é aplicada aos mundos sociais contemporâneos mediados por computador, o que nos permite traçar uma metodologia que coaduna com uma investigação sobre redes sociais *on-line*, a exemplo do *Twitter* e pesquisar um fenômeno cultural na *internet*, como as produções de fãs sobre a Cultura *K-Pop*.

Dessa forma, nas palavras de Kozinets (2014):

A netnografia adapta os procedimentos etnográficos comuns de observação participante às contingências peculiares da interação social mediada por computador: alteração, acessibilidade, anonimato e arquivamento. Os processos incluem planejamento, entrada, coleta de dados, interpretação e adesão a padrões éticos. (Kozinets, 2014, p. 60)

Outrossim, Kozinets afirma que:

As diversas modalidades de interação em websites de redes sociais oferecem um rico local para examinar as noções de comunicação, e sua forma comercial - comunal híbrida as torna altamente relevantes para a investigação de temas nessa área. (Kozinets, 2014, p. 167)

Para um maior esclarecimento acerca da netnografia, damos sequência com uma seção específica, a partir de um olhar atento para os critérios netnográficos estabelecidos por Kozinets (2014).

6.1.1 Um olhar detalhado para os critérios netnográficos

Com o intuito de melhor exemplificar os critérios adotados por Kozinets (2014), para a realização de pesquisas netnográficas, trazemos uma tabela com os critérios adotados:

Quadro 8 - Critérios netnográficos

Nome do critério	Definição (“Até que ponto...”)
Coerência	Cada interpretação reconhecidamente diferente é livre de contradições internas e apresenta um padrão unificado.
Rigor	O texto reconhece e adere às normas procedimentais de investigação netnográfica.
Conhecimento	O texto reconhece e é conhecedor da literatura e das abordagens de pesquisa relevantes.
Ancoramento	A representação teórica é respaldada por dados, e as ligações entre dados e teoria são claras e convincentes.
Inovação	Os construtos, ideias, estruturas e forma narrativa fornecem maneiras novas e criativas de compreensão dos sistemas, estruturas, experiência ou ações.

Ressonância	Uma conexão personalizada e sensibilizadora com o fenômeno cultural é adquirida.
Verossimilhança	Um senso de verossimilhança crível e realista de contato cultural e comunitário é alcançado.
Reflexividade	O texto reconhece o papel do pesquisador e está aberto a interpretações alternativas.
Práxis	O texto inspira e fortalece a ação social.
Mistura	A representação leva em conta a interligação dos vários modos de interação social – <i>online</i> e <i>off-line</i> – nas experiências diárias vividas do membro da cultura, bem como em sua própria representação.

Fonte: Kozinets (2014, p. 152)

Com o objetivo de deixar claros os critérios supramencionados, detalhamos, sucintamente, cada um deles, em consonância com os postulados de Kozinets (2014). Dessa forma, a “Coerência”, enquanto primeiro critério, será “[...] definida como a medida em que cada conjunto de interpretações reconhecidamente diferentes na netnografia é livre de contradições internas e apresenta um padrão unificado” (Kozinets, 2014, p. 153). Nesse sentido, a coerência permite uma análise interpretativa dos dados qualitativos da pesquisa, evitando contradições internas.

Em relação ao critério do “Rigor”, de acordo com Kozinets (2014), faz-se necessário seguir “[...] íntegros protocolos de entrada, coleta de dados, análise e interpretação, ética de pesquisa e a própria representação” (Kozinets, 2014, p. 154). Acerca dessa lógica, faz-se salutar adotar estratégias de coleta de dados, relacionando-as às questões norteadoras da pesquisa, em nosso caso, escolha do *website* do *Twitter*, para culminar nas conclusões. O autor também esclarece que os dados devem ser coletados de forma rigorosa e que os resultados netnográficos devem ser interpretados “[...] com um olhar afiado sobre a forma como os dados foram coletados e o que podemos considerar, de maneira razoável e lógica” (Kozinets, 2014, p. 154).

Já no tocante ao critério “Conhecimento”, o autor o define como: “[...] a medida em que o texto netnográfico reconhece e é reconhecedor da literatura e das

abordagens de pesquisa que são relevantes para sua investigação” (Kozinets, 2014, p. 154). Nesse contexto, a pesquisa deve ligar-se a questões, a problemas e a discussões específicas.

Quanto ao critério “Ancoramento”, o autor define como a medida em que: “1) a representação teórica é apoiada por dados, e; 2) as ligações entre os dados e a teoria são claras e convincentes” (Kozinets, 2014, p. 155).

Logo, o critério do ancoramento baseia-se nas avaliações que são realizadas nas evidências qualitativas, pois, na netnografia “O conhecimento cultural deve ser ancorado no detalhado conhecimento de campo da cultura, e nos dados que o trabalho de campo cria” (Kozinets, 2014, p. 155).

Além disso, temos o critério “Inovação” definido pelo autor “[...] como a medida em que as construções, ideias, estruturas e forma narrativa da netnografia oferece novas e criativas maneiras de compreensão dos sistemas, estruturas, experiências ou ações” (Kozinets, 2014, p. 155). Nessa perspectiva, o critério da inovação permite apresentar à comunidade científica ideias inovadoras acerca de culturas emergentes e de comunidades *on-line*, como ocorre com a comunidade de fãs da Cultura *K-Pop* no ambiente do *Twitter*.

Temos, também, o critério da “Ressonância”, o qual o autor chama-nos atenção para o zelo ao escrever sobre outros seres humanos; além de estar imbricado ao critério a pergunta “[...] até que ponto a netnografia transmite aos seus leitores uma conexão personalizada e sensibilizante com a comunidade *online* ou com o fenômeno cultural que ela estuda?” (Kozinets, 2014, p. 156). Dessa forma, ressaltam-se, no critério da ressonância, a empatia e a sensibilidade do pesquisador, uma vez que: “[...] uma comunidade *online* desempenha um papel importante na vida das pessoas” (Kozinets, 2014, p. 156), como ocorre com os fãs dos gêneros das *AUs+* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*.

O critério da “Verossimilhança” corresponde à capacidade de um texto de reproduzir ou “simular” a realidade. Nesse sentido, “[...] a narrativa netnográfica deve ser persuasiva, crível, convincente e verossímil” (Kozinets, 2014, p. 157). No que tange ao critério “Reflexividade”, explica Kozinets (2014, p. 159) que este critério se baseia em “[...] uma resposta madura, reconhecendo a conveniência de dar algum reconhecimento ao papel do pesquisador na condução e na análise do trabalho de campo, retratando múltiplas vozes e pontos de vista, acolhendo outras interpretações”.

Em se tratando dos dois últimos critérios estabelecidos por Kozinets (2014), temos a “Práxis” e a “Mistura”. No que diz respeito à práxis, esclarece o autor “A capacidade emancipatória, autorizadora e conscientizadora em inspirar a ação social” (Kozinets, 2014, p. 159), enquanto outro critério que garante a qualidade da pesquisa etnográfica. No que tange ao último critério, temos a mistura, o qual o autor afirma que:

A internet e a interação online estão se tornando inseparáveis e inevitáveis como parte da vida social contemporânea. O critério de misturar pede à representação netnográfica que leve em conta a interligação dos vários modos de interação social – dentro e fora da internet – nas experiências diárias dos membros da cultura, assim como em sua própria representação. (Kozinets, 2014, p. 159-160)

O último critério proposto por Kozinets (2014) reforça também a possibilidade de utilização de ferramentas tecnológicas *on-line* em sua constituição, ressaltando a interligação dos vários modos de interação social, como ocorre comumente nas comunidades *on-line* de fãs da Cultura *K-Pop* no ambiente do *Twitter*.

Assim posto, damos seguimento com a compreensão da ATD (Análise Textual Discursiva) que norteou nossas análises.

6.2 Análise Textual Discursiva

Em nossa pesquisa, utilizamos a ATD (Análise Textual Discursiva), uma vez que “[...] este processo está construído com uma ideia cíclica, com três momentos auto-organizados: desmontagem dos textos, estabelecimento de relações e captando o novo emergente”(Galiazzi; Sousa, 2002, p. 18). Ainda, segundo os autores:

Na ATD, busca-se aprofundamento do pesquisador sobre o processo destrutivo de *unitarização*, que é recursivo de mergulho nos sentidos atribuídos aos textos em análise. Das unidades de significado, que se mostram no processo de unitarização, encaminha-se para o processo de aproximação de unidades com a elaboração de categorias iniciais, que, aproximadas, possibilitam a elaboração de categorias intermediárias a partir da percepção do investigador e, em um novo esforço de escuta daquilo que ainda se aproxima, emergem no horizonte de compreensão do pesquisador categorias finais acerca do fenômeno. (Galiazzi; Sousa, 2002, p. 18)

Os autores supracitados esclarecem que a ATD é um processo reconstrutivo de múltiplas faces, visto que: “A análise textual discursiva é descrita como um

processo que se inicia com uma unitarização em que os textos são separados em unidades de significado. Essas unidades por si mesmas podem gerar outros conjuntos” (Moraes; Galianzi, 2006, p. 2). Em se tratando desses outros conjuntos, acrescentam os autores que são “[...] unidades oriundas da interlocução empírica, da interlocução teórica e das interpretações feitas pelo pesquisador” (Moraes; Galianzi, 2006, p. 2).

Nesse sentido, a ATD norteou nossas reflexões a respeito da intersecção entre nosso arcabouço teórico, imprescindível para atingirmos nossos objetivos na pesquisa, e a análise dos dados, por se tratar de gêneros emergentes no ambiente digital, visto que, como afirmam os autores:

Uma produção escrita em que o autor se assume efetivamente sujeito constitui reconstrução em movimento de seus próprios conhecimentos e teorias. Tal como Fênix, a ave fantástica que ressurgue de suas próprias cinzas, o conhecimento pode ser desconstruído para que novos conhecimentos vão sendo expressos ao mesmo tempo em que vão emergindo a partir de um envolvimento intenso e pesquisa no tema. O texto final surge a partir de **movimentos recursivos de categorização e de expressão das novas compreensões**, sempre em **interlocução com teóricos e com a realidade empírica**, visando a argumentos válidos e aceitos em comunidades e especialistas os temas tratados. (Galianzi; Ramos; Moraes, 2021, p. 22, grifo nosso)

Dessa forma, ao utilizarmos a ATD, foi-nos possível uma construção do conhecimento, a partir da desconstrução em unidades significativas com base em conhecimentos teóricos e sua aplicação na análise do *corpus* da pesquisa, com as subcategorias de análise resultantes do processo de unitarização e de reconstrução. Resumidamente, temos quatro passos na ATD: (i) Coleta dos dados; (ii) sistematização dos dados; (iii) desarmado; e (iv) categorização dos dados. Salientamos que o termo “desarmado” não apresenta tradução para a Língua Portuguesa, mas corresponde à unitarização, isto é, à divisão em unidades de sentido, as quais dizem respeito às ideias em comum. Em virtude disso, ratificamos que a ATD busca compreender a realidade e o significado que subjazem os textos e os sujeitos, já que é possível construir os significados nos textos, com seus elementos e com os processos comunicativos dos sujeitos, ao observá-los e analisá-los com profundidade.

Assim sendo, a próxima seção compreende os nossos procedimentos de pesquisa.

6.3 Procedimentos da pesquisa

Nossa pesquisa é de domínio público e os sujeitos foram selecionados a partir da seleção dos perfis de fãs da Cultura *K-Pop* diretamente no ambiente *on-line* do *Twitter*. Para compreender a pesquisa qualitativamente, nosso procedimento de coleta de dados se deu ao observar atentamente perfis de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter* e selecionar os que mais nos chamaram a atenção quanto à riqueza das produções.

Na sequência, montamos um banco de dados para observações, em conjunto com nosso amadurecimento teórico-metodológico, preparando terreno para as reflexões a partir dos critérios netnográficos e da ATD. Ressaltamos que nossa pesquisa investiga as produções de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*, com o gênero *AU* e com os gêneros colineares de natureza multissemiótica presentes nas *AUs+*.

Nosso *corpus* constituiu-se de *prints* das *AUs* compartilhados nos perfis selecionados de fãs que produzem os gêneros da pesquisa no *Twitter*. Além disso, as etapas de aparição do *corpus*, para efeito de análises, foram as seguintes:

- (i) observação de vários perfis de fãs da Cultura *K-Pop* no período de 2021 a 2023;
- (ii) seleção dos perfis mais interessantes, levando em consideração a riqueza das produções, a presença de mais de um gênero de fãs, as *AUs+*, e outros gêneros como *memes*, *gifs* e *emojis* que estiverem presentes nas *treads*, assim como a construção das personagens com os cantores do *BTS*;
- (iii) Seleção de perfis que também houvesse produção, com a utilização de *pseudocontas* do *WhatsApp*, para a interação entre as personagens.

Assim posto, damos continuidade com nossas estratégias de ação.

6.4 Estratégias de ação

Logo após a observação dos perfis em que eram postadas as produções de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, nosso olhar investigativo recaiu sobre o gênero *AU* e os outros gêneros supramencionados, seguindo as seguintes estratégias de ação:

- (i) Selecionar as produções de fãs, no ambiente digital da rede social no *Twitter*,

- (ii) Relacionar as categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana ao gênero de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*;
- (ii) Identificar aspectos dialógicos do 'ato responsável', ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura *K-Pop* no *Twitter*, concernentes às categorias: Ato Ético, Ato Estético, Mundo da Vida e Mundo da Cultura;
- (iii) Analisar as características de uma abordagem *queer* nos gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, com as categorias: Questões de Sexualidade, Questões de Gênero e Linguagem *Queer*.

A partir dessas estratégias de ação, com as reflexões concomitantes entre os critérios netnográficos, a ATD e os pressupostos teóricos que norteiam nossa pesquisa, chegamos às subcategorias para cada uma das categorias iniciais, as quais exemplificamos por objetivo específico. Dessa forma, seguem as subcategorias para cada categoria *a priori* elencada para o primeiro objetivo específico: *relacionar as categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*.

- (i) Riso: Ridicularização, Ironia, Júbilo e Gracejos;
- (ii) Vocabulário: Grosserias, Liberdade Criativa, Elogios Injurosos e Hiperbolização;
- (iii) Imagem Grotesca: Transformação, Fantasia e/ou Máscara, Ambivalências e Sensualidade.

Sendo assim, temos 12 subcategorias elencadas *a posteriori* para o primeiro objetivo da pesquisa, 4 para cada uma das 3 categorias, *a priori*, descritas acima. Como analisamos três AUs no primeiro objetivo, obtivemos um total de 62 excertos de análises para as 12 subcategorias, as quais se repetem três vezes, em virtude dos três *corpus* selecionados para este objetivo específico.

Para o segundo objetivo específico: *identificar aspectos dialógicos do 'ato responsável', ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*, chegamos às seguintes subcategorias:

- (i) Ato Ético: Aspectos Semânticos e Axiológicos, Atitude Responsiva e Experiências Vidas;
- (ii) Ato Estético: Criação Artística, Exterioridade do Sujeito e Palavra-Imagem;
- (iii) Mundo da Vida: Aspectos Emotivo-Volitivos, Alteridade e Entonação;

- (iv) Mundo da Cultura: Manifestação Artística, Atos Valorados e Identidade Cultural.

Dessa forma, temos 12 subcategorias elencadas *a posteriori* para o segundo objetivo da pesquisa, 3 para cada uma das 4 categorias *a priori* descritas acima. Como analisamos três *AUs* no segundo objetivo, obtivemos um total de 77 excertos de análises para as 12 subcategorias, as quais se repetem três vezes, em virtude dos três *corpus* selecionados para este objetivo específico.

Para o terceiro objetivo específico: *analisar as características de uma abordagem queer nos gêneros de fãs sobre a Cultura K-Pop no Twitter*, as categorias e subcategorias refletidas por meio da ATD e dos critérios netnográficos foram:

- (i) Questões de Gênero: Performatividade, Mecanismos Regulatórios, Desejo e Construção Cultural;
- (ii) Questões de Sexualidade: Orientação Sexual, Estilização do Corpo, Dispositivo da Homossexualidade e Performance;
- (iii) Linguagem *Queer*: Criação Linguística, Linguagem *LGBTQIAPN*+ ∞ , Signos Indexicais e Perspectiva *Queer*.

Logo, temos 12 subcategorias elencadas *a posteriori* para o terceiro objetivo da pesquisa, 4 para cada uma das 3 categorias *a priori* descritas acima. Como analisamos três *AUs* no terceiro objetivo, obtivemos um total de 68 excertos de análises para as 12 subcategorias, as quais se repetem três vezes, em virtude dos três *corpus* selecionados para este objetivo específico. Portanto, ao somarmos os dados presentes em nossos três estudos, tivemos um total de 207 excertos analisados, os quais correspondem a: 62 no primeiro objetivo específico, 77 no segundo e 68 no terceiro.

Outrossim, esclarecemos que buscamos dar uma identidade para cada um de nossos estudos, com padronizações de cores nos quadros concernentes a cada delimitação das categorias e subcategorias de análise para cada objetivo específico da pesquisa. Assim sendo, em nosso primeiro objetivo específico, que compreende os estudos da Carnavalização bakhtiniana, cada quadro seguiu apenas uma cor, com mudanças de cores em cada categorização apresentada. Em se tratando do segundo objetivo da pesquisa, correspondente aos estudos sobre o ‘ato responsável’ bakhtiniano, cada quadro apresentou duas cores, pela dualidade inerente às subdivisões apresentadas; e, por fim, em nosso terceiro objetivo específico,

concernente à Teoria *Queer*, os quadros seguem as cores do arco-íris, em nossa homenagem à Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ .

Em relação à organização geral das análises, esclarecemos que optamos pela utilização de um mapa mental com as categorias e subcategorias para cada objetivo da pesquisa, com o intuito de trazer definições para cada subcategoria, elencada *a posteriori*, utilizada em nossas análises. Na sequência, apresentamos uma breve contextualização das *AUs* analisadas, destacando a origem de sua inspiração e alguns *prints* das produções. Ademais, salientamos que os trechos selecionados para nossas análises foram extraídos das *AUs* originais, na íntegra, o que significa que não houve nenhum tipo de correção e que todos os equívocos ortográficos, que porventura aparecem, foram mantidos, visto que este procedimento de correção não é nosso objetivo de pesquisa.

Sendo assim, com o intuito de apresentar os resultados de forma mais clara, optamos por construir um quadro, no qual dispomos a transcrição da *AU*, seguido das categorias e das subcategorias de análise. Outrossim, esclarecemos que todos os trechos foram transcritos na íntegra e os *prints* utilizados, que não se apresentarem expressos nas análises, encontram-se anexos. Por fim, é indispensável ressaltar que nossos problemas de pesquisa consistem em responder às seguintes indagações: 1. Como se constitui, sob a ótica da Carnavalização bakhtiniana, o gênero *AU*, transmutado da *Fic*, no *Twitter*?; 2. Como relacionar os atos ético e estético, dialogicamente, ao mundo da vida e ao mundo da cultura no gênero *AU* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*? 3. De que maneira podemos identificar uma linguagem e/ou abordagem *queer* no gênero *AU*?

Dito isso, seguimos com os impactos sociais e científicos de nossa pesquisa.

6.5 Impactos sociais e científicos da pesquisa

A partir da realização dessa pesquisa, desejamos contribuir com impactos sociais e científicos, os quais abrangem no aspecto social: (i) favorecer debates e discussões em torno na temática *LGBTQIAPN*+ ∞ entre jovens e adolescentes, com ênfase ao respeito e à tolerância; (ii) possibilitar a compreensão da reunião de gêneros de natureza verbal e não verbal, em redes sociais digitais, como o *Twitter*, e (iii) incentivar que diferentes processos de interação da linguagem se realizem em torno de temáticas sociais e até mesmo políticas.

No que tange ao aspecto científico, esperamos:

- (i) proporcionar aos usuários e pesquisadores das redes sociais o entendimento da possibilidade de se reunir, além dos gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop*, manifestações de linguagem em meio digital como os *gifs*, *memes*, textos, imagens, imagens em movimento e manipulações de imagem, como também a realização de processos dialógicos, carnavalizados e com uma linguagem *queer*, relacionando linguagem e tecnologia e permitindo que várias práticas discursivas se realizem;
- (ii) despertar o interesse de outros pesquisadores e profissionais da educação para a realização de pesquisas e aplicação dos resultados de nossa pesquisa em contextos de ensino e de aprendizagem de Língua Portuguesa;
- (iii) compreender que, nos gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, também é permitido o aperfeiçoamento de padrões normativos vigentes da Língua Portuguesa, visto que nas produções de fãs é possível sugestões e correções ortográficas realizadas pela *beta reader*;
- (iv) identificar uma nova escrita hipertextual colaborativa, ou seja, uma escrita diferenciada, a partir do ato de transgressão intencional consciente ao ultrapassar o limite máximo de caracteres permitido pelo *Twitter* e sua utilização em contextos de uso da linguagem e da tecnologia, com impactos positivos para a sociedade.
- (v) possibilitar a realização de debates entre educadores e pesquisadores acerca do uso, pelos jovens, de uma linguagem que, muitas vezes, desrespeita, faz alusão à sexualização precoce e possui elementos homofóbicos.

Ratificamos que nossa pesquisa é de domínio público, o que significa que os sujeitos realizam interações e outros processos de manifestação da linguagem diretamente na rede social no *Twitter*, em comunidades de fãs sobre a Cultura *K-Pop*, os quais se encontram disponíveis na *internet*. Em se tratando dos riscos, ressaltamos que não temos controle sobre as contas das produtoras, o que significa que a qualquer momento alguma conta selecionada para nossas análises pode ser desativada.

Dito isto, damos sequência com nossas análises e o amor dos fãs pelo *BTS*, representado pelos gêneros de fãs presentes no *Twitter*, na grande praça pública da *internet*.

7 ANÁLISE DOS DADOS: O AMOR DOS FÃS NA GRANDE PRAÇA PÚBLICA DA INTERNET

O amor não consiste em olhar um para o outro, mas sim em olhar juntos na mesma direção.

Antoine de Saint-Exupéry

Iniciamos nossas análises com as produções escritas ficcionais, na grande praça pública da *internet*, as quais resplandecem o amor dos fãs por seus *idols*, com a realização de três estudos, os quais definimos como: Estudo I, Estudo II e Estudo III, que correspondem aos três objetivos específicos de nossa pesquisa. Com a finalidade de esclarecer cada um dos estudos em tela, optamos por introduzi-los com a retomada dos objetivos e a apresentação de um mapa mental com as definições de cada subcategoria de análise. Em seguida, contextualizamos cada uma das *AUs* selecionadas para nossas análises, incluindo a presença de outros gêneros de fãs, as *AUs+*. Salientamos que analisamos três *AUs* em cada um dos nossos três estudos.

Nesse sentido, abrimos as contextualizações das produções com o *print* inicial de cada uma das *AUs* selecionadas, para as análises de cada objetivo da pesquisa, seguidos de alguns *prints* das *threads* que acreditamos serem necessários para uma melhor compreensão do enredo ficcional e dos trechos destacados para as análises. Além disso, elaboramos quadros com as categorias, subcategorias e trechos destacados das produções ficcionais para dar mais clareza aos nossos resultados.

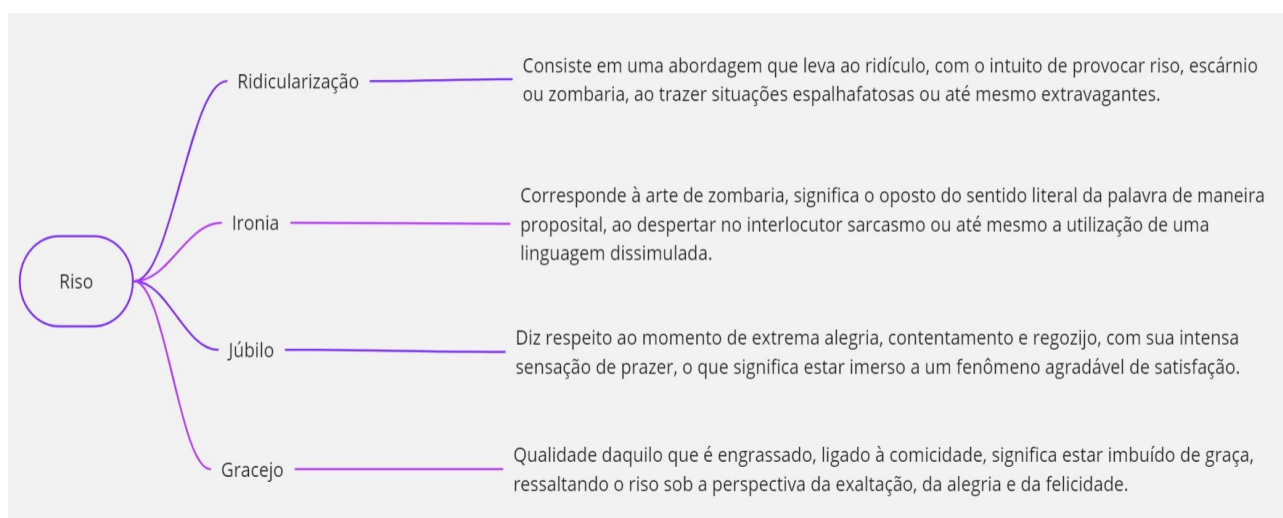
Acerca dessa lógica, após a aplicação dos critérios netnográficos e dos quatro passos da ATD: (i) coleta dos dados; (ii) sistematização dos dados; (iii) desarmado; e (iv) categorização, chegamos às subcategorias de análise para cada categoria inicial. Reiteramos que o passo “desarmado” corresponde, na ATD, à unitarização, ou seja, à divisão em unidades menores de sentido, as quais dizem respeito às ideias em comum. Assim sendo, as três primeiras *AUs* foram analisadas sob a ótica da Carnavalização bakhtiniana.

Assim posto, iniciamos com a contextualização do Estudo I e com as definições de cada subcategoria para o primeiro objetivo da pesquisa.

7.1 Estudo I

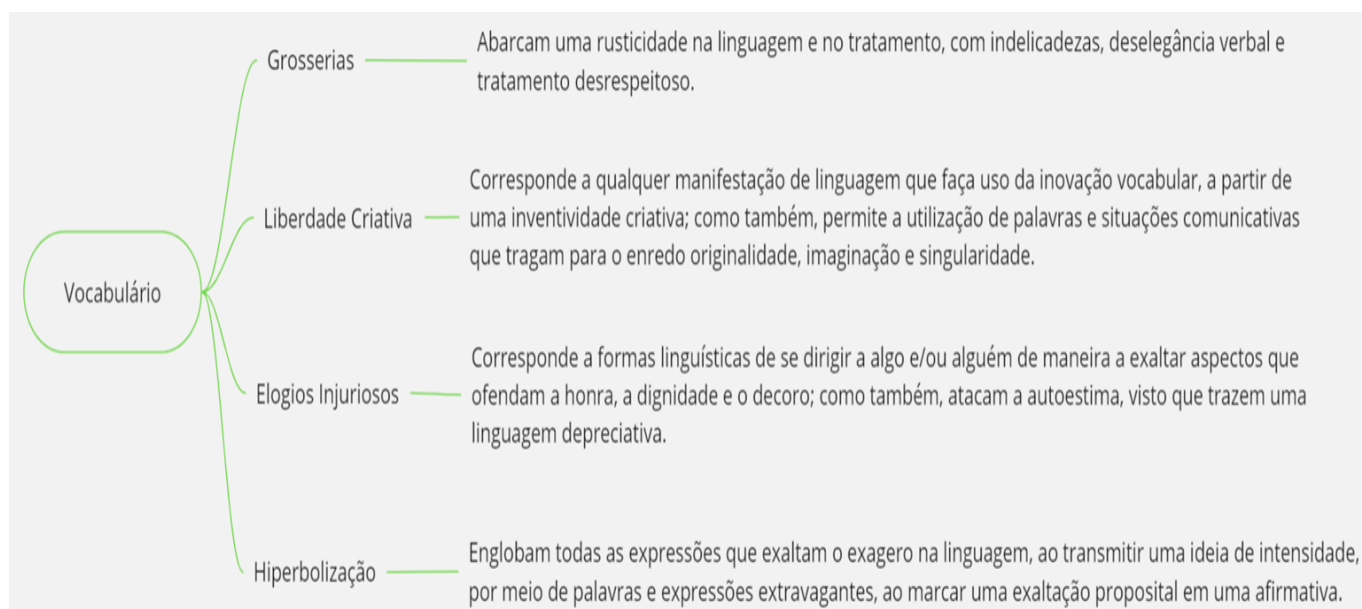
Para a realização do nosso Estudo I, que corresponde ao nosso primeiro objetivo específico: *Relacionar as categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana aos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*, elaboramos um mapa mental com as 3 categorias *a priori* e as 4 subcategorias *a posteriori*, para cada categoria, totalizando 12 subcategorias e suas respectivas definições. Apresentamos, então, o mapa mental com as subcategorias do Riso, Figura 55.

Figura 55 - Mapa mental com as subcategorias do Riso



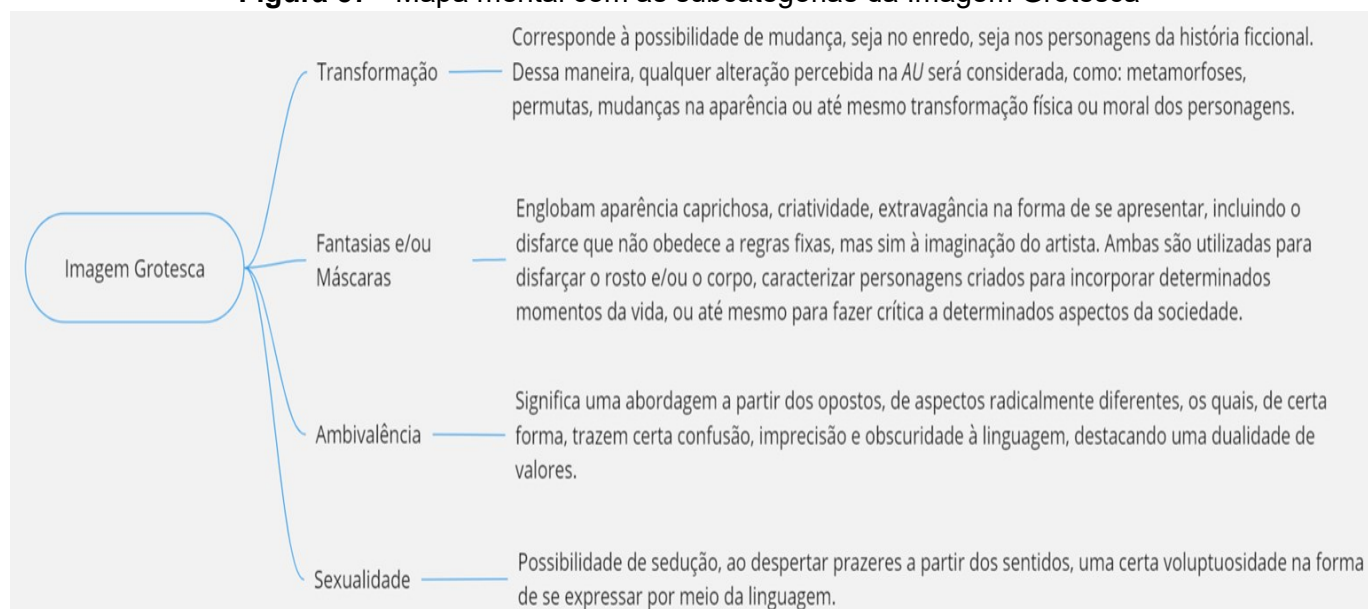
Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Assim posto, seguem as subcategorias de análise correspondentes à categoria Vocabulário, como ilustra a Figura 56.

Figura 56 - Mapa mental com as subcategorias do Vocabulário

Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Logo, finalizamos com as subcategorias correspondentes à categoria da Imagem Grotesca, como estão apresentadas na Figura 57.

Figura 57 - Mapa mental com as subcategorias da Imagem Grotesca

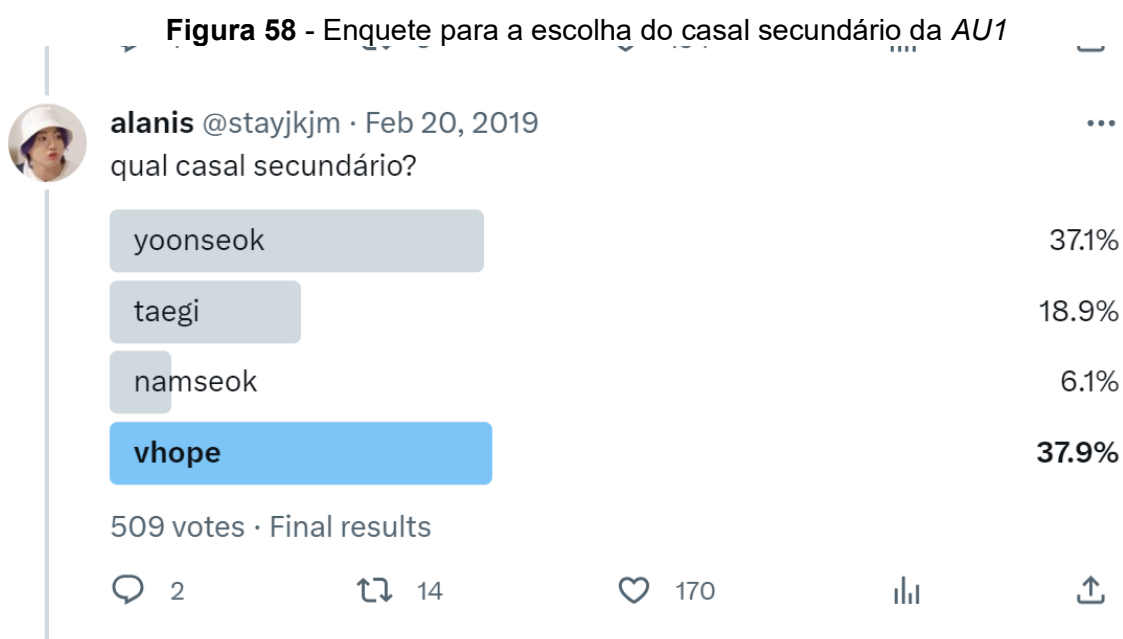
Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Sendo assim, damos sequência com a contextualização da AU1.

7.2 Contextualização da AU1

A produtora da AU1, @stayjkjm, informa que os personagens mudam a cor dos cabelos, conforme seu planeta de origem. Por exemplo, no *Blue Planet*, planeta azul, o cabelo fica azul e nos outros planetas ocorre o mesmo com os personagens, com exceção do *Rainbow Planet*, Planeta Arco-íris, no qual o cabelo da personagem Jin, que é o rei do planeta, possui a cor preta, possibilitando-lhe a escolha da cor do seu cabelo. Na sequência, a produtora declara que irá iniciar a escrita e a publicação da AU no dia seguinte e pergunta se seus seguidores estão animados; como resposta para a enquete, temos 98,8% que afirmaram estar animados e apenas 1,2% que afirmaram não estar animados.

Em continuidade, a produtora contextualiza a produção ficcional, “O *Rainbow Planet* é o planeta principal para eventos e afins, nele se celebram bailes e coroações onde todas as pessoas importantes dos outros planetas se reúnem nele”. Além disso, a produtora informa que os créditos das FANARTs do plot é de autoria de @obscene_crap. Logo após postar o diálogo com a produtora das FANARTs, a produtora da AU1 lança outra enquete, Figura 58, perguntando a seus seguidores qual seria o casal secundário de sua história ficcional.

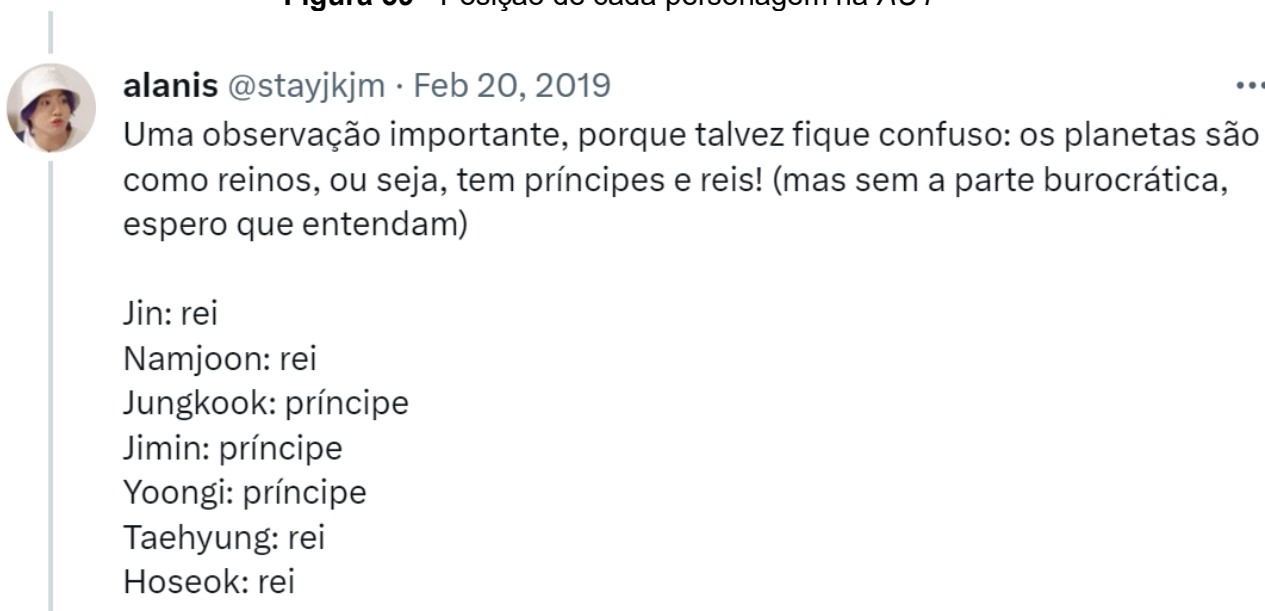


Fonte: @stayjkjm (2019)

As enquetes são formas de expressão e sociabilização, como postula Recuero (2020), através de ferramentas da comunicação mediada por computador (CMC). Nesse sentido, observamos os elementos que constituem as redes sociais digitais no exemplo da *AU1*, a saber: atores, conexão, relação e laços sociais, como também capital social. Sendo assim, observamos um total de 509 votos, os quais elegeram o *ship vhope*, ressaltamos que *ship* é junção de casal amoroso, conforme dicionário das fanfiqueiras, como casal secundário, com um total de 37.9%.

Assim, percebemos a capacidade inerente às redes sociais digitais ao amalgamar os fenômenos coletivos aos individuais; além do seu vasto alcance e de suas inúmeras interações, sem restrições e sem barreiras de localização, por exemplo. Logo, a utilização das enquetes estimula os fãs da Cultura *K-Pop* e do *BTS* a interagir, participar da produção ficcional e colaborar com a construção da história ficcional. Ademais, a produtora da *AU1* esclarece que os planetas não são reinos e elenca, entre os personagens, quem é rei e quem é príncipe, como ilustra a Figura 59:

Figura 59 - Posição de cada personagem na *AU1*



Fonte: @stayjkjm (2019)

Em seguida, a produtora da *AU1* dá início às ilustrações das personagens por meio das *FANARTs* e dos detalhes de cada personagem, associando-os a cada planeta específico. Por conseguinte, verificamos, com os desenhos produzidos por fãs, a utilização de elementos multimodais, hipertextuais e com uma forte presença da interatividade. Há, portanto, um pluralismo de linguagens no espaço *on-line* do

Twitter, com a utilização das TDIC, ao permitirem que artistas divulguem neste espaço virtual suas criações multissemióticas, como as *FANARTs*.

O título da *AU1* é “*au jikook – Other planet*”, conforme primeiro *print* do Quadro 9, no qual há o início da apresentação dos personagens, seguido das descrições dos outros personagens e dos seus respectivos planetas de origem, culminando no *Rainbow Planet*. Ressaltamos nossa opção em apresentar todos os personagens da *AU1*, em virtude das multissemioses presentes nas *FANARTs*.

Quadro 9 - Prints da apresentação dos personagens da *AU1*





Alanis @stayjkjm · 19 de fevereiro de 2019

...

Jungkook - Planeta Azul



1

15

386



Alanis @stayjkjm · 19 de fevereiro de 2019

...

Jimin - Planeta Rosa



1

12

378

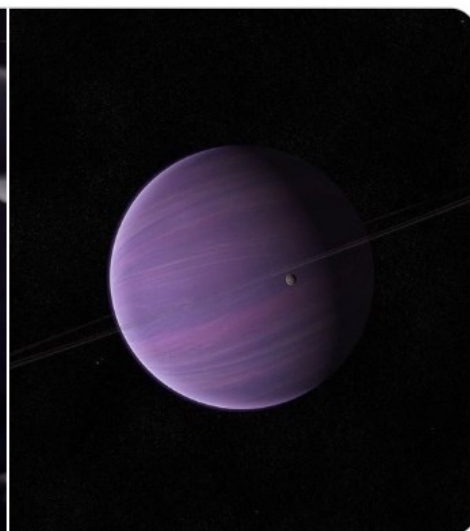




Alanis @stayjkjm · 19 de fevereiro de 2019

...

Taehyung - Planeta Roxo



1

15

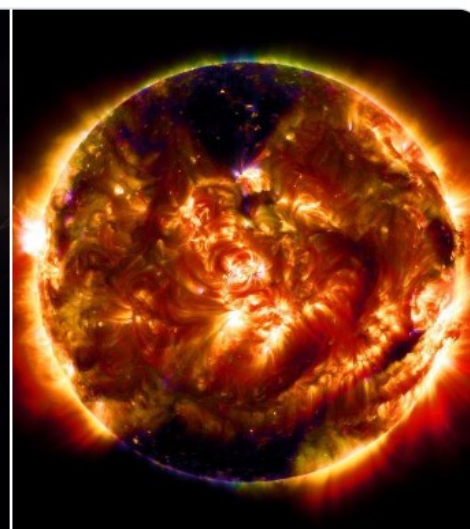
374



Alanis @stayjkjm · 19 de fevereiro de 2019

...

Hoseok - Planeta Amarelo (Sol)



1

13

371





alanis @stayjkjm · Feb 19, 2019

Namjoon - Gray Planet (Moon)

...



1

14

373



alanis @stayjkjm · Feb 19, 2019

Yoongi - Green Planet (Mint)

...



1

15

371





Fonte: Stayjkm (2019)

Dando sequência, seguem os 119 capítulos da *AU1*. Reiteramos que os *prints* dos capítulos e comentários utilizados nas análises encontram-se anexos. A partir das categorias de análise selecionadas da Carnavalização bakhtiniana: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca. Utilizando a ATD, elaboramos subcategorias, as quais se encontram expostas em cada quadro das categorias iniciais, com os excertos, na íntegra, das *AUs* originais. Para uma melhor visualização dos trechos selecionados para as análises, destacamos em negrito as exemplificações para cada subcategoria.

Inicialmente, conceituamos, em consonância com os postulados bakhtinianos e nossas reflexões acerca do *corpus* da pesquisa, cada subcategoria elencada para nossas análises, a partir das três categorias iniciais: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca. Ressaltamos que alguns destes vocábulos são apenas citados na teoria bakhtiniana da Carnavalização, porém não definidos pelo teórico russo, outros foram pensados e conceituados por nós. Nesse sentido, foram definidas as subcategorias a partir da intersecção entre a teoria bakhtiniana e nosso *corpus* de análise, com o intuito de esclarecer melhor nossas discussões.

Dito isto, iniciamos com a categoria do Riso, Quadro 10:

Quadro 10 - Riso – AU1

Ridicularização	Ironia	Júbilo	Gracejos
- Jaemin o fofoqueiro?	- amou me conhecer também que eu sei	- Muito feliz porque vai ter uma festa hoje na Rainbow, saudades do Jin Hyung...	- Olá a todos, estamos de volta cm mais uma cobertura da melhor festa! Aguardem hoje terá a aparição de mais um novo Príncipe da Blue, animados?
- o próprio kkkkkkkk	- tadinho todo iludido	[...]	[...]
- sdds dele, pq não veio ontem?	- garoto?????	mas enfim ele é muito gato apesar de fofo	[...]
- ele ficou doente, chorou horrores pq queria ir kkkk	[...]	gostoso pra caralho	Cuidado diabéticos, o docinho chegou
- tadinho	fazer oq né ele parece um carrapato não desgruda de vc	[...]	[...]
[...]	mimimi anda logo vcs dois	Coé viado, se ele me olha assim eu já lascava um beijão	eu lindo e cheiroso apesar esperando o Jisung
essa coisa feita pelo satã finalmente chegou	calma aí ou apressado nasceu de sete meses?	[...]	
[...]	ha ha há [...]	Eu canto desde pequeno, meio que nasceu cmg	
Você do jeito lerdo eu não duvido	parabéns, você é o mais novo cego da família.	Convecido ele é mas agora sério	
Isso é bem triste		EU TO MUITO FELIZ CONTEEEE-MEEEE	
[...]			

Fonte: A pesquisadora (2024)

A partir do Riso, encontramos as subcategorias: Ridicularização, Ironia, Júbilo e Gracejos. Na visão bakhtiniana, “o riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...], em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas” (Bakhtin, 2002, p. 10, grifo do autor). Além disso, “o riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2002, p. 10).

Em se tratando da Ridicularização, observamos, na análise da AU1, que a produtora aborda determinadas situações do enredo de forma a ridicularizar determinadas personagens. Para esta subcategoria, encontramos, na AU1: o

vocábulo “fofoqueiro”; a afirmação: “*essa coisa feita pelo satã finalmente chegou*” e o trecho: “*você do jeito lerdo eu não duvido*”, o que demonstra a utilização de tom depreciativo nos trechos destacados a partir da ridicularização dos personagens. Tal escolha lexical ratifica o postulado bakhtiniano de que “[...] o riso desembaraça a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o mundo, o sofrimento e a violência” (Bakhtin, 2002, p. 150).

Percebemos a espontaneidade do personagem ao empregar esses termos e expressões, com o intuito de menosprezar outros personagens, o que nos faz refletir acerca das construções sociais realizadas pela produtora em ambientes reais de interação discursiva. Tal reflexão, preocupa-nos, principalmente, no que se refere aos processos de interação presentes no cotidiano de jovens em formação, visto que essas construções interferem consideravelmente nos processos de ensino e de aprendizagem em todos os níveis da Educação Básica e do Ensino Superior.

No que diz respeito à subcategoria Ironia, temos, na AU1, a assertiva: “*tadinho todo iludido*”; o trecho: “*mimimi anda logo vcs dois*”; a indagação: “*calma aí ou apressado nasceu de sete meses?*” e a passagem: “*parabéns, você é o mais novo cego da família*”, que correspondem a uma linguagem sarcástica. No primeiro exemplo, o objetivo foi dizer o contrário do sentido literal do vocábulo “tadinho”, o que significa que o personagem faz uso de uma linguagem dissimulada. No segundo, a personagem demonstra tom irônico ao questionar ao outro personagem se ele havia nascido de sete meses, ou seja, chamando-lhe, em outras palavras, de apressado. Já no último excerto, temos claramente um tom irônico ao parabenizar o personagem pelo uso dos óculos, cognominando-lhe o mais novo cego da família. Tais exemplos ratificam o uso de uma linguagem carnalizada, no sentido rabelaisiano, do uso do Riso como categoria que se relaciona com o vocabulário da praça pública, livre de qualquer amarra social, espontâneo e, muitas vezes, desrespeitoso.

Quanto à subcategoria Júbilo, vislumbramos, na AU1, o termo “*Muito feliz*”; a afirmação: “*gostoso pra caralho*”; e o trecho: “*coé viado, se ele me olha assim eu já lascava um beijão*”. No primeiro exemplo, há a presença de um discurso regozijante e cheio de entusiasmo, ou seja, um riso jubiloso, imbuído de graça. No segundo, o uso do vocábulo “caralho” que, normalmente, é empregado em referência à genitália masculina, é empregado nesse trecho para demonstrar regozijo ao mencionar que o personagem é muito “gostoso”, extravasando seu sentimento agradável de satisfação

a partir da cobiça sexual. No último fragmento, o termos “viado” e “lascava” demonstram intimidade com o interlocutor e euforia em relação à possibilidade de beijar seu objeto de desejo.

Na visão bakhtiniana da Carnavalização, “[...] somente o riso, com efeito, pode ter ao cesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (Bakhtin, 2002, p. 57), o que significa que a produtora da *AU* consegue traduzir os sentimentos das personagens com euforia e ligeiro divertimento ao afirmar que está “*Muito feliz*”. Há, neste trecho, a presença da virtude curativa do riso, com suas causas e seus maravilhosos efeitos. Por conseguinte, ressaltamos a necessidade de se explorar esses efeitos da virtude curativa do Riso para situações que extrapolam as questões de doenças físicas, visto que os doutores da alegria, que se inspiravam no padre renascentista Rabelais e em seus ensinamentos na Faculdade de Medicina de Montpellier, aplicavam seus ensinamentos em hospitais para aliviar as dores dos pacientes.

Nesse sentido, ao extrapolar as questões médicas, podemos inserir no contexto educacional a utilização dessas produções ficcionais que abordam o Riso como um alento a problemas emocionais, já que observamos, sobretudo após a Pandemia de COVID-19, um crescente número de jovens que apresentam quadros depressivos, o que compromete consideravelmente seus rendimentos escolares. Outrossim, nossos sujeitos da pesquisa do Mestrado ressaltaram, à época, que as *Fics* são uma forma de externarem seus sentimentos reprimidos e de auxiliarem nos quadros depressivos, além do fato de os membros do *BTS* realizarem um ativismo em prol da valorização da juventude. Nesse sentido, as *AUs*, pela celeridade do ambiente digital presente no *Twitter*, podem ser trabalhadas em atividades pedagógicas, inclusive como disciplina eletiva na perspectiva do Novo Ensino Médio.

Percebemos a subcategoria Gracejos, na *AU1*, no trecho: “*Aguardem hoje terá a aparição de mais um novo Príncipe da Blue*”; na afirmativa: “*cuidado diabéticos, o docinho chegou*”; e no autoelogio: “*eu lindo e cheiroso apesar esperando o Jisung*”. Esta última subcategoria do riso se assemelha muito ao júbilo, a grande diferença consiste nos elogios alegres presentes nas afirmações destacadas, o que ratifica o riso como princípio material e corporal a ele associados, os quais se expressam livremente, sem barreiras. Observamos claramente o uso de uma linguagem que reverbera os sentimentos e as emoções dos personagens, ao demonstrarem estar

imbuídos de graça, despertando o divertimento na linguagem e trazendo felicidade ao enredo ficcional.

Assim compreendido, seguimos com as subcategorias selecionadas para o Vocabulário, o qual subjaz o vocabulário da praça pública carnavalesca, Quadro 11.

Quadro 11 - Vocabulário – AU1

Grosserias	Liberdade Criativa	Elogios Injuriosos	Hiperbolização
- Eu sei que seu pai tem o livro das marcas, então é só por isso que vou contar pra você	os planetas são como reinos, ou seja, tem príncipes e reis! (mas sem a parte burocrática, espero que entendam)	- hoje eu decidi que meu cabelo vai ficar preto.	Eu me sinto um velho, essa deve ser a milésima vez que vou na Rainbow e ter que aguentar a cara do Jin...
Nossa que ignorância é essa aqui?	Jin: rei Namjoon: rei Jimin: príncipe Yoongi: príncipe Taehyung: rei Hoseok: rei	- seu burguês safado que pode escolher a cor. - vantagens de ser rei, já tá chegando bb?	Jaemin o fofoqueiro?
Jae você é meu primo, mas tu é um fofoqueiro de carteirinha.	[...]	[...]	O próprio kkkkkkkkk
- iiiiih perdeu o respeito foi?	[...]	eu meio que estava pensando na rola do Félix 24/7	Ele ficou doente, chorou horrores pq queria ir kkkkkkkkkk
Faz tempo	qual o nome dele no Twitter?	PORRA JISUNG	Tadinho mesmo
AGORA ME AJUDA	que talaricagem é essa aqui diante dos meus olhos?	Aí me respeita	[...]
Chora	[...]	[...]	Bom dia??
[...]	eu não sou talarico	to apaixonado não, tá doidão?	Eu perguntei quem é e não “to afim de pegar ele”
Inútil vc tá ocupado?	eu nem vi seu ex nem sei como ele é	Então oq foi aquilo de “a droga do amor”?	Mas quer, pq fala vdd, o menino é um homão
[...] e eu não fui escondido por 21 anos rs	é mas na hora que ver vai querer pegar eu tenho certeza	[...]	[...]
não joga na cara idiota [...]	eu juro que não	pirralho você é incrível nem sabia que você sabia cantar	mas agora eu to criando mil paranoias na minha cabeça [...]
mano você lê fanfic dms agora me fala quem é cacete [...]			

Fonte: A pesquisadora (2024)

A partir do Vocabulário, encontramos as subcategorias: Grosserias, Liberdade Criativa, Elogios Injuriosos e Hiperbolização. Ao analisar a categoria do Vocabulário, enquanto primeira subcategoria, selecionamos as Grosserias, as quais englobam atitudes sem cortesia, com total ausência de um discurso educado, polido. Na visão bakhtiniana, o vocabulário da praça pública, não-oficial, apresentava grosserias nada convencionais, o qual nos permitiu um olhar investigativo atento para a associação com a liberdade criativa presente nas produções ficcionais, que, segundo Bakhtin (2002, p. 236): “[...] são condições e formas que tornariam possíveis e justificariam uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra”.

Encontramos, para a subcategoria Grosserias, na *AU1*, o questionamento: *“Nossa que ignorância é essa aqui?”*; o seguinte trecho de diálogo: *“tu és um fofoqueiro de carteirinha”*; a indagação: *“Inútil vc tá ocupado?”*; as passagens: *“não joga na cara idiota”* e *“agora me fala quem é cacete”*. Ao utilizar o vocábulo *“fofoqueiro”*, o termo depreciativo *“cacete”* e fazer menção ao personagem como *“ignorante”* e *“idiota”* reitera-se a presença de uma linguagem impregnada do estilo rabelaisiano repleto de grosserias, dissociado do considerado “mundo oficial”, que se pauta na honradez da linguagem, com suas etiquetas sociais inerentes, ao trazer pudor, decência e decoro, contrapondo-se ao “mundo às avessas” e às suas grosserias imanentes.

Torna-se relevante destacar que a utilização desses termos e/ou expressões, pelos personagens da *AU1*, expressam a construção do imaginário da produtora em torno de questões que versam sobre o uso de uma linguagem depreciativa e repleta de grosserias, o que podemos verificar para além do ambiente presente no *Twitter*, nos jovens da Educação Básica que fazem uso, inclusive em sala de aula, de expressões como as que foram utilizadas no enredo ficcional, o que nos fazem refletir, enquanto educadores, na necessidade de um trabalho que vise despertar no educando a distinção entre o uso de uma linguagem mais adequada e respeitosa em ambientes como o educacional, o familiar e os que necessitam de interações sociais em níveis de formalidade e de respeito, que são o oposto do uso de uma linguagem como a presente em algumas interações realizadas entre os próprios jovens, que se demonstram mais espontâneas e expressam um nível de normalidade ao utilizar esses termos e expressões depreciativas e grosseiras, em alguns momentos de forma fortuita.

Na subcategoria Liberdade Criativa, percebemos, na AU1, os excertos: “os planetas são como reinos, ou seja, tem príncipes e reis! (mas sem a parte burocrática, espero que entendam)”;

as passagens: “que talaricagem é essa aqui diante dos meus olhos” e “eu não sou talarico” demonstram a criatividade da produtora, que consiste na criação de um enredo ficcional que leve em consideração a possibilidade de explorar outras semioses, como uma ambientação que remete à realeza, dialogando com o espaço no qual os acontecimentos são narrados: planetas e reinos (primeiro excerto) e as expressões “talaricagem” e “talarico”, que caracterizam um dos personagens como alguém que é traidor, que faz fuxico ou alguma falseta contra quem anda com ele, o famoso “fura-olho”.

Podemos observar o nível de criatividade da produtora com o uso de expressões, que dialogam com o que percebemos em sala de aula, ao levar atividades que despertem no estudante a possibilidade de utilizar a linguagem livremente, o que nos faz acreditar que é possível desenvolver o eixo produção textual com gêneros discursivos diversos, a exemplo das Fics e das AUs.

Quanto à subcategoria Elogios Injuriosos, encontramos, na AU1, os fragmentos: “vantagens de ser rei, já tá chegando bb?”; “eu meio que estava pensando na rola do Félix 24/7” e “PORRA JISUNG”; como também, o trecho: “to apaixonado não, tá doidão?”. No tocante à indagação: “já tá chegando bb?”, podemos destacar que ela expressa um questionamento realizado por um dos personagens sobre a capacidade de raciocínio do outro personagem, visto que há, intrinsecamente, um “elogio” à sua incapacidade cognitiva. Em referência à “rola do Félix 24/7”, fica evidente um elogio injurioso ao destacar partes baixas do corpo, especificamente o órgão genital masculino, em proporções exageradas “24/7”.

No trecho seguinte, “PORRA JISUNG”, o uso do vocábulo “PORRA” para chamar a atenção do personagem para o segmento seguinte: “to apaixonado não, tá doidão?” expressam o que se vê na praça pública da Carnavalização, onde há a abolição provisória das diferenças, com a permissividade do uso de uma língua desprovida de restrições, o que se torna claro nos trechos destacados, pois a produtora faz uso espontâneo de termos e expressões que, em certas circunstâncias oficiais, causariam indignação.

Já na subcategoria Hiperbolização, verificamos, na AU1, o segmento: “deve ser a milésima vez que vou na Raibow”; o trecho: “chorou horrores pq queria ir kkkkkkkk”; a afirmativa: “o menino é um homão” e a afirmativa: “mas agora eu to criando mil

paranoias na minha cabeça”. Tais trechos ratificam a presença de uma linguagem exagerada e hiperbólica, por parte da produtora da AU1, em consonância com os postulados bakhtinianos que fazem alusão a fenômenos da linguagem, os quais nosso teórico russo denomina como familiar em “grosserias, juramentos, maldições, e em seguida aos gêneros verbais da praça pública” (Bakhtin, 2002, p. 132).

Passamos agora para as subcategorias de nossa última categoria de análise da Carnavalização bakhtiniana, a Imagem Grotesca e suas subcategorias, Quadro 12.

Quadro 12 - Imagem grotesca – AU1

Transformação	Fantasia / máscara	Ambivalências	Sensualidade
Os cabelos mudam de cor de cor de acordo com o planeta que você está. [...] nunca pensei que precisava ver Kim Taehyung de cabelo azul até ver ele de cabelo azul	<i>GENTE deixa eu fazer uma pergunta técnica aqui: vocês preferem:</i> <i>Jimin de cabelo azul 42%</i> <i>Jungkook de cabelo rosa 30%</i> <i>Jimin de cabelo roxo 28%</i> [...]	<i>- graças a Deus, não aguentava mais te ver</i> <i>- ixi filho, me respeita, tu não vive sem mim não</i> [...] <i>para de ser chato e vai lá por favor ele só quer te conhecer</i> <i>osh, mas ele me conhece</i> <i>não conhece não</i> <i>VAI LÁ LOGO</i> <i>TÁ BOM</i> [...]	O que é Kim SeokJin perto da perfeição Jung Hoseok? [...] gostoso pra caralho Tem um bundão e uma boca que olha 😊 <i>Ta sabendo dms em</i> <i>eu reparo dms</i> rlx q nunca fiquei com seu boy sex [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

Na categoria da Imagem Grotesca, selecionamos as subcategorias: Transformação, Fantasia e/ou Máscara, Ambivalência e Sensualidade. Na Carnavalização, a visão do corpo grotesco se contrapõe à visão clássica ou tradicional, visto que o corpo mostra-se em sua ambivalência, com orifícios abertos e protuberâncias. Além disso, o corpo grotesco é alegre, luminoso e primaveril, pois, segundo Bakhtin (2002, p. 277): “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto ou acabado: ele está em estado de construção, de criação, e ele

mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”.

Encontramos, na subcategoria Transformação, os trechos da *AU1*: “*Os cabelos mudam de cor de acordo com o planeta que você está*” e “*nunca pensei que precisava ver Kim Taehyung de cabelo azul até ver ele de cabelo azul*”, com o intuito de mostrar a transformação na aparência dos personagens. Há, na Carnavalização, “[...] expressões das transformações, metamorfoses, violações das fronteiras naturais [...] inter-relação da realidade e da imagem” (Bakhtin, 2002, p. 35). Sob essa ótica, reiteramos que, nas partes selecionadas das narrativas ficcionais, a subcategoria da Transformação foi compreendida como a possibilidade de mudança, transformação, o que se demonstra nas diferentes cores de planetas e na mudança da cor do cabelo de um dos personagens.

Na subcategoria Fantasia e/ou Máscaras, percebemos, na *AU1*, os fragmentos: “*cabelo azul 42%*”, “*cabelo rosa 30%*” e “*cabelo roxo 28%*”, a fantasia consiste na mudança da aparência física dos personagens, relacionando as cores dos cabelos com seus planetas correspondentes. Além disso, encontramos a presença da fantasia nas cores dos cabelos, uma vez que as cores simbolizam a universalidade. Na *AU1*, as cores e os planetas direcionam o enredo para as sete cores do arco-íris, representação máxima da Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ .

Ratificamos que as fantasias e as máscaras estão presentes na Carnavalização bakhtiniana. Nesse sentido, “[...] a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos, a máscara encarna o princípio de jogo da vida” (Bakhtin, 2002, p. 35). Para Silva (2022, p. 1064): “A fantasia reverbera o social, renova a vestimenta hierárquica una e indivisível. Permuta o superior e inferior de um corpo grotesco, alegre, multiforme e multicolor”, ao associar a teoria bakhtiniana à Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ .

Em relação à subcategoria Ambivalência, encontramos, na *AU1*, os excertos: “*não aguentava mais te ver*” e “*tu não vive sem mim não*”; os trechos: “*só quer te conhecer*”, “*mas ele me conhece*” e “*não conhece não*”, apresentando visões antagônicas dos personagens no enredo ficcional. É possível verificar, nos fragmentos destacados, que a produtora da *AU1* cria situações em que os personagens encontram-se em posições contrárias em suas falas, não chegando a um consenso em relação aos seus posicionamentos, caracterizando a ambivalência carnavalesca rabelaisiana.

E, por fim, encontramos a subcategoria Sensualidade. Esta subcategoria está presente, na AU1, nas seguintes partes: “*O que é Kim Seokjin perto da perfeição Jung Hoseok?*”, a perfeição neste trecho significa o ideal de beleza que desperta o desejo. No fragmento, “*gostoso pra caralho*”, temos alusão à sensualidade do personagem expressa pelo uso do vocábulo “*gostoso*” intensificado pelo uso do termo “*caralho*”, empregado com o intuito de ressaltar o desejo sexual de um dos personagens em relação ao que ele considera “*gostoso*”.

No fragmento: “*Tem um bundão e uma boca que olha 😊*”, temos referência às partes alta e baixa do corpo, que dialogam com o princípio material e corporal, com orifícios abertos e protuberâncias, “*bundão*”, parte baixa; e “*boca que olha*”, parte alta. Nas palavras de Bakhtin (2022, p. 277): “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”. Por fim, no tocante à expressão “*boy sex*”, temos a representação explícita da sensualidade do personagem da AU1.

Temos, no corpo grotesco, um corpo em movimento, que representa o princípio da vida e da renovação. Sob essa ótica, ratificamos que a sensualidade se faz presente no trecho selecionado, com a utilização da expressão “*perto da perfeição*”, para se relacionar à beleza da personagem, que se encontra em constante estado de renovação ao reluzir sua beleza extrema. Como também nas menções às partes alta e baixa do corpo, inclusive ao fazer uso de um vocabulário que “escancara” pensamentos e sentimentos sem nenhum “filtro”, bem ao estilo rabelaisiano.

Seguimos para a análise da AU2, com as mesmas categorias e subcategorias do Riso, do Vocabulário e da Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana. A priori, realizamos a contextualização da AU2.

7.3 Contextualização da AU2

Da mesma maneira que a produtora da AU1 confere os créditos das FANARTs utilizadas para exemplificar seus personagens, a produtora da AU2 possui a mesma postura da primeira produtora e atribui a criação do enredo ficcional, ou seja, a ideia original, à @mikroniverse. E, na sequência, elenca alguns avisos importantes: “*interajam com a história*”; “*não é a minha primeira au mas enfim peguem leve comigo*”; “*datas e cores de cabelo não são importantes*”; “*sem dias pra postar mas eu*

pretendo atualizar rápido"; e, por fim, *"provavelmente short au"*, o que significa que sua *AU* será curta.

A produtora da *AU2*, @onlytstark, contextualiza sua produção ficcional ao apresentar o personagem *Jimin*, o qual fala de sua experiência no *show* de seu grupo favorito, como ilustra a Figura 60:



Fonte: @onlytstark (2021)

Na sequência, a produtora apresenta os personagens de sua *AU*, Figura 61:

Figura 61 - Apresentação da AU2

Fonte: @onlytstark (2021)

A produtora dá continuidade à apresentação dos personagens: “*kim seoulmate do jimin, o cara mais bonito do mundo, tem um restaurante, mas também trabalha como modelo*”; “*kim Namjoon – rapper em ascensão, gosta da natureza e dos animais, sempre tem algo pra dizer, conheceu o jimin antes da fama*”. E finaliza: “*bangtan ou bts; - grupo formado por quatro integrantes, sendo eles: jung hoseok, min yoongi, kim taehyung e jeon junkook. São amigos e família acima de tudo, sempre apoiando um ao outro*”.

Verificamos, por meio da observação, o potencial presente nas redes sociais, incluindo as digitais como o *Twitter*, ao possibilitar o compartilhamento que ultrapassa as questões que se restringem às informações, ao abarcarem, também, os gostos e os estilos dos atores sociais, como a produtora da *AU* selecionada que “molda” seus personagens de forma personalizada.

Seguindo a *tread* da *AU2*, a produtora informa que *jimin* “surta” no *zap*, como mostra a Figura 62:

Figura 62 - Diálogo com as *pseudocontas* do *WhatsApp* na *AU2*



Fonte: @onlytstark (2021)

Então, a produtora dá sequência aos 24 capítulos da *AU2*, os quais incluem os capítulos que também fazem uso das *pseudocontas* do *WhatsApp* para a interação dos personagens.

Dando continuidade às categorias e subcategorias de análise da Carnavalização bakhtiniana, seguimos com a categoria do Riso e as subcategorias: Ridicularização, Ironia, Júbilo e Gracejos, como ilustra o Quadro 13:

Quadro 13 - Riso - AU2

Ridicularização	Ironia	Júbilo	Gracejos
vi o povo comentando no twitter também aquelas cacinha feia mandando mensagem de ódio pra você onde tá o bangtan pra controlar as fanfiqueiras deles?	- vc pode faltar quando você quiser, pq você é o chefe [...] não se faz de bobo não jeon jungkook eu vi os seus tweets [...]	- ele >>>>olhou<<<pra mim, ele FLERTOUI comigo, enfim ele me notou - jinKKKKKKKK [...] O JJNGKOOK CURTIUO TWEET DO JIMIN SERIO NA MORAAAAAAL JUNGKOOK [...]	MEU NAMORADO EH LINDO JIMIN SERIO - QUE SACOOOOOOO COISA LINDA PERFEITA [...] pare se sorrir as pessoas estão especulando no twitter [...] golpe baixo, golpe baixíssimo! [...] Meu coração é fraco e minha mente é de fanfiqueira [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

Em se tratando da Ridicularização, destacamos o trecho: “*aquelas cacinha feia mandando mensagem de ódio pra você*”, que demonstra a ridicularização de personagens femininas, caracterizadas pelo vestuário “cacinha” e o uso do adjetivo “*feia*”, bem ao estilo rabelaisiano do Riso que permite a todos, indistintamente, ridicularizar algo e/ou alguém, uma vez que é patrimônio do povo, ao mesmo tempo em que é também “[...] burlador e sarcástico; nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2022, p. 10).

Já em relação à Ironia, enquanto etimologia, significa dissimulação, quer dizer o oposto do sentido literal do termo ao demonstrar o contrário do que realmente deveria ter sido dito. Encontramos o recurso da ironia, na AU2, nos seguintes trechos: “*vc pode faltar quando você quiser, pq você é o chefe*” e “*não se faz de bobo não jeon jungkook*”, os quais demonstram que o personagem realiza um discurso irônico, que acaba por ser desrespeitoso, visto que se tratam de amigos em um processo de interação discursiva e os diálogos construídos pela produtora, em sua AU, nos faz refletir acerca dessas construções em situações reais de interação, pois, para muitos

jovens, essa “espontaneidade” de tratamento se manifesta sem nenhum constrangimento.

A subcategoria do *Júbilo* é percebida no fragmento: “*ele FLERTOOU comigo, enfim ele me notou*”, uma vez que a alegria do personagem fica evidente no vocábulo em caixa alta “*FLERTOOU*” e na surpresa ao afirmar: “*enfim ele me notou*”. O riso, na Carnavalização, opõe-se ao sério, significa a libertação dos sentimentos que mascaram o conhecimento da vida, representado pelo deleite, pelo prazer, como observamos no trecho analisado da *AU2*.

No que se refere à subcategoria *Gracejo*, encontramos nos trechos: “*MEU NAMORADO EH LINDO JIMIN SERIO*” e “*QUE SACOOOOOOO, COISA LINDA PERFEITA*”, o que demonstra a presença de um discurso espirituoso, repleto de euforia e entusiasmo. Nos trechos: “*pare de sorrir as pessoas estão especulando no twitter*”; “*golpe baixo, baixíssimo!*” e “*Meu coração é fraco e minha mente é de fanfiqueira*”, os quais demonstram que o personagem ficcional está imbuído de graça ao exaltar o sorriso do outro personagem. Nesse sentido, o personagem da *AU2* ressalta a beleza e a perfeição de seu namorado, ao destacar seu discurso, para expressar seus sentimentos amorosos, além de fazer menção às interações no *Twitter* que estão sendo realizadas como resposta ao sorriso do outro personagem.

Além disso, ao ressaltar que sua mente é de fanfiqueira, podemos destacar que a ideia aqui expressa é enfatizar que a fanfiqueira não encontra limites para suas construções ficcionais, pois nos universos alternativos tudo é permitido, pois não há restrições nem proibições. Assim, destacamos que os jovens, muitas vezes, podem se sentir reprimidos em discutir sentimentos, desejos, sonhos e perspectivas e, com as produções ficcionais, esses jovens conseguem se expressar e externar o que possuem de mais íntimo.

Damos continuidade com o Vocabulário e suas subcategorias: *Grosserias*, *Liberdade Criativa*, *Elogios Injuriosos* e *Hiperbolização*, para a análise da *AU2*, como mostra o Quadro 14:

Quadro 14 - Vocabulário - AU2

Grosserias	Liberdade Criativa	Elogios Injuriosos	Hiperbolização
<i>Minha filha você eh taecuca vc acha que te moral pra reclamar de alguma coisa? Vai procurar um medico sua doida</i> [...] QUE PORRA DE VIDEO EH ESSE Q EU VI O GAROTO FALANDO QUE O JK FLERTOU COM ELE ALGUÉM AVISA A ESSE MALUCO QUE O JUNGKOOK JÁ TEM UM NAMORADO	[...] <i>acima deles só o helicóptero da polícia</i> [...] <i>mas enfim, eu achei ele quero casar com ele</i> <i>meu deus jk.... deixa de ser gado</i> [...] <i>para de mamar o pau do jimin sua sebosa calcinha dura deixa minha criança em paz sua neurótica de merda</i>	<i>as mensagens odiosas de vocês não vai mudar isso. boa noite.</i> <i>conta do show logo jimimmmmm</i> <i>foi do caralho serio impecáveis</i> [...] <i>praga some logo do mundo [...]</i> <i>todo mundo sabe que os gays se gostam e se pegam e ficam nessa palhaçada por isso ninguém suporta viado [...]</i>	<i>Kim seokjin – soulmate do jimin, o cara mais bonito do mundo, [...]</i> <i>tirem o pau do jimin da boca ele não vai comer vocês [...]</i> <i>Bangtan em live parando tudo pra ver os maiores do mundo 🤔</i> <i>você sabe que eu te amo mais que tudo e que você é o homem mais incrível do mundo?</i> [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

No que tange à subcategoria Grosserias, encontramos, na AU2, o trecho: “Minha filha você eh taecuca vc acha que te moral pra reclamar de alguma coisa? Vai procurar um medico sua doida”; o fragmento: “QUE PORRA DE VIDEO EH ESSE” e exceto: “ALGUÉM AVISA A ESSE MALUCO QUE O JUNGKOOK JÁ TEM NAMORADO”. O vocabulário da praça pública, não-oficial, com suas grosserias nada convencionais, apresenta-se de forma marcada nos fragmentos destacados da AU2, inclusive ao criar neologismos como “taecuca”, utilizado para caracterizar uma das personagens de forma a criticá-la.

Além disso, há essa subcategoria também no uso do vocábulo “PORRA” em tom grosseiro e da palavra “MALUCO” com o intuito de depreciar o personagem. Reiteramos nossa preocupação em relação à forma como os jovens contemporâneos fazem uso de uma linguagem grosseira, incluindo palavras de baixo calão, para suas construções discursivas nos processos de interação verbal. Nessa perspectiva, ressaltamos a necessidade de planejamentos pedagógicos para levar essas discussões para o ambiente da sala de aula.

Há a subcategoria Liberdade Criativa, na AU2, na afirmação: *“acima deles só o helicóptero da polícia”*; no fragmento: *“deixa de ser gado”* e na construção: *“para mamar o pau do jimin sua sebosa calcinha dura deixa minha criança em paz sua neurótica de merda”*.

Temos, nesses exemplos, análises bem específicas: (i) *“acima deles só o helicóptero da polícia”* demonstra a criatividade da produtora ao utilizar o helicóptero da polícia, no sentido de ser uma instância superior ao personagem, o que significa que o personagem deve se submeter a essa instância; (ii) *“deixa de ser gado”* faz uma menção à ideia de que “gado” é aquela pessoa que segue o rebanho, ou seja, não tem opinião própria; e (iii) *“para mamar o pau do jimin sua sebosa calcinha dura deixa minha criança em paz sua neurótica de merda”*, o qual apresenta elementos que foram utilizados para transmitir mensagens específicas, como: a referência ao órgão genital masculino ao utilizar a palavra *“pau”*; a afirmativa *“sua sebosa calcinha dura”* demonstra que o personagem tem aversão à figura feminina, depreciando-a com um tom pejorativo; e o fragmento: *“neurótica de merda”* explicita uma ofensa. Chamamos atenção para a maneira como a produtora faz uso de sua liberdade criativa para a realização de construções que visam ferir o outro.

Salientamos que, em Bakhtin (2002), o Carnaval ignora o palco, uma vez que o Carnaval existe para todo o povo; sendo assim, ao utilizar a liberdade criativa, as produtoras das AUs propiciam aos seus leitores, livremente, imergir em uma linguagem desprovida de barreiras, com a permissividade de construções que fazem uso da capacidade criativa das produtoras para elogiar e/ou ofender, bem ao estilo da ambivalência rabelaisiana.

Encontramos para a subcategoria Elogios Injuriosos, na AU2, os trechos: *“as mensagens odiosas de vocês não vai mudar isso”* e *“foi do caralho serio impecáveis”*; os fragmentos: *“praga some logo do mundo”* e *“todo mundo sabe que os gays se gostam e se pegam e ficam nessa palhaçada por isso ninguém suporta viado”*.

Nesse sentido, observamos o elogio injurioso com a utilização do adjetivo *“odiosas”*, ao se referir às mensagens das fãs, e o uso do vocábulo *“caralho”* para elogiar a apresentação dos artistas pelo personagem. Já nos fragmentos *“praga some logo do mundo”* e *“todo mundo sabe que os gays se gostam e se pegam e ficam nessa palhaçada por isso ninguém suporta viado”* expressam uma visão depreciativa e homofóbica, com destaque para os vocábulos *“praga”* e *“palhaçada”* empregados enquanto adjetivações injuriosas.

E, por fim, temos a subcategoria Hiperbolização nos fragmentos: “o cara mais bonito do mundo”; “ele não vai comer vocês”; e nos excetos: “eu te amo mais que tudo” e “você é o homem mais incrível do mundo”. A linguagem hiperbólica é traço constitutivo do vocabulário carnavalizado; logo, encontramos esta marca linguística nos termos: “mais bonito do mundo”, “te amo mais que tudo” e “homem mais incrível do mundo”. Já no trecho: “ele não vai comer vocês” expressa, na AU2, o exagero na ideia de que o personagem não vai manter relações sexuais com várias pessoas.

Agora, seguimos para a Imagem Grotesca e suas subcategorias: Transformação, Fantasia e/ou Máscaras, Ambivalência e Sensualidade, para análise da AU2, Quadro 15:

Quadro 15 - Imagem grotesca - AU2

Transformação	Fantasia / máscaras	Ambivalência	Sensualidade
<i>Isso pior são as pessoas que já tão shippando e criando nome de shipper serio alguém avisa.</i> [...] <i>se ele não quer te beijar vem aqui que eu quero</i> [...] eu achei que vc namorasse o taehyung para de me atacar park jimin do caralho porra cu [...]	- venha ver essa palhaçada aqui que as suas fãs estão fazendo. [...] <i>Pena que o cara que elas são fã não é também né</i> O que disse que cão homofobico <i>Jimin sou gay</i> [...] <i>Te maltratar? nunca quero apenas o seu bem, príncipe [...]</i>	<i>Jeon jungkook – cantor e integrante do grupo bangtan, as fãs tratam ele como criança mas de criança ele não tem nem a cara</i> [...] Seokjin e Namjoon me odeiam e eu tenho provas odeiam nada eles te amam minnie [...]	- ELE TÁ OLHANDO PRA MIM AQUI - olha esse sorriso pra >>>> mim - ele é tão lindo, manjoon desmaiou será? - ainda não, mas to quase [...] O SORRISÃO DO JJGKOOK DEPOIS DE OLHAR LRO CELULQR [...] deve ter recebido uma mensagem de alguém pra sorrir daquele jeito [...] o sorriso dele é tão lindoooooooooooo

Fonte: A pesquisadora (2024)

A subcategoria da Transformação é percebida nos trechos: “pior são as pessoas que já tão shippando e criando nome de shipper serio alguém avisa?” e “para de me atacar park jimin do caralho porra cu”. Nessa perspectiva, a transformação

consiste na utilização do *shipper*, segundo o dicionário das fanfiqueiras, junção de casal amoroso, o que significa transformar personagens isolados em casais homoafetivos; como também na transformação moral do personagem que, na AU2, muda o tom do seu discurso de amigável para ofensivo, com destaque para a sequência de três vocábulos de baixo calão “*caralho*”, “*porra*” e “*cu*”. Há, nas transformações, as metamorfoses, o hibridismo e a permutação do superior e do inferior hierárquico, os quais permeiam a imagem do corpo grotesco.

Encontramos as Fantasia e/ou Máscaras nos excertos da AU2: “*venha ver essa palhaçada aqui que as suas fãs estão fazendo*”; “*O que disse que cão homofóbico*”; e “*quero apenas o seu bem, príncipe*”. Sob esse olhar, o vocábulo “*palhaçada*” representa a vestimenta metafórica e depreciativa para se referir às atitudes das fãs. Nas palavras de Bakhtin (2002, p. 35): “[...] é na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco”, o que nos leva a depreender a figura do palhaço, em seu sentido hilário do termo, uma vez que simboliza a inversão da compostura do personagem da AU2.

Na utilização do termo “*cão homofóbico*”, temos uma vestimenta social, ao associar tanto a ideia negativa contida no vocábulo “*cão*”, geralmente ligado ao universo diabólico, quanto ao uso do adjetivo “*homofóbico*”, o qual marca essa vestimenta social, que é considerada crime em nosso país.

A Ambivalência, ao nosso ver, significa uma abordagem a partir dos opostos, de aspectos radicalmente diferentes, os quais, de certa forma, trazem certa confusão, imprecisão e obscuridade à linguagem, destacando uma dualidade de valores. Localizamos esta subcategoria nas passagens: “*Seokjin e Namjoon me odeiam*” e “*odeiam nada eles te amam minnie*”, os quais apresentam uma dualidade de valores que acabam por trazer certa confusão na compreensão da interação realizada pelos personagens da AU2, afinal não fica claro se o que prevalece é o “amor” ou o “ódio”.

Essas ambivalências presentes nas AUs nos fazem refletir acerca dos posicionamentos dos jovens em relação às suas decisões na vida, suas escolhas e seus projetos de vida, uma vez que nas produções ficcionais, muitas vezes, as produtoras retratam situações presentes em suas vidas ou nas vidas de pessoas próximas.

Já a subcategoria Sensualidade é percebida nos fragmentos da AU2: “*olha esse sorriso pra >>>> mim*” e “*ele é tão lindo*”; “*deve ter recebido uma mensagem de alguém pra sorrir daquele jeito*” e “*o sorriso dele é tão lindooooooooooooooooo*”,

observamos um destaque para uma das partes altas do corpo, os lábios, a partir do sorriso, alusão ao princípio material e corporal da imagem grotesca. Sob esse olhar, “Em Rabelais, as imagens se aliam ao mais amplo universalismo e utopia a um caráter concreto, visual, vivo, a uma localização rigorosa e a uma precisão muito técnica” (Bakhtin, 2002, p. 163).

Temos, então, a sensualidade materializada no adjetivo “*lindoooooooooooooooo*”, o qual desperta o desejo dos outros personagens, direcionando especificamente para os lábios, superior hierárquico, mais ligada à contemplação, ao que é considerado sublime, transcendental, na visão rabelaisiana. Em diálogo com a Comunidade *LGBTQIAPN+∞*, temos um corpo se apresenta em uma inter-relação com a realidade, “na fronteira entre a realidade e o simbólico, a ressignificação do grotesco” (Silva, 2022, p. 1064).

Posto isto, a seguir, temos a contextualização da *AU3*.

7.4 Contextualização da *AU3*

A produtora da *AU3* apenas informa aos seus seguidores que sua *AU* será construída com o personagem *jikook* vestido de *maid*, como podemos visualizar na Figura 63.



Fonte: @btscream (2021)

Assim, a produtora da *AU3* inicia sua história ficcional com a utilização de uma *EDIT*. Em seguida, a produtora dá sequência aos 30 capítulos de sua *AU*.

Logo, iniciamos nossa análise com a categoria do Riso e com suas subcategorias: Ridicularização, Ironia, Júbilo e Gracejos, como mostra o Quadro 16:

Quadro 16 - Riso – *AU3*

Ridicularização	Ironia	Júbilo	Gracejos
- foi tão difícil seduzir o bestão e pegar o celular dele	- sabia que mandei mensagem pro hyung e ele me mandou fotinha, sofra	- quero ir logo pra cafeteria ver o Yoon hyung, talvez eu tenha um ataque cardíaco ao ver ele	- você tinha bochechas tão fofas e rosadas - narizinho igual um botãozinho

Fonte: A pesquisadora (2023)

Há a subcategoria Ridicularização, na *AU3*, no trecho: “*seduzir o bestão*”, o que demonstra a utilização de tom depreciativo no trecho destacado a partir da ridicularização. Nesse sentido, na *AU3* há marcas linguísticas desta subcategoria do riso, com o intuito de trazer para o enredo ficcional expressões que ridicularizam alguns personagens.

Encontramos a subcategoria da Ironia no trecho do diálogo: “*ele me mandou fotinha, sofra*”. Ao realizar a leitura da *AU3*, no processo desconstrutivo da unitarização, compreendemos que o todo das *treads* analisadas estabelecem relação dialógica com as partes, para a construção de significados carnavalizados em tom irônico, o que demonstra o contrário daquilo que realmente era para ter sido dito pelos personagens.

A subcategoria *Júbilo* foi percebida no excerto: “*talvez eu tenha um ataque cardíaco ao ver ele*”, o que demonstra a ambivalência do riso, ao possuir também uma hiperbolização na linguagem, ratificando a “plasticidade” do riso associada às situações comunicativas cotidianas, as quais se “moldam” e se “materializam” nos discursos, como visualizado na *AU3*.

Já o Gracejo é verificado no trecho: “*você tinha bochechas tão fofas e rosadas*”, o que transcende a capacidade de elogiar o personagem, uma vez que o uso do superlativo “*tão*” para intensificar os adjetivos “*fofas*” e “*rosadas*” demonstra certa intimidade entre o elogiador e a pessoa elogiada. Tal relação se confirma ao estabelecermos ligação com a Carnavalização, visto que há a proximidade entre as

peessoas, ao suspender a oficialidade e a permitir o livre contato entre os homens. Nesse sentido, observamos que a produtora da *AU3* utiliza uma linguagem que visa chamar atenção dos outros fãs e/ou seguidores do *Twitter* e, para isso, faz uso de escolhas lexicais específicas, com o intuito de trazer para o enredo ficcional elementos que o torne mais interessante para um determinado público, os fãs do *BTS*.

Assim compreendido, seguem as subcategorias selecionadas para o Vocabulário: Grosserias, Liberdade Criativa, Elogios Injuriosos e Hiperbolização, as quais subjazem o vocabulário da praça pública carnavalesca, Quadro 17:

Quadro 17 - Vocabulário – AU3

Grosserias	Liberdade Criativa	Elogios Injuriosos	Hiperbolização
- esse - esse idiota gosta de todos os homens que eu gosto	- hm, - hm pq o jungkook tá se engraçando com o yoongi????	- ele foi tão burro em acreditar em mim kkkkkkkkkkkk	- quero ir logo pra cafeteria ver o Yoon hyung - talvez eu tenha um ataque cardíaco ao ver ele

Fonte: A pesquisadora (2023)

A Grosseria, enquanto primeira subcategoria do Vocabulário, aparece na assertiva: “esse *idiota* gosta de todos os homens que eu gosto”. A utilização do léxico “*idiota*” representa a depreciação da linguagem, com um tom proposital, o que significa que o locutor teve a intenção de depreciar a imagem, de fato, do referente, ao interpelar um discurso para seu interlocutor principal com o uso do “*xingamento*”.

A subcategoria da Liberdade Criativa é notada no fragmento: “*hm, pq o jungkook tá se engraçando com o yoongi????*”. Nesse sentido, a expressão “*se engraçando*” foi empregada livremente fora da sua acepção original “estar cheio de graça”, no sentido da alegria contagiante, para a criação de um clima de flerte homoafetivo entre os personagens.

Já a subcategoria Elogios Injuriosos aparece no excerto: “*ele foi tão burro em acreditar em mim kkkkkkkkkk*”, no qual temos o vocábulo “*burro*” empregado no sentido de ofensa. Por conseguinte, visualizamos na Carnavalização, enquanto praça pública, a suspensão provisória das barreiras hierárquicas, o que se mostra na *AU3* com a presença de um discurso depreciativo, espontâneo e livre de cerceamento social.

Na Hiperbolização, percebemos a extravagância dos termos e/ou sentenças proferidas com o intuito de chamar a atenção para a intensificação da mensagem que se quer transmitir. Localizamos esta subcategoria no excerto: “- *talvez eu tenha um ataque cardíaco ao ver ele*”. Torna-se interessante observar a maneira como a produtora utiliza uma linguagem hiperbólica para expressar os sentimentos do personagem, demonstrando a intensidade das emoções do personagem em relação ao seu objeto de desejo, ao introduzir a situação do “*ataque cardíaco*”.

Por fim, seguimos para a categoria da Imagem Grotesca, para analisarmos a AU3, em consonância com as subcategorias presentes no Quadro 18:

Quadro 18 - Imagem grotesca – AU3

Transformação	Fantasia / máscaras	Ambivalências	Sensualidade
- <i>eu tô aqui no príncipe dos mangás</i> - e eu com isso? - vem aqui comigo	-como vou trabalhar em um maid café? Sou um garoto - idai? O yoongi trabalha lá usando roupinha de maid	- O JUNNGKOOK ME ODEIA -todo mundo sabe disso - como você conseguiu conquistar o yoongi? - bastou eu sorrir pra ele	- devolve meu celular - manda a senha - não - se você madar a senha eu mostro uma foto minha pra você - TÁ BOM

Fonte: A pesquisadora (2023)

Temos a Transformação no excerto: “*eu tô aqui no príncipe dos mangás*”, o que demonstra que o personagem foi transformado em príncipe dos mangás, com o objetivo de destacar sua beleza. Na transformação, as imagens referentes ao princípio material e corporal, enquanto herança da cultura cômica popular, representam um tipo peculiar de imagem e, mais especificamente, da concepção estética da vida na grande praça pública carnavalesca. Há, na Carnavalização, “[...] expressões das transformações, metamorfoses, violações das fronteiras naturais [...] inter-relação da realidade e da imagem” (Bakhtin, 2002, p. 35). Sob essa perspectiva, temos, nessa subcategoria, a transformação da personagem da AU3 em “*príncipe dos mangás*”.

As fantasias e/ou máscaras estão presentes na Carnavalização bakhtiniana, as quais, em nosso entendimento, englobam aparência caprichosa, criatividade, extravagância na forma de se apresentar, incluindo o disfarce que não obedece a regras fixas, mas sim à imaginação do artista. Ambas são utilizadas para disfarçar o rosto e/ou o corpo, caracterizar personagens criados para incorporar determinados

momentos da vida, ou até mesmo para fazer uma crítica a determinados aspectos da sociedade. Encontramos esta subcategoria no fragmento: “O *yoongi* trabalha lá usando roupinha de *maid*”. Assim, o uso da fantasia de “*maid*”, homem no papel feminino, ratifica a presença desta subcategoria de análise.

A subcategoria da Ambivalência aparece nos trechos: “O *JUNNGKOOK* ME ODEIA”; “*como você conseguiu conquistar o yoongi?*” e “*bastou eu sorrir pra ele*”. Temos, então, presença das situações da narrativa que expressam oposições exemplificadas no fragmento: “*como conseguiu conquistar*”, demonstrando surpresa pela dificuldade da conquista e conquista efetiva a partir do sorriso.

E, por fim, encontramos na subcategoria Sensualidade: “*se você mandar a senha eu mostro uma foto minha pra você*”, a tentativa de suborno por meio da sedução, ao fazer menção a uma foto, que simboliza o desejo e que remete ao prazer despertado pelo sentido da visão, aspecto concreto-sensorial. Temos, no corpo grotesco, a renovação das vestimentas das personagens sociais, visto que há a permutação do superior e do inferior hierárquicos (Bakhtin, 2002). Consequentemente, temos o aspecto concreto-sensorial na mensagem implícita de sedução, ao fazer alusão ao envio da foto para uma das personagens na *AU3*.

Ressaltamos que a conta da produtora da *AU3* foi desativada, o que ratifica o que foi posto em nossa metodologia, no tocante aos riscos, que não temos controle sobre as contas das produtoras das *AUs*. Nesse sentido, não foi possível incluir novos trechos, como foi sugerido na qualificação de nossa pesquisa para essa *AU*.

Assim compreendido, damos sequência às categorias e às subcategorias, ao relacionar os atos ético e estéticos dialogicamente ao mundo da vida e ao mundo da cultura, nas *AUs* sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*.

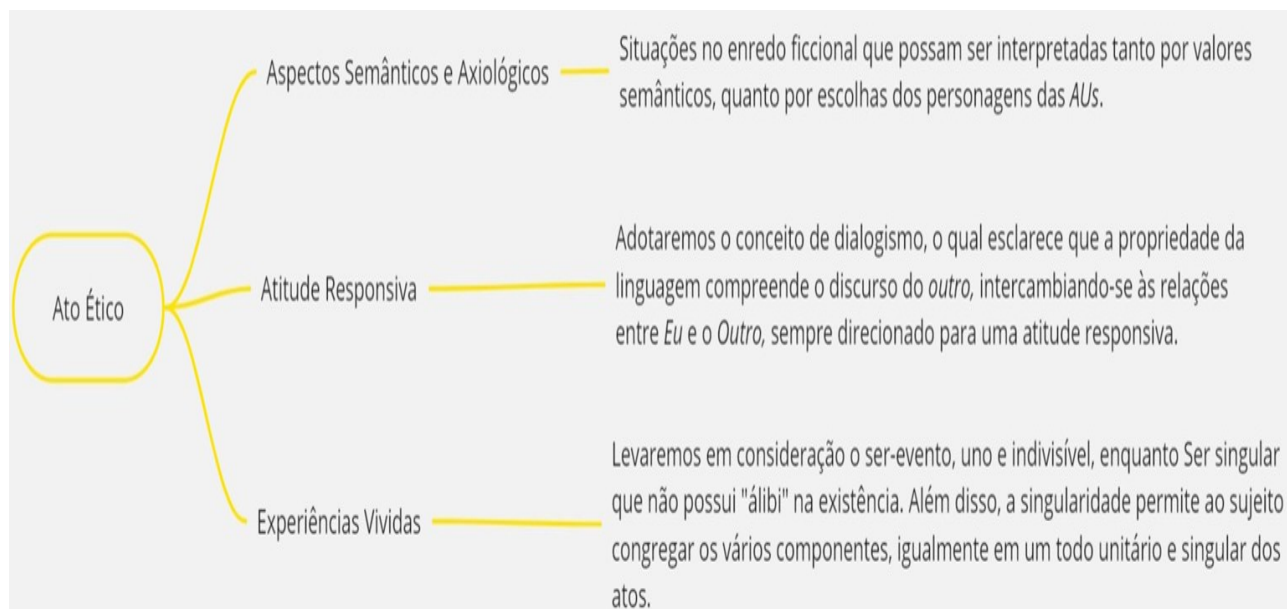
Iniciamos, então, nosso Estudo II.

7.5 Estudo II

Em nosso Estudo II, apresentamos as categorias e subcategorias concernentes ao nosso segundo objetivo específico: *Identificar aspectos dialógicos do ‘ato responsável’, ético e estético, e relacioná-los ao universo dos fãs da Cultura K-Pop no Twitter*. Dessa maneira, descrevemos as definições de cada subcategoria elencada *a posteriori*, a partir das quatro categorias *a priori*: Ato Ético, Ato Estético, Mundo da Vida e Mundo da Cultura.

Logo, iniciamos com as subcategorias que tangem à categoria Ato Ético, ou seja, Aspectos Semânticos e Axiológicos, Atitude Responsiva e Experiências Vividas, como ilustra a Figura 64.

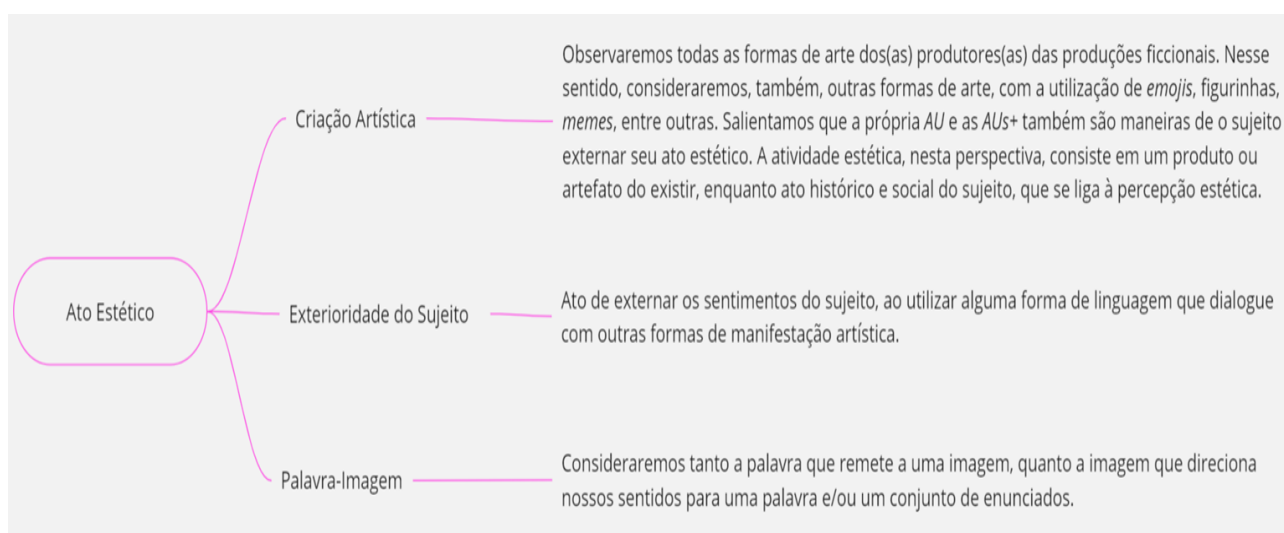
Figura 64 - Mapa Mental com as subcategorias do Ato Ético



Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Dando prosseguimento, ilustramos, na Figura 65, as subcategorias elencadas *a posteriori*: Criação Artística, Exterioridade do Sujeito e Palavra-Imagem, as quais correspondem à categoria estabelecida *a priori* do Ato Estético.

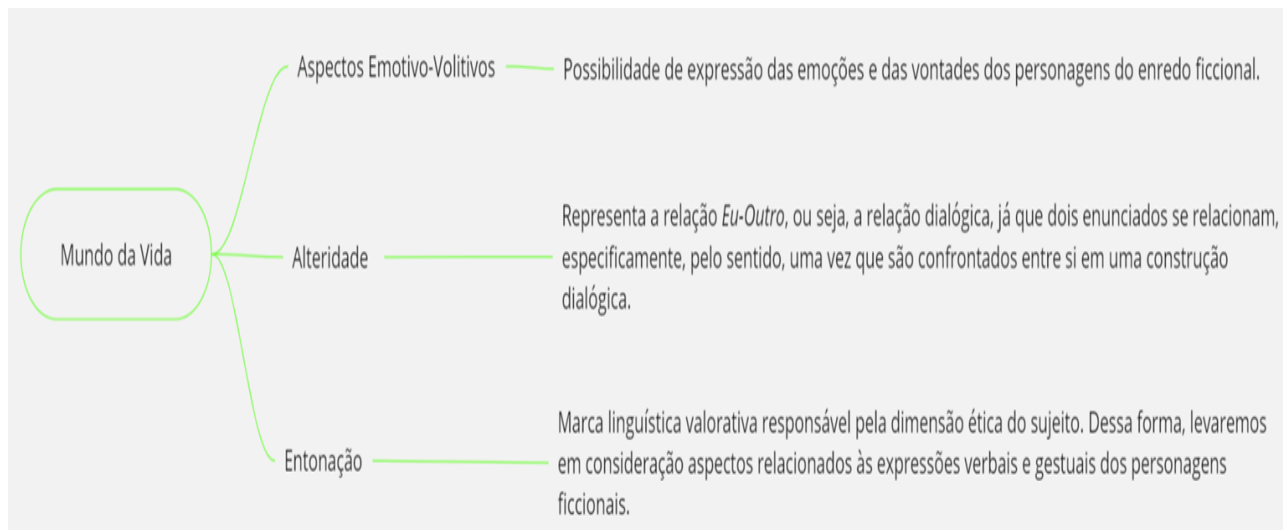
Figura 65 - Mapa Mental com as subcategorias do Ato Estético



Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Ademais, para a categoria elencada *a priori* do Mundo da Vida, foi possível categorizar as subcategorias *a posteriori*: Aspectos Emotivo-Volitivos, Alteridade e Entonação, como se encontram apresentadas na Figura 66.

Figura 66 - Mapa Mental com as subcategorias do Mundo da Vida



Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Por fim, chegamos às subcategorias elencadas *a posteriori*: Manifestação Artística, Atos Valorados e Identidade Cultural, correspondentes à categoria Mundo da Cultura, como mostra a Figura 67.

Figura 67 - Mapa Mental com as subcategorias do Mundo da Cultura



Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Damos sequência ao Estudo II, com a contextualização da AU4.

7.6 Contextualização da AU4

A produtora da AU4, @_universealter, apresenta sua AU, cujo título é “*Taekook – Mini AU*”, já esclarecendo que se trata de uma pequena narrativa, conhecida como *short AU*. Ao contextualizar o personagem *Taekook*, que dá nome à sua produção ficcional, a AU se inicia com um *gift*, conforme Figura 68:



Fonte: @_universealter (2021)

Em seguida, é apresentado o outro personagem: “*Príncipe Jeon Jungkook, compositor, cantor... E SOLTEIRO.. Quem guenta*”, na segunda *tread* da produtora. Salientamos que os doze capítulos que compõem a AU4 são construções multissemióticas. Em virtude disso, optamos por apresentar excertos associados às imagens, em conjunto com nossas subcategorias de análise, cujas imagens se constituem, basicamente, de *memes*, *gifts*, figurinhas e outras imagens, as quais

estabelecem, também, relações intertextuais. Por conseguinte, contextualizamos as intertextualidades.

A primeira parte do Quadro 19 mostra um exemplo de *meme*, utilizando a imagem da cantora *Gretchen*, expressando alegria; na segunda parte, exemplos de imagens com personagens dos contos de fadas, especificamente a Princesa Aurora e seu Príncipe encantado, os quais estão presentes na *AU4*, exercendo os papéis de funcionários do *buffet*, como ilustra o Quadro 19.

Quadro 19 - Exemplos de textos mistos na *AU4*



Fonte: @_universealter (2021)

Assim, a produtora cria uma relação entre seu enredo ficcional e as imagens utilizadas, com o intuito de dar mais emoção à sua produção ficcional, uma vez que os *memes* permitem o compartilhamento de comentários pontuais sobre conteúdos específicos, como ideias sociais, eventos contemporâneos, ou até mesmo símbolos ligados à área da cultura. Nesse sentido, os *memes*, ao utilizarem personagens conhecidos, intertextualmente, da indústria do entretenimento, podem ser viralizados e, em virtude disso, acabam sendo facilmente reconhecidos pelos usuários das redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*.

No tocante aos personagens dos contos de fada, são utilizados para despertar nos fãs do *BTS* e seguidores da produtora da *AU4* a magia presente na vida, ao retratar, por meio de personagens que permeiam o universo infantojuvenil, aspectos da vida humana com mais leveza. No que se refere à resposta dada à pergunta do príncipe, observamos uma certa “malícia” da princesinha, ao repetir a imagem semântica referente ao ato de “comer”, quebrando a perspectiva da leveza, já que ela enfatiza sua ação por meio dos verbos “*mastigar*”, “*luchar*”, “*alimentar*”, “*mordiscar*”, “*almoçar*” e “*tomar café*”. Já no capítulo 5, Figura 69, há a contextualização de um piquenique.

Figura 69 - Exemplificação do capítulo 5 – *AU4*



Fonte: @_universealter (2021)

No capítulo 9, temos a sequência temporal de três anos, após o casamento dos personagens, como ilustra a Figura 70:

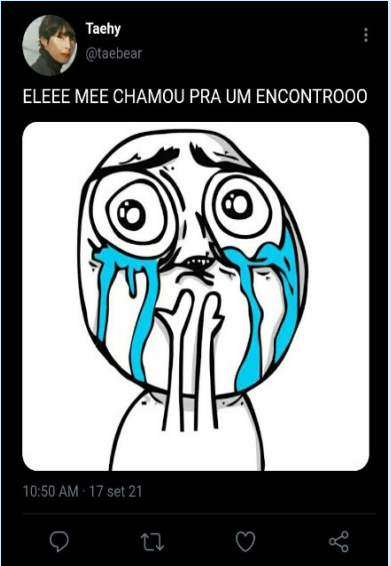
Figura 70 - Exemplificação do capítulo 9 – AU4

Fonte: @_universealter (2021)

Optamos por apresentar os capítulos 5 e 9 para a compreensão da criatividade da produtora da *AU4*, ao se preocupar em ilustrar os acontecimentos de sua produção ficcional, como um piquenique, com a construção de um clima amoroso e o resultado positivo, ao pedido de casamento, na memória do personagem, consolidando o *ship* homoafetivo masculino da *AU4* e externando o afeto demonstrado pelo casal de mãos dadas.

Assim compreendido, iniciamos as análises da categoria Ato Ético e suas subcategorias: Aspectos Semânticos e Axiológicos, Atitude Responsiva e Experiências Vividas, em consonância com o Quadro 20.

Quadro 20 - Ato Ético

Aspectos Semânticos e Axiológicos	Atitude Responsiva	Experiências Vividas
<i>Eu assim... Não vejo a hora da festa acabar e poder voltar para os braços DELE</i>	- O QUE VC GOSTA DE FAZER? - AH, EU GOSTO DE COMER, MASTIGAR, LANCHAR, ME ALIMENTAR, MORDISCAR UNS DOCES, ALMOÇAR, JANTAR, TOMAR CAFÉ	<i>Fui beber água e encontrei O PRÍNCIPE COMENDO NA COZINHA</i>
		
		

Fonte: A pesquisadora (2023)

Na visão bakhtiniana, todas as possibilidades de interação do sujeito são permeadas por atos: ético, estético, sentimento, enunciado. Logo, todos os atos humanos, com toda a sua complexidade na vida vivida por sujeitos únicos e singulares, envolvem questões sobre ética e estética, imbricando o 'ato responsável' e a vida em um todo arquitetônico (Bakhtin, 2020), os quais foram considerados para efeito de análise. Sob esse olhar, o ato ético corresponde ao conteúdo do ato, a todos

os processos que compõem o ato, além da junção com a valoração do sujeito deste ato em relação ao seu ato em si.

Sendo assim, todos os atos dos personagens da *AU*, das produtoras e dos seguidores dos perfis selecionados para as análises foram considerados. Salientamos que demos preferência para as análises de trechos das narrativas ficcionais. Ademais, o Ato Ético envolve leis universais e uma gama de possibilidades concretas, verídicas e práticas da vida e do mundo real de um sujeito que é responsável por seus atos na sua singularidade.

Assim, identificamos a subcategoria Aspectos Semânticos e Axiológicos no excerto: “*Eu assim... Não vejo a hora da festa acabar e poder voltar para os braços DELE*”. Temos, então, um ato volitivo do personagem da *AU4*, ao expressar seu desejo em retornar aos braços do seu amado, ato ressaltado pelo uso do pronome “*DELE*” em destaque, o que mantém relação de intertextualidade com a alegria externada pelo personagem infantil que remete ao desenho animado do *Bob Esponja*.

Em outra *tread*, observamos a relação intertextual entre o fragmento “*Será que Ta cedo pra um encontro?*” e uma imagem que expressa dúvida e/ou reflexão, que se completa com três interrogações. A expressão corporal que induz à dúvida representa uma marca semântica que pode ser interpretada pelo viés valorativo e axiológico do personagem ficcional, contrapondo-se às interrogações, que expressam um posicionamento indeciso, o qual depende do ato volitivo do personagem.

Ao analisarmos a *AU4*, encontramos, como exemplos da subcategoria Atitude Responsiva, os segmentos: “*O QUE VC GOSTA DE FAZER?*” e “*AH, EU GOSTO DE COMER, MASTIGAR, LANCHAR, ME ALIMENTAR, MORDISCAR UNS DOCES, ALMOÇAR, JANTAR, TOMAR CAFÉ*”. No trecho do diálogo entre os personagens da *AU4*, observamos uma atitude responsiva do primeiro personagem em relação ao segundo, visto que ele aguarda um posicionamento à sua indagação, o que acaba sendo atendido com a resposta ao questionamento, ratificando atos éticos inseridos no mundo da vida (Bakhtin, 2020).

Assim, o objetivo da resposta é transmitir, enfaticamente, um posicionamento da princesa em relação a sua intenção comunicativa de interagir com o príncipe e fazê-lo perceber que a pergunta dele não foi bem recebida por ela, por isso ela usa de “malícia” na sequência de verbos que remetem ao ato de se alimentar. Para completar o sentido desses atos, a produtora da *AU4* traz novamente a imagem da *Princesa Aurora*, para ratificar sua intencionalidade, enquanto ‘ato responsável’, ao

fazer uso da intertextualidade, que demonstra que os atos éticos, da vida cotidiana, remetem às situações corriqueiras e dependem das intenções dos participantes no processo de interação verbal. Além disso, a produtora apresenta, na sequência, o trecho “*Eleee mee chamou pra um encontrooo*” e sua relação intertextual com uma imagem bem expressiva de choro, que faz alusão ao estado de extrema emoção.

Em nosso entendimento, a atitude responsiva, intrínseca à relação intertextual construída, demonstra que o personagem, mesmo sendo responsável por seus atos, sentiu-se elogiado e emocionado pelo convite recebido e respondeu-o positivamente, de maneira implícita, com sua reação. Nesse sentido, destacamos as construções responsivas realizadas pelas produtoras, ao reorganizar seus personagens axiologicamente, ao identificarmos a atitude responsiva ativa do personagem, em relação dialógica, que confere sentido entre os enunciados, tendo como referência o todo da interação verbal na AU4. Além disso, a singularidade permite ao sujeito congrega os vários componentes, igualmente em um todo unitário e singular dos atos, o que significa que “apenas no interior de meu ato posso ratificar minha singularidade” (Bakhtin, 2020).

Localizamos a subcategoria Experiências Vividas no excerto: “*Fui beber água e encontrei O PRÍNCIPE COMENDO NA COZINHA*”. Por conseguinte, ao externar uma experiência particular, o personagem da AU4 compartilha com o *Outro* sua surpresa ao encontrar “*NA COZINHA*”, o “*PRÍNCIPE COMENDO*”, com ênfase dada pelo uso das letras maiúsculas, as quais demonstram toda carga semântica da experiência vivida pelo personagem; como também, o *meme* do *Quico*, personagem do seriado mexicano *Chaves*, que fez muito sucesso no Brasil, reiterando a surpresa do personagem da AU4.

Em outra *tread*, temos o trecho: “*Mas eu sou tímido*”, o qual se complementa com dois personagens de desenhos animados que constroem o seguinte diálogo: “*AH SOU TÍMIDA É NOSSO PRIMEIRO ENCONTRO*”, “*- NÃO PRECISA SER*”, e “*ENTÃO TIRA ESSE ROLÃO PRA FORA LOGO*”. Este último exemplo demonstra como as produtoras inserem situações que elas consideram experiências de vida, presentes em um universo *off-line*, para os universos alternativos. O primeiro encontro nos faz compreender que realmente se trata de um universo adolescente, que experiencia seu primeiro encontro amoroso, porém destacamos o ‘ato responsável’ da produtora, ao utilizar em seu enredo ficcional um elemento linguístico, que faz menção ao órgão sexual masculino, caracterizado pelo uso do vocábulo “*ROLÃO*”,

com o objetivo de incitar a prática sexual, enquanto possibilidade de experiência íntima entre os personagens ficcionais.

Assim posto, damos continuidade com as análises da subcategoria Ato Estético, o qual elencamos as subcategorias: Criação Artística, Exterioridade do Sujeito e Palavra-Imagem, Quadro 21.

Quadro 21 - Ato Estético		
Criação Artística	Exterioridade do Sujeito	Palavra-Imagem
O gift animado que abre a AU4.	Só queria um denago	Cheguei no local do evento assim pq corri muito...
		
		

Fonte: A pesquisadora (2023)

Temos o Ato Estético enquanto ato que permite o acabamento das ações dos sujeitos, ou seja, no ato estético temos o objeto estético constituído por valores, reflexões e possibilidades de acabamento da ação ética desse sujeito singular e responsável por seus atos, nos eventos da vida, em relação constante de intersecção entre cultura e vida (Bakhtin, 2020).

Em nosso exemplo da subcategoria Criação Artística, temos a criação do *gift* para dar vida aos personagens, com destaque para a preocupação da produtora em caracterizar os personagens com vestimentas sociais concernentes ao enredo ficcional criado para a *AU4*, com o objetivo precípuo de facilitar os processos dialógicos da interação verbal entre os fãs do *BTS* e/ou os seguidores do perfil selecionado para nossas análises.

Em outra *tread*, observamos o trecho: “*Depois de uma noite maravilhosa, ainda teve café na cama... Sou muito mimado*”, em relação intertextual com a imagem da criação artística, ao organizar biscoitos em forma de coração, que fazem um desenho de uma flor decorada com creme e morangos, ao trazer para a narrativa ficcional elementos multissemióticos, os quais “[...] exigem do leitor habilidades para lidar com uma multiplicidade de linguagens, semioses e modos de fazer sentido” (Cani; Coscarelli, 2016, p.19).

Além disso, destacamos que: “A interface com o visual, oral, gestual, tátil e outros recursos semióticos têm tornado imprescindível na formatação de gêneros textuais que circulam socialmente” (Cani; Coscarelli, 2016, p.19). Essa relação entre texto verbal e texto imagético ratifica o uso da criação artística, enquanto ato estético da produtora da *AU4*, ao dar acabamento ao seu objeto estético, vivenciado pelos aspectos multissemióticos do texto imagético na interação entre arte e vida.

Para a subcategoria Exterioridade do Sujeito, destacamos o fragmento: “*Só queria um denço*” e, em seguida, a contextualização com a figurinha do *Bart Simpson*, personagem principal da série animada dos *Simpsons*, chorando, utilizado com a intenção de materializar, de alguma maneira, a exterioridade do ato do personagem da *AU4*. Em outra *tread*, temos o fragmento: “*PARA TODO SEMPRE*” e a relação de intertextualidade com uma imagem que exterioriza corações apaixonados e a assertiva: “*Mas é que eu ti amo*”, os quais exteriorizam sentimentos de amor do personagem ficcional.

Em nosso entendimento, a produtora faz uso dessa subcategoria com o objetivo de trazer mais emoção ao enredo e aproximá-lo, de alguma forma, dos seus seguidores, em geral, adolescentes que vivenciam intensamente seus relacionamentos amorosos e, muitas vezes, sentem dificuldades de externarem seus desejos e suas intenções, principalmente para seus pretendentes. Nesse sentido, os universos alternativos possibilitam inspiração para jovens contemporâneos, os quais

experienciam situações de ordem sentimental, incluindo as que envolvem a Comunidade *LGBTQIAPN+*[∞], prestando um serviço social.

Outrossim, observamos na subcategoria Palavra-Imagem, na *AU4*, no fragmento: “*Ceguei no local do evento assim pq corri muito...*” e, na sequência, uma figurinha do personagem *Bob Esponja* cansado, provavelmente após ter andado muito. Ou seja, temos a relação intercambiável da Palavra-Imagem com a utilização de um texto misto, dialogicamente construído, em que o elemento extraverbal é constituído pelo acontecimento visível da caminhada excessiva do personagem, que é representado pela imagem do *Bob Esponja*, para remeter à experiência vivida pelo personagem *K-Pop* do *BTS*.

Em outra *tread*, verificamos o excerto: “*Há dois anos nosso casamento dos sonhos*” e, em seguida, a imagem de um local que lembra um castelo, iluminado com requintes de realeza, ambientado em um local que destaca elementos da natureza, com um lago à frente de sua entrada e uma vegetação suntuosa. Tal construção, na narrativa ficcional, em nosso entendimento, envolve e impressiona as leitoras da *AU4*, remetendo, de certa forma, ao universo criado pela *Disney*, no imaginário infantojuvenil dos castelos encantados e dos finais felizes, pois a produtora ratifica que o casamento foi “*dos sonhos*”.

Mais uma vez, temos o ‘ato responsável’ da produtora, com a possibilidade de exequibilidade do seu ato volitivo, ao construir a relação intercambiável entre os discursos verbais e as imagens a eles vinculados. Destacamos que, na perspectiva das interpretações multissemióticas, a sociossemiótica: “[...] interpreta a semiose humana como uma rede complexa de inter-relações que se presentifica nas interações” (Cunha, 2018, p. 64).

Dito isto, seguimos com a análise da categoria Mundo da Vida e das suas subcategorias: Aspectos Emotivo-Volitivos, Alteridade e Entonação, conforme Quadro 22.

Quadro 22 - Mundo da Vida

Aspectos Emotivo-Volitivos	Alteridade	Entonação
<i>Há três anos eu disse SIM</i>	<i>E nesse último aumentamos nossa família. Obrigado meu Lord por chegar na minha vida para transbordar.</i>	<i>Obrigado meu tigrinho, por ir naquele momento beber água pq correu bastante para não se atrasar 😊</i>
		
	<i>Fim.</i> <i>Espero que tenham gostado é minha primeira mini au finalizada de fato e ainda tive que repostar. Obrigada por quem leu deu fav e RT espero ver vocêsais vezes.</i>	

Fonte: A pesquisadora (2023)

Na visão bakhtiniana, temos os três campos da atividade humana: vida, arte e cultura. Enquanto totalidade do ato, o ser-evento vive, existe e se realiza, enquanto ser singular, uno e indivisível, em contato com o confronto de dois mundos: o mundo da vida e o mundo da cultura. Sob essa ótica, o mundo da vida, na filosofia primeira de Bakhtin, é o lugar onde a vida acontece, no qual nosso ato ou ação se desenvolve, experimentado por um sujeito concretamente, ou seja, um mundo sentido, visto, ouvido, tocado, pensado, o qual é impregnado de valoração, escolhas e vontades.

Assim, Bakhtin (2020) enfatiza nossa ação responsável ao criar, dar vida, possuir conhecimento acerca dele, vivenciá-lo e, por fim, despedir-se deste mundo,

em consequência da finitude da vida com a morte. Tal ato, na condição de individualidade do ser, ocupa um lugar e possui como característica precípua a irrepetibilidade, na sua singularidade (Bakhtin, 2020).

Logo, para a subcategoria Aspectos Emotivo-Volitivos, encontramos o trecho: “*Há três anos eu disse SIM*”, ao demonstrar a escolha do personagem em aceitar o pedido de casamento que lhe foi proferido por seu amado, o qual se relaciona intertextualmente com a imagem do casal homoafetivo masculino de mãos dadas.

Em outra *tread*, temos a afirmativa: “*Hora de ir dormir*”, com a imagem das mãos do casal homoafetivo masculino, uma sobre a outra, em sinal de intensa cumplicidade, ao expressar toda carga emotiva caracterizada pelo ato de vontade do personagem ficcional. Nessa perspectiva, destacamos os aspectos que envolvem os atos no mundo da vida, atravessados por questões dialógicas, os quais destacamos a intenção da produtora em fazer uso do recurso visual de carinho entre os personagens, para externar seus sentimentos.

Em se tratando da subcategoria Alteridade, temos o segmento: “*Obrigado meu Lord por chegar na minha vida para transbordar*”. Assim, podemos observar o processo dialógico estabelecido entre os personagens no tocante à gratidão expressa do *Eu* em relação ao *Outro*, como também com a intersecção com a imagem das mãos dos dois pais com seu filho, o qual veio alegrar suas vidas.

Destacamos, também, em outra *tread*, a mensagem transmitida pela produtora da *AU4*, ao finalizar seu enredo ficcional: “*Espero que tenham gostado é minha primeira mini au finalizada de fato e ainda tive que repostar. Obrigada por quem leu deu fav e RT espero ver vocêsais vezes*”, que expressa, dialogicamente, a intenção da produtora em receber mensagens de interação dos seus seguidores, com a ideia da alteridade advinda do encontro entre a mensagem da produtora e os comentários dos seguidores, cujas vozes possuem natureza social no espaço do *Twitter*.

De acordo com Amorim (2018, p. 28, grifo do autor): “A entonação será justamente marca linguística do *valor* e será responsável pela dimensão ética que estará sempre presente na obra bakhtiniana”. Para a subcategoria Entonação, ressaltamos sua marca linguística valorativa, a qual é responsável pela dimensão ética do sujeito, presente na *AU4*, também, com seus aspectos relacionados às expressões verbais e gestuais, já que, segundo Voloshinov (1976), a entonação encontra-se na fronteira entre o verbal e o não verbal, uma vez que na entonação o discurso entra em contato com a vida.

Na AU4, encontramos esta subcategoria no trecho: “Obrigado meu tigrinho, por ir naquele momento beber água pq correu bastante para não se atrasar 😊 você ainda perde a hora, algumas coisas nunca muda não é? Mas amo muito você e nossos filhos”; em seguida, a produtora utiliza, na mesma *tread*, a figurinha da personagem *Docinho*, das *Meninas Super Poderosas*. Chamamos atenção para o fato de a personagem *Docinho* estar emocionada, com os olhos lacrimejando, externando seus sentimentos de reação em relação à fala do personagem da AU4.

Tal fato dever ser ressaltado, uma vez que há uma quebra de expectativa no uso desta imagem, visto que as características de *Docinho*, no seu emprego usual, muitas vezes, beira à grosseria, por seu temperamento difícil, mas que sempre se coloca disposta a ajudar. Nesse sentido, a entonação é marcada pelo tom valorativo da relação entre texto verbal e o emprego contextualizado do texto multissemiótico.

Destacamos, também, a *tread* que apresenta a relação intertextual entre o enunciado “Hoje tem festa...Ebaaa” e o *memé* da cantora *Gretchen*, que faz muito sucesso nas redes sociais digitais, para enfatizar a entonação do personagem ficcional a partir do gesto da cantora em anunciar sua fala com o uso do microfone.

Agora, seguimos com a categoria Mundo da Cultura e suas subcategorias: Manifestação Artística, Atos Valorados e Identidade Cultural, Quadro 23.

Quadro 23 - Mundo da Cultura

Manifestação Artística	Atos Valorados	Identidade Cultural
Nosso príncipe cantou no casamento 😭	Se dependesse de mim seria mimado assim todos os dias. Mas depende de você dizer SIM	Thaey trabalha em um buffet que foi contratado para realizar a festa de recepção do Príncipe Jeon Jungkook
		



Fonte: A pesquisadora(2023)

Ratificamos que o ato é partícipe do que Bakhtin (2020) denomina por existir-evento, agregado à unidade da singularidade desse existir, cujo resultado é apresentado por nosso teórico russo como o confronto de dois mundos “[...] absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da vida e o mundo da cultura” (Bakhtin, 2020, p. 43).

Assim, nossa primeira subcategoria é a Manifestação Artística, presente no seguimento: “*Nosso príncipe cantou no casamento* 🥹” e, logo depois, a utilização de um *gift* com os dois membros do *BTS*, que foram utilizados como personagens da *AU4*, cantando e manifestando seu artefato artístico através da música. Destacamos, neste exemplo, a utilização do *emoji* chorando, empregado não para expressar tristeza, mas para externar emoção, contentamento e contemplação, no que tange à manifestação artística dos personagens da *AU4*.

Em outro exemplo, encontramos o trecho: “*PARA TODO SEMPRE*”, em diálogo com a imagem de um personagem infantil, que apresenta a boca aberta, com corações coloridos que saem dela e enfeitam seu ambiente exterior. A criação artística da produtora consistiu em estabelecer esta relação entre elementos verbais e não verbais, com o intuito de manifestar sua criatividade no existir-evento de sua produção ficcional, além de envolver os seus seguidores no clima que remete ao relacionamento amoroso dos personagens, considerado “*eterno*”, ao ser enfatizado com o trecho em caixa alta “*PARA TODO SEMPRE*”.

No que tange à subcategoria Atos Valorados, reiteramos que, na visão bakhtiniana, a valoração constituir-se-á da realidade fundamental do contexto

extraverbal, no qual se atentará também para a entonação que expressa, valorativamente, as manifestações dos personagens da *AU*, os quais representam sujeitos da vida real.

Sendo assim, compreendemos como Atos Valorados o trecho: “*Se dependesse de mim seria mimado assim todos os dias. Mas depende de você dizer SIM*”. Há relação dialógica neste enunciado, como também há o ato valorado e volitivo do personagem da *AU*, ao externar um ato singular de vontade de acariciar todos os dias seu amado e, para que este ato se torne verdadeiramente possível de ser executado diariamente, faz-se necessária a atitude responsiva com a assertiva positiva para o pedido de casamento.

Destacamos a intertextualidade com a personagem Mônica, da Turma da Mônica, para contextualizar a alegria da assertiva do personagem da *AU* e para ratificar o quão apaixonado está o personagem da narrativa ficcional, o que pode ser verificado no trecho verbal: “*caralho eu to mt apaixonada*”, que enfatiza o ‘ato responsável’ do personagem, ao externar toda sua carga valorativa em relação ao seu pretendente; como também, destacamos o ‘ato responsável’ da produtora, ao escolher o vocábulo “*caralho*”, enquanto marca linguística que expressa valorativamente suas intenções comunicativas na narrativa ficcional.

Em outro trecho, temos: “*Não sei como ele soube que é meu favorito, mas trouxe vários leite de banana ♥ e ele gosta de morango*”, que mantém relação intertextual com a imagem de duas opções de leite fermentado, como possibilidades para a escolha do outro personagem ficcional. Chamamos atenção para o uso, pela produtora, do *emoji* de um coração sombreado, totalmente preto, que significa, de acordo com site <https://emojipedia.org>, *morbidez, tristeza ou forma de humor negro, mas, apesar da cor, continua a ser habitualmente utilizado para amor e afeição*, o que ratifica os atos valorados da produtora da *AU4*.

Quanto à subcategoria Identidade Cultural, observamos, em nosso *corpus*, a identificação dos fãs com os personagens, a cultura sul-coreana, representada por imagens e informações específicas, que remetem ao contexto sul-coreano; assim como, a própria música dos cantores do *BTS* e outras situações que envolvam multissemoses que remetam à subcategoria Identidade Cultural. Temos, como exemplo desta subcategoria, o excerto: “*Thaey trabalha em um buffet que foi contratado para realizar a festa de recepção do Príncipe Jeon Jungkook*”, no qual há a representação cultural ao utilizar os membros do *BTS* para compor a produção da

narrativa ficcional, inclusive ao ratificar a presença do príncipe *Jeon Jungkook* com o *gift* animado e outra imagem com os mesmos membros do *BTS*.

Ressaltamos a referência cultural sul-coreana do *K-Pop*, que contribui significativamente para o turismo e para a economia da Coreia do Sul. No caso dos universos alternativos expressos em nosso *corpus*, as produções ficcionais, geralmente direcionadas para os *idols* do *BTS*, representam um fenômeno de identidade cultural.

Dessa forma, damos continuidade com a contextualização da *AU5*.

7.7 Contextualização da *AU5*

A *AU5* possui 180 capítulos e seu título é “*vminkook au / Moonlight*”. Logo no início, a produtora, *@lesbianamkook*, apresenta o personagem principal *Jungkook*, o qual ela explica ser obcecado pelo gênero fantasia. Em seguida, a produtora contextualiza a introdução de *AU5* com uma *EDIT*, como mostra a Figura 71.

Figura 71 - *EDIT* que abre a *AU5*



Fonte: *@lesbianamkook* (2021)

Nas palavras da produtora: “*principalmente quando o tema são vampiros e lobisomens, o levando a querer um romance estilo Crepúsculo*”. Esclarecemos que a

EDIT contextualiza o universo dos vampiros, temática principal da *Saga Crepúsculo*. Chamamos atenção para a cor vermelha, predominante na composição da *EDIT*, a qual remete para o sangue e para os olhos vermelhos dos vampiros. Ademais, a produtora confere o crédito da *EDIT* à *@btscream* e afirma: “*capinha feita pela autora mais gostosa desse Twitter aka*”. Após o agradecimento, a produtora contextualiza sua produção ficcional: “*au baseada em crepúsculo. BASEADA, então não é uma ADAPTAÇÃO mas haverá muitas semelhanças com a história*”, como também: “*tudo aqui é FICÇÃO, sem ligações com a realidade*”.

Ao longo da *AU5*, temos dois *gifts*. O primeiro *gift* contextualiza a informação: “*sobre Selene Hills – a cidade fictícia de Moonlight*”, com uma mulher que oscila entre os olhos abertos e os olhos fechados, a personagem principal da *Saga Crepúsculo*, como ilustra a Figura 72.

Figura 72 - Contextualização da cidade fictícia da *AU5*



Fonte: @_universealter (2021)

Ressaltamos que a cor dos olhos da mulher possui um tom avermelhado, como ocorre com os personagens da *Saga Crepúsculo*, quando se transformam em vampiros, o que demonstra a intertextualidade com a produção cinematográfica. Na Figura 73, podemos observar um trecho da AU5 escrita pelo recurso do *Google docs*.

Figura 73 - Capítulo 179 da AU5

Jungkook sentia seu coração se acelerar enquanto sentia a pele de seu pulso queimar com a marca que o identificava como bruxo. No último ano ele havia descoberto que criaturas místicas eram reais e ele era uma delas. Um descendente de bruxa de alto escalão. Ficou receoso de não poder adentrar aquela comunidade por não obter nenhum dom que o faria pertencer ali. Mas logo soube do seu talento com poções, então começou estudar o máximo que pôde com auxílio de alguns bruxos, logo se tornando um deles. Hoje, após sua formatura, algumas pessoas se reuniram na floresta junto dele para sua iniciação.

Após isso, seguiram para a mansão dos Kim, sendo recebido por seus amigos e seus pais, que pareciam extremamente orgulhosos. Olhou para todos ali, todas as pessoas que teve a oportunidade de conhecer por mudar para aquela cidade estranha. Olhou para seus dois namorados, sentindo seu peito se aquecer completamente pelo grande amor que sentia pelos dois. Os puxou para longe das pessoas e se beijaram profundamente, sussurrando algumas palavras carinhosas que os fizeram sorrir. Entrelaçaram os dedos, felizes por

finalmente estarem completamente juntos e felizes. Os três juntos.

Fonte: @_universealter (2021)

Ao falar sobre os personagens da *AU5*, a produtora contextualiza essa informação com outro *gift*, com outro trecho da *Saga Crepúsculo*, no qual há a presença de um lobo que representa o lobisomem. Acrescentamos que a *AU5* possui 9 diálogos com *pseudocontas* do *WhatsApp*, o que permitiu à produtora transgredir intencionalmente os 240 caracteres permitidos pela rede social do *Twitter* para a composição de um tuíte; assim como 67 *prints* de trechos do enredo ficcional por meio do recurso do *Google docs*, o qual definimos, em nosso estudo, como escrita hipertextual colaborativa, visto que as interações no perfil do *Twitter* acabam por influenciar o desenvolver da narrativa ficcional, visto que a produtora interage com seus seguidores, os quais também são fãs do *BTS*.

Após este desfecho, a produtora apresenta, na última *tread*, uma sequência de três imagens com os personagens e mais um *gift* com os três membros do grupo *BTS*, que serviram de inspiração para o enredo ficcional. Em seus agradecimentos, a produtora enfatiza: “oi bebês 🥺👏 espero q tenham gostado da au e do final ❤️ aqui estão minhas outras aus 🍷”.

Outrossim, o ambiente da rede social digital no *Twitter* permite mutações aceleradas no contexto da comunicação digital que, segundo Santaella e Lemos (2010), não cessa em apresentar. Sob esse olhar, as produtoras fazem uso de inúmeras possibilidades de contextualização para atrair os leitores e conseguir mais seguidores para seus perfis, os quais, preponderantemente, constituem-se de fãs do *BTS*.

Destacamos que as TDIC são um meio de os usuários das redes sociais digitais desenvolverem grupos por afinidades e criarem espaços de interações, discussões e apresentações de suas manifestações artísticas, são verdadeiros locais de fala, de opinião e de debates. Nesse sentido, as *AUs+* se apresentam na vitrine virtual no *Twitter*, que responde ao desejo das produtoras de estabelecerem laços sociais de maneira mais direta, imediata e com amplitude em escala global.

Na Figura 74, temos a indicação de outro perfil da produtora da *AU4*: “@lesbianamkook” e o desfecho de sua publicação com um *gift*, que lembra o universo adolescente e estudantil, já que apresenta elementos organizados para estudo: xícara de café, papel, lápis, borracha e o tão inseparável *smarphone*. Em nossa compreensão, o papel em branco, também, pode aludir às ideias para a próxima produção ficcional, já que as fanfiqueiras de nossa pesquisa de Mestrado informaram,

na entrevista semiestruturada, que sempre anotavam suas ideias em papéis, *post-its* e em seus cadernos escolares.

Figura 74 - Indicação do perfil da produtora da AU5 para acesso às suas outras AUs



Fonte: @_universealter (2021)

Assim compreendido, damos sequência à análise da AU5 a partir da categoria Ato Ético e suas respectivas subcategorias: Aspectos Semânticos e Axiológicos, Atitude Responsiva e Experiências Vividas, de acordo com o Quadro 24.

Quadro 24 - Ato Ético – AU5

Aspectos Semânticos e Axiológicos	Atitude Responsiva	Experiências Vividas
- tá pronto filho? - tô sim 🙄 - Não quero ir mãe 🤔🤔🤔🤔 - Selene Hills não é tão ruim quanto pensa Vc amava lá quando era criança e a faculdade q vc tá indo é ótima Então seja bom rapaz q vc sempre foi e vá ok? - td bem 😊	- acho q fica mais fácil da gente se comunicar e te ajudar - obg de vdd, eu morava aqui quando era criança e td mudou bastante, então tô meio perdido - por nada, estamos aqui para tirar qqr dúvida [...]	Cheguei atrasado e saí correndo... eu caí na frente de algumas pessoas e ralei meu joelho 🤔🤔🤔🤔🤔 [...]
 04:36 PM · 08 jul 21	-onde vc tá? - saímos do rio e viemos almoçar e vc e a fadinha sumiu -hmmm rs 😊😊 - tá aprontando o q seu safado? 😊 - não é nada disso q vc tá pensando idiota. caímos na água e diferente da gente, hoseok sente frio levei ele para o dormitório pq era mais perto.	eu leio a saga toda hr e sempre passo nervoso pq a stephenie não conhece a palavra poligamia, esses três iam dar muito certo juntos [...]

Fonte: A pesquisadora (2023)

Reiteramos que o Ato Ético corresponde à responsabilidade do sujeito em seu ato individual e singular, enquanto ação irrepetível em si, ao possuir a responsabilidade moral e ética dos elementos irrepetíveis deste ato único. Temos, então, a bidirecionalidade deste ato, o qual reside na responsabilidade especial entre o existir do sujeito e a realização do seu ato, enquanto responsabilidade moral (Bakhtin, 2020).

Em nossa visão, a subcategoria Aspectos Semânticos e Axiológicos foi representada na perspectiva da questão semântica do conhecimento, tomado como ato, cuja veracidade e validade são condições *sine qua non* para sua existência.

Assim, destacamos o diálogo entre a mãe e o personagem da AU5, logo no início da narrativa ficcional, primeira coluna do Quadro 23, os trechos: “- Não quero ir mãe 🤔🤔🤔” e “- td bem 😊”, os quais ratificam as escolhas, mesmo que contrariado, do personagem da AU5.

Além disso, ressaltamos a relação semântica estabelecida entre o texto verbal e os *emojis* utilizados para expressar as sensações do personagem, ao se posicionar em relação dialógica com sua mãe. Em outra *tread*, temos o excerto: “EU SOU A PORRA DA BELLA !!!!!!”, que estabelece relação direta com a imagem de um personagem infantil em um carro, como ilustra a segunda parte da primeira coluna do Quadro 24.

Ressaltamos não apenas a intertextualidade entre o elemento verbal e o elemento imagético, mas também os recursos utilizados pela produtora nessa relação, os quais ratificam as escolhas semânticas e lexicais da produtora, ao fazer uso da construção “PORRA DA BELA” e de uma imagem que não remete à beleza, o que, em nossa compreensão, externa um sentimento de irritabilidade e de ironia. Para os estudos bakhtinianos, são consideradas as atitudes dos sujeitos, dialogicamente construídos, em posição discursiva e ativa, ao concordar, discordar, retificar, ratificar, completar e/ou utilizar elementos linguístico-discursivos nos processos de comunicação verbal e não verbal, tomadas como atos.

Na subcategoria Atitude Responsiva, destacamos o trecho: - *acho q fica mais fácil da gente se comunicar e te ajudar*”, o que foi proferido pelo personagem da AU5 com a intenção de despertar uma atitude responsiva do seu interlocutor, o personagem principal da AU, o qual, em seguida, responde positivamente em agradecimento à disponibilidade do personagem em ajudá-lo.

Por fim, temos no processo dialógico o excerto: “- *por nada, estamos aqui para tirar qqr dúvida*”, o qual se inter-relaciona, dialogicamente, com o primeiro trecho destacado, o que ratifica o pensamento bakhtiniano de que: “O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (Bakhtin, 2016).

Na segunda parte da segunda coluna do Quadro 24, temos o seguinte diálogo: “- *onde vc tá?*”; “*saímos do rio e viemos almoçar e vc e a fadinha sumiu*”; “- *tá aprontando o q seu safado?*”; “*não é nada disso q vc tá pensando idiota, caímos na água e diferente da gente, hoseok sente frio, levei ele para o dormitório pq era mais perto*”. Observamos, então, nos trechos destacados, exemplos dos vários diálogos

construídos ao longo dos 180 capítulos da *AU5*, os quais demonstram todas as possibilidades de interação que podem ser realizadas pelos atos éticos dos personagens, que se inserem no mundo da vida. Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 205): “A importância da orientação da palavra para o interlocutor é extremamente grande. Em sua essência, a palavra é *um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aqueles *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige”.

Nesse sentido, nas construções dos diálogos dos personagens das *AUs*, temos a (re)construção, nos universos alternativos, de situações comunicativas presentes na vida vivida por sujeitos reais, cujas palavras se constituem enquanto ato ético na “inter-relação do falante com o ouvinte”, como postula Volóchinov (2017).

Nas experiências vividas, consideramos situações do enredo ficcional que se relacionaram aos atos éticos dos personagens; assim como, situações corriqueiras que remeteram a um evento vivido no mundo real por este personagem. No que concerne à subcategoria Experiências Vividas, encontramos o fragmento: “*Cheguei atrasado e saí correndo... eu caí na frente de algumas pessoas e ralei meu joelho* 🤔🤔🤔🤔”, o que exemplifica uma situação que remete a um contexto corriqueiro e que traduz sensação concreta de dor e de tristeza pelo fato ocorrido.

O ato ético é representado pela responsabilidade do sujeito em relação à atitude a ser tomada após a queda, no caso do personagem da *AU5*, o choro que é representado pelos *emojis* chorando, copiosamente, uma vez que a produtora intensifica o choro do personagem com a utilização de 5 *emojis*.

Já na segunda parte da terceira coluna do Quadro 24, temos o trecho: “*eu leio a saga toda hr e sempre passo nervoso pq a stephenie não conhece a palavra poligamia, esses três iam dar muito certo juntos*”, o qual nos faz refletir sobre a relação entre os atos éticos e estéticos das fanfiqueiras em diferentes ambientes *on-line*, não apenas no *Twitter*, uma vez que suas fontes de inspiração recebem forte influência midiática.

Em nosso último exemplo desta subcategoria, observamos a relação direta com a *Saga Crepúsculo*, muito famosa entre jovens no mundo inteiro, cujo ato ético da produtora demonstra um novo direcionamento à narrativa, concedendo-lhe sua visão autoral, claramente percebida pelas explicações da produtora no início da *AU5*: “*au baseada em crepúsculo. BASEADA, então não é uma ADAPTAÇÃO mas haverá muitas semelhanças com a história*”, como também: “*tudo aqui é FICÇÃO, sem ligações com a realidade*”.

Assim, as experiências vividas pelos personagens, na AU5, representam um ato axiológico da produtora, ao conduzir sua narrativa a partir de elementos éticos e estéticos vinculados ao Ser-evento em toda sua singularidade, ao despertar o interesse de seus seguidores não apenas a lerem sua AU, mas também a conhecerem a *Saga Crepúsculo*, composta por cinco filmes: “*Crepúsculo*”, “*Lua Nova*”, “*Eclipse*”, “*Amanhecer – Parte I*” e “*Amanhecer – Parte II*”.

Dando seguimento, temos a categoria Ato Ético e suas subcategorias: Criação Artística, Exterioridade do Sujeito e Palavra-Imagem, Quadro 25.

Quadro 25 - Ato Estético – AU5

Criação Artística	Exterioridade do Sujeito	Palavra-Imagem
<i>Aqui parece um castelo... achei muito chique</i>	<i>Quando levantei o olhar, vi um garoto muito bonito e alto me olhando com raiva. Ele falava, mas eu não escutava, graças aos fones. Retirei eles e me afastei dele. O que disse? - Só pode ser brincadeira... – Ele bufou, passando a mão pelo rosto. – Disse bravo.</i>	<i>Aquele momento q sua paixõnite da infância retorna pra cidade e tá ainda mais lindo</i>
	NÃO HÁ IMAGEM RELACIONADA AO TRECHO DESTACADO	
		

Fonte: A pesquisadora (2023)

Reforçamos que o ato estético ressalta a integração ao contexto do sujeito, o qual se encontra inserido em uma conjuntura cultural e que toma a arte e o

pensamento enquanto atos (Bakhtin, 2020). Dessa forma, a subcategoria Criação Artística correspondeu à capacidade da produtora em fazer uso de manifestações artísticas para dar mais veracidade ao seu enredo ficcional.

Assim, localizamos esta subcategoria no excerto: *“Aqui parece um castelo... achei muito chique”*, em relação dialógica com a imagem da universidade em que o personagem irá estudar. Atentemos, então, aos detalhes da arquitetura deslumbrante da imagem utilizada pela produtora da AU5, que remete aos elementos dos castelos, como o teto repleto de detalhes ornamentais, as várias janelas, as torres e as enormes vidraças.

Na terceira parte da primeira coluna da Quadro 25, temos outro exemplo da criação artística da produtora, ao relacionar a fala do personagem: *“o beijinho q o kook me deu”* e uma imagem que expressa forte sentimento de emoção, com um choro copioso e vários corações ao seu redor. Compreendemos, nos exemplos destacados, a capacidade de criação artística da produtora, que faz uso do elemento estético por meio da linguagem, ao externar seus sentidos e sua liberdade, atrelados a sua responsabilidade, ao dar acabamento ao seu objeto estético e despertar o interesse dos seus seguidores para continuar a leitura de sua AU.

No que diz respeito à Exterioridade do Sujeito, o ato estético é valorativo e permite a abertura do *Eu* pelo *Outro*, já que no mundo estético é permitido viver, porém quem o habita não é o *eu* e sim *o(s) outro(s)*. Sob essa perspectiva, encontramos o excerto: *“vi um garoto muito bonito e alto me olhando com raiva”*. Ao contemplar e atribuir beleza ao seu interlocutor, o personagem da AU5 exterioriza o que está presente em si mesmo, concedendo sentido ao olhar do outro, que “atravessou” sua interioridade ao estabelecer relação dialógica com o ato de olhar.

Em outro exemplo, temos a fala do personagem: *“acha q pode me desafiar logo eu q passo o dia na academia e sou alfa”*, em relação de intertextualidade com um desenho de um sapo, em posição de meditação, o que exterioriza os sentimentos do personagem, como possibilidade de visualização da comunicação estética na interação entre os seus interlocutores, já que: “Uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício linguístico” (Voloshinov, 1976, p. 2).

Assim, a comunicação estética, a partir da exterioridade do sujeito da criação artística, é “[...] totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas

contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação” (Voloshinov, 1976, p. 5).

Ratificamos que a subcategoria Palavra-Imagem representa a percepção de nossos sentidos quanto à relação estabelecida entre palavra-imagem e/ou imagem-palavra, na perspectiva dialógica da linguagem, tendo o ato estético como meio. Logo, na AU5, temos a assertiva: *“Aquele momento q sua paixonite da infância retorna pra cidade e tá ainda mais lindo”*, bem como a sequência da *tread* com um *emoji* sorrindo e utilizando o gesto de legal. Concentremos nossa atenção ao fato de que a imagem está “borrada” ou apresenta uma “sombra”, manifestando uma percepção bem singular do personagem, cuja palavra se liga à imagem quase que instantaneamente.

Selecionamos outro exemplo desta subcategoria, na terceira parte da terceira coluna do Quadro 25, em que há relação direta entre a fala do personagem: *“ficou muito na cara??? Kkkkk”* e a imagem de uma garota em frente ao espelho. Chamamos atenção para o fato de seu reflexo apresentar sua figura caracterizada pela pintura que lembra um palhaço, acreditamos que a intenção da produtora foi de demonstrar a situação constrangedora vivida pelo personagem, que relembra alguma situação e acaba por se sentir envergonhado.

Assim entendido, damos continuidade com a categoria Mundo da Vida e suas subcategorias: Aspectos Emotivo-Volitivos, Alteridade e Entonação, conforme Quadro 26.

Quadro 26 - Mundo da Vida – AU5

Aspectos Emotivo-Volitivos	Alteridade	Entonação
- Me desculpa... - Fiz uma pequena reverência, não querendo arrumar confusões maiores, decidi voltar para o meu caminho. Porém o garoto entrou em minha frente, me fazendo recuar. [...] ir pra uma cidade q não conheço ninguém e ficar na casa do meu pai q não tenho nenhuma intimidade :)	Rindo para não chorar né galerinha [...] curte aqui caso queira ser marcado quando eu postar e nas atts 🍑 [...] pelo menos a faculdade de historia lá é uma das melhores pelo o q eu vi nas minhas pesquisas... então acho q vai ser bom	Ai tô aliviado de ter encontrado o tae pq não tô msm sozinho [...] - Só pode ser brincadeira... – Ele bufou, passando a mão pelo rosto. – Eu disse para olhar por onde anda. – Disse bravo.

Fonte: A pesquisadora (2023)

O mundo da vida, sob as lentes bakhtinianas, compreende a atividade ética de um sujeito, que é responsável por seus atos praticados na vida vivida por este sujeito, o qual é dialógico com todos os seus sentidos. Nessa senda, o mundo da vida engloba uma variedade de compromissos e deveres assumidos por este sujeito e direcionado a outro(s) sujeito(s) em relações dialogicamente intercambiáveis (Bakhtin, 2011).

A subcategoria Aspectos Emotivo-Volitivo é representada pelos fragmentos: *“não querendo arrumar confusões maiores, decidi voltar para o meu caminho”* e já que o personagem externa seu ato de vontade, ao negar sua intenção em *“voltar para seu caminho”*, uma vez que se exime de praticar um ato que o coloque em posição de desavença com o(s) outro(s) personagens da narrativa ficcional.

Selecionamos outro trecho em que há a seguinte fala do personagem: *“ir pra uma cidade q não conheço ninguém e ficar na casa do meu pai q não tenho nenhuma intimidade :)”*, em que há a presença explícita das emoções do personagem que nos faz perceber sua angústia tanto em relação à cidade desconhecida quanto em relação ao pai que se mostra distante de seu convívio e de seus laços emotivos. Nessa perspectiva, observamos o postulado bakhtiniano de que ser “responsável” significa colocar-se diante de um *Outro* como um *Eu* que assume a responsabilidade por seus atos, nas dimensões sociais, portanto, repetíveis; e individuais, portanto irrepetíveis.

A Alteridade, por seu turno, constitui, preponderantemente, a relação *Eu-Outro*, a qual possibilita que eventos que circundam a cultura sejam materializados com viveza nas diferentes relações entre os sujeitos sociais (Bakhtin, 2011). No que concerne à subcategoria Alteridade, temos o trecho: *“Rindo para não chorar né galerinha”*, o qual suscita resposta dos interlocutores para quem o discurso foi proferido, na relação *Eu-Outro(s)*.

Temos, também, o excerto: *“pelo menos a faculdade de historia lá é uma das melhores pelo o q eu vi nas minhas pesquisas... então acho q vai ser bom”*, o qual representa um processo que surge tanto na consciência do personagem quanto nas suas relações sócio-históricas, enquanto constitutivas da alteridade dos personagens ficcionais.

Já no fragmento, *“curte aqui caso queira ser marcado quando eu postar e nas atts 🍑”*, escrito pela produtora e direcionado aos seus seguidores, é um exemplo do princípio da alteridade, relação entre o sujeito e seu(s) outro(s), que cria possibilidade de ampliar os horizontes dos sujeitos envolvidos, nos processos de interação verbal,

uma vez que, pelo princípio do dialogismo, não se pode pensar no sujeito fora das relações que o liga ao *Outro*.

Por fim, a Entonação, enquanto julgamento de valor na constituição de enunciados, na acepção axiológica, permite que o personagem da AU5, de um lado, encaminhe a primeira mensagem direcionada para o outro personagem, o qual será considerado o produtor da resposta, enquanto atitude responsiva inerente à interação, ressaltando que cada personagem representa um sujeito diferente, com ideologias distintas e valores históricos e socialmente construídos e representados por seus atos (Bakhtin, 2020).

Logo, a subcategoria Entonação constitui-se como um atributo do enunciado que contribui com o processo de construção dos sentidos na interação entre os sujeitos (Brait; Melo, 2005). Temos um exemplo desta subcategoria no fragmento: “*Ai tô aliviado de ter encontrado o tae pq não tô msm sozinho*”, o sentido construído por este enunciado permite que o outro personagem da narrativa ficcional posicione-se na arena discursiva, em atitude responsiva, enquanto ato ético de um sujeito que ouve, sente e externa seu posicionamento no processo de interação verbal (Bakhtin, 2016).

Outrossim, há esta subcategoria no fragmento do diálogo: “- *Eu disse para olhar por onde anda*”. – Disse bravo”, que demonstra a entonação enquanto elemento que exterioriza o elemento axiológico da linguagem. Sob essa perspectiva, os personagens, que interagem com o produtor do enunciado destacado, reconhecem sua manifestação e compreendem seu discurso, uma vez que a entonação expressiva se constitui como traço marcante do enunciado, enquanto aspecto expressivo.

Como última categoria de análise, temos o Mundo da Cultura, apresentado no Quadro 27, com as subdivisões da categoria: Manifestação Artística, Atos Valorados e Identidade Cultural.

Quadro 27 - Mundo da Cultura – AU5

Manifestação Artística	Atos Valorados	Identidade Cultural
Os dois gifts que abrem a AU e a utilização dos emojis em diálogo com as falas dos personagens.	<i>Mas pelo menos tô de volta pra essa cidade... acho ela tão bonita visualmente, qqr dia desses eu vou sair pra fotografar 🥰 [...]</i>	- Kook?! Filho do policial Jeon? – Eu franzi as sobrancelhas com a cabeça. – Sou eu, o Taehyung! Lembra de mim? [...]
	- Tae?! Meu Deus... – Abracei o garoto à minha frente, me recordando dele. Éramos grudados quando crianças, poderia dizer que ele foi meu único amigo de verdade. Ele retribuiu o abraço, circulando minha cintura com os braços fortes.	Dps vou voltar aqui só pra conversar mais com o hoseok hyung e saber onde ele comprou essas lentes roxas 😊. [...]

Fonte: A pesquisadora (2023)

O mundo da cultura se confronta com o mundo da vida, na perspectiva bakhtiniana. No que concerne à subcategoria Mundo da Cultura, consideramos, para efeito de nossas análises, o mundo que representa o ato da vida singular de um sujeito e sua relação com o mundo, enquanto ato irrepetível, ao praticar uma atividade estética na esfera da cultura e interagir com um mundo de significações, a partir dos atos valorados deste sujeito (Bakhtin, 2020).

Em relação à subcategoria Manifestação Artística, identificamos a utilização, pela produtora da AU5, de dois *gifts* que abrem a produção ficcional. O primeiro fazendo alusão à possibilidade de transformação da personagem em vampiro, relacionando-se à *Saga Crepúsculo*, que inspirou o enredo da AU, já que os olhos fechados se abrem na execução do *gift* e mostram-se vermelhos; já o segundo *gift*, é outro trecho da produção cinematográfica *Saga Crepúsculo*, que foi utilizado para ratificar o ‘ato responsável’ do personagem *Jungkook* em atribuir sentido ao fato de ser obcecado pelo gênero fantasia.

Outrossim, ressaltamos a presença dos *emojis* que complementam as falas dos personagens ao, de certa forma, materializarem a relação entre a atitude do ato ético e a exterioridade do ato estético de cada um dos personagens. Na segunda parte da primeira coluna do Quadro 27, temos a fala do personagem: “*dar uma volta de canoa com o bebê*” e, na sequência, a imagem que representa seu amado, ao lado da imagem de uma canoa, em uma bela paisagem, que externam a manifestação artística da produtora ao ambientar sua narrativa com elementos do universo *off-line*, com o intuito de envolver seus seguidos e de trazer mais verossimilhança ao universo alternativo.

Os Atos Valorados, enquanto subcategoria do Mundo da Cultura, que une a vida e a arte, enquanto ética e estética, constituem-se como princípio de interação com a vida e com seus fenômenos imanentes, permitindo seu preenchimento *com e pela* linguagem, em sua acepção valorativa (Bakhtin, 2020). Esta subcategoria foi percebida no fragmento: “*acho ela tão bonita visualmente, qqr dia desses eu vou sair pra fotografar 🥰*”, no qual o personagem da AU exterioriza sua percepção estética da beleza do ambiente universitário, representado pela arquitetura que lembra um castelo e seu ato de volitivo em fotografar este ambiente, o qual se complementa com a utilização, pela produtora, de um *emoji* que simboliza sentimentos de satisfação do personagem.

Na segunda parte da segunda coluna do Quadro 27, temos o trecho: “*Ele retribuiu o abraço, circulando minha cintura com os braços fortes*”, como exemplo da inserção ao contexto do sujeito, inserido em um contexto cultural sul-coreano, tomando a arte e o pensamento enquanto atos, ao representarem o mundo da cultura *K-Pop* a partir das relações construídas com os personagens que foram retirados dessa cultura específica.

Por fim, a subcategoria Identidade Cultural ratifica a presença dos membros do grupo sul-coreano *BTS*, enquanto fonte primeira de inspiração para a AU5. Nessa conjuntura, a cultura será o lugar de identificação da Cultura *K-Pop*, tanto da produtora da narrativa ficcional, quanto dos processos de interação dos personagens no interior da AU5; assim como, dos fãs do *BTS* que seguem o perfil da produtora. Por conseguinte, identificamos esta subcategoria nos trechos: “- *Kook?! Filho do policial Jeon?*” e também “*Sou eu, o Taehyung! Lembra de mim?*”, os quais reiteram que a produtora, por meio do seu ‘ato responsável’, volitivo e axiológico, construiu seu

artefato estético com os sul-coreanos do grupo *BTS*, enquanto personagens de sua narrativa ficcional.

Selecionamos outro trecho: *“Dps vou voltar aqui só pra conversar mais com o hoseok hyung e saber onde ele comprou essas lentes roxas 😊”*, que ratifica a forte influência dessa indústria cultural sul-coreana, visto que a presença dos membros do grupo *BTS* ratificam o impacto cultural do *K-Pop*, que ultrapassa os universos alternativos e influencia jovens do mundo inteiro, incluindo os brasileiros, a aprenderem seu idioma e a despertarem o interesse pela realização de intercâmbios culturais, que consistem em gestos de política cultural e de diplomacia política.

7.8 Contextualização da AU6

A AU6 possui 41 capítulos e seu título é *“Yoonmin – Mini AU”*. Logo no início, a produtora, @_universealter, introduz sua narrativa ficcional: *“Jimin sai com a intenção de conhecer o namorado do seu soulmate e balançar a raba, mas volta namorando?!”*. Destacamos os avisos para os seguidores da produtora: *“Pode conter gatilho”*; *“Menção a bebidas e possivelmente drogas”*; *“Menção a músicas +18 🚫”*; *“conteúdo totalmente fictício”*; *“Escrita por ~Bear”*.

Chamamos atenção para o fato de ser uma AU direcionada para maiores de 18 anos, a primeira apresentada em nossa pesquisa, embora tenhamos apresentado em nosso primeiro estudo alguns trechos, que consideramos inapropriados para produções ficcionais que não apresentam a sinalização “18 🚫”, o que nos faz sentir a necessidade, pelas questões que versam nosso segundo objetivo específico, de apresentar um exemplo de AU que, explicitamente, mostre as construções éticas e estéticas, enquanto ‘atos responsáveis’ das produtoras nos universos alternativos, como possibilidades de diálogos e de reflexões acerca das leituras que são realizadas por jovens contemporâneos.

Salientamos que os sujeitos de nossa pesquisa de Mestrado ratificaram que, à época da pesquisa, várias fanfiqueiras, incluindo elas mesmas, todas menores de idade, têm acesso e realizam leituras frequentes de AUs com conteúdo “18 🚫”.

Dito isto, temos, na sequência da AU6, a apresentação dos dois personagens principais, como ilustra a Figura 75.

Figura 75 - Apresentação dos personagens principais da AU6

balançar a raba,mas volta namorando?!

[Translate post](#)



10:33 AM · Oct 15, 2021

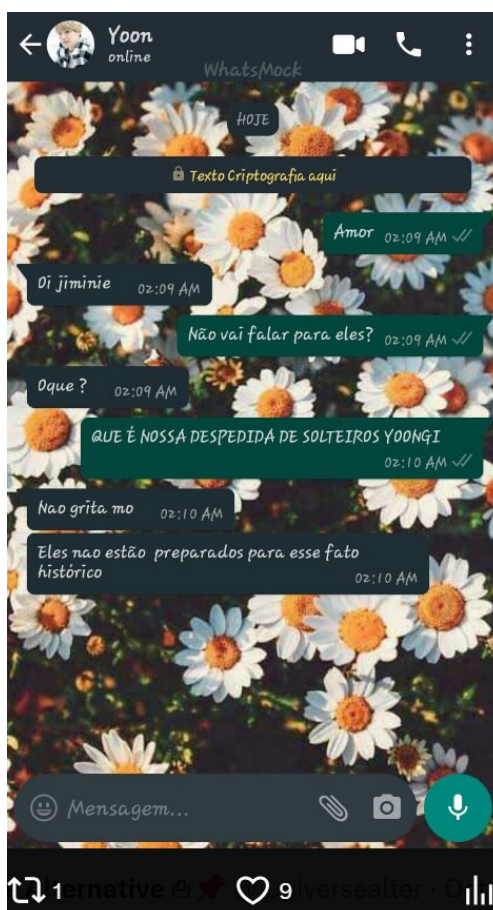


Fonte: @_universealter (2021)

Assim, os personagens são apresentados na *tread* com ambientação que destaca cores fortes, como o vermelho e o azul dominando a relação espacial em que se encontram os dois primeiros personagens. Tal utilização foi realizada, em nosso entendimento, para despertar nos leitores de sua *AU* um clima que remetesse às “baladas”, local onde jovens se encontram para se divertir e, muitas vezes, para se relacionar amorosamente com outros jovens.

Chamamos atenção para o fato de a produtora utilizar 19 *treads* com o recurso das *pseudocontas* no *WhatsApp*, como exemplo ilustrado na Figura 76.

Figura 76 – Exemplo de diálogo com a *pseudoconta* no WhatsApp - AU6



Fonte: @_universealter (2021)

Dessa forma, seguimos com a análise da AU6 a partir da categoria Ato Ético e suas subcategorias, como apresentamos no Quadro 28.

Quadro 28 - Ato Ético – AU6

Aspectos Semânticos e Axiológicos	Atitude Responsiva	Experiências Vividas
	<i>Jimin vc raptou o yoon foi?</i> <i>MAS FOI ELE QUE ME TROUXE</i> <i>Ah não yoongi KLLKK</i>	<i>Deu tudo certo seguimos, após beber 2 garrafas fui falar com o Jungkook e até que ele é legal e fofo igual o Taehy fala</i>

	Muita conversa e nada do que quero saber <i>EU, pq saímos do banheiro e os 5 não estavam lá?</i> VOCÊS DEMOROU LÁ	Você também é fofa... Segue em anexo a foto que @gui tirou 
Tá rolando baile, mas o 99 eu pago Piloto vai ver cenas nossas quente no carro 🚗🚗🚗	Acho que passamos tempo demais no banheiro, todo mundo foi embora @namjoonie Vou querer saber da fofoca toda amanhã, agora vamos para o segundo round bebê	

Fonte: A pesquisadora (2024)

Encontramos a subcategoria Aspectos Semânticos e Axiológicos na relação entre o trecho: “Agora vai sentar”... “AGORA VAI TER QUE SENTAR” e sua relação intertextual com uma imagem de uma criança. Na concepção bakhtiniana do ‘ato responsável’, destacamos o papel ativo do sujeito, sua condição social e individual, enquanto agente de atos, que remetem a outros atos, a partir de um conteúdo enformado axiologicamente. Assim sendo, o excerto enaltece a relação entre a imagem do garoto e a assertiva em caixa alta: “AGORA VAI TER QUE SENTAR”, que permite que o ato volitivo do personagem de “dar a ordem” possa ser recebido pelo outro personagem, dialogicamente, e que possa estar em condição de subordinação a ele.

Este fato foi compreendido pelo ‘ato responsável’ da produtora ao construir este trecho de sua narrativa com a intertextualidade e a presença da criança que, no mundo da vida, subordina-se ao adulto. Em outro fragmento, temos: “Tá rolando baile, mas o 99 eu pago Piloto vai ver cenas nossas quente no carro 🚗🚗🚗”, que apresenta a valoração ética do sujeito em escolher seus próprios atos, enquanto ato responsável. Assim, ao afirmar: “eu pago Piloto”, o personagem ficcional, em sua

decisão ética, age responsivamente, ao se relacionar, dialogicamente, com o outro personagem, com seu ato de vontade, ao se comprometer a pagar o 99. Logo, o agir do personagem será interpretado pelo outro personagem, do ponto de vista ético, ao ser chamado à responsabilidade e à sua responsabilidade inerentes.

Destacamos a subcategoria Atitude Responsiva nos segmentos: *“Muita conversa e nada do que quero saber”*; *“Acho que passamos tempo demais no banheiro, todo mundo foi embora @namjoonie”* e *“Vou querer saber da fofoca toda amanhã, agora vamos para o segundo round bebê”*. Na concepção bakhtiniana, o dialogismo liga-se estritamente à compreensão responsivamente ativa, visto que a língua é dialógica por natureza. Nos trechos destacados, observamos o dialogismo fundante em Bakhtin e nos autores do Círculo, ao considerar o discurso produzido pelos personagens ficcionais, ao levar em consideração o já dito, ao objetivar o diálogo com outros discursos, que estão por vir, no universo alternativo.

Em se tratando da subcategoria Experiências Vividas, destacamos os trechos: *“Deu tudo certo seguimos, após beber 2 garrafas fui falar com o Jungkook e até que ele é legal e fofo igual o Taehy fala”* e *“Você também é fofo... Segue em anexo a foto que @gui tirou”*. Para Bakhtin (2020), a experiência dos sujeitos, no mundo da vida, é mediada pelo agir desse sujeito, o qual lhe confere sentido, ao realizar seus atos singulares, irrepetíveis e responsáveis.

Nesse panorama, os dois trechos destacados ratificam a unidade do ser-evento, que não encontra alibi na existência e que utiliza seu ato-ação para exteriorizar suas experiências ao beber e, na sequência, falar com o Junkook. No segundo exemplo, destacamos o ato singular do personagem, que encaminha uma foto e sinaliza que a enviou por meio de sua rede social digital no *Twitter*.

Assim, o ‘ato responsável’ do personagem ratifica, também, o postulado recueriano de que “[...] a comunidade virtual é um conjunto de atores e suas relações que, através da interação social em determinado espaço, constitui laços e capital social em uma estrutura de *cluster*, através do tempo, associado a um tipo de pertencimento” (Recuero, 2020, p. 145).

Seguimos, então, com as subcategorias do Ato Estético, como Quadro 29.

Quadro 29 - Ato Estético – AU6

Criação Artística	Exterioridade do Sujeito	Palavra-Imagem
	CHEGUEI NESSA BAGAÇA 	EU JÁ TÔ NO CLIMAAAAA 
e se... <i>eu</i> dançar? 	 Mas já tá bebendo? - Pra pra ele nunca tem hora amor, e a noite deve ter sido boa	Eles-  [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

Observamos a subcategoria Criação Artística no uso da *pseudoconta* do *WhatsApp*, que apresenta um fundo repleto de flores, como ilustra a primeira coluna da Figura 29, que caracteriza a atividade estética da produtora da AU6, ao criar seu artefato artístico. Essa criação consiste em um ato volitivo, que se constitui na relação entre arte e vida, em relação dialógica.

Assim, o ato da produtora recria a realidade, transformando-a, à proporção em que seu ato de vontade atribui acabamento ao processo de enformação estética do diálogo dos personagens, mediado pelas TDIC e pelas TDM, na criação da *pseudoconta* do *WhatsApp*, sua obra artística. Ademais, destacamos o trecho: “e se eu dançar?”, em relação dialógica com dois personagens do desenho animado *Bob Esponja*, representando a atividade estética da produtora.

Nesse sentido, o objeto da atividade estética “[...] encarna uma valoração, uma reflexão elaborada, portadora de acabamento – e não essencialmente acabada – acerca da ação ética desempenhada pelo sujeito a partir da linguagem” (Pajeú; Miotello, 2018, p. 777), que é a representação do mundo exterior ao personagem, em distanciamento entre o ser-singular, que vê o mundo e transforma sua palavra estética imbuída de aspectos sociais e históricos, e sua criação artística.

A Exterioridade do Sujeito foi percebida no trecho: “*CHEGUEI NESSA BAGAÇA*”, que se relaciona à assertiva: “*NOSSA QUE DLC ESSE BAILE TÁ UMA UVA*” e à imagem de uma balada, primeira parte da segunda coluna da Figura 29. A exterioridade consiste na inserção desse sujeito no mundo da cultura, ao externar seus sentimentos e ao fazer uso também da linguagem imagética, para transmitir mais verossimilhança à *AU6*, já que a presença da balada, com todos os elementos multissemióticos, também, podem externar alegria, interação e entusiasmo.

A subcategoria Palavra-Imagem se apresenta no trecho: “*EU JÁ TÔ NO CLIMAAAAA*”, que mantém relação intertextual com a assertiva: “*SÓ BORAA... @cookie @pjm*” e a imagem de três copos, com uma bebida em tom fluorescente, como ilustra a primeira parte da terceira coluna da Figura 29. Sob esse prisma, observamos a escolha da produtora, ao fazer uso da intertextualidade, para que a linguagem seja de fato plena de sentidos e repleta de perspectivas, na realização dos atos éticos e estéticos desta produtora, ampliando as possibilidades de interpretação dos seus seguidores, pois apresenta, em sua escrita ficcional, uma multiplicidade de recursos multissemióticos presentes nos textos verbais e não verbais.

Assim compreendido, seguimos para as subcategorias do Mundo da Vida, como ilustra o Quadro 30.

Quadro 30 - Mundo da Vida – AU6

Aspectos Emotivo-Volitivos	Alteridade	Entonação
	<i>Pensando nele e o bico do peito durim ja</i> <i>Vendo picolé... Bora? Vc empurra e eu grito</i>	COMO VC TÁ NAMORANDO E NÃO ME FALOU JIMIIIN? <i>Qual capítulo perdi e yoon tá namorando? O YOON GGEEENTE</i> <i>Não não era pra ele ter falado nada</i>
<i>Mas então... eu e yoongi fomos beber em outro lugar, mas deixamos os meninos lá não era para você e o mal ficar sozinhos desculpa</i> Quando ele disse outro lugar quis dizer motel	- <i>acode a gay</i> - <i>Eu n to bem</i> - <i>Ele não mentiu</i> - <i>Gente o papo tá bom mas tenho que dar um jeito de voltar pra seul</i> - <i>Me ajuda Jimin</i> - <i>Te vira</i>	Quer ficar mais tempo com Jimin aí ne CLARO <i>Nós vamos</i> <i>Hope?</i> <i>Posso ir tb</i> <i>Marcado então, espero vocês</i>

Fonte: A pesquisadora (2024)

Para a subcategoria Aspectos Emotivo-Volitivos, destacamos as mensagens: “MAS SABE QUEM É MAIS FOFO? Isso msm, o fotográfico” e uma mensagem postada no *Twitter* do personagem ficcional, com a assertiva: “O tesão que a bebida dá é muito perigoso”. No primeiro exemplo, temos uma manifestação emotiva do personagem, ao utilizar o vocábulo “FOFO” para se dirigir ao fotógrafo, com o intuito de elogiá-lo.

Já no segundo exemplo, temos mais uma vez a presença das TDIC inseridas no enredo ficcional, uma vez que o personagem faz uso de sua rede social digital no *Twitter* para interagir com o outro personagem, em nosso entendimento, com o objetivo de alertá-lo quanto aos perigos do consumo de bebida alcoólica. Destacamos,

também, outro fragmento: *“Quando ele disse outro lugar quis dizer motel”*, externando para o outro personagem o ato emotivo-volitivo do personagem em se encontrar com seu amado em um motel, mesmo que a mensagem não tenha ficado explícita.

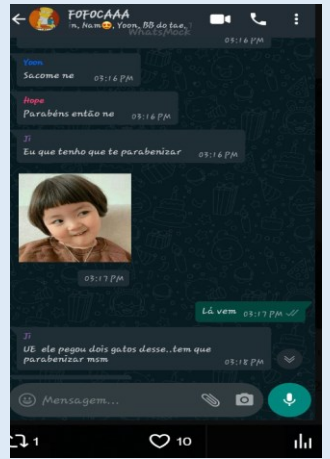
Outrossim, os excertos: *“Pensando nele e o bico do peito durim ja”*; *“vendo picolé... Bora? Vc empurra e eu grito”*; e o diálogo: *“- acorde a gay”*; *“- Eu n to bem”*; *“- Ele não mentiu”*; *“- Gente o papo tá bom mas tenho que dar um jeito de voltar pra Seul”* correspondem à subcategoria Alteridade, a qual é advinda dos processos de interação discursiva dos personagens da AU6. Nesse viés, os diálogos dos personagens estão no elo de ligação que, através da palavra, define o personagem ficcional na relação com o outro personagem, sendo a palavra o território que abriga ambos.

No que diz respeito à subcategoria Entonação, temos os fragmentos: *“COMO VC TÁ NAMORANDO E NÃO ME FALOU JIMIIIIIN?”* e *“Qual capítulo perdi e yoon tá namorando? O YOON GGEEENTE”*, os quais representam a ação ética dos personagens, sujeitos singulares inseridos no ato evento-existir, com suas idiossincrasias, que se encontram entrelaçadas ao contexto extraverbal dos personagens, por fios dialógicos expressos no questionamento em relação ao namoro e a sua assertiva em caixa alta: *“O YOON GG EEENTE”*.

Ademais, a entonação foi percebida na sequência de diálogo: *“Quer ficar mais tempo com Jimin aí ne”*; *“CLARO”*, enquanto dimensão ética dos personagens, no limite entre o verbal e o extraverbal, cuja entonação jubilosa, presente no diálogo, estabelece relação direta com a vida, ampliando compreensões entre a mensagem transmitida pelos personagens ficcionais e os seguidores do perfil selecionado, fãs da Cultura K-Pop. Nesse sentido, temos a entonação expressiva, que é sempre valorativa e atravessada por tons expressivos, que organizam o interior do enunciado e instanciam o sentido da assertiva na interação social dos sujeitos envolvidos no processo na AU6.

Dando sequência, temos as subcategorias relacionadas ao Mundo da Cultura, como apresentamos no Quadro 31.

Quadro 31 - Mundo da Cultura – AU6

Manifestação Artística	Atos Valorados	Identidade Cultural
	- <i>Que amorzinho de vcs em</i> - <i>Só Love só Love</i> - <i>o que posso fazer ne</i> - <i>TÚ GOSTA NÉ SAFADA</i> - <i>AMOOO</i>	
	<i>Se eu já não lembro amor</i> <i>Aláaaa, eles reclamando mas se entrosaram com a turma primeiro que eu</i>	

Fonte: A pesquisadora (2024)

Para a subcategoria Manifestação Artística, observamos duas publicações realizadas nas redes sociais dos personagens. O primeiro exemplo consiste na assertiva: *“Tudo normal por aqui”* e sua complementação na imagem de uma pessoa, que afere sua temperatura e que olha para um termômetro com a indicação: *“40° de febre extremo”*.

Nesse sentido, a criação da produtora, enquanto sujeito da criação artística, que valora os enunciados concretos e as línguas sociais dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação discursiva, consiste no ato estético de fazer uso de elementos extraverbaes, como o termômetro. Acreditamos, dessa maneira, que o entrecruzamento das redes axiológicas dos personagens no universo alternativo permite à produtora enraizar a arte no mundo da cultura.

No segundo exemplo, segunda parte da primeira coluna do Quadro 31, apresentamos um *print* de uma *pseudoconta* no *WhatsApp* do personagem da AU6,

com a utilização de uma figurinha, que dialoga com as mensagens: “*sacome ne*”; “*Parabéns então ne*”; “*Eu que tenho que te parabenizar*”; “*UE ele pegou dois gatos desse.. tem que parabenizar msm*”. Tanto a *pseudoconta* quanto a figurinha, em nosso entendimento, representam a manifestação artística da produtora da *AU*, enquanto prática de linguagem de um sujeito que assume a posição valorativo-criativa, em um contexto sócio-histórico-cultural, promovendo seu discurso sob o viés estético.

Quanto aos Atos Valorados, destacamos os excertos: “*Que amorzinho de vcs em*” e “*Só Love só Love*”, que externam o ato volitivo do personagem e suas expressões valorativas, que dão significado às ações do personagem ficcional, na relação entre a esfera estética e a necessidade ética.

No segundo exemplo, temos o trecho: “*Aláaaa, eles reclamando mas se entrosaram com a turma primeiro que eu*”, no qual ressaltamos o elemento dialógico, cuja relação valorativa do personagem determina os elementos linguístico-discursivos que compõem seu enunciado em interação com os outros personagens.

No que refere à subcategoria Identidade Cultural, selecionamos duas imagens retirados do próprio *Twitter*, com imagens dos membros do grupo sul-coreano *K-Pop BTS*, terceira coluna da Figura 31, que foram fonte de inspiração para a escrita da *AU6*. Na visão bakhtiniana do ‘ato responsável’, a cultura surge nas relações estabelecidas entre os sujeitos no dia a dia, por meio das vozes e das imagens que interagem, dialogam e se constroem cotidianamente.

Sob esse prisma, destacamos a marca valorativa, enquanto identidade cultural, dos personagens que estão imbuídos no universo *K-Pop*, o que nos faz ratificar a força do componente cultural na indústria de entretenimento sul-coreana, principalmente pelas apropriações culturais dos fãs do *BTS*. Ademais, chamamos atenção para o fato de que: “O que literalmente sustenta a carreira dos ídolos são sua popularidade e o engajamento de seu público. O fã, portanto, é um agente fundamental na indústria de entretenimento sul-coreana, que não existe sem a sua dedicação” (Hany, 2020, p. 111).

Com a conclusão de nossas discussões acerca das categorias e subcategorias de análise de nosso segundo objetivo específico, damos sequência às nossas discussões trazendo os resultados concernentes ao nosso terceiro e último objetivo específico.

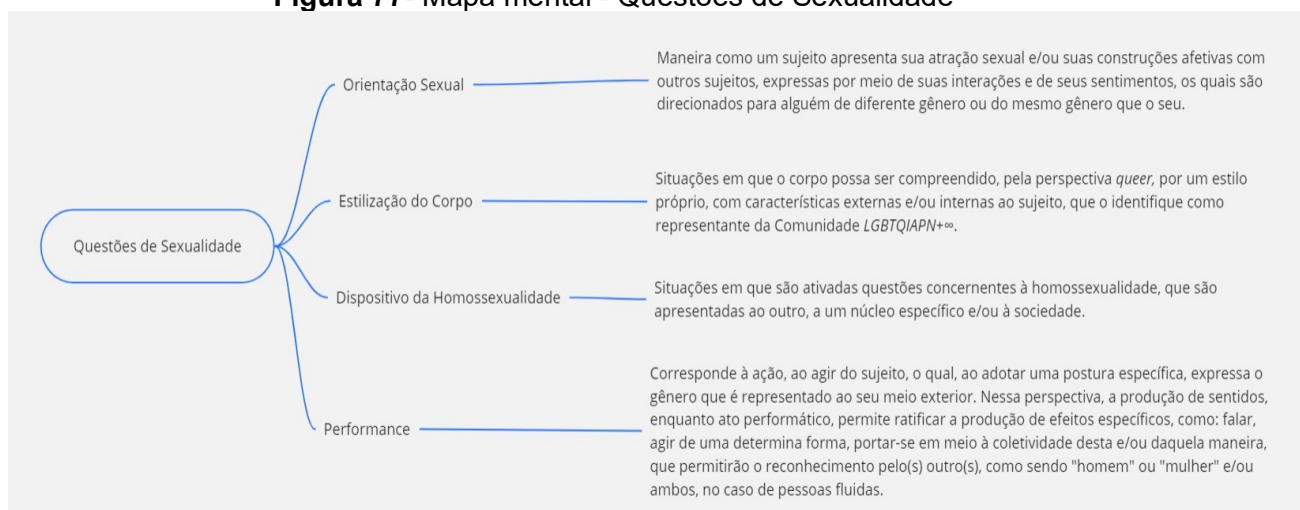
Assim compreendido, iniciamos a contextualização de nosso Estudo III.

7.9 Estudo III

No que tange ao nosso Estudo III, apresentamos as categorias e as subcategorias correspondentes ao nosso terceiro objetivo específico: *analisar as características de uma abordagem queer nos gêneros das AUs no Twitter sobre a Cultura K-Pop*. Sendo assim, apresentamos, nos mapas mentais, as definições para cada subcategoria de análise elencada *a posteriori*, com base nas categorias estabelecidas *a priori*: Questões de Sexualidade, Questões de Gênero e Linguagem Queer.

Sendo assim, primeiramente, apresentamos as subcategorias concernentes às Questões de Sexualidade, Figura 77.

Figura 77- Mapa mental - Questões de Sexualidade



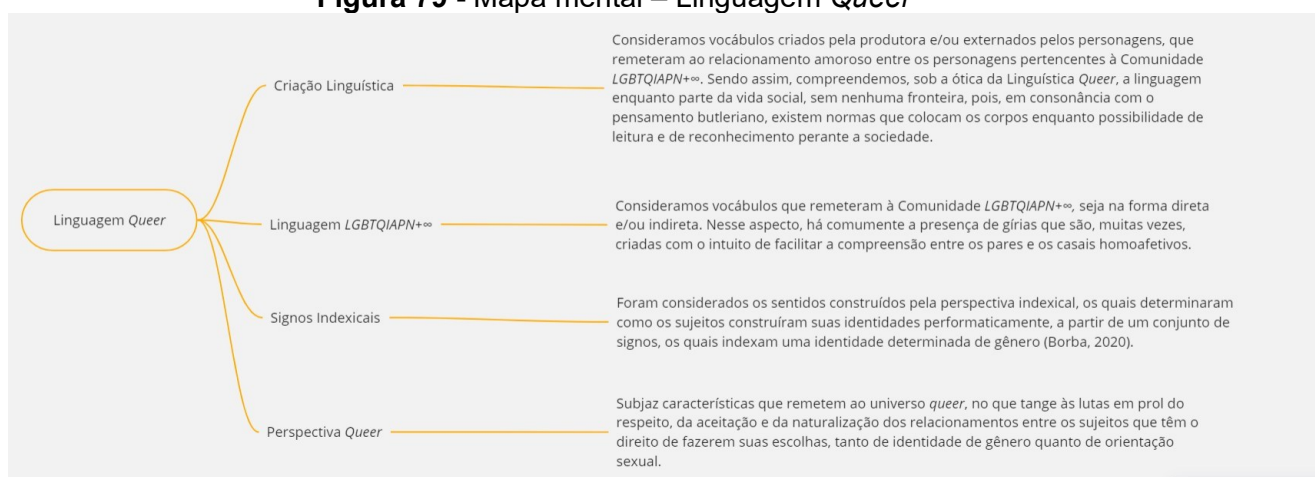
Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Dando sequência, ilustramos as subcategorias que tangem às Questões de Gênero, Figura 78.

Figura 78 - Mapa mental - Questões de Gênero

Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2023)

Como último mapa mental, apresentamos as subcategorias correspondentes à *Linguagem Queer*, Figura 79.

Figura 79 - Mapa mental – Linguagem Queer

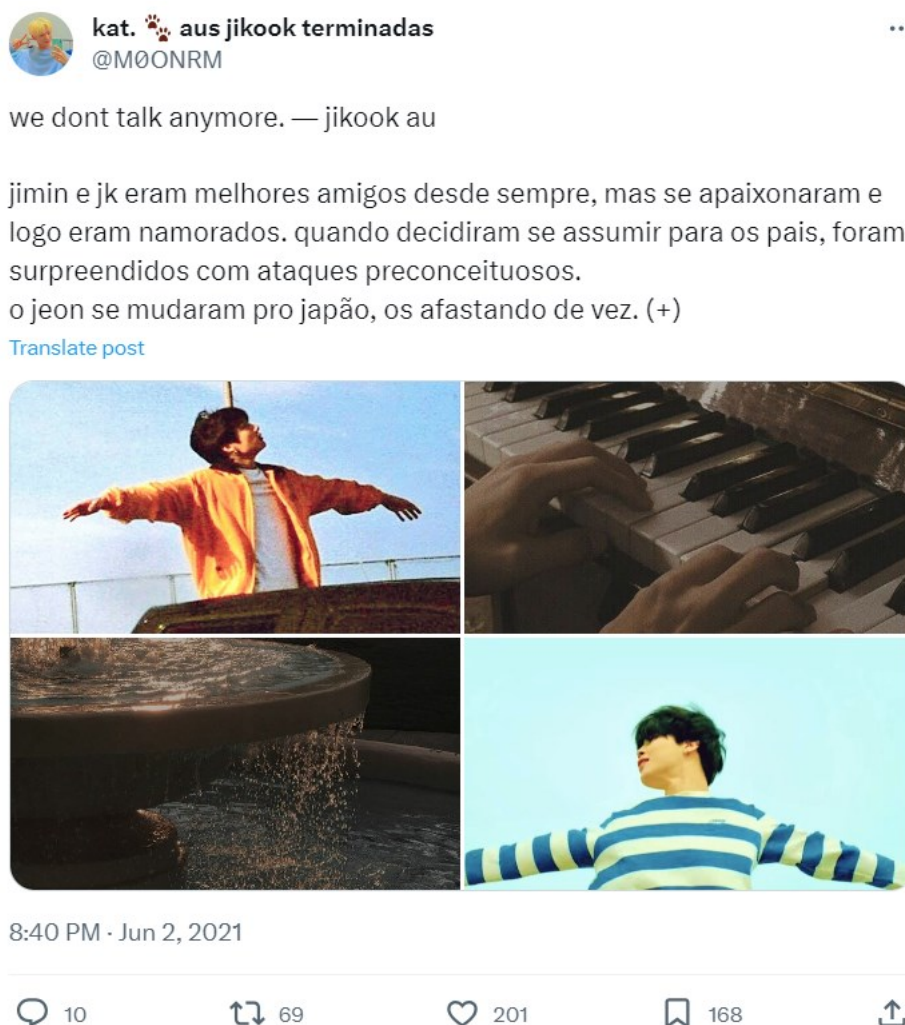
Fonte: Mapa mental gerado pela pesquisadora (2024)

Assim esclarecido, damos prosseguimento com a contextualização da AU7.

7.10 Contextualização da AU7

Nossa AU7, composta por 45 capítulos, foi produzida por @MONRM, a qual contextualiza sua produção, conforme ilustra a Figura 80.

Figura 80 - Contextualização da AU6



Fonte: @MONRM (2021)

Em seguida, a produtora segue a AU7 com uma série de informações: “anos depois os jeon voltam pra Busan.”, “jimin e jungkook nunca mais tiveram contato, porém nunca esqueceram um ao outro”; “agora, já na faculdade, eles se reencontraram... mas não se reconheciam mais.” Nas *treads* seguintes, a produtora interage com os seus seguidores, incentivando-os a lerem sua AU. Nas palavras da produtora da AU7: “leiam, por favor!! É bem importante”. Logo abaixo da mensagem, a produtora adiciona mais informações sobre o enredo ficcional, ao utilizar o recurso do *print* do Google docs, como ilustra a Figura 81.

Figura 81 - *Print do Google docs para adicionar informações para a AU7*

pequena explicação:

jimin e taehyung são quase irmãos, nasceram e foram criados juntos. costumam chamar um ao outro de soulmate. (eles tem a mesma idade, com diferença um mês)

jimin conheceu jungkook aos seis anos, e desde então tiveram uma conexão bem forte.

namjoon, yoongi e hoseok chegaram no ensino médio. quando jimin e tae tinham 14 anos, namjoon tinha 16, hoseok 17 e yoongi 18. jungkook 13. eram um grupo de melhores amigos.

jimin e jungkook assumiram um relacionamento nessa mesma época, e somente os amigos sabiam, mas um ano depois eles se assumiram para os pais, que o repreenderam e os separaram bruscamente.

jungkook se mudou pro Japão com seus pais aos 15 anos. (quando foi separado de jimin)

jimin ficou desolado, assim como jungkook e durante todo esse tempo nunca mais tiveram contato e sentiam certa raiva um do outro, jimin a sentia por quê jk nunca o procurou, e jk o mesmo.

o park pediu para que os amigos nunca mais tocassem no nome do jungkook quando ele estivesse presente, e assim foi feito, e durante esses quatro anos eles nunca souberam um do outro e até achavam que tinham se esquecido. estava tudo certo.

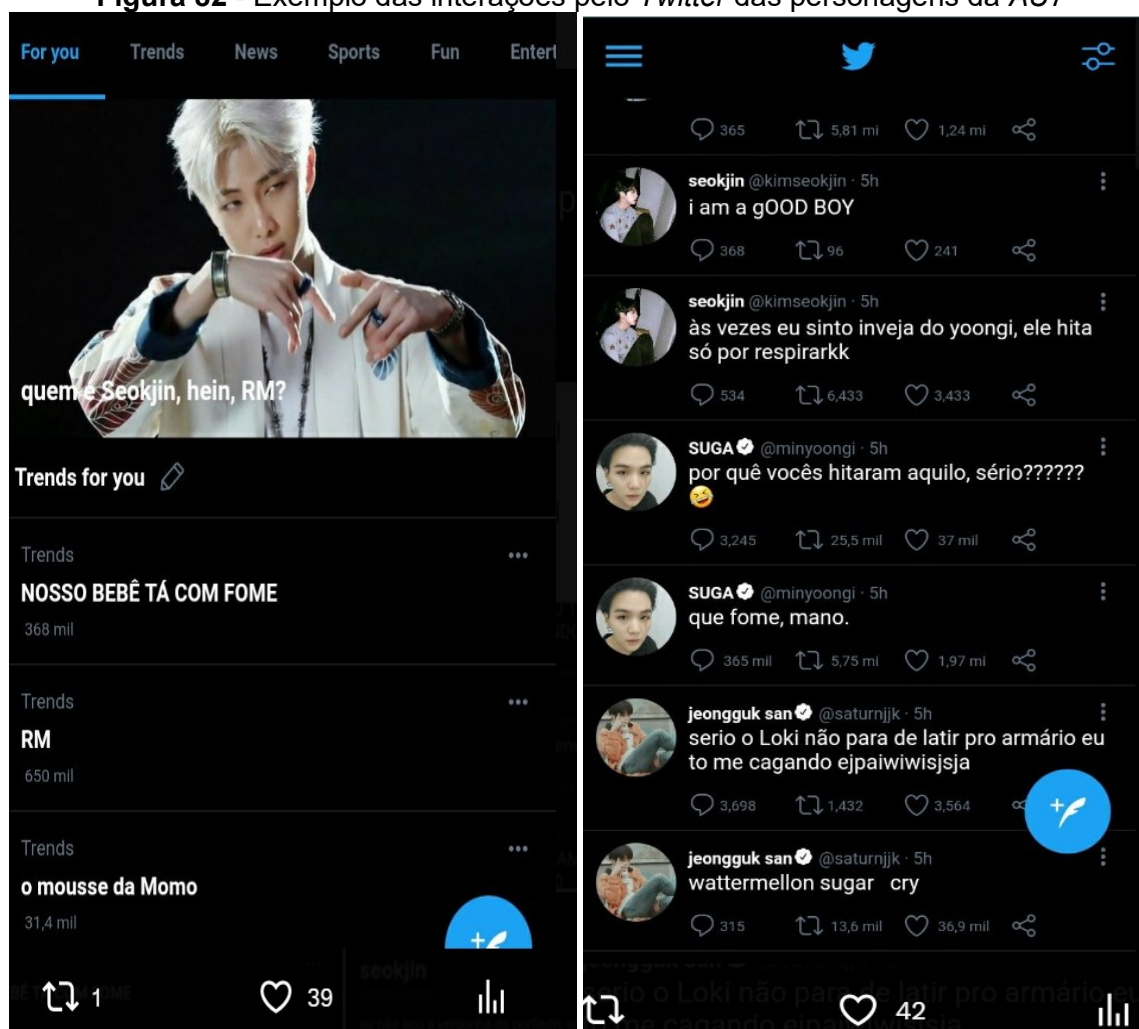
do outro lado, jungkook havia feito uma amizade no colégio, essa amizade que era incrível pra ele e única à quem confessava tudo, já que a maioria eram falsos com ele.

mas dois anos depois, essa pessoase mudou, deixando um jungkook de agora 17 anos e totalmente chateadp para trás.

Fonte: @MONRM (2021)

Em nosso entendimento, acreditamos que este recurso se trata de uma escrita original, presente no ambiente do *Twitter*, a partir de *prints* de documentos criados no *Google docs* e postados nas *threads*, de *feedback* imediato e também viralizada. Após esta introdução, a produtora dá sequência às *treads*, postando interações entre os personagens no próprio *Twitter*, utilizando os perfis dos membros do grupo *BTS*, que participam como personagens ficcionais, com um total de sete processos de interação, os quais incluem uma imagem do *Kim Nam-joon*, líder do *BTS*, mais conhecido como *RM*, como é ilustrado no primeiro *print* da Figura 82.

Figura 82 - Exemplo das interações pelo *Twitter* das personagens da *AU7*

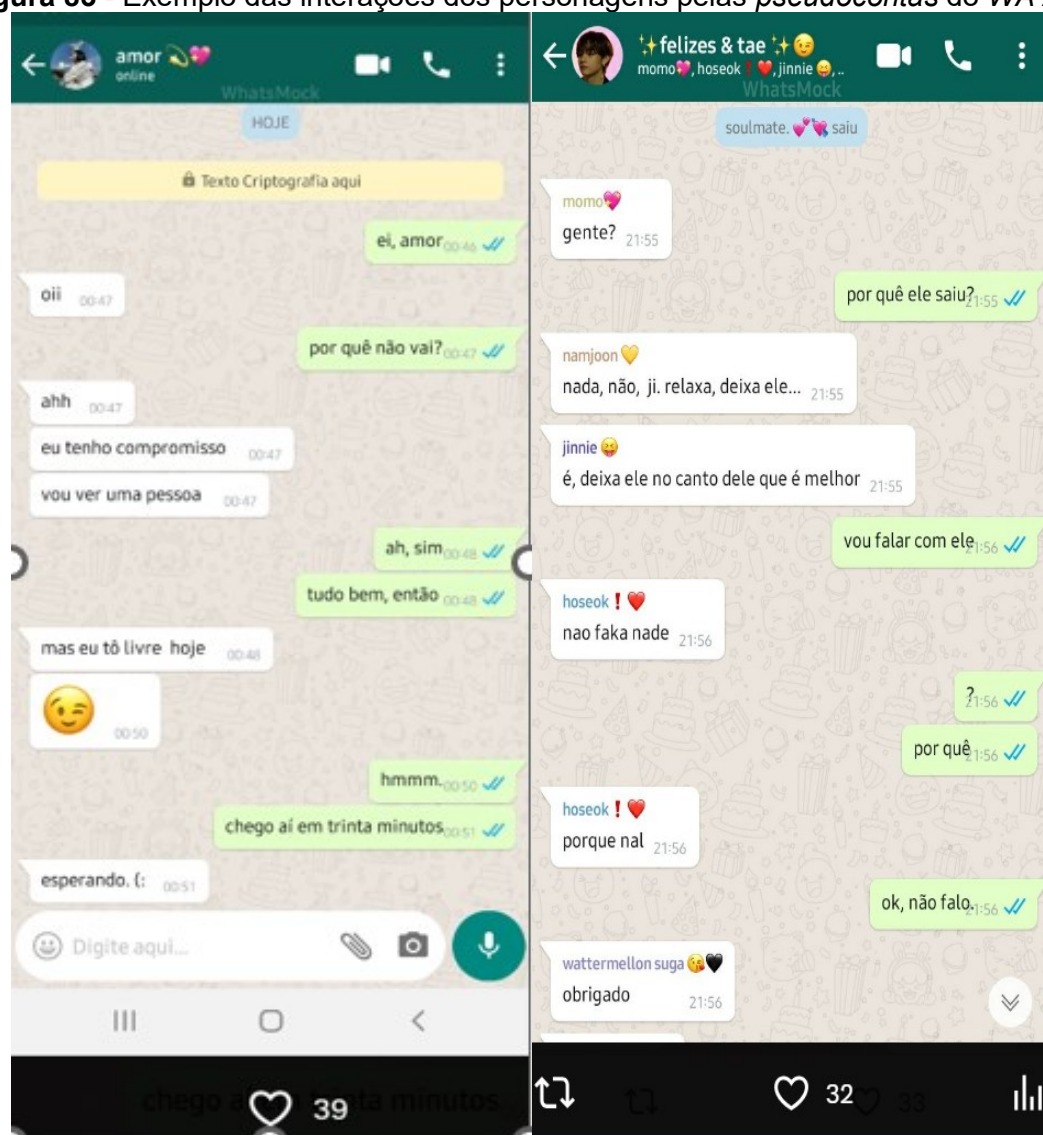


Fonte: @MONRM (2021)

Dando sequência, seguem, a partir do capítulo 6 até o capítulo 45, diálogos dos personagens com o recurso dos *prints* das *pseudocontas* no *WhatsApp*, prática comum nos universos alternativos, o que nos faz refletir acerca da relação existente entre as TDIC e as TDM e as práticas discursivas realizadas por jovens contemporâneos. Assim, com a utilização deste recurso, destacamos o uso pedagógico das TDM, já que os cenários educativos são caracterizados: “[...] (i) pela mobilidade do aluno e da aprendizagem; (ii) pela portabilidade; (iii) pela possibilidade de interação em diferentes contextos, promovendo o desenvolvimento das competências necessárias aos letrados do século XXI” (Caiado; Leffa, 2017, p. 2).

Apresentamos, então, dois exemplos de diálogo na *AU7* com o recurso da *pseudoconta* no *WhatsApp*, Figura 83.

Figura 83 - Exemplo das interações dos personagens pelas *pseudocontas* do WA AU7



Fonte: @MONRM (2021)

Por fim, a produtora compartilha outra sequência de interações, desta vez, entre ela e seus seguidores, incluindo a realização de uma enquete sobre a opinião dos internautas sobre sua narrativa ficcional, o que demonstra 100% de aceitação por parte dos seguidores que leram a AU6, como ilustram os *prints* da Figura 84. Reiteramos que, no ambiente virtual no *Twitter*, os(as) produtores(as) fazem uso das enquetes, que são formas de interação, nas quais os(as) produtores(as) das produções ficcionais relacionam-se com seus seguidores para solicitar opiniões que acrescentam maior popularidade às AUs.

Figura 84 - Exemplo das interações entre a produtora e os internautas (AU7)

Fonte: @MONRM (2021)

Assim compreendido, nossa primeira categoria de análise, para nosso terceiro objetivo, corresponde a Questões de Sexualidade e suas subcategorias: Orientação Sexual, Estilização do Corpo, Dispositivo da Homossexualidade e Performance, de acordo com o Quadro 32.

Quadro 32 - Questões de Sexualidade

Orientação Sexual	Estilização do Corpo	Dispositivo da Homossexualidade	Performance
<i>Jimin e jungkook assumiram um relacionamento nessa mesma época, e somente os amigos sabiam, mas um ano depois eles se assumiram para os pais, que o repreenderam e os separaram buscamamente.</i>	<i>Que já era meia-noite, Jungkook deu vários selares nos lábios de ambos assim como vários abraços apertados, tendo realmente dificuldade de se afastar, pegou sua mochila e deu para controlar as lágrimas.</i> <i>eu sinto falta do abraço dele, o sorriso... a voz... as mãos [...]</i>	<i>- a boiologem</i> <i>- deixa ele</i> <i>- gays</i> <i>- aff</i> <i>- enfim [...]</i> <i>- e por quê tá puto?</i> <i>- eu não estou.</i> <i>- eu gosto de taehyung, edaí</i> <i>- agora faz sentido</i> <i>mas o que compensa o quê me faz sorrir e me sentir otimista... ele...</i>	<i>- enfim</i> <i>- enfim</i> <i>- eu não consegui, na verdade</i> <i>To ansioso [...]</i> <i>- ia falar com ele, mas ele me cortou</i>

- <i>você não gostou >só< do beijo, não é?</i> - <i>hm, é sim.</i> - <i>isso significa que...?</i> - <i>eu gosto de você num nível absurdo, chega a ser possessivo.</i> - <i>nossa primeira vez juntos... eu sinto tanta falta dele... eu sonho com ele quase sempre [...]</i>	<i>taehyung suspirou e pegou na pequena mão de jimin [...]</i> <i>jimin – pegou no queixo do mais baixo, fazendo este o olhar – não faça por mim, faça por você, mas podemos apenas ficar, apenas indo devagar [...]</i>	<i>Jimin e jk eram melhores amigos desde sempre, mas se apaixonaram e logo eram namorados.</i> [...] - <i>to ansioso</i>	<i>Ancioso por estar indo até jimin para que conversarem sobre o quê seria deles, conversaram sobre sentimentos, ou até mesmo jimin poderia ohe dizer que não quer nada e estava apenas curtindo com a cara dele.</i>
---	--	---	--

Fonte: A pesquisadora (2024)

No tocante à subcategoria Orientação Sexual, identificamos os fragmentos: “*Jimin e jungkook assumiram um relacionamento*” e “*mais um ano depois eles se assumiram para os pais*”, os quais ratificam que se trata de um casal homoafetivo masculino, pois a produtora da AU7 deixa claro para seus leitores e/ou seguidores a orientação sexual dos seus personagens ficcionais.

Reforçamos que a sexualidade é o que existe de mais íntimo para os sujeitos, o que, em nosso entendimento, deveria ser trabalhado com mais afinco pelos órgãos públicos e pelas instituições de ensino, uma vez que se trata de um tema de saúde pública e de controle de natalidade. Nesse sentido, por meio da sexualidade, pode-se ter acesso tanto a aspectos que se relacionam ao plano individual quanto ao coletivo. Acreditamos, pois, na realização de um trabalho pedagógico que suscite nos jovens contemporâneos o respeito ao próximo, no que concerne à orientação sexual e, nesse viés, as produções ficcionais são uma possibilidade de se inserir essa temática e de propiciar debates com jovens na Educação Básica.

Localizamos, também, a subcategoria Orientação sexual nos trechos: “- *você não gostou >só< do beijo, não é?*”; “*eu gosto de você num nível absurdo, chega a ser possessivo*” e “- *nossa primeira vez juntos... eu sinto tanta falta dele... eu sonho com ele quase sempre*”, os quais externam a homossexualidade dos personagens, cujo desejo afetivo-sexual é direcionado para um sujeito do mesmo sexo. Nessa perspectiva, concernimos os universos alternativos como locais de resistência ao

preconceito, à intolerância e à discriminação, a partir do momento em que há o reconhecimento, a aceitação e a compreensão de suas especificidades, como os relacionamentos amorosos construídos por membros da Comunidade *LGBTQIAPN+*[∞], no âmbito *on-line*, os quais se estendem ao âmbito *off-line* dos adolescentes.

Como exemplo da subcategoria Estilização do Corpo, temos os excertos: *“Jungkook deu vários selares nos lábios de ambos assim como vários abraços apertados”*; *“eu sinto falta do abraço dele, o sorriso... a voz... as mãos”*; *“taehyung suspirou e pegou na pequena mão de jimin”* e *“jimin – pegou no queixo do mais baixo, fazendo este olhar – não faça por você, mas podemos apenas ficar, apenas indo devagar”*, nos quais podemos identificar partes do corpo que remetem ao relacionamento amoroso, do *ship* homoafetivo masculino, o qual apresenta personagens que trocam carícias, ao se beijarem e se abraçarem, externando carinhos e atos de amor recíproco, por meio do beijo e do abraço, que materializam o sentimento amoroso entre ambos. Tais construções discursivas servem de exemplo da estilização dos corpos dos personagens, que funciona como arcabouço dos discursos construídos por meio de uma linguagem *LGBTQIAPN+*[∞].

No que diz respeito ao Dispositivo da Homossexualidade, temos o excerto: *“a boiolagem [...] gays [...] aff [...] enfim”*. Assim, há um dispositivo interno, os sentimentos amorosos, que passa a ser externado ao outro personagem, neste caso, ao melhor amigo, o qual se tornaria seu namorado, ratificando que se trata de um casal homossexual masculino, que acaba por sofrer retaliação homofóbica, com o uso de expressões depreciativas como *“boiolagem”* e *“gays”*. Temos, também, os trechos: *“- e por quê tá putu?”*; *“- eu não estou”*; *“- eu gosto de taehyung, edaí?”* e *“agora faz todo sentido”*, os quais exemplificam o trecho do diálogo entre os personagens, no qual um deles descobre o interesse amoroso do outro pelo *“taehyung”*.

Como também destacamos os trechos: *“mas o que compensa o quê me faz sorrir e me sentir otimista... ele”* e *“Jimin e jk eram melhores amigos desde sempre, mas se apaixonaram e logo eram namorados”*. Ressaltamos a necessidade de se ampliar a interlocução entre entidades públicas e privadas, no que tange às questões de gênero e de identidade, tolhendo discursos incompatíveis com os princípios de respeito à dignidade e proteção à liberdade sexual, no caso da homofobia.

Para exemplificar a subcategoria Performance, reiteramos o pensamento de Colling (2021, p. 3) de que *“[...] a performance seria aquela realizada pelas artistas*

drag, que se caracterizam por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem realiza”. Logo, a subcategoria Performance encontra-se nos trechos: “*to ansioso [...] ia falar com ele, mas ele me cortou*”. Nos exemplos, há o caráter performativo do próprio gênero, à proporção que desestabiliza categorias ditas “naturais” quanto à identidade de gênero, subcategoria expressa pelo uso de informações performáticas do gênero masculino, exemplificado pelos vocábulos: “*amigos*”, “*ansioso*” e “*ele*”, pois em nenhum momento da narrativa a produtora identifica seus personagens com características femininas.

Temos, também, o fragmento: “*Ancioso por estar indo até Jimin para que conversarem sobre o quê seria deles, conversaram sobre sentimentos, ou até mesmo jimin poderia ohe dizer que não quer nada e estava apenas curtindo com a cara dele*”. Tal trecho corresponde aos sentimentos e às ações dos personagens homoafetivos, que expressam seus gêneros, enquanto produção de sentidos, performativamente.

Seguimos, então, com a subcategoria Questões de Gênero, cujas subcategorias são: Performatividade, Mecanismos Regulatórios, Desejo e Construção Cultural, Quadro 33.

Quadro 33 - Questões de Gênero

Performatividade	Mecanismos Regulatórios	Desejo	Construção Cultural
- Namjoon????! - que foi? Agora todo mundo sabe, valeu hein - mano, não é como se ninguém soubesse. - não chama a momo e o ji de retardados!	[...] Quando decidiram se assumir para os pais, foram surpreendidos com ataques preconceituosos. [...]	- Dormir de conchinha com meu melhor amigo >>>>> 🥰 - melhor amigo... [...]	Comentou Jisooo apertando mais os braços em volta do tronco do marido [...]
Jimin e taehyung são quase irmãos, nasceram e foram juntos, costumavam chamar um ao outro de soulmate. (eles tem a mesma idade, com diferença de um mês)	[...] e vários traumas, lembranças que me doem, como quando eu levei uma surra meu pai aos 14 anos por me assumir gay	jimin sentiu seus olhinhos marejarem, ele não merecia taehyung não mesmo. Park abraçou ele forte, sentindo o coração bater acelerado, se sentindo, se assustou de início, mas sorriu [...]	- posso te beijar? – o baixinho perguntou, e o kim assentiu. ali foi como eles passaram a noite, rindo, trocando alguns beijos e vendo filme.

Fonte: A pesquisadora (2024)

Corroboramos com o pensamento butleriano que, segundo Colling (2021, p. 3): “[...] destaca o caráter compulsório do gênero, mas também considera que algumas pessoas rejeitam essa compulsoriedade e transgridem as normas”. Como primeira subcategoria, encontramos a Performatividade, a qual se inspira no trabalho do filósofo da linguagem inglês *John Austin*, refere-se, na perspectiva butleriana, a uma crítica à linguagem compreendida meramente na perspectiva da transmissão de significados; ao contrário, convida-nos a refletir acerca da construção de identidades, incluindo os corpos e os sujeitos envolvidos no processo.

Como exemplo da subcategoria Performatividade, temos os trechos: “*mano, não é como se ninguém soubesse*” e “*não chama a momo e o ji de retardados!*”, os quais ratificam a construção da AU7 majoritariamente com personagens do sexo masculino, cuja imagem transmitida reitera esta visão. Por conseguinte, os vocábulos “*mano*” e “*retardados!*” remetem à identificação dos outros personagens em relação à representatividade masculina dos referentes citados no processo de comunicação discursiva.

Embora os personagens sejam da Comunidade LGBTQIAPN+[∞], há uma preocupação da produtora em não externar seus personagens com traços e/ou características afeminadas, mas sim reiterando que se trata da presença de personagens que performam características masculinas, mesmo possuindo a orientação sexual de atração pelo mesmo sexo, expressando a visão do binarismo homem *versus* mulher e ratificando que se trata de um *ship* homoafetivo masculino, cujos partícipes performam seu sexo de nascença.

Em outro exemplo, temos o fragmento: “*Jimin e taehyung são quase irmãos, nasceram e foram juntos, costumavam chamar um ao outro de soulmate*”. Temos, então, a construção performática da realidade, que não se liga apenas à construção identitária, pois depende de um contexto e de uma realidade citacional, já que há a construção de “[...] um referente específico para categorias identitárias tanto nas mentes de falantes quanto no discurso social mais amplo” (Barret, 2020, p. 51).

Quanto aos Mecanismos Regulatórios, segundo Butler (2022, p. 73): “À primeira vista, o termo ‘regulação’ parece sugerir a institucionalização do processo pelo qual as pessoas são tidas como normais”, o que significa que levamos em consideração, para efeito de nossas análises, situações do enredo ficcional que “transgridam” “[...] as leis, regras e políticas concretas que constituem os instrumentos jurídicos por meio dos quais as pessoas se tornariam normais” (Butler, 2022, p. 73).

Como exemplo desta subcategoria, temos o excerto: “*Quando decidiram se assumir para os pais, foram surpreendidos com ataques preconceituosos*”, o qual reitera a visão preconceituosa de algumas pessoas do tecido social e de instituições como a família, instituição em nível primário em relação ao contato direto e inicial dos personagens, que é o caso da situação vivida pelos personagens da *AU7*, os quais são vítimas de ataques preconceituosos que visam à regulação do relacionamento com o intuito de enquadrá-los na heteronormatividade, que permeia algumas instâncias sociais, como é o caso da família.

Também selecionamos para a subcategoria Mecanismos Regulatórios o trecho: “*eu levei uma surra meu pai aos 14 anos por me assumir gay*”. Nesse sentido, advertimos acerca da imposição pelos que se enquadram em uma heteronormatividade, para que possamos compreender a necessidade do engajamento em prol de uma conscientização do respeito às diferenças e à diversidade em seu sentido mais amplo. No quesito diferença, “estamos todos implicados/as na criação desse *Outro*, e quanto mais nos relacionamos com ele, o reconhecemos como parte de nós mesmos, não apenas toleramos, mas dialogamos com ele sabendo que essa relação nos transformará” (Miskolci, 2012, 15-16).

No tocante à subcategoria Desejo, temos o trecho: “- *Dormir de conchinha com meu melhor amigo >>>>>> 🥰*”, o qual expressa, por meio das palavras e da presença dos recursos visuais, como a continuidade do símbolo “maior que”, em uma sequência de seis utilizações que direcionam o leitor para o *emoji* sorridente com três corações, que simboliza paixão e desejo, ao transmitir a mensagem que exterioriza sentimentos como afeto, amor, contentamento, culminando na felicidade plena. Selecionamos também o fragmento: “*Jimin sentiu seus olhinhos marejarem, ele não merecia taehyung não mesmo. Park abraçou ele forte, sentindo o coração bater acelerado, se sentindo, se assustou de início, mas sorriu*”.

Esses exemplos externam indícios da iniciação sexual dos personagens, que ocorre em contextos *off-line* paralelamente a inúmeras modificações por que passam os jovens, propiciadas pela puberdade e que necessitam de um acompanhamento familiar e educacional, o que nos faz ressaltar o impacto das construções ficcionais, nos universos alternativos, para a vida dos jovens que consomem esses gêneros de fãs.

Como última subcategoria, para a categoria Questões de Gênero, temos a Construção Cultural. Nessa vertente, temos o trecho: “*Comentou Jisooo apertando*

mais os braços em volta do tronco do marido”, o que externa de forma natural uma situação presente no dia a dia de um casal, cujo relacionamento homoafetivo se constrói naturalmente, ao demonstrar um gesto de carinho, com a ação de abraçar o companheiro, sem preocupação com os mecanismos regulatórios de gênero. Para complementar, selecionamos, também, os fragmentos: “- posso te beijar? – o baixinho perguntou, e o kim assentiu” e “ali foi como eles passaram a noite, rindo, trocando alguns beijos e vendo filme”, os quais incitam a sexualidade dos personagens, a partir da troca de carícias, enquanto constructo cultural que carrega uma historicidade e que envolve práticas individuais e sociais.

Damos continuidade com a categoria Linguagem *Queer* e suas subcategorias: Criação Linguística, Linguagem *LGBTQIAPN*⁺[∞], Signos Indexicais e Perspectiva *Queer*, Quadro 34.

Quadro 34 - Linguagem *Queer*

Criação Linguística	Linguagem LGBTQIAPN⁺[∞]	Signos Indexicais	Perspectiva <i>Queer</i>
- aproveitando o colinho dele # antes que não consiga mais - os mohope tão brigando de novo na minha tml e eu vou fazer a egípcia às vezes eu sinto do yoongi, ele hãta só por respirarkk -por quê vocês hitaram aquilo, sério??????	- swrio aquele biscoito com recheio de goiaba eh muito bom - minha nossa senhora da cadeirinha de balanço.... - sabe o que a gente faz nessas horas? termina. - eu sou gay kesmo edai cala a boca seus homofóbico [...] Hoseok METEU MEU NOME NO MEIO DA TRETA DELE COM A MOMO QUE ODIÓ LJAIWHW [...]	- Jimin conheceu taehyung aos seus seis anos, e desde então tiveram uma conexão bem forte [...] - Posso dormir na sua casa hoje de novo? - queria tanto que aquilo aconteça de novo... to usando meu melhor amigo pra esquecer ele...	- jimin e jungkook assumiram um relacionamento nessa mesma época, e somente os amigos sabiam [...] - às vezes eu me arrependo de namorar o Hoseok [...] o taehyung surtou legal! -oi gente desculpa o surto legal ta - eu sou gay kesmo edai cala a boca seus homofóbico do caralho [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

Na subcategoria Criação Linguística, consideramos a perspectiva da LQ, que investiga, também, discursos sobre os corpos que levantam certas normatividades e, nesse sentido, nossa subcategoria versou sobre questões que, por meio de

expressões linguísticas, representam atores sociais de sexualidade e de gênero considerados periféricos.

Como exemplo da AU7, temos os trechos: *“aproveitando o colinho dele # antes que não consiga mais”*, como também *“e eu vou fazer a egípcia”*, os quais externam situações do enredo ficcional que marcam a presença da homossexualidade, uma vez que os personagens são todos do sexo masculino e a presença da criação linguística contida na expressão *“fazer a egípcia”*, que traduz uma expressão popularmente empregada para demonstrar indiferença ou fingir que não viu determinada situação.

Selecionamos também para esta subcategoria os fragmentos: *“às vezes eu sinto do yoongi, ele hita só por respirarkk”* e *“- por quê vocês hitaram aquilo, sério???????”*, nos quais observamos uma inovação vocabular com as palavras *“hita”* e *“hitaram”*. Termos como estes ratificam a ideia de que a Comunidade LGBTQIAPN+[∞] possui um léxico próprio, muitas vezes subversivo, ao criar neologismos que, para a Comunidade, fazem todo sentido e que facilitam os processos de construção dos sentidos na interação discursiva. A partir do momento em que compreendermos esse poderoso instrumento de comunicação, teremos mais condições de reconhecer e unir toda a Comunidade LGBTQIAPN+[∞], em torno de um sentimento de pertencimento, e propiciar o respeito perante outras instâncias sociais.

No que se refere à subcategoria Linguagem LGBTQIAPN+[∞], temos os excertos: *“minha nossa senhora da cadeirinha de balanço....”*, *“sabe o que a gente faz nessas horas? termina.”* e também *“eu sou gay kesmo edai cala a boca seus homofóbico”*. Observamos, nos diálogos entre os personagens, uma comunicação, pautada na perspectiva *queer* da linguagem, que materializa discursos específicos LGBTQIAPN+[∞]. Em outro trecho, temos: *“Hoseok METEU MEU NOME NO MEIO DA TRETA DELE COMA MOMO QUE ODIO LJAIWHW”*, no qual ressaltamos o uso de gírias, como *“TRETA”*, e de outras formas de expressões verbais, como *“LJAIWHW”*, que acreditamos se tratar de uma palavra de baixo calão. Como também há trechos na narrativa ficcional que fazem uso da linguagem não verbal, pela perspectiva LGBTQIAPN+[∞]. Essas manifestações linguístico-semântico-discursivas, muitas vezes, são vistas de forma pejorativa por determinados atores sociais.

Já a subcategoria Signos Indexicais também foi considerada, na perspectiva foucaultiana, como o “[...] mecanismo cultural que movimenta a performatividade ao vincular nossas ações linguísticas situadas a outras ‘práticas que sistematicamente formam os objetos dos quais falam’” (Foucault, 1972, p. 64). Sob esse olhar,

consideramos as situações nas quais apresentaram signos, que indexicalizam a performatividade, ao direcionar para uma identidade de gênero e/ou orientação sexual. Assim, temos os excertos: *“tiveram uma conexão bem forte [...]”, “Posso dormir na sua casa hoje de novo?”*; *“queria tanto que aquilo aconteça de novo...”* e *“to usando meu melhor amigo pra esquecer ele...”*, os quais constroem uma atmosfera de amor e de desejo, por meio de palavras e/ou expressões que possuem o intuito de trazer a indexicalidade à narrativa, ao remeter o leitor a peculiaridades concernentes à performatividade dos personagens, que direcionam à orientação sexual homoafetiva.

Como nosso *corpus* é composto predominantemente de relacionamentos homoafetivos masculinos, seguimos a perspectiva foucaultiana dos dispositivos da sexualidade e das relações de poder imanentes às construções sócio-históricas em torno da temática, para a subcategoria Perspectiva *Queer*, como o lugar do desvio e da patologia da homossexualidade. Nesse sentido, encontramos os trechos: *“às vezes eu me arrependo de namorar o Hoseok”*; *“jimin e jungkook assumiram um relacionamento nessa mesma época, e somente os amigos sabiam”*; *“o taehyung surtou legal!”*; *“- oi gente desculpa o surto legal ta”* e *“eu sou gay kesmo edai cala a boca seus homofóbico do caralho”*.

Chamamos atenção para a recorrência do vocábulo “homofóbico”, que se apresenta em vários momentos, nos universos alternativos sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, especificamente no exemplo anterior, potencializado pelo verbete “*caralho*”, que acreditamos estar sendo empregado para apresentar uma posição contrária ao preconceito sofrido pelo personagem em virtude de sua homossexualidade.

Dito isto, damos sequência com a contextualização da *AU8* e as respectivas análises das categorias e subcategorias elencadas para nosso estudo.

7.11 Contextualização da *AU8*

A produtora da *AU8*, @mikroniverse, contextualiza sua *AU*, a qual totaliza 524 capítulos, a maior que selecionamos até o momento. Ao longo da *AU8*, encontramos diversas *treads* que fizeram uso de imagens, *memes*, figurinhas, *emojis* e outras manifestações de linguagem multissemiótica, o que nos fez atestar a relevância das interações proporcionadas pelas interpretações multissemióticas, “[...] produzindo comunicações que, aliadas umas às outras, ampliam os sentidos, colaborando para um entendimento profundo da linguagem e do funcionamento nas relações sociais”

(Cunha, 2018, p. 64). Na Figura 85, a produtora inicia sua produção ficcional a partir de um *FMV*, vídeo produzido por fã, que pode ter menos recursos audiovisuais, já que depende da disponibilidade desses recursos para o produtor e também da criatividade do editor, com exceção aos *FMVs* produzidos com o auxílio da IA.

Figura 85 - Contextualização da AU8

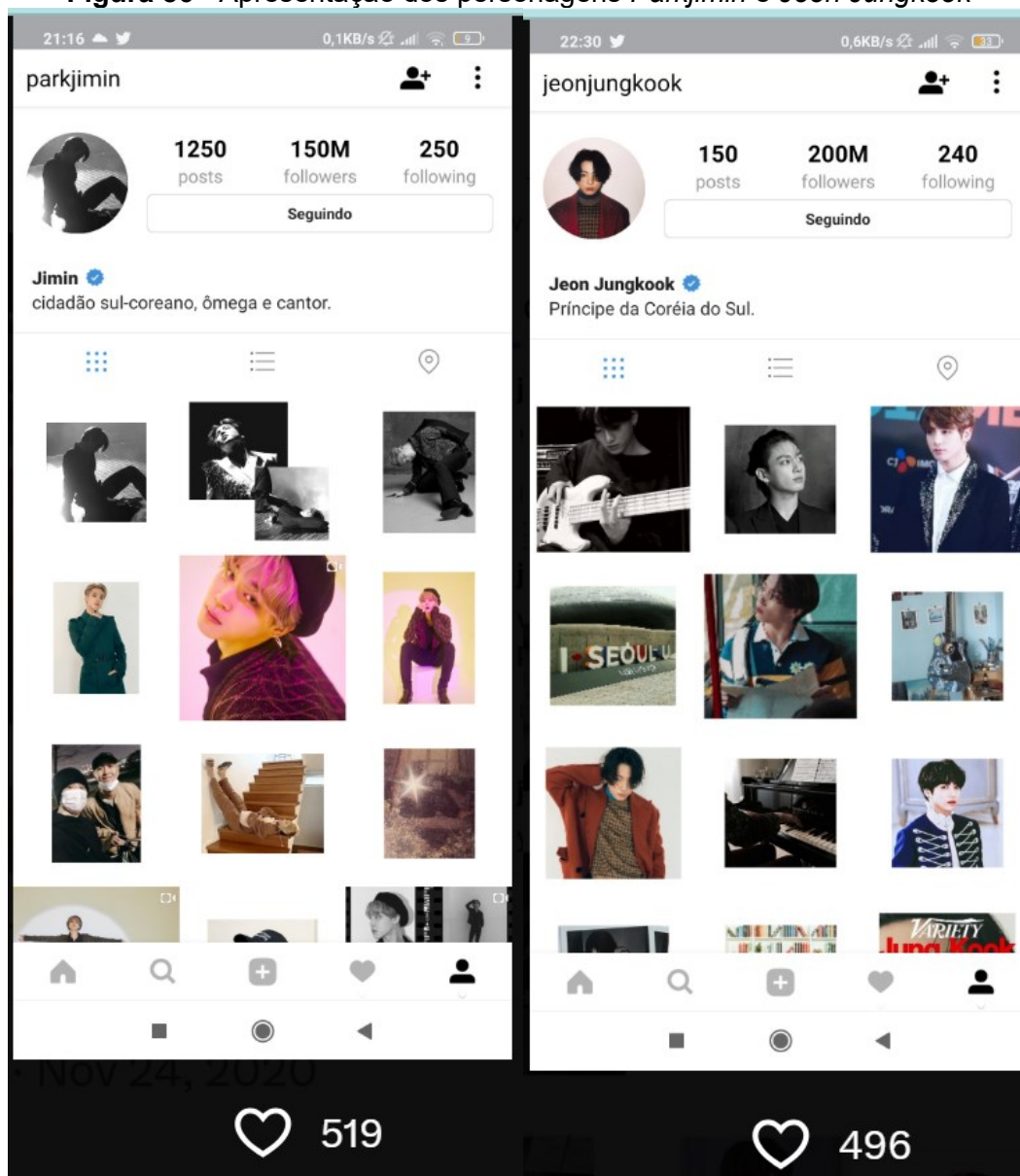


Fonte: @mikroniverse (2020)

Na sequência, a produtora apresenta os personagens: “*Park Jimin – ômega lúpus e cantor. Ele é doce, mas direto e sincero em tudo que diz! Melhor amigo: Namjoon*”. Logo em seguida, a produtora apresenta os personagens *Parkjimin* e *Jeon Jungkook*, com a realização de bricolagens, exemplificando o vasto e rico campo de investigações semióticas nas AUs+, presentes em perfis no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*, já que as produções de fãs fazem uso de várias semioses para que se realizem

os processos de construção dos sentidos, na comunicação entre os sujeitos participantes das interações verbais e não verbais, como ilustra a Figura 86.

Figura 86 - Apresentação dos personagens *Parkjimin* e *Jeon Jungkook*



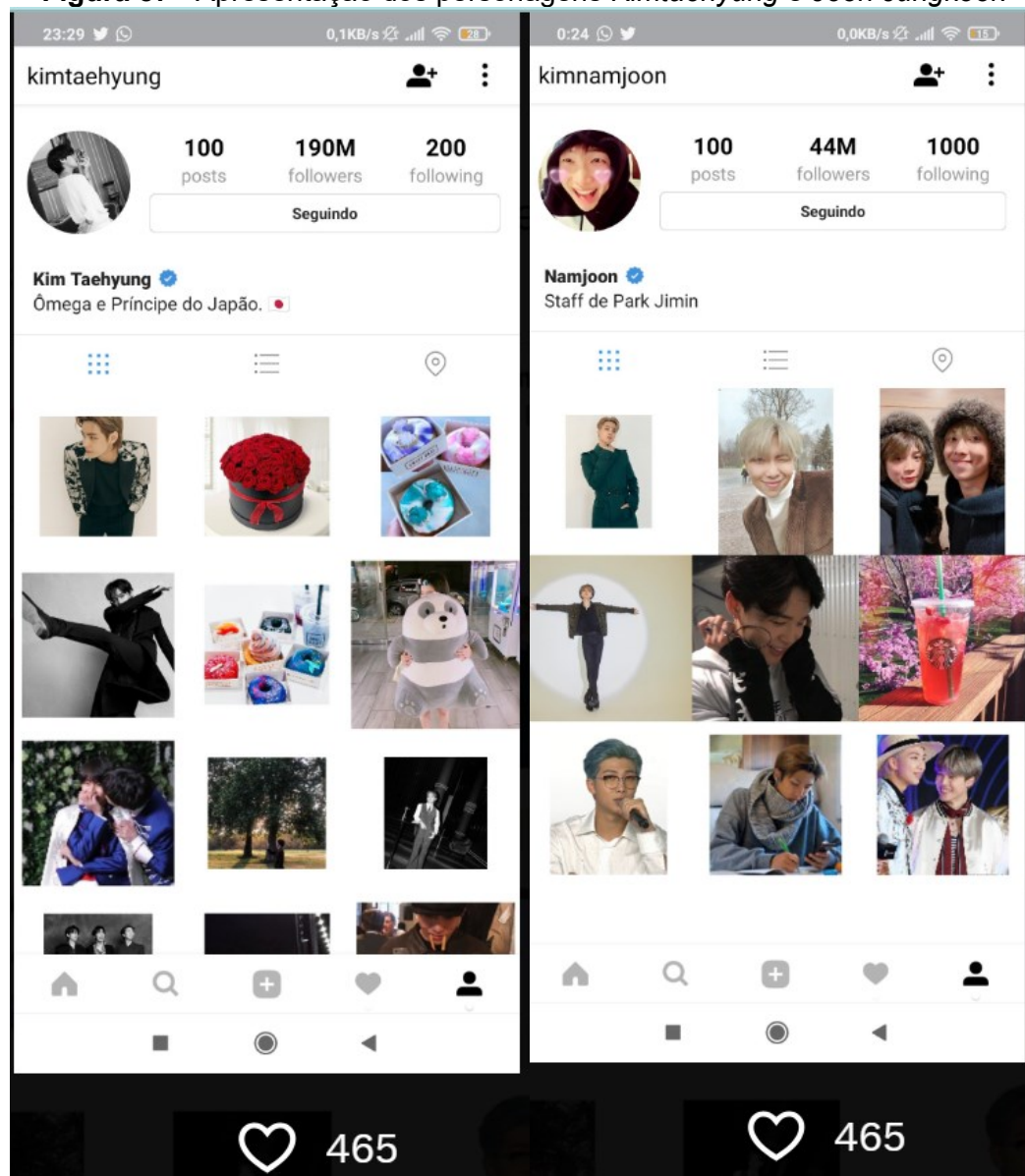
Fonte: @mikroniverse (2020)

Podemos perceber a riqueza de detalhes das características das personagens ficticiais que se inspiram no grupo sul-coreano *BTS*, com a bricolagem de fotos em situações e em contextos específicos, com o intuito de aproximar os leitores, fãs do *BTS*, visto que a produtora reúne sequências de fotos organizadas como forma de externar um *hoppy* da produtora, o qual materializa momentos de prazer e satisfação

tanto da produtora ao realizar a bricolagem, quanto dos fãs ao contemplarem seus *idols* em diferentes contextos.

Dando seguimento, a produtora apresenta os personagens *Kimtaehyung* e *Jeon Jungkook*, Figura 87.

Figura 87 - Apresentação dos personagens *Kimtaehyung* e *Jeon Jungkook*



Fonte: @mikroniverse (2020)

A produtora apresenta mais três personagens, com a mesma dinâmica de associar suas características às imagens selecionadas para ilustrar melhor os personagens. Para uma contextualização mais completa, seguem as descrições: “*kim seokjin*, alfa e empreendedor, só vai aparecer no meio da AU!”; “*min yoongi*, beta e

professor de música da família real!; e, por fim, jung hoseok, ômega” ele é amigo de todo mundo, menos do jimin (eles não se conhecem direito!) e gosta de fazer investimentos... ele é livre e calmo”.

Assim compreendido, iniciamos as análises da AU8 com a primeira categoria: Questões de Sexualidade e suas respectivas subcategorias: Orientação Sexual, Estilização do Corpo, Dispositivo da Homossexualidade e Performance, Quadro 35.

Quadro 35 - Questões de Sexualidade

Orientação Sexual	Estilização do Corpo	Dispositivo da Homossexualidade	Performance
<i>O príncipe da Coréia do Sul, Jeon Jungkook, e a princesa japonesa, Kim Nayeon, estão de casamento marcado.</i> [...] <i>- eu sei, mas você está apaixonado</i> <i>- kwdkdkskka</i> <i>- jimin 🤔</i> <i>- só um tico 🤔</i> <i>- estou 1% apaixonado e vou tomar cuidado para não me apaixonar por ele.</i> [...]	<i>- e ele não gosta de mim, esse carinho todo é só impulso para me fazer continuar com o sexo</i> <i>- conheço o tipo lobo dele</i> <i>Abriu os olhos, bocejando, e puxou o edredom ao notar que ainda estava nú [...] e apenas a cueca box vestia, carregando uma xícara. [...]</i>	<i>- ele ainda finge que você disse a ele que estava apaixonado por ele?</i> <i>- ele é muito gostoso, é sério, puta merda que porra de tesão, eu vou falecer, saí de lá de pau duro</i>	<i>- não, ele é mesmo legal, mas sabe, vocês são muito diferentes</i> <i>- ele não me parece tão diferente e foi extremamente gentil</i> <i>- você falou com ele quantas vezes?</i> <i>- uma</i> <i>- PUTZKKKKK</i> <i>- mereço kkkkkk</i> <i>- Você é perfeito, jeon jungkook e um doce</i> [...]
<i>- Então, estão namorando? Você precisa enlaçar ele logo, cara, é o Jimin. Ele está na sua.</i> <i>- Não sorriu amarelo. – Mas o que é ele estar na minha?</i> <i>- Que ele gosta de você, pensei que fosse óbvio! [...]</i>	<i>e o Seung tem umas tatuagens escondidas que eu duvido que o jungkook tenha [...]</i> <i>- algo d tipo “bata aqui” na bunda [...]</i>	<i>- onde você está?</i> <i>- me tranquei no banheiro, só sai daqui quando essa ereção sumir</i> <i>- não acredito que vou ter que bater uma punheta!!!!</i>	<i>- Você... – Junkook piscou. – É um safado. – Abriu os lábios e fechou a boca. Jimin riu, jogando o corpo para o lado [...]</i>

Fonte: A pesquisadora (2024)

Reiteramos que a orientação Sexual consiste na atração ou sentimento sexual expresso por outro indivíduo, seja heterossexual, bissexual, assexual ou até mesmo pansexual. Nesse sentido, temos, como exemplos desta subcategoria, os excertos: *“O príncipe da Coreia do Sul, Jeon Jungkook, e a princesa japonesa, Kim Nayeon, estão de casamento marcado”*, cujo trecho da narrativa, presente no capítulo 1, apresenta inicialmente um casal que se compreende ter um relacionamento heterossexual.

Como também os excertos: *“eu sei, mas você está apaixonado”* e *“estou 1% apaixonado e vou tomar cuidado para não me apaixonar por ele”*, os quais dão indício de ser o início de um relacionamento homossexual. Sob esse aspecto, temos, nos personagens ficcionais, uma identidade pessoal e social, com suas manifestações sentimentais, comportamentos e adesão à Comunidade *LGBTQ/APN+ ∞* .

Em outros trechos da narrativa ficcional, temos os exemplos: *“- Então, estão namorando? Você precisa enlaçar ele logo, cara, é o Jimin. Ele está na sua”*; *“Não sorriu amarelo”*; *“- Mas o que é ele estar na minha?”* e *“- Que ele gosta de você, pensei que fosse óbvio”*, os quais reiteram ações contrárias às normas ou aos princípios da ordem de sexo e/ou de gênero, cristalizados durante muito tempo e que, na contemporaneidade, vêm ganhando um cenário de política sexual nos espaços de poder. Sob esse olhar, a escola é um local onde se deve levar instrução e conscientização, para despertar na comunidade escolar o respeito às diferenças, não apenas de gênero, mas também de raça e de etnia.

Já a Estilização do Corpo será compreendida como a presença marcante de partes que compreendam os corpos dos personagens que remetam ao relacionamento homoafetivo, a uma atmosfera *LGBTQ/APN+ ∞* . Sob essa ótica, temos os excertos: *“e ele não gosta de mim, esse carinho todo é só impulso para me fazer continuar com o sexo”* e *“conheço o tipo lobo dele”*, os quais utilizam o ato sexual do casal homoafetivo para exteriorizar a estilização dos corpos no próprio ato sexual.

Selecionamos, também, os trechos: *“Abriu os olhos, bocejando, e puxou o edredom ao notar que ainda estava nú [...] e apenas a cueca box vestia”*; *“o Seung tem umas tatuagens escondidas que eu duvido que o junkook tenha”* e *“- algo d tipo ‘bata aqui’ na bunda”*, nos quais destacamos o valor simbólico da oposição entre a virilidade do personagem e uma certa docilidade do seu namorado, ao ressaltar suas tatuagens escondidas, ao estilizar expressões linguísticas que remetem a

determinados comportamentos em direção à conexão entre corpos e identidades dos personagens.

Em se tratando do Dispositivo da Homossexualidade, consideramos trechos e/ou situações que remeteram a um contexto que fugiu à heteronormatividade e agregou à narrativa ficcional a homossexualidade como algo natural. Assim, temos o excerto: *“ele ainda finge que você disse a ele que estava apaixonado por ele?”*, que expressa para os leitores da *AU* um sentimento amoroso entre dois homens. Em outros três trechos, temos: *“- ele é muito gostoso, é sério, puta merda que porra de tesão, eu vou falecer, saí de lá de pau duro”* e *“- me tranquei no banheiro, só sai daqui quando essa ereção sumir”* e *“- não acredito que vou ter que bater uma punheta!!!!”*, os quais materializam construções linguísticas que remetem ao universo *LGBTQIAPN+[∞]*, com destaque para vocábulos e expressões erotizantes.

Tais construções linguísticas, em nossa concepção, abordam a questão do erotismo nas falas e nas atitudes dos personagens, ultrapassando o quesito sensualidade, explicitando construções fálicas que podem incitar a prática sexual. Nesse sentido, acreditamos que a erotização precoce acelera a sexualidade dos jovens adolescentes, os quais, muitas vezes, não têm maturidade para discernir comportamentos e práticas ditas saudáveis e seguras. Cabe, portanto, a instituições como a família e a escola cumprirem seus papéis de orientação para o bom desenvolvimento da sexualidade dos jovens contemporâneos.

No tocante à Performance, na visão butleriana, consiste nas convenções sociais e historicamente construídas, incluindo a perspectiva cultural e outras possibilidades dadas por diferentes contextos de atos performáticos, os quais não são vistos sob a perspectiva teatral, mas sim sob a perspectiva de elementos que identifiquem um ser como homem e/ou mulher. Temos como exemplo desta subcategoria, na *AU7*, os trechos: *“não, ele é mesmo legal”*, *“ele não me parece tão diferente e foi extremamente gentil”* e *“Você é perfeito, jeon jungkook e um doce”*, o que demonstra que a produtora da *AU8* criou seus personagens com características performativas do sexo masculino, mesmo mantendo relacionamentos homoafetivos.

Em outro momento da *AU8*, temos os fragmentos: *“- Você... – Jungkook piscou”*; *“É um safado”*; *“Abriu os lábios e fechou a boca”* e *“Jimin riu, jogando o corpo para o lado”*, os quais ratificam que não é condição *sine qua non* para a homossexualidade características femininas.

Assim compreendido, iniciamos a análise da AU8 com a categoria Questões de Gênero e suas subcategorias: Performatividade, Mecanismos Regulatórios, Desejo e Construção Cultural, Quadro 36.

Quadro 36 - Questões de Gênero

Performatividade	Mecanismos Regulatórios	Desejo	Construção Cultural
- alfa lúpus e príncipe da coreia do sul. Não é tímido, mas não tem muitos amigos. - alfa e empreendedor, só vai aparecer no meio da au! - beta e professor de música da família real. [...]	- sim, você é ômega e isso é normalmente que as pessoas estereotipam um ômega? Que ele goste de casamentos e tudo mais - coitadinhos - Jimin, é o príncipe nos fazendo um pedido	- eu apenas queria te pedir pra chegar mais cedo na lux - compromisso 🙄🙄 - não bebê, só saudade de você - também sinto saudades - é? Tem pensado em mim? [...]	“vocês viram? Saiu da manchete falando sobre o casamento” - logo o jungkook vai se tonar meu irmãozinho 😊 [...] - nós estávamos lá excitados, então ele me chamou de amor e eu omegueci kkkkk
>park jimin Ômega lúpus e cantor. Ele é doce, mas direto e sincero em tudo o que diz! Melhor amigo: namjoon	- Mesmo que eu quisesse, o Seung não vai vir hoje. – contou. – E ele não vai querer que eu me apresente a vocês, entende? Ele não vai querer e eu não quero confusão [...]	Lembrava pouco da noite – um pouco do tempo em que passaram juntos antes de se beijarem, outra parte do momento entre tirarem as roupas [...] o alfa tirando sua blusa e eles caindo sobre o colchão, juntos. [...]	Encararam seu rosto, pescoço, ombros, peitoral e desceram curiosos por sua cintura, para só então subirem com a mesma velocidade que caíram [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

De acordo com Butler (2023, p. 154): “A performatividade deve ser compreendida como ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. Nesse sentido, a filósofa pós-estruturalista elucida que, ao seguir as normas regulatórias do sexo de forma performativa, os sujeitos constroem a visão do corpo, com sua

materialidade inerente, seja na perspectiva do sexo de origem, seja na perspectiva do sexo oposto. Sob essa ótica, ao performar a contragosto o sexo de nascença, em prol do imperativo heterossexual, leis internas são infringidas. Dessa forma, é possível desconstruir o conceito de gênero e ressignificar relações corporais que não se enquadram em um discurso heteronormativo.

Quanto a essa subcategoria, encontramos, na *AU8*, os excertos: “*alfa lúpus e príncipe da coreia do sul. Não é tímido, mas não tem muitos amigos*”; “*alfa e empreendedor, só vai aparecer no meio da au!*” e “*beta e professor de música da família real*”. Nos trechos selecionados, a produtora da *AU* apresenta os personagens de sua narrativa ficcional que performam seu sexo de origem, ou seja, o masculino e que pertencem à Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ .

Além disso, selecionamos os trechos: “*>park jimin Ômega lúpus e cantor. Ele é doce, mas direto e sincero em tudo o que diz!*”; e “*Melhor amigo: Namjoon*”, os quais também destacam personagens que performam o gênero masculino, pois a produtora faz uso de vocábulos que ratificam essa identidade de gênero: “*sincero*”, “*cantor*”, “*direto*” e “*amigo*”. Ressaltamos que: “Definir alguém como homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade significa, pois, necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintivas de uma cultura” (Louro, 2022, p. 82).

Ao introduzir em sua narrativa ficcional personagens que se identificam como homens, cuja orientação sexual remete à homossexualidade, compreendemos que os universos alternativos também permitem a realização de debates e de reflexões acerca das consequências dessa naturalização para a sociedade, já que “esse gesto acarreta: a atribuição de direitos ou deveres, privilégios ou desvantagens” (Louro, 2022, p. 82).

No que concerne aos Mecanismos Regulatórios, Butler (2022, p. 73) esclarece: “Mas creio que seria um erro entender todas as maneiras pelas quais o gênero é regulado nos termos dessas instâncias legais empíricas, pois as normas que regem tais regulações excedem as próprias instâncias em que estão corporificadas”. Sob esse olhar, levamos em consideração os trechos da narrativa da *AU8* que externaram aos leitores situações comunicativas, que expressaram algum tipo e/ou indício de regulação do gênero imposta aos personagens, assim como são incorporadas e vividas pelos sujeitos/personagens aos quais são impostas.

Sob essa perspectiva, temos, também, os excertos: “*sim, você é ômega e isso é normalmente que as pessoas estereotipam um ômega? Que ele goste de*

casamentos e tudo mais” e *“coitadinhos*”, os quais ratificam a questão regulatória quanto à heteronormatividade do casamento e à negativa deste contexto, ao utilizar o vocábulo *“coitadinhos*”, visto que o príncipe se casará com a princesa, mas pretende ter como amante o cantor convidado a cantar no casamento.

Em outro exemplo, observamos a regulação em: *“- Mesmo que eu quisesse, o Seung não vai vir hoje”* e *“- E ele não vai querer que eu me apresente a vocês, entende? Ele não vai querer e eu não quero confusão”*, nos quais podemos observar a recusa de um dos personagens em se “assumir” homossexual diante de outros sujeitos. Assim, podemos perceber a forte influência exercida pela heteronormatividade, enquanto norma social e, conseqüentemente, um “modelo” de referência a ser seguido, mesmo que você não se adeque a ele, há “imposições” que acabam por enclausurar identidades e sexualidades, como ocorreu com o trecho da AU8 destacado.

Em se tratando da subcategoria Desejo, destacamos excertos que expressem explícita e/ou timidamente os desejos dos personagens em relação ao par amoroso na narrativa ficcional da AU. Temos como exemplos desta subcategoria: *“eu apenas queria te pedir pra chegar mais cedo na lux”*, *“compromisso 🙄”*, *“não bebê, só saudade de você”*, *“também sinto saudades”* e *“é? Tem pensado em mim?”*, os quais externam para o outro par amoroso o desejo de estar com ele, de trocar carícias e de vivenciar a relação homoafetiva, mesmo que proibida pelo fato do matrimônio heterossexual. Além disso, a utilização do *emoji* com os dois olhinhos traz, para o contexto do diálogo dos personagens, a ideia de que um deles está atento à fala do outro, com indícios de curiosidade em relação à resposta à sua colocação.

Em outro fragmento, observamos a subcategoria Desejo em: *“Lembrava pouco da noite – um pouco do tempo em que passaram juntos antes de se beijarem, outra parte do momento entre tirarem as roupas”* e *“o alfa tirando sua blusa e eles caindo sobre o colchão, juntos”*, nos quais há uma forte presença do desejo sexual entre os personagens da AU8. Tais construções, em nosso entendimento, engendram práticas de orientação sexual, gênero, intimidade, erotismo, prazer e descobertas, as quais recebem influência das relações de poder e dos modelos criados pelas instituições sociais.

No que tange à Construção Cultural, temos claramente os papéis que deverão ser desempenhados por homens e mulheres perante a sociedade, na perspectiva do gênero; como também a ideia de construção desse gênero socialmente construído,

mesmo sendo, muitas vezes, regulados pela ideia foucaultiana de poder e de uma espécie de “padronização” do gênero. Em relação à essa subcategoria, temos os fragmentos: “*vocês viram? Saiu da manchete falando sobre o casamento*” e “*logo o jungkook vai se tornar meu irmãozinho 😊*”, os quais ratificam a visão construída social e culturalmente do casamento heteronormativo. Como também, por outro lado, temos o fragmento: “*nós estávamos lá excitados, então ele me chamou de amor e eu omegueci kkkkk*”, que insere na narrativa ficcional um clima amoroso homoafetivo, reiterando a construção cultural da homossexualidade masculina.

Em outro momento na narrativa, temos o segmento: “*encararam seu rosto, pescoço, ombros, peitoral e desceram curiosos por sua cintura, para só então subirem com a mesma velocidade que caíram*”, no qual destacamos a construção cultural dos corpos, enquanto evidência homoafetiva, por meio dos comportamentos e da relação existente entre elementos biológicos e tecnológicos, que envolvem os universos alternativos, atrelados ao ambiente do *Twitter*. Nesse sentido, aborda Donna Haraway, em seu *Manifesto ciborgue*, que: “*A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas*” (Haraway, 2023, p. 99).

Para finalizar nossas análises, damos sequência com nossa última categoria de análise, a Linguagem *Queer*. Por conseguinte, esta categoria possui como subcategorias: Criação Linguística, Linguagem *LGBTQIAPN*+ ∞ , Signos Indexicais e Perspectiva *Queer*, de acordo com o Quadro 37.

Quadro 37 - Linguagem *Queer*

Criação Linguística	Linguagem <i>LGBTQIAPN</i> + ∞	Signos Indexicais	Perspectiva <i>Queer</i>
- onde eu acordei? Você me deixou sozinho?! - você adormeceu em cima de mim, bebê [...] - me beija - sim, deu, ele é muito fofo [...] - esse alfa lúpus imprestável não tem redes sociais - ele é estranho	- é ele vai encontrar com o ficante dele, ultimamente eles tem se encontrado lá quase toda noite - é sério? Resolveram namorar? - namorar é palavra forte demais pro jimin - mas eles se curtem [...]	- sei mil e uma maneiras de devolvê-lo a você, todas elas cansando meu corpo - tão safado - ainda são seis da manhã, Seung - é saudade sua - ainda na cama?	- você está falando dele, ele é bonito? Me diga que sim 😊 - não, me diga que não, é melhor não, já que ele vai casar - é justamente por isso que ele falou comigo - quer que você seja o amante dele? [...]

- mas é gostoso - mas nada, fecha o bico		- criando coragem para levantar 🤔 [...]	
- ômega e o staff do jimin. Ele é amigo do hoseok e do taehyung [...] matém um “rolo”, pois eles são extremamente parecidos [...]	De putaria em putaria nós chegamos aqui. - ó mundo se mantém pela putaria entre os sexos [...] quando ganhei o mama do ano passado, fui comemorar bebendo [...] ele é gostoso, foi fácil, sabe?	Chegando lá, confunde o mesmo cara que ele conheceu numa boate fetichista	Junkook nunca havia visto ninguém tão despido na vida [...] Jeon lambeu os lábios, arregalando os olhos e ficando sem reação e com um leve incômodo [...]

Fonte: A pesquisadora (2024)

Ao analisar a categoria Criação Linguística, observamos situações comunicativas que fizeram alusão ao relacionamento homoafetivo dos personagens, incluindo, para esta subcategoria, vocábulos e/ou expressões que contiveram gírias ou termos que remeteram ao universo *LGBTQIAPN*⁺_∞. Nesse sentido, temos os excertos: “onde eu acordei? Você me deixou sozinho?!”; “você adormeceu em cima de mim, bebê”; “me beija”; “esse alfa lúpus imprestável”; “fecha o bico”; “- ômega e o staff do jimin” e “mantém um ‘rolo’, pois eles são extremamente parecidos”, nos quais destacamos os neologismos “alfa lúpus” e “staff” e as expressões “fecha o bico” e “mantém um ‘rolo’”. Tais construções ratificam nosso entendimento de que a Comunidade *LGBTQIAPN*⁺_∞ constrói uma forma peculiar de se comunicar entre seus pares, com o objetivo precípuo de construir identidades e de subverter construções sociais que tolhem a liberdade de expressão de seus membros.

No que concerne à subcategoria Linguagem *LGBTQIAPN*⁺_∞, ratificamos que consideramos um léxico que remeteu ao relacionamento homoafetivo no enredo ficcional, ao externar vocábulos que contextualizaram a linguagem *LGBTQIAPN*⁺_∞. Nesse sentido, temos os trechos: “é ele vai encontrar com o ficante dele” e “eles se curtem”, cujos termos “ficante” e “se curtem” contextualizam o romance entre os personagens que pertencem à Comunidade *LGBTQIAPN*⁺_∞.

Quanto à subcategoria Signos Indexicais, reiteramos que se trata de uma construção cultural das identidades performativamente, com signos que indexam uma

determinada identidade de gênero, incluindo a orientação sexual. Sob essa ótica, temos os excertos: “*sei mil e uma maneiras de devolvê-lo a você, todas elas cansando meu corpo*” e “*é saudade sua*”, os quais externam, por meio do diálogo dos personagens, sentimentos amorosos e de carinho entre o casal homoafetivo, ao utilizar a linguagem do corpo, enquanto possibilidade de realização da prática sexual.

Em outra *tread*, temos o exemplo: “*Chegando lá, confunde o mesmo cara que ele conheceu numna boate fetichista*”, com destaque para o uso do vocábulo “*cara*” e do pronome “*ele*”, os quais indexam práticas e declarações performativas dos personagens ficcionais, ao inseri-los em um contexto homossexual, direcionando o foco da narrativa para o comportamento de um grupo específico, que faz uso da indexicalidade performática para expressar seu desejo de ser reconhecido como realmente é e de ter a liberdade de se relacionar amorosamente com quem escolher.

Como exemplos da subcategoria *Perspectiva Queer*, temos os trechos: “*você está falando dele, ele é bonito? Me diga que sim 🙄*” e “*quer que você seja o amante dele?*”, que “desorienta” a narrativa dentro da quebra de expectativa da inicial relação heterossexual entre o príncipe e a princesa, para depois introduzir a possibilidade de o cantor virar amante do príncipe, reiterando o universo subversivo da homossexualidade perante a visão socialmente construída da heteronormatividade.

Em outra *tread*, temos os excertos: “*Junkook nunca havia visto ninguém tão despido na vida [...]*” e “*Jeon lambeu os lábios, arregalando os olhos e ficando sem reação e com um leve incômodo [...]*”, os quais introduzem elementos à narrativa ficcional, que remetem ao universo *queer*, ao abordar o relacionamento homoafetivo, desprivilegiando classificações de identidade normativas, subvertendo-as e desestabilizando o que é considerado por “normal”.

Assim compreendido, seguimos para a análise da AU9, nossa última AU.

7.12 Contextualização da AU9

Ratificamos que as AUs têm a função de proporcionar lazer para seus(as) produtores(as), visto que desenvolvem o imaginário, motivam a leitura de textos verbais e não verbais e a produção de textos escritos, ao estabelecerem relações dialógicas com outras produções de fãs, incluindo os vídeos e seus diversos recursos audiovisuais, além de fazerem uso das TDIC. Ademais, a relação entre a imagem e o

contexto verbal possibilita a realização de leituras que vão além da leitura da imagem, ou seja, permite realizarmos um aprofundamento em âmbito cultural, social e histórico. Assim, chamamos atenção para os recursos multissemióticos utilizados pela produtora de nossa última *AU*, que é composta por 26 capítulos e foi produzida por @pjmjgguk, que contextualiza sua produção ficcional, como ilustrado na Figura 88.

Figura 88 - Contextualização da *AU9*



Fonte: @pjmjgguk (2020)

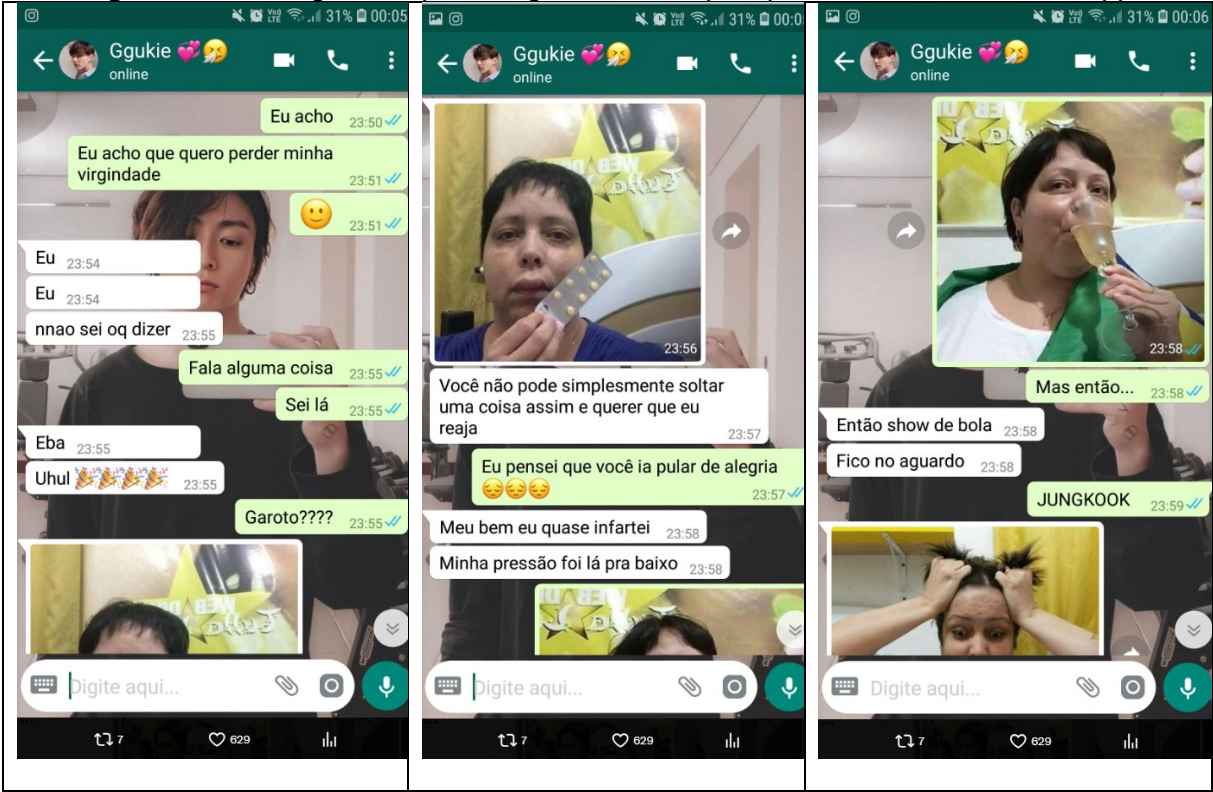
Na próxima *tread*, a produtora coloca os avisos: “*essa é minha primeira au postada, então paciência comigo*”; “*JIMIN BOTTOM*”; “*os vhope são namoradinhas*”; “*Não prestem atenção nos horário*”; “*Podia ser melhor? Sim mas eu tenho preguiça*”; “*au curtinha*” e “*ignorem os erros eu sou filha de deus tbm erro amém*”. Em seguida, a produtora posta mais informações, como ilustra a Figura 89.

Figura 89 – Informações iniciais da AU9

Fonte: @pjmjgguk (2020)

O primeiro capítulo da AU9 se inicia com uma conversa utilizando o recurso da *pseudoconta* no *WhatsApp*, que também apresenta diferentes recursos multissemióticos, os quais ratificam o postulado de que a produtora da AU9 insere-se em “um grande ambiente multimodal, no qual palavras, imagens, sons, cores, músicas, aromas, movimentos variados, texturas, formas diversas se combinam e se estruturam um grande mosaico multissemiótico (Dionísio; Vasconcelos, 2013, p. 19). Nesse sentido, retiramos três imagens com *prints* do diálogo dos personagens, utilizando *pseudocontas* no *WA*, como consta na Figura 90.

Figura 90 – Diálogos dos personagens na AU9 pela pseudocontas no WhatsApp



Fonte: @pjmjgguk (2020)

Assim posto, damos início à análise das subcategorias concernentes à categoria Questões de Sexualidade, como ilustrado Quadro 38.

Quadro 38 - Questões de Sexualidade

Orientação Sexual	Estilização do Corpo	Dispositivo da Homossexualidade	Performance
Vindo de você só pode ser dor de cabeça. -meu Deus que gay chata [...] - Tóxico - KKKKKKKKKK QUEE ÓDIO - Meu namorado não tem tesão em mim e você RI?	Amigo vc deve estar desesperado mesmo viu. Nunca vi alguém querer TANTO dar um cu - Fala isso porque já deu 🤔 - Pior que não [...]	Boa noite amigos, decidi que vou transar. [...] - Achei incrível que você não disse fazer amor - Né? Estranhei não foi gay nívelJimin	- Amigo eu nunca vi alguém olhar pra você com tanto tesão como o JK - Tirando aquele velho escroto

Fonte: A pesquisadora (2024)

Ressaltamos que a orientação sexual tornou-se um tema de destaque, nos estudos sobre sexualidade e gênero, sobretudo, como resultado do ativismo *queer* e

dos movimentos sociais *gays*, *lésbicos* e feministas. Nesse sentido, nos últimos anos, atitudes sociais vêm influenciando, consideravelmente, pesquisadores e estudiosos das teorias de sexualidade e de gênero, para um cenário que vise diminuir o preconceito, ao trazer uma maior discussão pública no combate ao heterossexismo e à opressão aos membros da Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ .

Assim, encontramos a subcategoria Orientação Sexual nos seguintes trechos da *AU9*: “- *meu Deus que gay chata*” e “- *Meu namorado não tem tesão em mim e você RI?*”, em que ambos os exemplos ratificam a orientação homossexual dos personagens ficcionais, já que se trata de indivíduos que têm identidade pessoal e social com base em suas atrações, comportamentos e desejos não heterossexuais.

No que se refere à estilização dos corpos na perspectiva *queer*, ressaltamos sua utilização, pela produtora da *AU9*, como um ato de resistência, a partir de questionamentos sobre normatizações e sobre construções de desejos, advindos dos corpos dos personagens ficcionais. Em se tratando da subcategoria Estilização do Corpo, destacamos o trecho: “*Nunca vi alguém querer TANTO dar um cu*”, no qual compreendemos a utilização do vocábulo “*cu*”, que remete à parte íntima do personagem, como uma espécie de resistência à dominação da matriz heterossexual e do combate à heteronormatividade, ao naturalizar sua utilização como meio de prazer homossexual do personagem.

Para a subcategoria Dispositivo da Homossexualidade, temos os excertos: “*Boa noite amigos, decidi que vou transar*” e “*Né? Estranhei não foi gay nível Jimin*”, os quais externam, explicitamente, que se trata de dois personagens que desejam se relacionar homoafetivamente e que um deles explicita seu desejo de “transar” com seu amado. Como também, a expressão “*não foi gay nível Jimin*”, em nosso entendimento, conduz a narrativa ficcional para um diálogo mais espontâneo, desprovido de regulações e de preconceitos, já que o vocábulo “*gay*”, nesta construção, não foi empregado do sentido homofóbico.

Na subcategoria Performance, selecionamos o trecho: “*nunca via alguém olhar pra você com tanto tesão como o JK*”, o qual nos auxilia para a compreensão da performance, enquanto ato limitado da personagem, que produz um ato consciente de vontade, enquanto elocução performativa, que possui impacto sobre o mundo e que apresenta a performance associada a uma prática cotidiana.

Dando continuidade, seguimos para as subcategorias que tangem à categoria Questões de Gênero, em consonância com o Quadro 39.

Quadro 39 - Questões de Gênero

Performatividade	Mecanismos Regulatórios	Desejo	Construção Cultural
- Ele fez bem, entendeu? - Você tá falando que o Jimin te deu uma mamada? - Eu tava falando da atitude dele - De boas atitudes o inferno tá cheio - Não é bem assim o ditado... -Calado homofóbico [...]	-Tirar as pregas? -Meu deus que vocabulário é esse - você que me ensinou - eu fui criada na igreja graças a Deus -Tá, você queria dar e aí? Deus? 😊😊😊 - não 😞😞😞	Onde o Jimin decide que está pronto para perder sua virgindade com seu namorado, Jungkook [...] - Achei a conversa do dia que contei a meu namorado que queria que ele tirasse minha virgindade 5 anos atrás [...]	<i>Tipo, a gente tá junto faz mais de uma ano e foi muito boa, a gente avança no nosso tempo, eu nunca pensei que você de repente ia querer ir logo pro vucu vucu, sacou?</i>

Fonte: A pesquisadora (2024)

Selecionamos os excertos: “-Você tá falando que o Jimin te deu uma mamada?” E “- Calado homofóbico”, para a subcategoria Performatividade. Assim, destacamos a performatividade, como capacidade de o personagem ficcional performar sua linguagem e seu corpo, para produzir efeitos sociais, com ações multissemióticas expressas pelos atos de “mamar” no namorado e de solicitar o “calar” de um sujeito que se apresenta como “homofóbico”, sob o olhar do outro personagem, ratificando que a performatividade engloba aspectos tanto linguísticos quanto corporais.

No que tange à subcategoria Mecanismos Regulatórios, temos os fragmentos: “Tirar as pregas?”, “Meu deus que vocabulário é esse”, “- você que me ensinou”, “- eu fui criada na igreja graças a Deus”, “- Tá, você queria dar e aí? Deu?” 😊😊😊 e “não 😞😞😞”. Reforçamos a ideia de que os dispositivos da sexualidade, produzidos ao longo da História da sexualidade, criaram “categorias” e, conseqüentemente, maneiras de tolher sexualidades. Assim, esses dispositivos acarretaram “[...] a formação de um ‘discurso nervoso’, isto é, um discurso produzido a partir do lugar que tinha sido apontado como sede da perversidade, como o lugar do desvio e da patologia: a homossexualidade” (Louro, 2022, p. 85), o que pudemos observar nos exemplos destacados.

Em relação à subcategoria Desejo, selecionamos os fragmentos: “Onde o Jimin decide que está pronto para perder sua virgindade com seu namorado, Jungkook” e “Achei a conversa do dia que contei a meu namorado que queria que ele tirasse minha virgindade. 5 anos atrás.” Ressaltamos que, na puberdade, há diversas transformações hormonais, que resultam em mudanças significativas nos corpos de meninos e de meninas, o que suscita curiosidade e desperta o desejo de viver uma experiência mais íntima a dois, pois há uma potencialidade erótica advinda dos corpos, o que incita a busca pelo prazer. Nos exemplos destacados, observamos o desejo explícito do personagem, ao declarar para seu namorado sua intenção em “perder sua virgindade”, o que ratifica a vontade do querer satisfazer seus anseios amorosos.

Já em relação à subcategoria Construção Cultural, temos o excerto: “eu nunca pensei que você de repente ia querer ir logo pro vuco vuco, sacou?”, no qual podemos observar a vontade da realização da prática sexual homoafetiva, que é regida por relações de poder, na acepção foucaultiana, e que acaba por manter vínculo direto com construções culturais que resistem às normatizações sociais.

Por fim, concluímos nosso Estudo III com as subcategorias que versam acerca da categoria Linguagem Queer, Quadro 40.

Quadro 40 - Linguagem Queer

Criação Linguística	Linguagem LGBTQIAPN+[∞]	Signos Indexicais	Perspectiva Queer
- Eu vivo pra ver o relacionamento Jikook, parece até novela. - Pra resumir. Puxei ele pro quarto, fiz minha melhor performance, ele broxou Falei pro Jungkook e ele ficou !!!!!!! QUEIMA QUENGARAU [...]	Quantas vezes você prendeu a bunda na bóia dos brinquedos do parque aquático? - Acha que pode xavecar meu amigo e sair impune? - A gente só fez estirar o dedo e correr	- Eu broxei tá legal? - Hyung? - Fala alguma coisa - É q você pediu pra eu não rir ent tô tentando me recompor [...]	Fofinhos por favor usem camisinha é importante ❤️ - Ele... colocou... um coração... na frase pedindo pra usar... camisinha [...] - Foi lindo moção 🥰🥰🥰conscientiza eles muito palmas 🙌🙌🙌🙌

Fonte: A pesquisadora (2024)

Para a subcategoria Criação Linguística, temos os excertos: *“Puxei ele pro quarto, fiz minha melhor performance, ele broxou”* e *“Falei pro Jungkook e ele ficou!!!!!!!!!! QUEIMA QUENGARAU”*, nos quais destacamos a utilização do vocábulo *“QUENGARAU”*, um neologismo criado, em nosso entendimento, para facilitar a comunicação entre os membros da Comunidade *LGBTQIAPN+∞*. Salientamos que este vocábulo *“QUENGARAU”*, é um termo que surgiu no Ceará e significa “briga, briga!”. Além disso, a criação linguística, no universo *queer*, acaba por “desconstruir” a *hetero-cis-normatividade*, a partir do momento em que possui um potencial subversivo da sexualidade *queer*, já que o desejo do personagem, ao levar seu amado para o quarto e ele ter “broxado”, externa o efeito da construção e da experiência “frustrada” em relação à prática sexual entre pessoas do mesmo sexo.

Sabemos que, segundo o pensamento foucaultiano, sexualidade e identidade são construções sócio-históricas. Além disso, as teorias e os estudos *queer* vêm lançando-se em desafio para a normatização de processos engessados histórica e socialmente, nos processos cisnormativos e heteronormativos. Nesse sentido, a utilização de uma linguagem que seja facilmente reconhecida pelos membros da Comunidade *LGBTQIAPN+∞* reforça o reconhecimento dos membros, não apenas entre seus pares, mas também em contextos e em situações em que há desrespeito e até violência para com os membros da Comunidade, o que nos faz refletir a necessidade de debates, pesquisas e estudos mais aprofundados acerca das Teorias *Queer* e da sua aplicação em contextos educacionais.

No que concerne à subcategoria Linguagem *LGBTQIAPN+∞*, selecionamos três fragmentos: *“Quantas vezes você prendeu a bunda na bóia dos brinquedos do parque aquático?”*, *“- Acha que pode xavecar meu amigo e sair impune?”* e *“- A gente só fez estirar o dedo e correr”*, nos quais destacamos os vocábulos *“bunda”* e *“xavecar”*, como também a expressão *“estirar o dedo e correr”*. Acreditamos, pois, que essas utilizações caracterizam uma linguagem *LGBTQIAPN+∞*, na qual os membros produzem enunciações subversivas, enquanto atos de fala, que constroem realidades, produzem sentidos, em circulação na sociedade, como atos de resistência.

A subcategoria Signos Indexicais pode ser observada no trecho: *“- Eu broxei tá legal?”*, que se completa semanticamente com o fragmento: *“- É q você pediu pra eu não rir ent tô tentando me recompor”*, nos quais há a indicação de aspectos sociais e culturais dos personagens, ao compartilharem essas marcas com seus interlocutores, na narrativa ficcional. O signo Indexical *“broxei”* remete ao universo *queer* e

acreditamos que foi utilizado pela produtora para despertar nos seus seguidores a naturalização dos relacionamentos entre sujeitos do mesmo sexo, já que o personagem enfatiza “*tá legal?*”.

Por fim, podemos observar a subcategoria *Perspectiva Queer* nos trechos: “*Fofinhos por favor usem camisinha é importante* ❤️”; “*Ele... colocou... um coração... na frase pedindo pra usar... camisinha*” e “*Foi lindo moção* 🤔🤔 *conscientiza eles muito palmas* 🙌🙌🙌🙌”. Destacamos que, na perspectiva *queer*, tanto a produtora quanto os personagens, nos universos alternativos, posicionam-se “contra a evidente normatização da chamada sociedade ‘mais ampla’ e contra normatização que se faz no contexto das lutas afirmativas das identidades minoritárias” (Louro, 2022, p. 97).

Assim, os universos alternativos sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter* proporcionam inúmeras formas de utilização de recursos para a produção de textos cada vez mais multissemióticos [...], visto que se vive hoje em um mundo caracterizado pela diversidade cultural, expressa pelas múltiplas linguagens e materializado nos diversos textos multissemióticos” (Silva, 2020, p. 72-73).

Além disso, ressaltamos que as Teorias *Queer* associam-se ao estudo do desejo e da sexualidade e que a Linguística *Queer*, especificamente, estuda “relações entre língua, gênero e as dinâmicas de manutenção e/ou contestação de normatividades (linguísticas e sociais a partir de um posicionamento político que dessencializa identidades e desontologiza a língua” (Borba, 2020, p. 16). Sob esse olhar, introduzir uma abordagem *queer*, no cotidiano de estudantes interconectados ao ambiente digital, permite diferentes oportunidades para as práticas de produção textual em gêneros diversos, os quais direcionam para reflexões e práticas de linguagem pautadas, precipuamente, no respeito à Comunidade *LGBTQIAPN+∞*.

Após compreendermos as análises referentes às categorias e às subcategorias de nossos três objetivos na pesquisa, convidamos o(a) leitor(a) a continuar conosco nesta caminhada, seguindo os ritos e os espetáculos da praça pública carnavalesca na grande praça pública da *internet*. Isso é possível por meio da rede social digital no *Twitter*, espaço carnavalizado, o qual abarca todos os gêneros das *AUs* e das *AUs+* sobre a Cultura *K-Pop*, em um grande arco-íris que representa a Comunidade *LGBTQIAPN+∞*, cujos atos éticos e estéticos do(as) produtores(as) expressam suas artes com amor e que representam tanto o mundo da vida quanto o mundo da cultura do universo carnavalesco, sob as lentes de uma abordagem *queer*.

Assim, após vivenciarmos toda a dimensão dos dias carnavalescos e multicores, seguimos, ainda imbuídos neste clima festivo, em direção às nossas considerações finais com o Bloco da Saudade.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O BLOCO DA SAUDADE

Um sorriso, uma frase, uma flor. Tudo é você na imaginação. Serpentina ou Confete. Carnaval de amor. Tudo é você no coração. Você existe como um anjo de bondade. E me acompanha neste frevo de saudade¹¹⁷.

**Ademar Paiva & Nelson Ferreira
(Frevo da Saudade)**

No Carnaval e na vida, somos mais um, na mistura colorida da massa, porém somos seres únicos, singulares, irrepetíveis, que não encontramos álibi na existência e que nos constituímos na relação com o *Outro*. Corroboramos com a epígrafe do trabalho, na qual, “Tudo é você na imaginação / Tudo é você no coração”, uma vez que “você” me completa, em um processo dialógico e contínuo, já que a vida é dialógica por natureza, pois participamos dela inteiros e com toda nossa essência, nas relações de alteridade; com todos os nossos sentidos e com todos os nossos atos, sejam eles éticos ou estéticos, inseridos no mundo da vida e no mundo na cultura, já que estamos sempre direcionados para uma atitude responsiva.

Dessa maneira, convidamos o(a) leitor(a) para seguir nosso percurso, rumo à incompletude e ao inacabamento de nossas (in)conclusões, nesta caminhada que fez uma homenagem aos Carnavais de Olinda e de Recife, como anunciado em nossa introdução, que foi iniciada, metaforicamente, a partir da visão da janela do Alto da Sé em Olinda, cujo significado histórico e cultural é espelhado em um dos carnavais mais tradicionais e animados do Brasil, ao misturar muita alegria, ritmos, cores, e ao refletir a diversidade cultural da região, em consonância com a letra da canção, que lembra as marchinhas de Carnaval, “Alegria contagiando a cidade / Olinda o amor, da saudade / O carnaval tem seus desencontros [...] Olinda é linda e o carnaval, dengoso [...] / Todo mundo quer amar¹¹⁸”. Da mesma forma, com nossa caminhada metafórica pelas ruas do Recife Antigo e a presença dos blocos líricos, em especial, do Bloco da Saudade, que abre e fecha o Carnaval pernambucano, assim como se apresenta no trecho da canção: “É lindo ver o dia amanhecer / Com violões e pastorinhas mil /

¹¹⁷ FREVO da Saudade. Intérprete: Nelson Ferreira. Compositores: Ademar e Nelson Ferreira. [S./]: Studio Z, 1995. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nelson-ferreira/1095020/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹¹⁸ FREVO Dengoso. Intérprete: Alceu Valença. Compositores: Alceu Valença e Don Tronxo. Rio de Janeiro: DesckDisc, 2014. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/frevo-dengoso/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Dizendo bem, que o Recife tem / o carnaval melhor do meu Brasil¹¹⁹”, em analogia ao ambiente carnavalesco rabelaisiano. Ressaltamos a utilização dos trechos das canções carnavalescas, tanto em nossa introdução quanto na presente seção, enquanto ‘ato responsável’, com o intuito de valorizar o elemento poético, como forma de contextualizar, contemporaneamente, a Carnavalização bakhtiniana, ao ressaltar a riqueza das festividades carnavalescas em nosso Estado.

Logo, para responder ao nosso questionamento inicial: como se constitui, sob a ótica da Carnavalização bakhtiniana, o gênero *AU*, transmutado da *Fic*, no *Twitter*? seguimos um percurso investigativo, teórico-metodológico, que subsidiou nossas análises e norteou nossos resultados. Nesse sentido, imergimos no contexto sócio-histórico e cultural da Idade Média e do Renascimento, para compreender as nuances e as peculiaridades da Teoria da Carnavalização bakhtiniana, enquanto viga-mestra que dá suporte à nossa pesquisa. Assim, dialogamos, primeiramente, com os postulados dos autores que constituem o Círculo, especificamente: Bakhtin, Voloshinov e Medviédev, com o intuito de apreendermos suas concepções de língua/linguagem e questões relacionadas à diversidade de linguagens, à palavra na vida e à palavra na arte, uma vez que a arte é “imanentemente social” e recebe influência do meio extra-artístico, o qual a afeta enquanto elemento estético (Voloshinov, 1976).

Ademais, “Vejo o Recife prateado / À luz da lua que surgiu / Há um poema aos namorados / No céu e nas águas dos rios [...] És primavera dos amores / Do horizonte és arrebol / Vai madrugada serena / Traz delirante poema / Recife manhã de sol¹²⁰”. Tal qual o sol que ilumina e clareia os dias de Carnaval, pode-se associar o trecho da canção à Análise Dialógica do Discurso (ADD), que é considerada uma das teorias mais ricas e mais frutíferas abordagens sobre o discurso citado (Cunha, 2005), servindo de farol para nosso estudo. Dessa forma, como sujeitos que se posicionam, pensam, agem, interagem e que se dirigem ao *Outro* e ao mundo, percorremos nossa caminhada pelas bases que fundamentam os estudos bakhtinianos sobre a Carnavalização, pautados em Dostoiévski e em Rabelais, para alcançar as três categorias de análise para nosso primeiro objetivo da pesquisa: *relacionar as*

¹¹⁹ ÚLTIMO Regresso. Intérprete e Compositor: Getúlio Cavalcanti. Recife: [s.n.], 1981. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/getulio-cavalcanti/1631772/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹²⁰ RECIFE Manhã de Sol. Intérprete: Marcus Aguiar. Compositor: J. Micheles. Recife: [s.n.], 1976. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bloco-da-saudade/1819453/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

categorias: Riso, Vocabulário e Imagem Grotesca da Carnavalização bakhtiniana ao gênero de fãs no Twitter sobre a Cultura K-Pop.

Nesse sentido, tal qual a letra da canção “Ao som do frevo de Edgard Moraes / Lembrando velhos carnavais / Com “Valores do Passado” / Vamos pras ruas / Vamos pras Praças / Tudo é folia, estado de graça / [...] Alegorias / Meu povo cantando e frevando, tudo é fantasia¹²¹” é possível fazer uma relação com a visão bakhtiniana da Carnavalização, que aborda valores do cotidiano, a proximidade entre as pessoas, em livre contato familiar, com a suspensão das barreiras oficiais e das hierarquias sociais. Assim, entendemos que a Carnavalização, para nosso teórico russo, corresponde a um conceito que recebeu influência direta da vida dos cidadãos medievais, os quais recebiam uma forte influência dogmática, tanto da igreja quanto de outras instituições oficiais, ao exigirem um determinado comportamento caracterizado por verdadeiras “amarras” sociais; assim como compreendemos que a cosmovisão carnavalesca vê a coletividade na praça pública, de forma espontânea, opondo-se à vida séria com suas regras e seus *tabus* imanes. Foi-nos possível entender que, por meio das festividades carnavalescas, os cidadãos de todas as classes, de todos os segmentos e de todas as etnias sentiam-se livres para serem qualquer pessoa, eis o porquê de se denominar “mundo às avessas”, cuja expressão simboliza os atos dos cidadãos durante o Carnaval, baseando-se na vida do instinto de cada um e desejando-se uma igualdade entre os homens, não possível nos dias habituais. Pautando-se nas ambivalências, a Carnavalização bakhtiniana permite revogar-se tudo que é considerado oficial, valorizando aqueles indivíduos excluídos e, muitas vezes, marginalizados pela sociedade, como se apresentaram alguns personagens dos enredos ficcionais, presentes nos universos alternativos. Além disso, pudemos compreender que, no ambiente do Carnaval, todas as leis e todas as normas oficiais são destituídas; concernimos, também, que há uma eliminação “provisória”, conferida nos dias festivos, das restrições impostas pelas instituições oficiais, priorizando a liberdade e as inversões carnavalescas e, como consequência, a criação da praça pública carnavalesca, que em nosso estudo é metaforizada pelo *Twitter*.

Em consonância com as ideias bakhtinianas, percebemos a relevância do Riso, que era considerado um elemento extraoficial, pois não mantinha vínculos com a

¹²¹ ALEGORIAS. Intérprete: Bloco da saudade. Compositores: Cláudio Almeida e Humberto Vieira. Recife: [s.n.], 1986. Disponível em: https://www.immub.org/compositor/56635/?order_by=ano&order=asc. Acesso em: 15 jan. 2024.

Igreja ou mesmo com o Estado. Como também, pelas lentes bakhtinianas, assimilamos as imagens rabelaisianas do realismo grotesco de forma intrínseca ao Riso e ao cômico. Sob esse prisma, compreendemos que o Riso medieval relaciona-se com a liberdade, ainda que relativa e efêmera, e acaba por ser uma resposta a todo contexto que envolve censura, uma vez que o Riso rabelaisiano priorizava os ritos cômicos, dando permissão aos cidadãos medievais esquivarem-se da seriedade da sociedade oficial. Acerca dessa lógica, compreendemos que o Riso é considerado um fenômeno universal, patrimônio do povo, com seu caráter ambivalente, que adquire uma Carnavalização da linguagem, enquanto forma concreto-sensorial das ações e das imagens carnavalescas e, por meio de nossos resultados, compreendemos que as produtoras das *AUs* fazem uso dessa liberdade, dessa ambivalência e dessa carnavalização da linguagem na construção de seus enredos ficcionais.

Apreendemos, também, o Vocabulário da praça pública que, na cosmovisão carnavalesca, considera a palavra e a imagem em uma relação especial com a realidade, ou seja, um vocabulário dissociado do considerado “mundo oficial”, contrapondo-se ao mundo “às avessas”, livre de etiquetas sociais, com a permissividade do uso de blasfêmias, grosserias, maldições, uma verdadeira liberdade de expressão inaceitável em situações presentes no mundo oficial. Nesse viés, pelo olhar bakhtiniano, acerca da obra de Rabelais, entendemos que o Carnaval acabou por criar uma linguagem repleta de formas concreto-sensoriais simbólicas, que ressaltava uma linguagem expressa de maneira diversificada, apresentando ironias, injúrias, sacrilégios, profanações, imprecações, aviltamentos e ambivalências, sem convenções ou interdições verbais. Essa nova forma de comunicação produziu novas formas linguísticas, com usos de diminutivos, criação de neologismos pelo padre renascentista e criação de vocábulos considerados hiperbólicos e inconvenientes. Nesse sentido, imergimos na linguagem familiar abordada por Bakhtin, nos seus estudos sobre Rabelais, para compreendermos que “[...] na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias têm tão frequentemente sentido afetuoso e elogioso” (Bakhtin, 2002, p. 142). Ressaltamos, sob esse âmagô, as profanações, formadas pelos sacrilégios carnavalescos, indecências e paródias carnavalescas, sobretudo dos textos sagrados e destacamos também os superlativos elogiosos, que se aliam a epítetos malsoantes, na ambivalência entre os elogios injuriosos e as injúrias elogiosas, as quais foram

encontradas em nosso *corpus* de pesquisa e nos fizeram refletir, nos trechos destacados, esse vocabulário obsceno, ambivalente e carnavalizado e nos permitiram a realização de reflexões acerca do uso desse tipo de linguagem por jovens contemporâneos, em nossos três estudos.

Por fim, entendemos que a Imagem Grotesca do corpo não se dissocia do Riso, já que caracteriza um fenômeno em estado de transformação, metamorfose; além de perceber sua natureza alegre, luminosa e primaveril, por se tratar de um corpo em movimento, que nunca está pronto, nem acabado. Nas imagens grotescas criadas por Rabelais, destacamos a versatilidade das transformações ou metamorfoses, a riqueza das ambivalências, ao fazer uso de ousadias, que modificam o obsoleto e incorporam o atual; que associam elementos distintos a elementos do senso comum, afrontando-os, em uma relatividade, ao considerar que o mundo pode sofrer mudanças infinitas, pois é dinâmico e permite a “morte” do velho e o “nascimento” do novo, do que está por vir. Sob a perspectiva bakhtiniana, compreendemos que “[...] o ‘baixo’ material e corporal do realismo grotesco cumpre ainda suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras” (Bakhtin, 2002, p. 21-22). Há também um hiperbolismo no realismo grotesco, pois suas imagens são, muitas vezes, utópicas, alinhando-se a um caráter concreto, sensorial, cósmico e universal. Nos universos alternativos, pudemos localizar elementos que se associam ao realismo grotesco, ao misturar elementos diversos, como os cósmicos, os históricos e os culturais, já que nas *AUs* tudo é permitido, o limite é a imaginação das produtoras. Há também um hibridismo dos corpos do realismo grotesco em algumas produções ficcionais, destacando elementos topográficos que se ligam tanto ao alto quanto ao baixo material e corporal, pois “Toda lógica dos movimentos do corpo, vista pelo cômico popular [...] é uma lógica corporal e topográfica” (Bakhtin, 2002, p. 322).

Para atingir nosso segundo objetivo específico: *identificar aspectos dialógicos do ‘ato responsável’, ético e estético, nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter* foi preciso realizamos leituras e reflexões acerca do entendimento dos postulados que envolvem o ‘ato responsável’ na perspectiva bakhtiniana. Nesse sentido, a letra da canção “Vê! O meu Recife se enfeitou demais / Olha! Até o rio parou de correr / Só pra ver meu bloco de recordações / Com um flagelo feito de ilusões / Me levando de

volta pra você¹²²” apresenta relações dialógicas, na medida em que *meus atos* reverberam em um mundo concreto, levando-me sempre a *você*, ou seja, ao *Outro*, imbricando questões éticas e estéticas na “prima filosofia” de Bakhtin (2020). Com o intuito de atingir o nosso segundo objetivo específico da pesquisa, debruçamo-nos no estudo do ‘ato responsável’ bakhtiniano, cuja filosofia primeira encontra-se centrada na unidade da cultura, na integração entre vida, arte e ciência (Sobral, 2019). Nessa perspectiva, concernimos que: “a cultura é a lente pela qual os sujeitos valoram os seus atos e os atos alheios nas esferas ética e estética” (Pajeú, 2018, p. 779), já que se tem a visão da cultura em interação com a vida. A cultura foi compreendida em nosso estudo sob a perspectiva das relações dialógicas, na junção do mundo da vida e do mundo da cultura, da ética e da estética. Já os atos éticos e estéticos foram percebidos em contextos de uso reais, ao transpô-los para os universos alternativos, na perspectiva do ‘ato responsável’ da produtora de cada uma das *AUs* analisadas, apresentando a relação entre cultura e vida ponderada pelo processo dialógico, ressaltando o ato singular, irrepetível e único que se engendra em atos responsáveis.

Nesse sentido, compreendemos, sob a ótica bakhtiniana, que os aspectos axiológicos, que nos constituem, determinam nossas escolhas, nossa atitude responsiva frente às questões do mundo real; e também frente à valoração da cultura; ao assumir nosso ‘ato responsável’, ao vivenciar nosso ‘ato estético’, enquanto identidade do *Eu*, que se constrói dialogicamente com o *Outro*; ao materializar a cultura por meio dos mais variados gêneros, os quais caracterizam os processos de interações humanas e que se apresentam também nos gêneros de fãs de nossa pesquisa, já que são construídos por sujeitos concretos, que realizam atos em suas práticas sociais e históricas. Também compreendemos que Bakhtin (2020) elucida os motivos pelos quais há a exigência coerente da responsabilidade de cada sujeito por seus atos e por suas obrigações éticas, com relação aos outros sujeitos, tanto no mundo da vida quanto no mundo da cultura, uma vez que a essência das decisões éticas dos sujeitos se relaciona intrinsecamente ao processo volitivo e axiológico dos atos que envolvem a utilização da linguagem em todas as suas nuances. No que diz respeito ao ato artístico, entendemos que os aspectos que permeiam os atos da vida foram destacados pelas produtoras em seus enredos ficcionais, pois, a partir dos

¹²² FLABELO da Saudade. Intérprete: Bloco da saudade. Compositor: Heleno Ramalho. Recife: F studio, [197-?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bloco-da-saudade/1819478/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

eventos externos ao plano da vida, foi possível uma reorganização de um plano artístico, nos universos alternativos, os quais foram subordinados a uma nova unidade frente a uma realidade vivida e valorada.

Para atingirmos nosso terceiro objetivo específico da pesquisa: *analisar as características de uma abordagem queer nos gêneros de fãs da Cultura K-Pop no Twitter*, seguimos um percurso teórico com o intuito de dar voz àqueles(as) que clamam por respeito, em um diálogo constante com grupos marginalizados, em luta incessante na grande arena discursiva. Sob esse olhar, o trecho da canção “Em plena folia querida / Rebeldes é o bloco / Que não tem rival / E vamos com a voz erguida / Conquistar as glórias / Deste carnaval / Vem escutar / Nossa linda canção / Que às vezes nos faz chorar / Em sentir do passado uma recordação¹²³” pode lembrar um passado, transmutado em presente, ao nos referirmos à Comunidade *LGBTQIAPN+∞*. Por conseguinte, é a partir de um passado de recordações de lutas e da necessidade de ocupação de um lugar culturalmente construído, que defendemos a utilização da sigla *LGBTQIAPN+∞*, cujo espectro contempla todos(as) e todxs aqueles(as) que, porventura, sejam parte inerente desse tronco, que vem se expandindo desde sua gênese, ou passarão a ser, quando outros sujeitos reconheçam, de fato, suas existências; propondo, para além da soma, um infinito de subjetividades que ainda estão por vir. Dessa forma, em nosso terceiro capítulo, mergulhamos na origem do termo *queer* e nas questões sobre sexualidade que, segundo Foucault (2023), são relações de poder inerentes às construções sócio-históricas e possuem dispositivos em seu arcabouço teórico; como também, questões sobre gênero, as quais, na grande maioria, externam uma visão recrudescida pela mentalidade cartesiana e preconceituosa, ao identificar apenas o binarismo homem *versus* mulher. Ademais, tivemos, como cerne de nossos estudos, neste capítulo, a linguagem *queer*, que incluiu a polêmica linguagem neutra, cuja discussão versa sobre o combate a uma estrutura binária da linguagem. Outrossim, atingimos o entendimento acerca dos estudos da Linguística *Queer* que, segundo Borba (2020), configura-se como um campo de estudo que faz a intersecção entre língua, gênero e sexualidade, ao contestar as normatividades e adquirir um posicionamento político. Sob esse prisma, a letra da canção “E aqui estamos, cantando esta canção / Viemos defender a nossa tradição / E dizer bem alto que a injustiça dói / Nós somos madeira

¹²³ A VERDADE é esta. Intérprete e compositor: Edgard Moraes. Recife: [s.n.], 1968. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bloco-da-saudade/1819466/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

de lei que cupim não rói¹²⁴” pode ser relacionada às imagens criadas por Capiba, que lembram a luta da Comunidade *LGBTQIAPN*+∞ em prol do respeito.

Nesse sentido, a compreensão de que o ativismo *queer* não se baseia no princípio da “aceitação”, mas sim na posição de resistência frente a regimes que defendem “normalidades”, como a concepção binária da linguagem e a cis-heteronormatividade, permitiu-nos interpretar melhor os dados de nossa pesquisa, no tocante aos trechos destacados nas análises. Nesse cenário, pudemos discernir que a Teoria *Queer* se constitui enquanto campo que envolve pesquisas e estudos, cujos objetivos precípuos são o desenvolvimento das normalizações e a crítica aos eventos que visam ignorar os processos de legislação não voluntária quanto às questões de sexualidade e de gênero. No tocante às questões de sexualidade, compreendemos pelo olhar foucaultiano, as relações de poder imanentes na sexualidade, a construção do dispositivo da homossexualidade histórica e socialmente. Um ponto relevante para nossa compreensão acerca de questões caras às nossas análises foi trazido por Paul B. Preciado em seu *Manifesto contrassexual*, que dialoga com o *Manifesto ciborgue* de Donna Haraway. A partir dessas leituras, pudemos direcionar um olhar investigativo mais atento para os trechos analisados das *AUs* selecionadas para este estudo e compreender melhor a influência da combinação entre os elementos biológicos e os elementos tecnológicos mediados pelas TDIC e pelas TDM. Especificamente em relação ao pensamento de Preciado, foi de suma importância a consciência de que “[...] os corpos e as sexualidades são instituições coletivas que ao mesmo tempo habitamos e encenamos” (Preciado, 2022, p. 13). Assim, pudemos pensar melhor acerca das tecnologias sociais; da diferença existente entre gênero e sexo; do reconhecimento dos corpos pelos personagens ficcionais; das questões que versam sobre o não-binarismo homem *versus* mulher; como também dos benefícios que as construções realizadas pelas produtoras, nos universos alternativos, podem se constituir como práticas de linguagem significativas e benéficas, ao trazer, em alguns trechos analisados, uma naturalização dos corpos, das identidades, das orientações sexuais e todos os seus possíveis efeitos na sociedade.

Em nosso *corpus* de pesquisa, pudemos verificar a relação entre a língua/linguagem e os corpos, estes tomados como elementos centrais para a crítica social dos estudos *queer*. Sob esse olhar, a Linguística *Queer* nos permitiu encontrar

¹²⁴ MADEIRA que Cupim não Rói. Intérprete e compositor: Capiba. Recife: [s.n.], [1987?]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/capiba/174179/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

instrumentos para que pudéssemos problematizar alguns trechos das análises, enquanto (re)produção e ressignificação de contextos de reconhecimento dos corpos, do sexo, do gênero e também do desejo. Entendemos, pelas lentes de Butler (2023), que gênero e identidade, em geral, podem ser percebidos na estilização repetida dos corpos, os quais se estilizam performaticamente. Assim, pudemos compreender que a visão de linguagem, pautada nos atos de fala originários da teoria austiniana, produzem novas realidades, ao perfazer mudanças significativas para a transformação das relações dos sujeitos, com os aspectos sociais, enquanto partes constitutivas. Quanto ao quesito Linguagem *Queer*, levamos em consideração aspectos da língua/linguagem em suas construções sociais, na tecitura e na constituição de uma perspectiva de linguagem a partir de uma abordagem *queer*. Nesse viés, sedimentamos nossas discussões e nossas reflexões acerca do *corpus* da pesquisa nos postulados de Borba (2020), o que nos possibilitou a visão dos questionamentos acerca da *cis-heteronormatividade*, da origem do termo *queer* e de elucidações de alguns termos presentes na sigla *LGBTQIAPN+∞*.

Além disso, apresentamos nossa defesa em relação ao acréscimo do símbolo (∞), após o símbolo (+), presente na atual sigla, para enfatizar as inúmeras outras possibilidades de inserção na Comunidade, não tolhendo nenhuma manifestação de inclusão e também como um ato de resistência. Como também os postulados de Miskolci e de Colling foram de fundamental relevância para nossas discussões, tanto para o contexto histórico da Teoria *Queer*, incluindo a explicação, a partir de Tereza de Lauretis, da primeira utilização do termo *queer*, como também para um panorama desses estudos, com a emergência de diversas identidades de gênero e de sexualidade no contexto contemporâneo. Ademais, as pesquisas que apresentamos nos contextos europeu e latino-americano permitiu-nos um olhar mais atento para o nosso *corpus* de pesquisa.

Em se tratando do *Twitter*¹²⁵, metaforizado em nosso estudo como grande praça pública da *internet*, local onde se valoriza não apenas o *locus*, como também o *páthos*, compreendemos que ele se constitui enquanto meio que permite tanto ao *Eu* quanto ao *Outro* carnavalizarem-se, uma vez que o “assovio” no *Twitter* representa uma chamada, pois no *Twitter* é muito comum o engajamento por “burburinho”, no qual acontecem as interações. Salientamos que a ideia do *páthos* foi compreendida

¹²⁵ Reiteramos que o *Twitter* tornou-se “X” no final da pesquisa em tela, porém optamos por manter o uso da palavra *Twitter*, em virtude da mudança ter ocorrido com a pesquisa em vias de conclusão.

em nosso estudo, seguindo a visão aristotélica, como algo que suscita emoção, estado de ânimo e apelo emocional ao público-alvo. No que tange ao *Twitter*, a letra da canção “No carnaval, nós devemos recordar / os nomes de outras eras / nessa alegria falta alguém para cantar / que deixou o carnaval aqui na terra / e hoje só resta saudade / da felicidade dos tempos atrás¹²⁶” suscita em nós o desejo de recordarmos, em nosso quarto capítulo, a trajetória do *Twitter*, na grande praça pública da *internet*, ao abrir alas para a Cultura *K-Pop*, como espaço de interação, de construção de laços sociais e de produções artísticas, como os gêneros de fãs reunidos no bloco do *Twitter*.

Nessa perspectiva, compreendemos, pelas lentes de Recuero (2020), que os elementos das redes sociais moldam estruturas sociais, por meio das interações e da constituição de laços sociais e que, no caso das redes sociais digitais, a exemplo do *Twitter*, seus atores agem por meio de representações performáticas de si mesmos, como pudemos verificar em nosso *corpus* de pesquisa. Como os usuários das redes sociais encontram-se no ciberespaço, há uma maior sensibilidade à transmissão das informações que nele circulam, o que nos fez perceber o interesse das produtoras em chamar atenção para a criação de um novo código linguístico para seus enredos ficcionais, em nosso estudo, um código voltado para a Comunidade *LGBTQIAPN+[∞]*.

O trecho da canção “Viva a folia do carnaval / intensa alegria sem outra igual / Que olvidar faz a dor ferina / E nos ensina a sorrir e amar¹²⁷” faz uma analogia ao amor dos foliões pernambucanos pelo Carnaval. Esse amor também está presente nos fãs que nos ensinaram como externar o amor por seus *idols* e os homenagearam ao produzirem os gêneros das *AUs+* no ambiente digital no *Twitter*. Salientamos a relevância, para nossa pesquisa, da compreensão das relações dialógicas, presentes nos mais diversos gêneros do discurso, uma vez que são relações de sentido entre as mais diferentes formas de manifestações dos enunciados no processo da comunicação discursiva. Sob essa visão, ressaltamos que o *corpus* basilar que constituiu nossa investigação científica, isto é, o gênero *AU*, foi transmutado do gênero *Fic*; no caso da produção escrita ficcional, *AU*, encontramos uma produção no *Twitter*. Nessa perspectiva, o gênero *AU* foi resultado de uma transmutação criadora, já que,

¹²⁶ CARNAVAL Recordação. Intérprete e compositor: Asteroide Silva Miranda. [S.l.: s.n.], [19--?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/asteroide-silva-miranda/1005993/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹²⁷ MARCHA da Folia. Intérprete: Bloco da saudade. Compositor: Raul Moraes. [S.l.: s.n.], 1996. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bloco-da-saudade/1819471/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

a partir do gênero *Fic*, surgiu o gênero *AU*; assim como, intragenérica, em virtude dos fatores que impulsionaram esta transformação, ou seja, a necessidade de uma escrita mais célere e sucinta, característica inerente às redes sociais digitais, como o suporte que integra nosso estudo.

Nosso novo olhar para as *Fics*, revisitando nossa pesquisa de Mestrado e outras leituras contemporâneas, nos fizeram compreender a relevância dos gêneros de fãs no ambiente do *Twitter* com as *AUs+*. Nesse sentido, a riqueza dos gêneros colineares de natureza multissemiótica, *EDITs*, *FANARTs* e *FMVs*, e a escrita hipertextual colaborativa nos fizeram reiterar nosso posicionamento acerca da utilização desses gêneros de fãs em contextos de sala de aula, os quais desenvolvam os processos de escrita e de reescrita textual, sobretudo. Além disso, pudemos refletir acerca do componente cultural presente nos fluxos de relacionamentos entre as sociedades, especificamente de componentes da indústria cultural sul-coreana, representada em nossa pesquisa pelos membros do grupo *BTS*, gerando apropriações culturais em jovens do mundo inteiro, incluindo os brasileiros, como pudemos observar de forma marcada em vários trechos analisados, os quais represam suas apropriações culturais em gestos de diplomacia cultural.

Na letra da canção, “Ô ô ô saudade / Saudade tão grande / Saudade que eu sinto / Batidas de bombos / São maracatus retardados / Chegando à cidade, cansados / Com seus estandartes no ar¹²⁸” podemos amalgamar os sentimentos de saudade e de amor dos fãs. A saudade acompanha a produtora ao finalizar sua produção ficcional, já o amor é exibido em um grande estandarte da Cultura *K-Pop*, com os *idols* do *BTS*. Nesse sentido, compreendemos as razões do impacto da indústria cultural sul-coreana e o fenômeno que “quebrou” todos os recordes do *Guinness Book*, com os sete *idols* do *BTS*, que aproveitaram a fama para mobilizar jovens e adultos do mundo inteiro em ações sociais junto ao UNICEF, na grande vitrine das três assembleias gerais da ONU (2018, 2020 e 2021). Não é à toa que os fãs se inspiram nestes jovens talentosos para expressarem toda sua arte em seus textos ficcionais (*AUs*), seus desenhos (*FANARTs*), suas manipulações de imagens (*EDITs*) e em seus vídeos (*FMVs*), todos levantando a bandeira do respeito ao homenagear a Comunidade *LGBTQIAPN+∞*. Neste capítulo, pudemos apresentar ao(a) leitor(a) a riqueza dos gêneros das *AUs+*, com detalhes, como a escrita hipertextual colaborativa, a utilização

¹²⁸ FREVO n.1. Intérprete e compositor: Antônio Maria. [S.l.]: RCA Victor: 1951. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/banda-de-pau-e-corda/1411202/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

das *pseudocontas* do *WhatsApp*, para as interações entre os personagens das produções ficcionais, e a riqueza de recursos multissemióticos que constituem os gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*, ratificando a presença das TDIC e das TDM em nossa pesquisa.

Em nossos aspectos metodológicos, os quais foram de suma importância para direcionar nossa pesquisa, foi-nos dada a oportunidade de refletir, retomar os aportes teóricos que sedimentam nossas reflexões e relacioná-los a um olhar investigativo atento em torno dos objetos da pesquisa, as *AUs* no *Twitter* sobre a Cultura *K-Pop*. Ressaltamos que, a partir das reflexões da ATD e dos critérios netnográficos, pudemos criar subcategorias de análise e defini-las em mapas mentais que abriram cada estudo. Esse exercício possibilitou-nos cruzar informações a partir da apropriação teórica dos postulados elencados para nossa pesquisa e das observações atentas para nosso *corpus* de análise. As definições das subcategorias e das suas respectivas classificações também constituem uma contribuição do nosso estudo para o campo científico e educacional, que consideramos inovadoras e originais, visto que as subcategorias e suas definições foram pensadas e refletidas, dialogicamente, com os postulados teóricos e as especificidades apresentadas nos universos alternativos. Tal ação ratifica nosso posicionamento e nossa singularidade, enquanto pesquisadoras, visto que nos foi permitido construir uma pesquisa que reitera nossos atos éticos e estéticos, atravessados pela vida e pela cultura, os quais representam um *Eu*, na unidade da singularidade da pesquisadora, e um *Outro*, na posição do sujeito da criação ficcional, da interação e da contemplação de seu artefato artístico, representado pela figura da produtora da *AU*.

Para facilitar a visualização dos nossos resultados, a partir das categorias de análise, apresentamos um resumo de nossas subcategorias e de elementos a elas relacionados, a partir da observação de nosso *corpus* em nossos três estudos. Em seguida, discorreremos mais detalhes acerca de nossas reflexões. No que concerne ao nosso primeiro objetivo, contido em nosso primeiro estudo, nossos resultados confirmam a presença das categorias: (i) Riso, com suas subcategorias: Ridicularização, Ironia, Júbilo e Gracejos; (ii) Vocabulário, com suas subcategorias: Grosserias, Liberdade Criativa, Elogios Injuriosos e Hiperbolização; e (iii) Imagem Grotesca, cujas subcategorias compreenderam a Transformação, Fantasias e/ou Máscaras, Ambivalências e Sensualidade. Nesse sentido, compreendemos, com as análises sobre o Riso e suas subcategorias, que, na *AU*, há: (i) a utilização de tons

depreciativos por parte dos personagens; (ii) uma ironia nas falas dos personagens ficcionais; (iii) um divertimento na linguagem, com a presença da virtude curativa do riso, com alegria, felicidade e a presença de elogios alegres. No que tange ao Vocabulário e às suas subcategorias, aprendemos que: (i) as produtoras fazem uso de uma linguagem grosseira; (ii) possuem uma liberdade criativa proporcionada pelo próprio suporte do *Twitter*; (iii) na ambivalência carnavalesca, os enredos ficcionais também apresentam elogios injuriosos, com uma linguagem depreciativa; além de (iv) fazer uso de hiperbolizações. Por fim, a categoria Imagem Grotesca, presente em nosso primeiro objetivo, foi percebida por nós em: (i) possibilidades de transformações dos personagens, com metamorfoses e seres híbridos; (ii) presença de máscaras e/ou fantasias, sejam para caracterizar personagens de forma específica e/ou realizar uma crítica social; (iii) como também, na presença das ambivalências e da sensualidade dos personagens ficcionais.

A partir das leituras teóricas e dos resultados encontrados a partir de nosso primeiro objetivo específico, pudemos compreender a relação intrínseca do nosso *corpus* de pesquisa com a Carnavalização bakhtiniana, o que confirma nossa primeira hipótese *que o gênero AU sobre a Cultura K-Pop no Twitter apresenta uma Carnavalização da linguagem*. No tocante aos resultados encontrados, a partir da categoria do Riso, compreendemos que as produtoras dialogam e estabelecem entrelaçamentos, nos elos da comunicação verbal e na cadeia discursiva, com os elementos que constituem o Riso rabelaisiano. Esse entrelaçamento exige dos interlocutores uma atitude responsiva, tanto na interação entre os personagens das *AUs* como entre as produtoras e os seus seguidores no *Twitter*. Além disso, em alguns trechos analisados, pudemos observar valores depreciativos, abordagens direcionadas ao ridículo, com o intuito de provocar riso, escárnio, zombaria ou a presença de marcas irônicas nos personagens ficcionais. Por outro lado, também encontramos, nos trechos analisados, elementos que remeteram a uma extrema alegria, gerando nos personagens ficcionais e nos seguidores, que leram as histórias nos universos alternativos, graça, comicidade, alegria e felicidade, destacando a associação com a virtude curativa do Riso, tão necessária para ser incluída em contextos educacionais, já que, em alguns trechos analisados, observamos uma linguagem que reverberou sentimentos positivos e emoções agradáveis nos personagens ao trazer felicidade ao enredo ficcional.

No que concerne ao Vocabulário, analisamos trechos de diálogos que imperavam o uso de uma linguagem depreciativa e, em alguns momentos, obscena, repleta de grosserias, com vocábulos e expressões hiperbólicas, ambivalentes e que apresentaram elogios injuriosos. Nesse sentido, em nosso *corpus*, encontramos marcas linguísticas predominantes do vocabulário da praça pública carnavalesca rabelaisiana, que não permite nenhum tipo de cerceamento social, inerente ao que é posto enquanto conceito dos universos alternativos, cujos gêneros se distanciam dos gêneros canônicos, ao possibilitar que suas produtoras extravasem suas liberdades criativas sem nenhuma restrição, uma vez que os discursos construídos na AUs “[...] são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais” (Bakhtin, 2002, p. 144).

Já em relação à Imagem Grotesca, percebemos, nos trechos das AUs analisadas, fortes marcas da ambivalência rabelaisiana, algumas metamorfoses e alguns hibridismos; e a presença de máscaras e fantasias, enquanto jogo ornamental da existência nos universos alternativos, onde tudo é permitido. A máscara também representou uma associação dos universos alternativos a um forte sentimento presente na cultura popular, já que traduz a alegria das alternâncias e a alegre relatividade da identidade, uma vez que a máscara “[...] é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem” (Bakhtin, 2002, p. 35). Além disso, encontramos, nos universos alternativos, as inversões carnavalescas, homens vestidos de mulheres, zoomorfismo e temáticas sociais como a homossexualidade. Pudemos observar, também, nos universos alternativos, um sistema de mascaramentos e disfarces sociais, com a utilização de vestimentas sociais; além de permutações, destronamentos e rebaixamentos, ao ridicularizar as “verdades” e o poder das instituições oficiais, ao utilizar a imagem do corpo grotesco com seus orifícios abertos, suas protuberâncias e uma sensualidade que foi associada, em nosso estudo, ao universo *LGBTQIAPN+∞* e sua inter-relação com a realidade da Comunidade, ressignificando o grotesco de nossos dias. Na polissemia transversalizada da palavra cultura, pudemos compreender, em nossas análises, que a praça pública vira a *internet* e que a Imagem Grotesca caracteriza um estado de transformação incompleta, pois cada movimentação da cultura popular foi vista em nosso estudo como uma possibilidade de luta de todos os sujeitos juntos,

respeitando as fronteiras que os separam. Embora, em alguns trechos analisados, pudemos visualizar o preconceito vivido pela Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ , em formas de degradação; em outros trechos, pudemos observar a utilização das fantasias para renovar as vestimentas hierárquicas, unas e indivisíveis da hiperbolização do corpo grotesco, presente nos tecidos e nos adornos dos gêneros colineares de natureza multissemiótica, como as *EDITs* e as *FANARTs*, cujo caráter concreto, material e corporal dialogou com culturas, com tempos e com histórias.

Em nossos resultados direcionados ao nosso segundo objetivo, contido em nosso segundo estudo, concluímos: (i) no tocante ao Ato Ético, a presença de Aspectos Semânticos e Axiológicos, cuja valoração foi dada pela produtora nas suas escolhas; (ii) quanto à Atitude Responsiva, depreendemos que: (i) há posicionamentos e respostas aos processos de interação discursiva presentes nos diálogos entre os personagens e entre as relações de sentido estabelecidas entre os recursos verbais e não verbais das *AUs*; e (iii) as Experiências Vividas marcam as construções das produções de fãs analisadas. No que diz respeito ao Ato Estético, foi-nos possível refletir e analisar: (i) a Criação Artística das produtoras dos gêneros de fãs; (ii) a Exterioridade do sujeito, que interage com o mundo da arte em todas as suas nuances; e (iii) as peculiaridades da utilização do que denominamos como subcategoria a Palavra-Imagem, na qual pudemos atestar a presença de sua relação intercambiável nas produções analisadas. Já em relação às categorias Mundo da Vida e Mundo da Cultura, as subcategorias elencadas nos permitiram estabelecer relações dialógicas com os Aspectos Emotivo-Volitivos, a Entonação, as Manifestações Artísticas, a Identidade Cultural e os próprios atos valorados pelas produtoras das *AUs*.

Com base nos resultados encontrados em nosso segundo estudo, pudemos confirmar nossa hipótese de *que o ético e o ato estético permeiam os gêneros de fãs sobre a Cultura K-Pop no Twitter*. Enquanto categoria do Ato Ético, pudemos compreender, a partir da análise do *corpus* da pesquisa, que os aspectos semânticos e axiológicos se apresentam de forma marcada nos trechos das *AUs* apresentadas, ao serem interpretados pelos valores e pelas escolhas das produtoras e também dos próprios personagens ficcionais. Além disso, ressaltamos que a cultura foi construída na alteridade, nas experiências vividas, nas criações artísticas, na exterioridade do sujeito, na relação entre a palavra e a imagem; assim como no horizonte sócio-histórico, tanto das produtoras e dos seguidos dos perfis no *Twitter* quanto dos personagens ficcionais, já que a cultura se apresentou, em nosso estudo, nos

processos de interação discursiva, na interação com a vida e com todos os elementos constitutivos e a ela relacionados, permitindo seu preenchimento pela linguagem, visto que a cultura abarca todos os eventos únicos e todos os atos responsáveis, que não se dissociam da interação social dos sujeitos envolvidos. Verificamos, na prática, que as produtoras deram forma aos seus enredos ficcionais, registrando os eventos da vida a partir dos personagens, recortando-os e reorganizando-os axiologicamente.

Especificamente em relação à categoria Ato Estético, destacamos em nossas análises, o acabamento do objeto estético, realizado pelas produtoras dos enredos ficcionais, nos universos alternativos, sujeitos únicos, singulares, que não encontram álibi na existência e que se constituem por valores, reflexões e inúmeras exequibilidades de acabamento, visto que as *AUs+* permitiram às produtoras vivenciarem experiências multissemióticas, pela riqueza dos gêneros de fãs, possibilitando que seus ‘atos responsáveis’, inseridos nos eventos da vida, mantivessem intersecção com os elementos culturais do *K-Pop*, como postula Bakhtin, em sua prima filosofia, ao afirmar que há interação entre cultura e vida. No que diz respeito à categoria Mundo da Vida, levamos em consideração os três campos da atividade humana: vida, arte e cultura, ao analisarmos os aspectos emotivo-volitivos, a alteridade e a entonação, enquanto marcas linguísticas responsáveis pela dimensão ética dos sujeitos. Sob essa vertente, pudemos compreender que o elemento estético bakhtiniano está enraizado na história e na cultura e se transpõe para o plano axiológico de cada produtora das *AUs*, que se encontra na condição de autor-criador e que constrói um mundo que lhe é inerente. Assim, as produtoras dão uma direção axiológica ao se envolverem na atividade estética, ao selecionarem personagens para seus enredos ficcionais; ao determinarem suas construções discursivas; ao darem acabamento aos seus enunciados concretos, os quais se materializam em seus objetos estéticos nos universos alternativos nos gêneros de fãs sobre a Cultura *K-Pop* no *Twitter*.

No tocante à categoria Mundo da Cultura, levamos em consideração as manifestações artísticas das produtoras em suas posições axiológicas, que se utilizaram de seus elementos estéticos para enraizarem a arte na totalidade da cultura. Procuramos compreender a cultura por uma perspectiva dialógica, destacando os ‘atos responsáveis’ das produtoras pela alteridade, enquanto elemento basilador do inacabamento do sujeito, que se constrói na diferença em sua incompletude. É nas relações de alteridade que compreendemos a dimensão da cultura, que se encontra

em uma relação *sine qua non* com eventos específicos e com atos responsáveis dos sujeitos nos processos de interação social e discursiva. Destacamos, em nossas análises, as intertextualidades, nas alusões, nas bricolagens e nas referências feitas pelas produtoras, nos trechos analisados, enquanto manifestações artísticas, que representaram construções culturais a partir de seus atos valorados. Assim, foi possível que as produtoras expressassem em seus artefatos artísticos aspectos da cultura presentes no próprio artefato, em relação intertextual com elementos que se ligaram a eles, através das construções realizadas nos universos alternativos. Por fim, destacamos a necessidade de se construir uma educação responsiva, pautada na comunicação verbal, nos diálogos e nas atitudes ordenadas na unidade de nossa responsabilidade, ao se constituir por enunciados em fluxos contínuos de comunicação verbal e não verbal, situados de forma social, histórica, cultural e ideológica. Nessa perspectiva, reiteramos que nossas análises nos permitem refletir e repensar a maneira como a linguagem utilizada pelos jovens contemporâneos é trabalhada em contextos educacionais, principalmente em determinadas situações discursivas. Por conseguinte, pensamos em uma educação responsiva, desde a formação inicial dos educadores a capacitações e a cursos específicos nessa temática, uma vez que a construção de significados pelos educadores em suas escolhas (verbais e não verbais) pode influenciar os educandos para além da sala de aula.

Por fim, em nosso terceiro objetivo específico, contido em nosso terceiro estudo, encontramos nossas subcategorias de análise, ao dialogar com os postulados butlerianos e foucaultianos, os quais tratam de questões que se relacionam diretamente ao universo da Comunidade *LGBTQIAPN*+ ∞ . No que tange às questões de Sexualidade, selecionamos: (i) a subcategoria Orientação Sexual, cujos trechos analisados ratificaram que se trataram de produções ficcionais envolvendo casais homoafetivos masculinos; (ii) a Estilização do Corpo, a qual foi percebida nos trechos dos *ships* homoafetivos que expressaram trocas de carícias, como beijos e abraços, as quais materializaram o sentimento amoroso dos personagens; (iii) no que se relaciona ao Dispositivo da Homossexualidade, fragmentos das produções ficcionais que externaram a presença de casais homoafetivos masculinos, inclusive com trechos que contiveram expressões depreciativas acerca dos personagens; como também, (iv) a Performance representada por excertos com caráter performático que representaram os personagens com o próprio gênero de nascença. Outrossim,

concluímos, em relação à terceira categoria elencada *a priori*, concernente à Linguagem *Queer*, as respectivas subcategorias: (i) Criação Linguística, com a presença de expressões que traduziram uma linguagem compreendida como dimensão social, a qual nos permitiu identificar trechos com os atores sociais de sexualidade e de gênero; (ii) Linguagem *LGBTQIAPN*+ ∞ , cujos trechos analisados puderam nos apresentar diálogos dos personagens pautados na perspectiva *queer*; (iii) Signos Indexicais, nos quais pudemos localizar palavras e/ou expressões que permitiram trazer a indexicalidade à narrativa ficcional, já que possibilitou ao leitor observar peculiaridades performáticas dos personagens cuja orientação sexual direcionou ao cenário homoafetivo; e, por último, (iv) Perspectiva *Queer*, na qual reiteramos se tratar de produções ficcionais constituídas integralmente por relacionamentos homoafetivos masculinos, os quais, para efeito das análises, seguiram os postulados foucaultianos dos dispositivos da sexualidade, com suas construções sócio-históricas.

Concernente às Questões de Gênero, observamos: (i) a presença da Performatividade, a qual pudemos verificar, nos trechos das *AUs* analisadas, a identificação dos personagens do sexo masculino, cuja representatividade se identificou nos processos de comunicação discursiva; (ii) os Mecanismos Regulatórios, nos quais pudemos perceber trechos que transgrediram as leis e as regras que constituem os instrumentos jurídicos que descrevem pessoas “normais”, o que nos possibilitou verificar segmentos que reiteraram uma visão preconceituosa, culminando em ataques homofóbicos, que visaram a regulação dos relacionamentos, enquadrando-os na heteronormatividade; (iii) a subcategoria Desejo, na qual é possível identificar excertos que simbolizaram paixão e desejo, ao transmitir mensagens dos personagens ficcionais que exteriorizaram sentimentos como afeto, amor e contentamento; e, por fim, (iv) a subcategoria Construção Cultural, na qual pudemos verificar fragmentos que externaram relacionamentos homoafetivos, construídos naturalmente, com ações que não se preocuparam com os mecanismos regulatórios de gênero.

A partir dos resultados encontrados em nosso terceiro estudo, pudemos confirmar nossa hipótese de que *o gênero da AU sobre a Cultura K-Pop apresenta uma abordagem queer*. Assim, os trechos analisados nos permitiram visualizar, nos personagens ficcionais, na categoria Questões de Sexualidade, em sua subcategoria Orientação Sexual, predominância de casais homoafetivos masculinos, o que ratifica

nossa compreensão do ativismo *LGBTQIAPN*+ ∞ , pelas produtoras dos enredos ficcionais, que se mostra marcante desde a fala dos sujeitos que participaram de nossa pesquisa de Mestrado, ao afirmarem que muitas fanfiqueiras *cis-hetionormativas* abraçam a causa da Comunidade e expressam seu apoio por meio de suas produções ficcionais, estendendo-o aos universos alternativos. Em se tratando da Estilização do Corpo, foi-nos possível observar, nos enredos ficcionais, algumas situações em que os corpos dos personagens foram apresentados a partir de uma perspectiva *queer*, o que nos faz afirmar que esta abordagem vem ganhando amplitude entre os jovens contemporâneos e que reforça a necessidade de realização de um trabalho pedagógico, que fortaleça as questões que versam sobre sexualidade e sobre gênero, conscientizando educadores e alunos, no tocante ao respeito, dirimindo quaisquer manifestações de *bullying* ou agressões físicas ou psicológicas. Quanto ao Dispositivo da Homossexualidade, os trechos analisados nos permitiram compreender que as produtoras destacam situações nos enredos ficcionais, que remetem aos dispositivos internos dos sentimentos homoafetivos dos personagens, em alguns momentos, sofrendo retaliações pelo preconceito e pelas violências de ordem verbal. Já em relação à Performance, concernimos sua exequibilidade atrelada mais ao desempenho, o que fez as produtoras criarem seus personagens, atores sociais, com corpos que se manifestam e que se comportam, enquanto encenação de um papel social, que os representam enquanto sujeitos. Esse comportamento, quando direcionado para espaços públicos, em nosso caso *on-line*, tendem a consolidar aprovações ou reprovações, como pudemos observar em nosso *corpus* de pesquisa.

Na categoria Questões de Gênero, compreendemos, pelo viés butleriano, que o gênero se apresenta pela estilização do corpo, enquanto atos repetidos por atores sociais inseridos em uma regulação cristalizada historicamente. Nesse sentido, pudemos observar como o gênero funciona nas relações sociais, sob o olhar das produtoras, destronando conceitos enraizados nas “normatividades” presentes em algumas instâncias, como a igreja, as escolas, os meios políticos ou os jurídicos. No que se refere à Performatividade, encontramos, em nossas análises, a presença do gênero, enquanto conjunto repetido e interno a quadros regulatórios, cujas identidades foram construídas pelas expressões dos personagens ficcionais, enquanto atos que nomeiam e que se constituem *na* e *pela* linguagem. Nessa perspectiva, há uma desorientação do senso comum quanto à ideia cartesiana de identidade, visto que os personagens, nos universos alternativos, externam atos de fala, de comportamentos

e de interações, com o intuito do reconhecimento enquanto sujeito do gênero masculino ou feminino. No que concerne aos Mecanismos Regulatórios, percebemos situações nos enredos ficcionais que, literalmente, “transgrediram” as regras e as políticas que foram impostas por alguns instituições sociais historicamente, apresentando, em alguns trechos de nossas análises, ataques preconceituosos e homofóbicos, os quais visaram à regulação dos relacionamentos amorosos, ao enfatizarem a heteronormatividade. Outra subcategoria que nos fez refletir bastante foi o Desejo, uma vez que o *corpus* selecionado apresentou considerável número de excertos em que as produtoras destacavam, explícita ou timidamente, palavras de carinho, de afeto, de amor pelos seus objetos de desejo. Tais situações nos enredos ficcionais nos fazem perceber que, em alguns momentos, em situações *off-line*, os jovens podem estar suprimindo seus sentimentos homoafetivos, em virtude das regulações e do preconceito impostos pela sociedade, no que diz respeito às suas identidades e orientações sexuais. Ademais, também, na subcategoria Construção Cultural, os papéis exercidos pelos personagens, nos universos alternativos, demonstraram, em algumas passagens, a opressão sofrida pela regulação, que acaba por engessar identidades e gêneros. Em outros momentos, houve a naturalização dos relacionamentos homoafetivos masculinos, construídos sem a preocupação da regulação, o que nos fez compreender a necessidade das produtoras de enfatizarem essa construção cultural em todas as instâncias sociais, ressaltando a relevância e a contribuição social de nosso estudo.

Por fim, no que tange à categoria Linguagem *Queer*, percebemos que as produtoras, de forma geral, constroem as identidades de seus personagens sob um novo e libertador prisma, demonstrando que as pressuposições heteronormativas se inserem em um discurso dominador. Sob essa vertente, as produções ficcionais analisadas se constituem enquanto práticas socioculturais e discursivas, que externam ideologias e posicionamentos dos personagens não-normativos, ao externarem suas identidades e sexualidades, mesmo com a predominância de limitações discursivas heteronormativas. Assim, ao subverter a “ordem natural” por meio de suas performances, sobretudo, linguísticas, as produtoras não apenas constroem identidades, como também significados sociopolíticos aos corpos dos seus personagens, em alguns momentos com elementos erotizantes. Na subcategoria Criação Linguística, pudemos observar vocábulos criados pelas produtoras, os quais remeteram à Comunidade *LGBTQ/APN*⁺[∞], o que nos fez analisar a linguagem não

apenas como parte da vida social, mas também analisar a posição dos corpos enquanto possibilidade de leitura e reconhecimento social nos discursos específicos *LGBTQIAPN+*[∞]. Essa linguagem, tomada em nosso estudo como subcategoria, não apenas remete à Comunidade, como também a um léxico próprio, com a presença de gírias e de palavras que aludiram à sexualidade e à erotização dos corpos dos personagens ficcionais; aludiram, também, a determinados vocábulos considerados fortes, por se inserirem em um espectro pornográfico. Essas inserções vocabulares, que ferem o pudor, com a exibição explícita de órgãos sexuais e de atividades sexuais foram utilizadas, em nosso entendimento, com o objetivo de estimular a excitação sexual, destacando os relacionamentos homoafetivos masculinos. Isso nos faz ressaltar a necessidade da construção de uma Pedagogia *Queer*, para orientar os jovens contemporâneos a uma melhor utilização desse tipo de vocabulário em situações *off-line*.

Os Signos Lexicais foram analisados, nas narrativas ficcionais, na construção de suas identidades performativamente, com a utilização de signos específicos, os quais indexam a identidade sexual homoafetiva. Assim, compreendemos que as produtoras, nos universos alternativos, utilizaram, predominantemente, os diálogos dos personagens para externar sentimentos amorosos, ao utilizarem a linguagem do corpo como possibilidade de despertar o interesse para a prática sexual. Por fim, na subcategoria Perspectiva *Queer*, observamos elementos que remetem os leitores das *AUs* para um universo *queer*, em geral, despertando a tolerância e o respeito para os relacionamentos homoafetivos masculinos. Em outros momentos, pudemos observar trechos marcantes do universo, considerado subversivo por alguns atores sociais, da homossexualidade, “desmantelando” a visão socialmente construída da heteronormatividade. Por conseguinte, a partir de nossas análises, para este objetivo específico, reiteramos a urgência da realização de debates, de pesquisas e de formações direcionadas para a comunidade escolar e acadêmica, as quais possibilitarão a tolerância e o respeito à Comunidade *LGBTQIAPN+*[∞].

Realmente, foi uma trajetória que nos enriqueceu bastante, enquanto sujeitos ávidos pelo conhecimento, desejosos pela realização de uma pesquisa de cunho social e cultural; enquanto sujeitos permeados por ideologias que, na relação com o *Outro*, descortina novas perspectivas, ao “abrir janelas” para infinitas interpretações e se voltar para o *Outro*, que se constitui como um ser de linguagem, intercambiando-se com o *Eu*. Tal qual a letra da canção, “Adeus, adeus, minha gente / Que já

cantamos bastante... / E o Recife adormecia / Ficava a sonhar / Ao som da triste melodia¹²⁹, é possível fazer uma relação tanto com a melancolia da despedida dos dias festivos de Carnaval quanto da despedida da tecitura de nossa pesquisa. Por hora, seguimos em diálogo com a ambivalência da alegria inerente à mistura colorida da massa, que se relaciona com as cores do arco-íris, transmutando-se em uma grande sombrinha de frevo que não cessa em girar, girar, mantendo a diversidade dos espectros que, como a letra da canção, “Roda, roda, roda que a vida / É um sonho que vai terminar / O bom palhaço não chora / E vai embora sem explicar¹³⁰”, vamos embora e acreditamos deixar saudade. Nessa perspectiva, vamos embora, deixando um rastro de confetes, serpentinas, talco perfumado e como externa a letra da canção, “A dor da saudade / Vive sempre em meu coração / Ao lembrar alguém que partiu / Deixando a recordação, nunca mais... / Hão de voltar os tempos / Felizes que passei, em outros carnavais¹³¹”, desejamos ressaltar as festividades carnavalescas, que nos inebriam e nos convidam a partir.

Portanto, tal qual a letra da canção: “Adeus foliões, adeus carnaval / É hora de se despedir / Juntos cantamos tanto / Por que findar em pranto / Nosso destino é cantar e sorrir / Fingindo alegria no rosto e partir¹³²”, preparamo-nos para partir. De fato, estamos partindo, porém, deixamos nossa marca, como seres singulares que somos; enquanto pesquisadoras, ratificamos que “as janelas” da pesquisa científica permanecem abertas e, assim, estarão sempre, possibilitando a realização de novas pesquisas, em virtude dos aspectos emotivo-volitivos e axiológicos que permeiam a eterna incompletude do ser.

¹²⁹ EVOCAÇÃO n.1. Intérprete: Bloco da saudade. Compositor: Nelson Ferreira. Recife: [s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nelson-ferreira/1093484/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹³⁰ RODA e Avisa. Intérprete: Alceu Valença. Compositores: J. Michiles e Edson Rodrigues. Recife: [s.n.], 1989. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/1318259/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹³¹ A DOR de uma saudade. Intérprete: Bloco da saudade. Compositor: Edgard Moraes. Recife: [s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bloco-da-saudade/1819470/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹³² REGRESSO da Saudade. Intérprete: Bloco da saudade. Compositor: Getúlio Cavalcanti. Recife: [s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bloco-da-saudade/1819500/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

REFERÊNCIAS

- ADEODATO, J. M. Uma crítica retórica à retórica de Aristóteles. **Revista Brasileira De Estudos Políticos**, [S.l.], v. 110, p. 35-74, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.9732/317>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- ALVES, E. C. A. **Fanfiction e práticas de letramento na internet**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- AMORIM, M. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2018.
- ARÁN, M.; PEIXOTO JÚNIOR, C. A. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. **Cadernos Pagu**, [S.l.], p. 129-147, 2007.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. M. **Para uma Filosofia do Ato**. São Carlos: Pedro & João, 2020.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2018a.
- BAKHTIN, M. M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- BALDESSAR, A. B. **Cultura participativa e metajornalismo: o complexo relacionamento entre fandoms de K-Pop e a grande mídia no Twitter**. 2019. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade de Fortaleza, Ceará, 2019.
- BARRET, R. Seria a Teoria Queer importante para a Teoria Sociolinguística? In: BORBA, R. (org.). **Discursivos Transviados: por uma Linguística Queer**. São Paulo: Cortez, 2020.
- BARTON, D.; LEE, C. **Linguagem online: textos e práticas digitais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BATISTA, J. C. **Apropriações ativistas em sites de redes sociais: cartografia das ações coletivas no twitter**. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BIJOS, L. M. D.; ARRUDA, V. A diplomacia cultural como instrumento de política externa brasileira. **Revista Dialogos**, [S./], v. 13, n. 1, 2010.

BILTON, N. **A eclosão do Twitter: uma aventura de dinheiro, poder, amizade e traição**. São Paulo: Portfolio Peguin, 2013.

BONFANTE, G. M. Da sufixação à corporificação: a estilização linguística do corpo na performance do desejo bareback. *In*: BORBA, R. (ORG.). **Discursos transviados: por uma linguística queer**. São Paulo: Cortez, 2020.

BORBA, R. **Discursos transviados: por uma linguística queer**. São Paulo: Cortez, 2020.

BORBA, R. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, [S./], p. 441-474, 2014.

BORBA, R. **Curso Linguística Queer: uma introdução**. São Paulo: ABRALIN, 2021. Disponível em: <https://ead.abralin.org/course/view.php?id=6>. Acesso em: 27 jul. 2023.

BRAIT, B. **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2020.

BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2018.

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC, 2018.

BROW, H. **BTS: reis do K-POP**. Bauru, SP: Astral Cultural, 2019.

BULHÕES, M. A. Práticas artísticas em redes sociais virtuais. **Revista USP**, São Paulo, n. 92, p. 46-57, 2012.

BUTLER, J. **Desfazendo o gênero**. São Paulo: Unesp, 2022.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

BUZATO, M. E. K. Três concepções para o estudo das redes sociais. *In*: RAÚJO, J.; LEFFA, V. (org.). **Redes sociais e ensino de línguas: o que temos de aprender?**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

CAETANO, B. G.; ANDRADE, A. O gênero AU: multimodalidade, literatura pós-autônoma, multidões queer. **Texto Digital**, [S./], v. 17, n. 2, p. 103-133, 2021.

CAIADO, R.; LEFFA, V. J. A oralidade em tecnologia digital móvel: debate regrado via whatsapp. **Hipertextos Revista digital**, [S./], v. 16, n. 1, p. 109-133, jul. 2017.

CAMÕES, L. V. **Fogo que arde sem se ver**: 165 sonetos de Camões. Petrolina: Versão Brasileira Edições, 2021.

CANI, J. B.; COSCARELLI, C. Textos multimodais como objetos de ensino: reflexões em propostas didáticas. In: KERSCH, D. F.; COSCARELLI, C. V.; CANI, J. B. (org.). **Multiletramentos e multimodalidade**: ações pedagógicas aplicadas à linguagem. Campinas: Pontes Editores, 2016. p. 15-48.

CAVALCANTE, F. L.; CUNHA, D. A. C.; CAIADO, R. V. R. Uma abordagem da carnavalização em memes políticos. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 55, p. 15-28, 2022.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**, [S./], v. 1, p. 53-76, jun. 2008.

CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CLARK, C.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COLLING, L. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

COLLING, L. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.40, mar./abr. 2021.

COLLING, L. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523220136>. Acesso em: 23 jul. 2023.

COMM, J. **O poder do Twitter**: estratégias para dominar seu mercado e atingir seus objetivos com um tweet por vez. São Paulo: Editora Gente, 2009.

CONTANI, M. L.; VIEIRA, N. T.; OLIVEIRA, E. G. Carnavalização bakhtiniana e o arquétipo bobo da corte na produção de sentido nas mídias. **Revista Mídia e Cotidiano**, [S./], v. 15, n. 3, p. 232-254, 2021.

COSTA, S. R. S.; DUQUEVIZ, B. C.; PEDROZA, R. L. S. Tecnologias Digitais como instrumentos mediadores da aprendizagem dos nativos digitais. **Psicologia Escolar e Educacional**, [S./], v. 19, p. 603-610, 2015.

CUNHA, A. H. A Gramática do Design Visual e a relação palavra-imagem na produção de sentidos de tiras da turma do Xaxado. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, v. 3, n. 2, p. 63-83, 2018.

CUNHA, D. A. C. Dialogismo em Bakhtin e Jakubinskii. **Revista Investigações**, v. 18, n. 2, 2005.

CUNHA, D. A. Linguagem, diálogo, ponto de vista, interpretação: uma leitura de artigos de opinião. *In*: BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C.; FRANCELINO, P. F. (org.). **Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

DAL-SASSO, S. M. Sátira e carnavalização no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. **Revista Científica da Faminas**, [S.l.], v. 8, n. 3, 2012.

DEWET, B. **K-Pop**: além da sobrevivência: tudo o que você precisa saber sobre a cultura pop coreana. Belo Horizonte: Gutenberg, 2019.

DIAS, C. G. P. A invenção do homossexual no século XIX e os silêncios da história. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12. 2021, Florianópolis. **Anais [...]** Florianópolis: UFSC, 2021.

DIONISIO, A. P.; VASCONCELOS, L. J. **Multimodalidade, gênero textual e leitura. Múltiplas linguagens para o ensino médio**. São Paulo: Parábola, 2013.

DUDNEY, G.; HOLCKLY, N.; PEGRUM, M. **Letramentos Digitais**. São Paulo: Parábola, 2016.

ELIAS, V. M. Linguística textual e Ensino. *In*: SOUZA, E. R.; PENHABEL, E.; CINTRA, M. R. (org.). **Linguística Textual**: Interfaces e delimitações – Homenagem a Ingedore Grunfeld Villaça Koch. São Paulo: Cortez, 2017. p. 456-475.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERNANDES, G. O lugar da sexualidade: a vulnerabilidade e a constituição negativa de sujeitos através dos corpos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA DO DIREITO, 2., 2011. São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <http://nadir.fflch.usp.br/sites/nadir.fflch.usp.br/files/upload/paginas/gt7>. Acesso em: 9 ago. 2023.

FERRARA, E. How twitter bots played a role in electing Donald Trump. **Recuperado** **el**, [S.l.], v. 11, 2016.

FIRMINO, F. H.; PORCHAT, P. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 51-61, 2017.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Petrópolis: Vozes. 1972.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 2023.

FOUCAULT, M. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Revista Verve**, São Paulo, n. 5, p. 260-277, 2004.

GALIAZZI, M. C.; RAMOS, M. G.; MORAES, R. **Aprendentes do aprender**: um exercício de Análise Textual Discursiva. Ijuí: Ed. Unijuí, 2021.

GALIAZZI, M. C; SOUZA, R. S. **Análise textual discursiva**: uma ampliação de horizontes. Ijuí: Unijuí, 2002.

GRILLO, S. de C. O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2015.

GUILLEMIN, M.; GILLAN, L. Ethics, Reflexivity and "Ethically Important Moments". **Research Qualitative Inquiry**, [S.l.], v. 10, n. 2, 2004.

HANY, D. S. **K-pop**: a fantástica fábrica de ídolos. Curitiba: Appris, 2020.

HARAWAY, D. **Manifesto ciborgue**: ciência e feminismo-socialista no final do século XX. Paraná: Monstro dos Mares, 2023.
<https://compositionforum.com/issue/37/swales-retrospective.php>. Acesso em: 15 jan. 2024.

ISRAEL, S. **A era do Twitter**: como a ferramenta de mídia colaborativa mais dinâmica da atualidade pode revolucionar seus negócios. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

JAGUARIBE, H. **Um estudo crítico da história**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JAMISON, A. **Fic**: por que a Fanfiction está dominando o mundo. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KAYSER, W. J. **O grotesco**: configurações na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOZINETTS, R. V. **Netnografia**: Realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LANDRI NETO. Prefácio. In: RODRIGUES, R. A.; ANDRADE, K. S. (org.). **Pequeno vocabulário Pajubá Palmense**. São Paulo: Scienza, 2023. p. 6-7.

LEWIS, E. S. Do "léxico gay" à Linguística Queer: desestabilizando a norma homossexual oculta nas Teorias Queer. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 47, n. 3, p. 675-690, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.21165/el.v47i3.2049>. Acesso em: 16 ago. 2023.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIVIA, A.; HALL, K. “É uma menina”: a volta da performatividade à linguística. *In*: LIVIA, A.; HALL, K. (org.). **Queerly Phrased**: Language, Gender, and Sexuality. USA: Oxford University Press, 1997.

LOURO, G. L. Os Estudos Queer e a Educação no Brasil: articulações, tensões, resistências. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 363-363, 2012.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MACHADO, I. **Analogia do dissimular**: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2015.

MAZZARO, D. Por uma educação linguística queer: estranhando conceitos e práticas. **Gragoatá**, Niterói, v.26, n.56, p. 1052-1084, 2021.

MEDVIÉDEV. P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2018.

MEIRINHOS, M. Desafios educativos da geração Net. **Revista de estudios e Investigación en Psicología y Educación**, [S.l.], p. 125-129, 2015.

MELO, G. C. V.; LOPES, L. P. M. Ordens de indexicalidade mobilizadas nas performances discursivas de um garoto de programa: ser negro e homoerótico. *In*: BORBA, R. **Discursivos Transviados**: por uma Linguística Queer. São Paulo: Cortez, 2020.

MELO, I. F. Características e princípios da Linguística *Queer*: carões e lacrações nos estudos da linguagem. *In*: BORBA, R. (org.). **Discursos transviados**: por uma linguística queer. São Paulo: Cortez, 2020.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MISKOLCI, R. A gramática do armário: notas sobre segredos e mentiras em relações homoeróticas masculinas mediadas digitalmente. **Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia**, [S.l.], v. 1, p. 35-55, 2012

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL. 16., 2007, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2007. p. 10-12.

MISKOLCI, R. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

MISKOLCI, R.; CAMPANA, M. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 32, p. 725-748, 2017.

MORAES, R.; GALIAZZI, M. C. Análise textual discursiva: processo reconstrutivo de múltiplas faces. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 12, p. 117-128, 2006.

NASCIMENTO, F. A. **Nomear, classificar, existir**: um estudo das práticas discursivas como contribuição para a organização do conhecimento produzido por comunidades LGBTQIAP+. 2021. 276 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/211026>. Acesso em: 12 jan. 2024.

NELSON, C. N. A teoria *queer* em linguística aplicada: enigmas sobre “sair do armário” em salas de aula globalizadas. In: LOPES, L. P. *et al.* (org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

OLIVEIRA, E. A. S. O conceito de dispositivo de sexualidade na obra foucaultiana A vontade de saber. **Kalagatos**, [S.l.], v. 12, n. 24, p. 89-108, 2015.

OLIVEIRA, L. J. A. **A cultura dos fandoms no universo do K-Pop**: como a prática dos fãs contribuiu no crescimento e espalhamento do gênero a partir de 2015. 2020. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

PAJEÚ, H. M. **A estética da cultura popular na folia de momo do Recife**: questões de alteridade, corporeidade e transgressão. 2014, 358 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

PAJEÚ, H. M.; MIOTELLO, V. A compreensão da cultura pelo ato responsável e pela alteridade da palavra dialógica. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, [S.l.], v. 60, n. 3, p. 775-794, 2018.

PECEQUILO, C. S. **Introdução às Relações Internacionais**: temas, atores e visões. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

PINEDA-KIM, D. **BTS**: Bíblia não oficial. Bauru, SP: Astral Cultural, 2021.

PLAZA, J. Arte/ciência: uma consciência. **Revista ARS**, São Paulo, v.1, n.1, p. 37-47, 2003.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RAMPAZZO, L.; ARANHA, S. Revisitar o conceito de comunidade para discutir sua aplicação a contextos telecolaborativos. **Alfa: Revista de Linguística**, São José do Rio Preto, v. 63, p. 373-396, 2019.

RECUERO, R. **Redes Sociais na internet**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2020. Coleção Cibercultura.

RECUERO, R.; BASTOS, M.; ZAGO, G. **Análise de redes para mídia social**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

RECUERO, R.; ZAGO, G. A economia do retweet: redes, difusão de informações e capital social no Twitter. **Revista Contracampo**, [S./], n. 24, p. 19-43, 2012.

RECUERO, R.; ZAGO, G. Em busca das “redes que importam”: redes sociais e capital social no Twitter. **Líbero**, [S./], n. 24, p. 81-94, 2016.

RENFREW, A. **Mikail Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2017.

RIBEIRO, E. T. **Diplomacia cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 1989.

ROCHA, C. B. A. Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler. **Cadernos Pagu**, [S./], n. 43, p. 507-516, 2014.

RODRIGUES, R. A.; ANDRADE, K. S. **Pequeno vocabulário Pajubá Palmense**. São Paulo: Scienza, 2023.

ROJO, R. **Escol@conectada**: os multiletramentos e as TICs. São Paulo: Parábola, 2013.

SANTAELLA, L.; LEMOS, R. **Redes sociais digitais**: a cognição conectiva do Twitter. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTANA SOBRINHO, A. **Elementos da teoria de poder de Michel Foucault**. Iguatu: Quipá, 2021.

SANTANA, A. G.; SANTOS, M. S. T. Práticas culturais urbanas: análise do comportamento das "Armys"-fãs do grupo de K-pop BTS. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2019, Belém. **Anais [...]** Belém: Intercom, 2019.

SANTOS FILHO, I. I. dos. Afrontas queer/ cu-ir: linguagem não-binária na escrita acadêmica (implicações políticas e possibilidades). **Revista da ABRALIN**, [S. /], v. 20, n. 3, p. 1256-1275, 2021. Doi: 10.25189/rabralin.V2i3.2003b. Acesso em: 23 jul. 2023.

SANTOS FILHO, I. I. **Linguística queer**. Recife: Pipa Comunicações, 2021.

SANTOS, F. C.; CYPRIANO, C. P. Produção de subjetividade em blogs e microblogs. **Psicologia & Sociedade**, [S./], v. 26, p. 685-695, 2014.

SANTOS, F. R S. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: UNESP: Cultura Acadêmica, 2009.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

SERRA, R. W.; SILVA, J. C. O pensar filosófico sobre a linguagem: reflexões de Volóchinov. In: JESUS, S. N.; JUNIOR, C. F. (org.). **Pilares da Teoria Dialógica do Discurso**: a obra de Valentin Volóchinov (da década de 1920 aos dias atuais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

SIERRA, J. C. Identidade e diversidade no contexto brasileiro: uma análise da parceria entre Estado e movimentos sociais LGBT de 2002 a 2015. **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, v. 26, p. 1-14, 2019.

SILVA, C. A dimensão cognitiva da paixão em aristóteles. **Revista Eletrônica De Estudos Integrados Em Discurso E Argumentação**, [S./], v. 4, n. 1, p. 13-23, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/417>. Acesso em: 14 jan. 2024.

SILVA, J. C. **Produção textual em meio digital**: reescrita de *fics* a partir das interações em um grupo de *Whatsapp*. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2020.

SILVA, J. C.; SERRA, R. W. de A.; CAIADO, R. V. R. Reescrita de Fics a partir das Interações em um Grupo de WhatsApp. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 10, n. 2, p. 69–95, 2021. DOI: 10.5281/zenodo.10119928. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/2002>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SILVA, Z. P. A teoria política de Monique Wittig revisitada. **LES Online**, [S./], v. 5, n. 1, p. 3-11, 2013.

SILVA, J. C. O corpo grotesco que clama por voz. In: BRITO, P. A. de M.; BRITO, J. R. de M. **O grotesco de nossos tempos**: vozes, ambientes, horizontes. VIII Rodas de Conversa Bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 1062-1065.

SIMÕES, A. B. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. **Revista Docência e Cibercultura**, [S. /], v. 7, n. 1, p. 01–08, 2023. DOI: 10.12957/redoc.2023.70527. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/70527>. Acesso em: 17 jan. 2024.

SOBRAL, A. **A filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: MAUD, 2014.

SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, [S./], v. 5, n. 1, p. e4370-e4370, 2011.

SPARGO, T. **Foucault e a Teoria Queer**. Rio de Janeiro: Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

SWALES, J. M. The concept of discourse community: some recent personal history. **Composition Forum** 37, [S./], 2017. Disponível em:

TOLEDO, P. B. F.; ALBUQUERQUE, R. A. F.; MAGALHÃES, À. R. O. O Comportamento da Geração Z e a Influência nas Atitudes dos Professores. **Simpósio de excelência em gestão e tecnologia**, [S./], v. 9, n. 2012, p. 1-16, 2012.

VALGAS, A. *et al.* Análise da Popularidade, Visibilidade e Atividade de Diferentes Tipos de Robôs na Rede Social Twitter. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SISTEMAS COLABORATIVOS, 14., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2017. p. 1342-1356.

VOLÓCHINOV, V. **A construção da Enunciação e Outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLOSHINOV, V. **Freudism**. New York: Academic Press, 1976.

WEEKS, J. **Sex, politics and society**: the regulation of sexuality since 1800. London: Routledge, 2017.

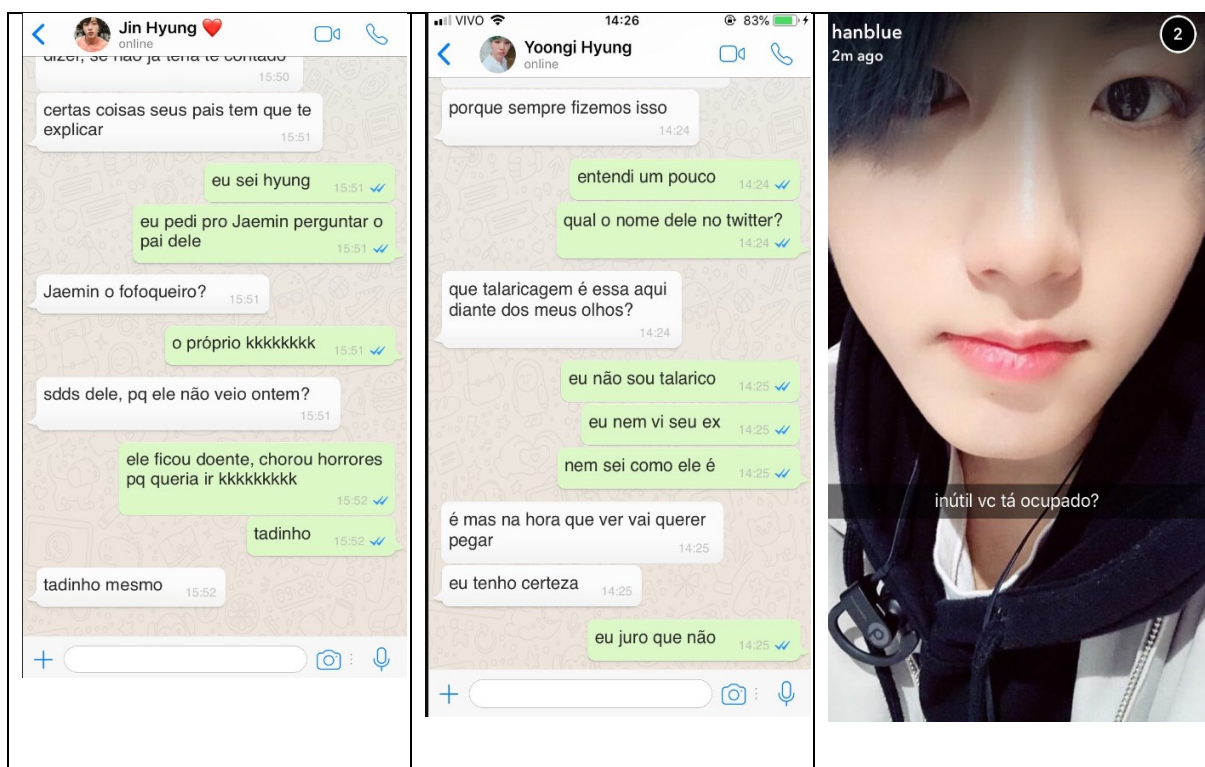
ZACHARIAS, V. R. C. Letramento digita: desafios e possibilidades para o ensino. *In*: COSCARELLI, C. V. (org.). **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

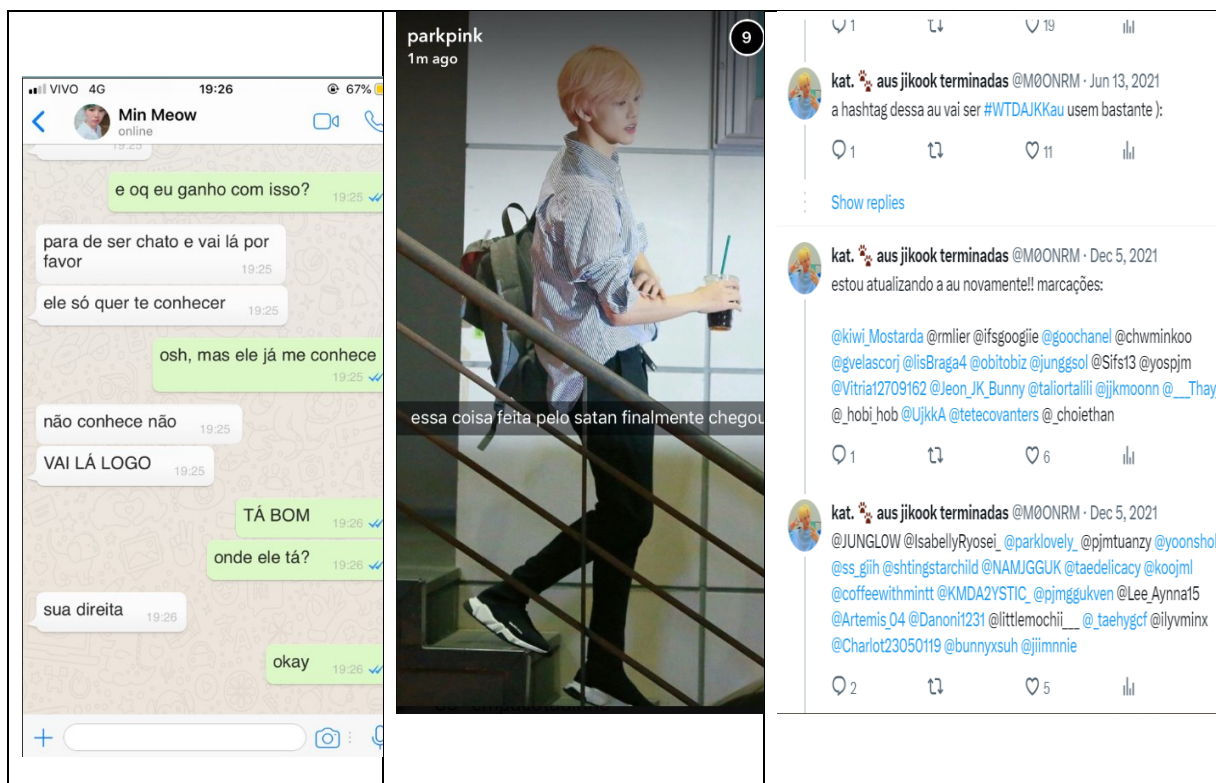
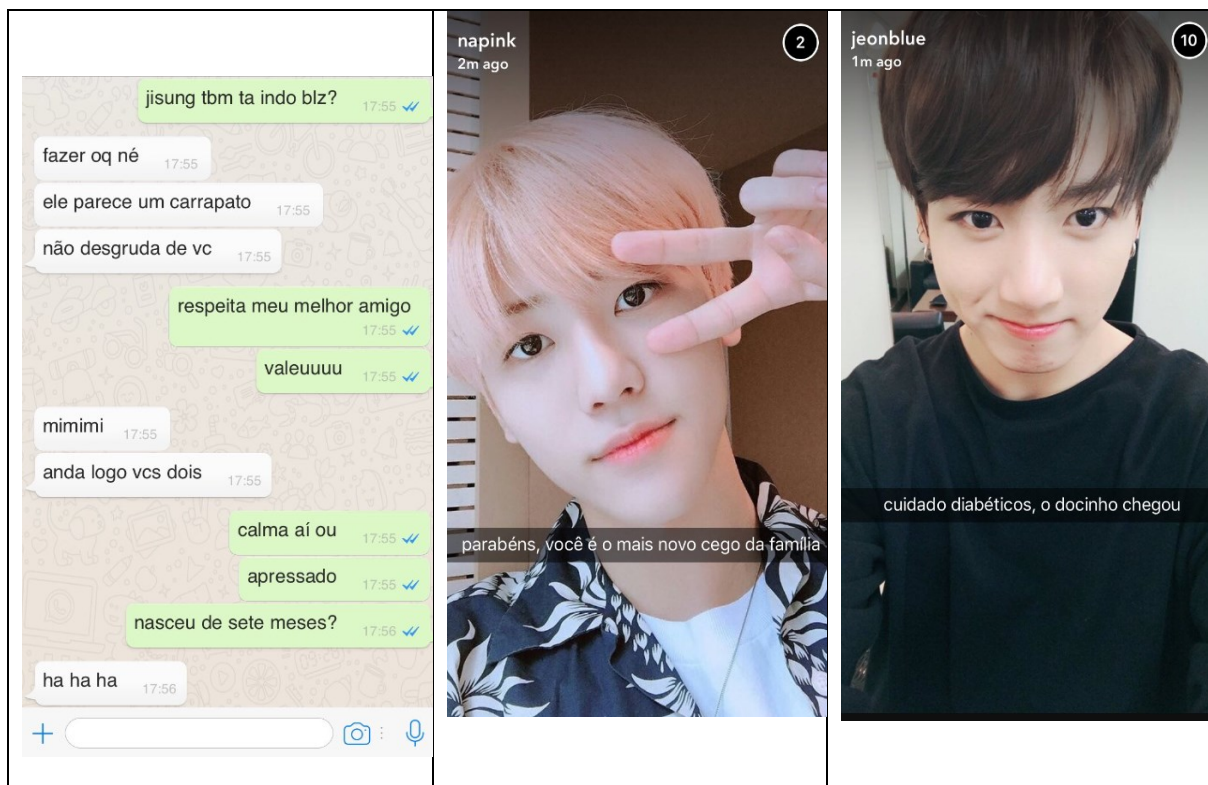
ZAGO, G. S. Dos blogs aos microblogs: aspectos históricos, formatos e características. **Interin**, [S./], v. 9, n. 1, p. 1-12, 2010.

ZAVAM, A. S. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso à luz da concepção de tradição discursiva**: um estudo com editoriais de jornal. 2009. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

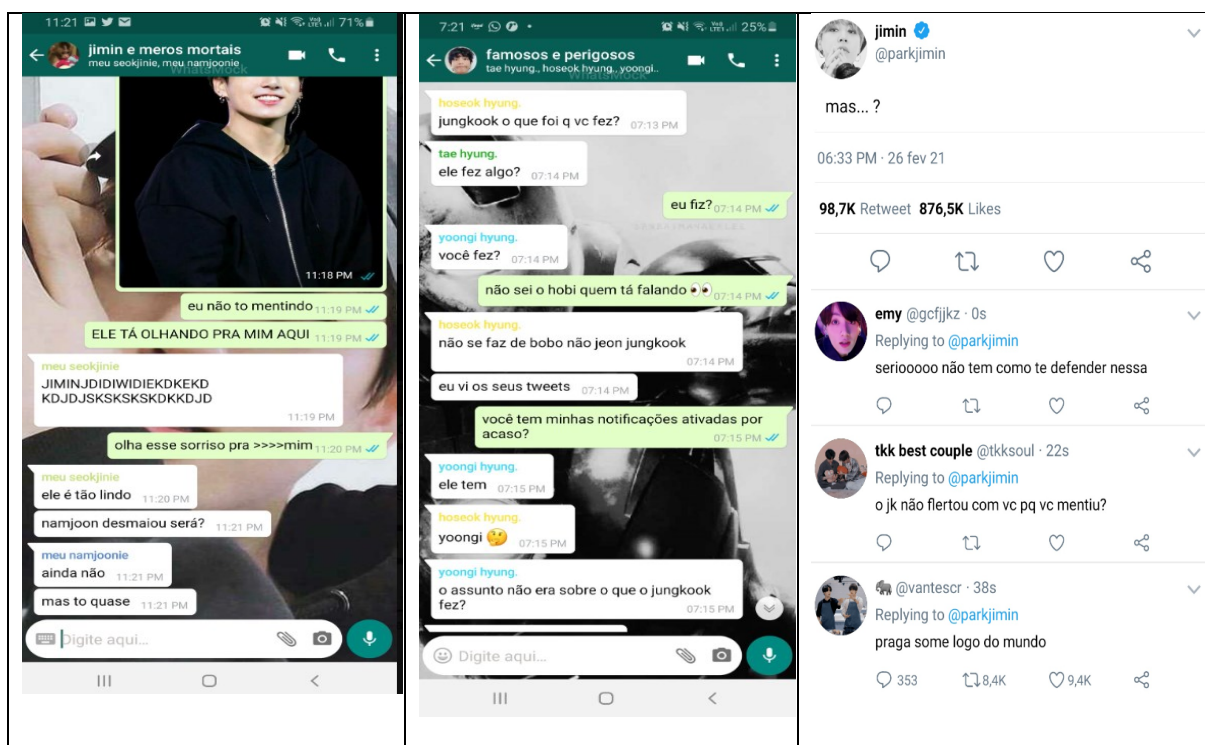
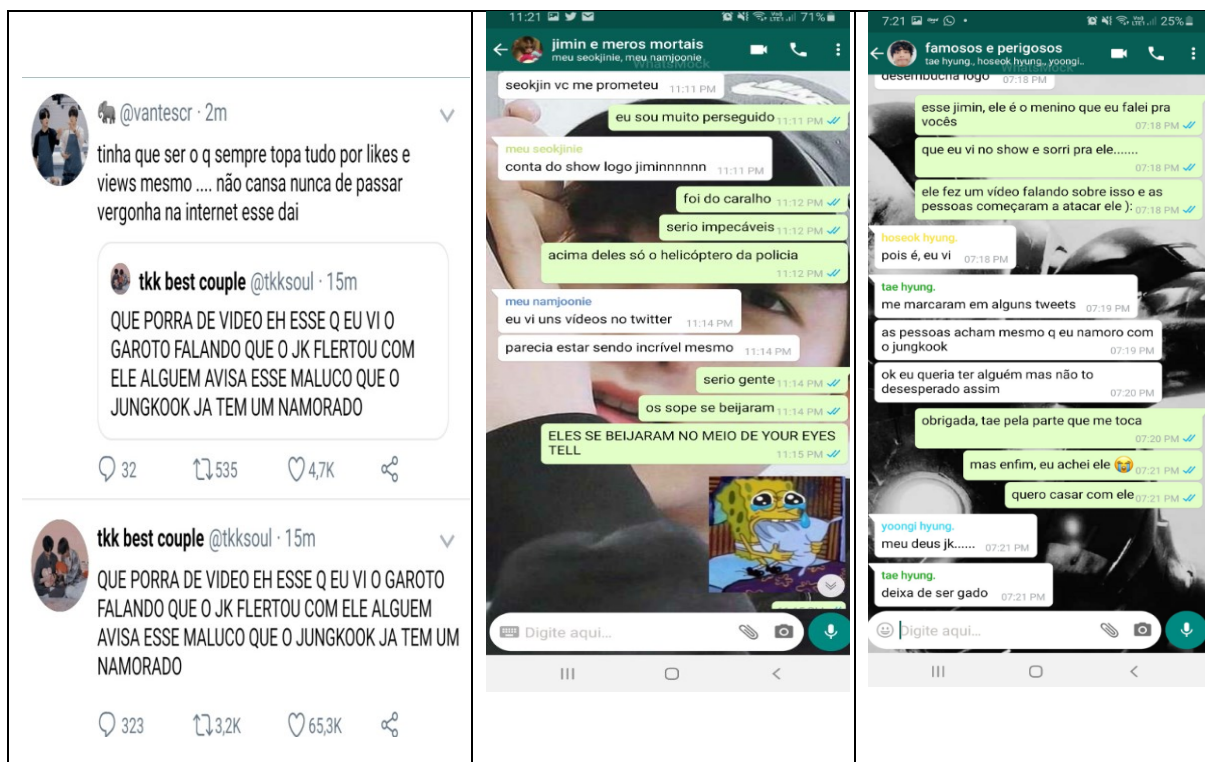
ZAVAM, Aurea. Transmutação: criação e inovação nos gêneros do discurso. **Linguagem em (Dis)curso**, [S./], v. 12, p. 251-271, 2012.

ANEXO A – Prints da AU1 – Trechos analisados que não estão no Estudo I



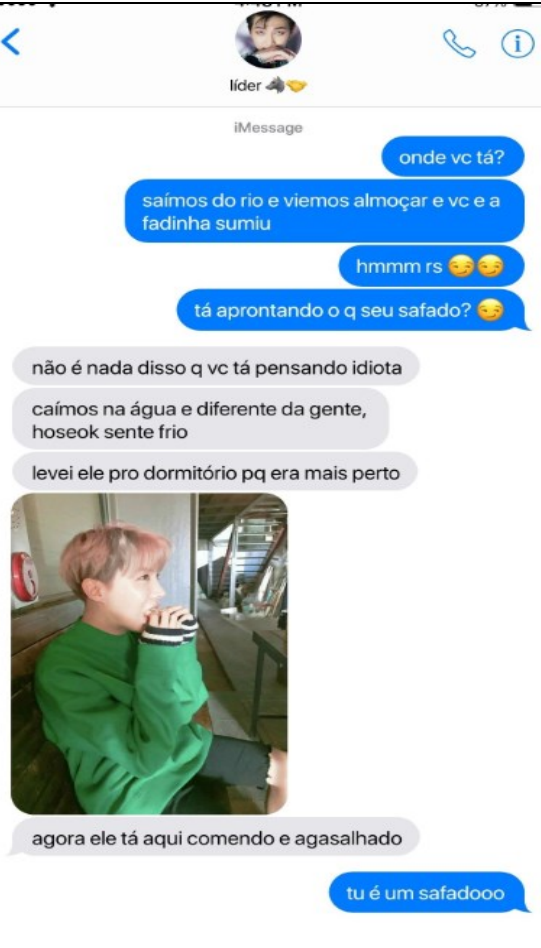


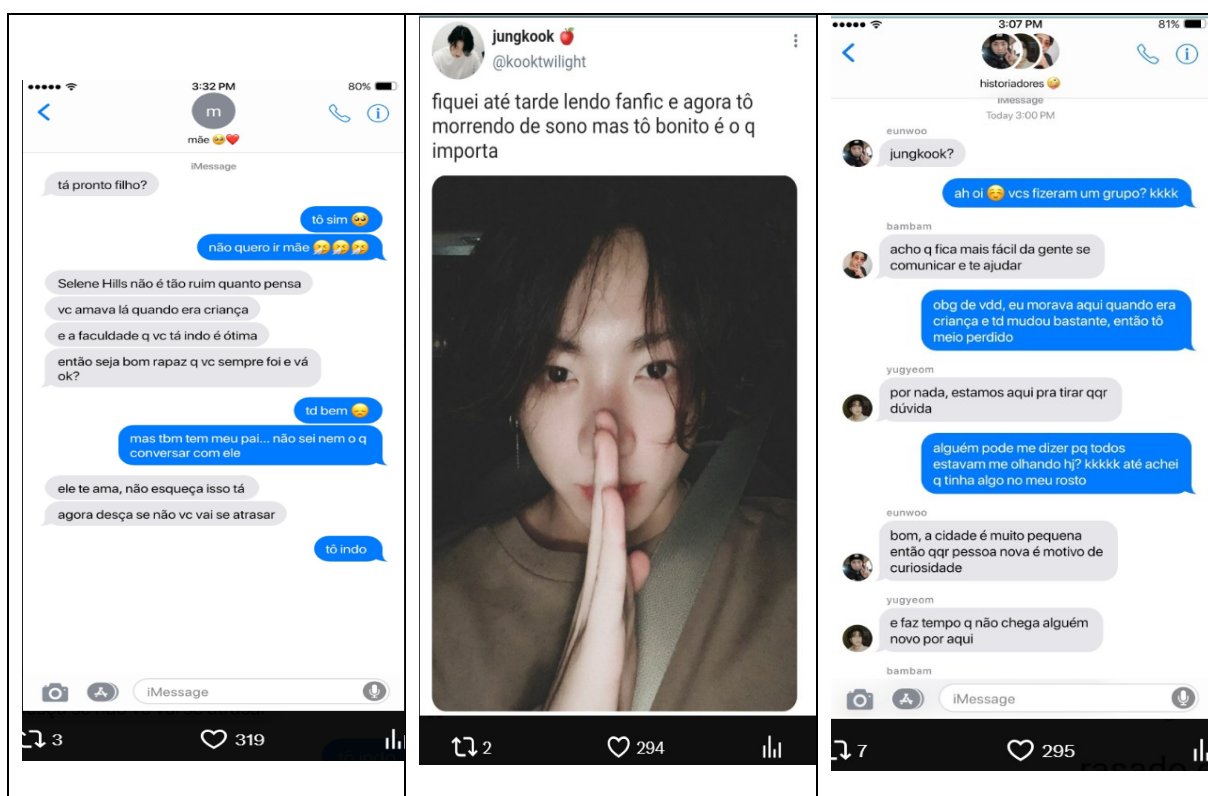
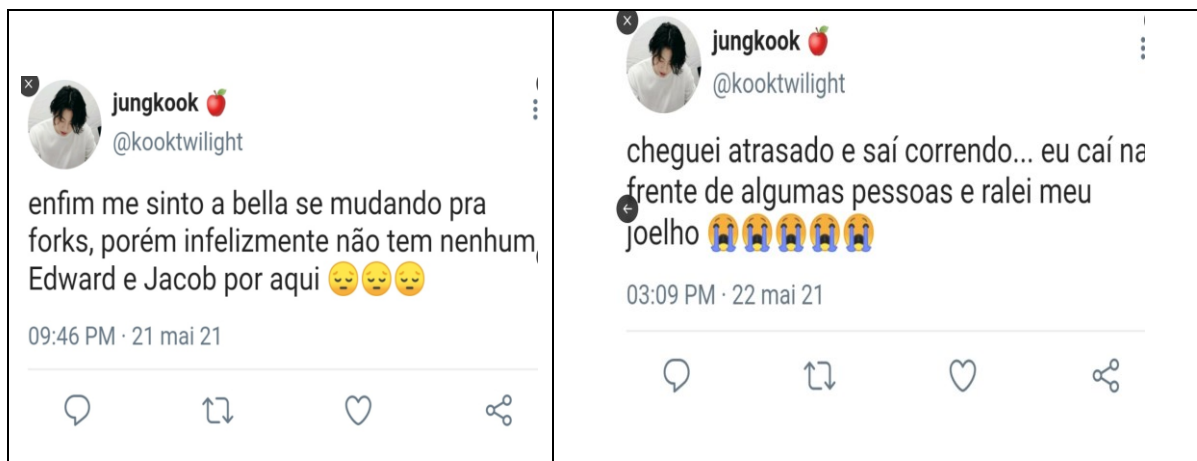
ANEXO B – Prints da AU2 – Trechos analisados que não estão no Estudo I



- ❖ Não foi possível realizar os *prints* da *AU3*, em virtude da produtora ter encerrado sua conta no *Twitter*.
- ❖ Informamos que, por se tratar de uma *short AU*, todos os *prints* da *AU4* foram utilizados em nossas análises no Estudo II.

ANEXO C – *Prints* da AU5 – Trechos analisados que não estão no Estudo II

 jungkook 🍎 @kooktwilight pelo menos a faculdade de história lá e é uma das melhores pelo o q eu vi nas ☛ninhas pesquisas... então acho q vai ser bom 03:35 PM · 21 mai 21	 jungkook 🍎 @kooktwilight eu leio a saga toda hr e sempre passo nervoso pq a stephenie não conhece a palavra poligamia, esses três iam dar muito certo juntos 🤔🤔 03:37 PM · 21 mai 21
— Kook?! Filho do policial Jeon? — Eu franziu as sobrancelhas com o apelido repentino, concordando com a cabeça. — Sou eu, o Taehyung! Lembra de mim? — Tae?! Meu Deus... — Abracei o garoto à minha frente, me recordando dele. Éramos grudados quando crianças, poderia dizer que ele foi meu único amigo de verdade. Ele retribuiu o abraço, circulando minha cintura com os braços fortes. — Soube que você estava de volta, mas está totalmente diferente. — Ele se afastou, sorrindo com o mesmo sorriso que tinha quando éramos crianças. — Olha quem fala, hyung. — Debochei, apontando para o rosto dele. Ele estava muito mais bonito e alto. Os olhos pareciam uma tonalidade mais clara de castanho, quase mel. Além dos músculos não muito grandes, que ficavam evidentes na jaqueta de couro.	 líder 🍌 iMessage onde vc tá? saímos do rio e viemos almoçar e vc e a fadinha sumiu hmmm rs 🤔🤔 tá aprontando o q seu safado? 🤔 não é nada disso q vc tá pensando idiota caímos na água e diferente da gente, hoseok sente frio leveí ele pro dormitório pq era mais perto  agora ele tá aqui comendo e agasalhado tu é um safadooo



Eu sentia minha respiração falhar tanto pela corrida quanto pelo nervosismo que eu sentia. Meu joelho ardia pelo machucado da recente queda, mas nada que eu não esteja acostumado. Finalmente encontrei minha sala, bati na porta e adentrei o local, direcionando uma reverência para o professor como forma de desculpas. Depois varri a sala com o olhar, vendo os três garotos que fiz amizade mais cedo, eles sorriam para mim me chamando e apontando o lugar que haviam guardado para mim. Sorri grande, muito feliz de não estar sozinho mais uma vez. A verdade é que nunca fui de muito amigos e na minha cidade anterior eu só tinha colegas e minha mãe, nada além disso.

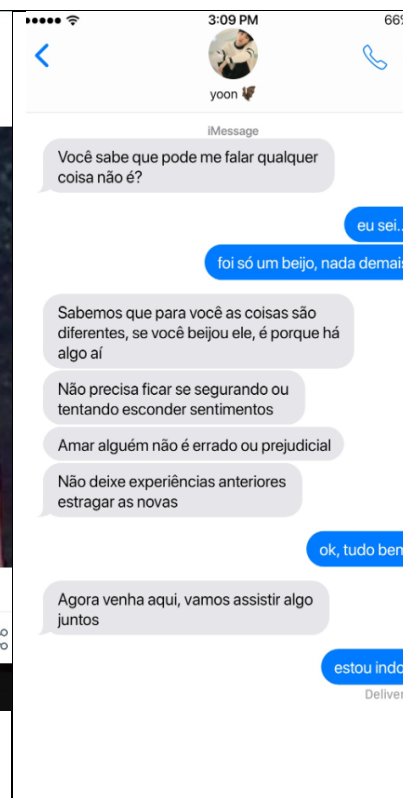
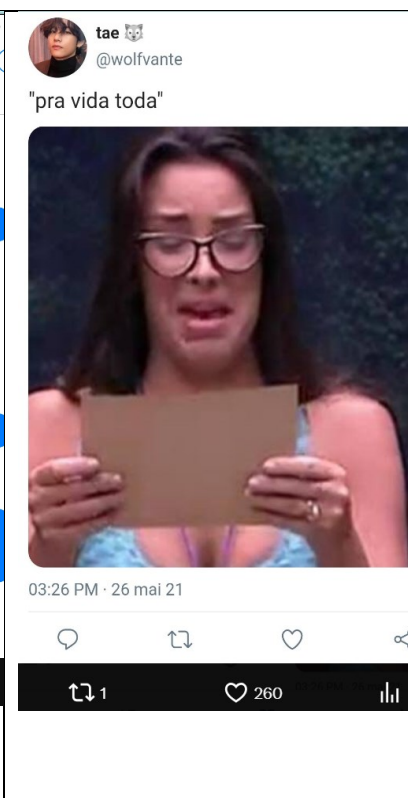
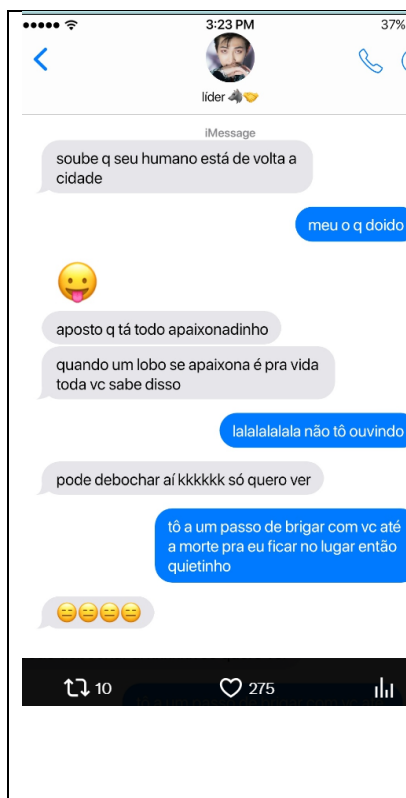
Fui seguindo o caminho até eles, porém algo me chamou a atenção. Um rapaz, que não parecia tão mais velho que eu, com uma beleza extrema que me fez paralisar por alguns segundos. Seus olhos eram muito claros, acinzentados e profundos. Quando me encararam, eu jurei ter visto eles ficarem vermelhos, mas logo voltaram ao normal. Ele subiu a máscara que estava em seu queixo com uma feição de desgosto, o que me fez pensar que talvez eu estaria fedendo a suor pela corrida.

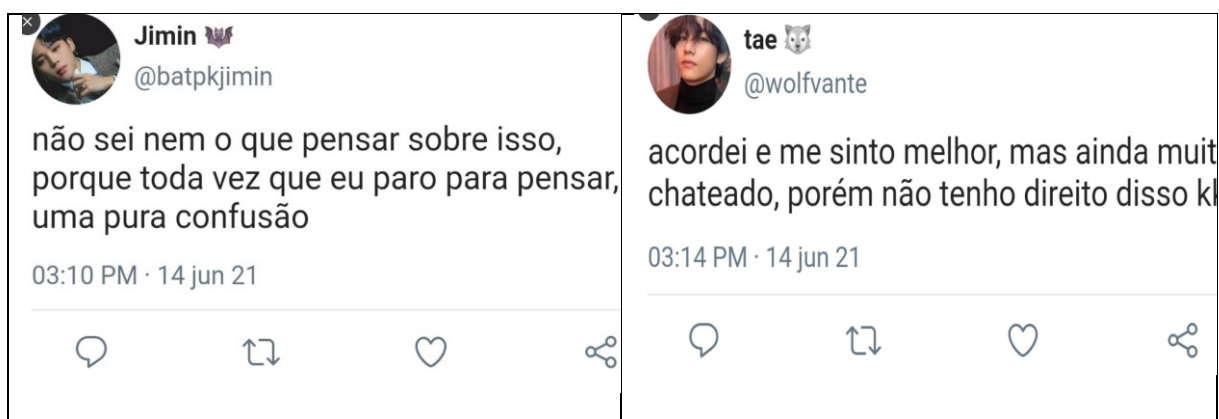
Antes mesmo de chegar a coordenação, Jungkook escutava as vozes alteradas no que parecia uma discussão. Quando adentrou o local, soube que se tratava de Park Jimin e Kim Taehyung debatendo entre si. A secretária parecia muito alarmada, não sabendo o que fazer nem o que dizer, parecendo nervosa. Jungkook se aproximou devagar, também não sabendo o que fazer para aquilo se cessar, mas ele sentia uma forte sensação de querer que aqueles dois se resolvessem.

— Nossa, você é um grande babaca mesmo. — Taehyung dizia, revirando os olhos. Jimin parecia querer pular em Taehyung, mas se controlava.

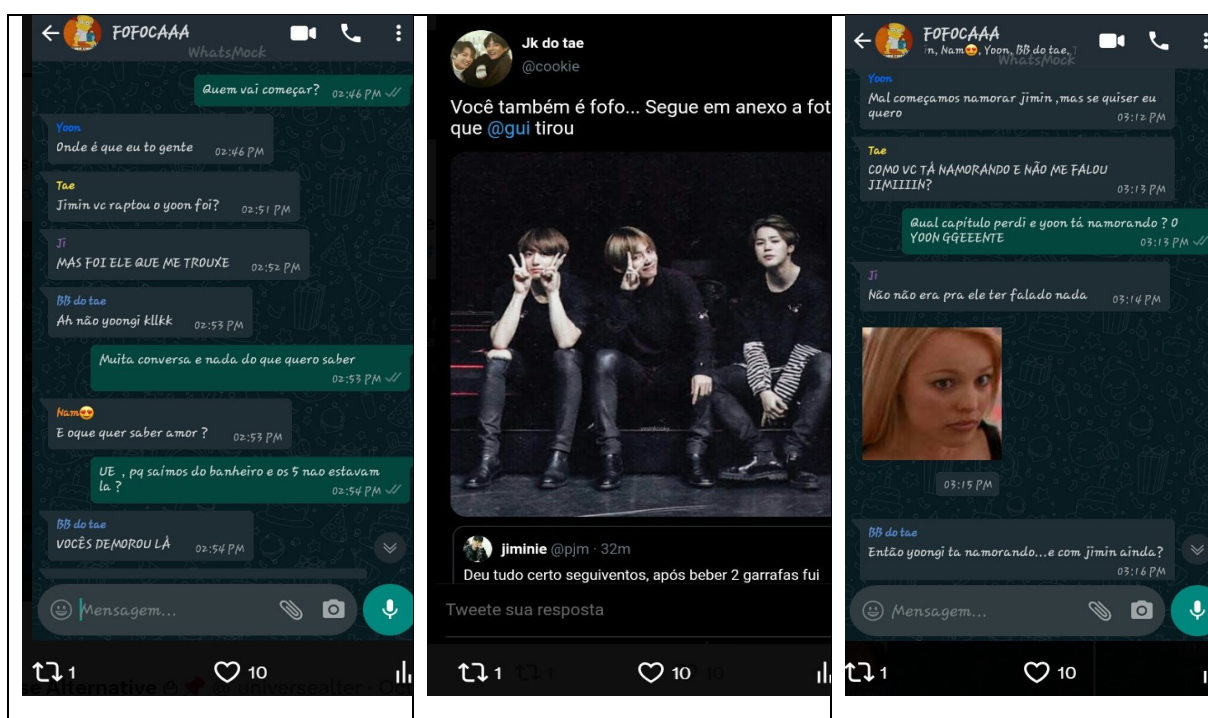
— Você acha que em algum momento eu deveria ou sentiria vontade de ter algum respeito por você, querido? — Jimin disse mais baixo dessa vez, notando a aproximação do garoto Jeon pelo cheiro de seu sangue. Taehyung notou também, pois se virou para o mais novo, respirando fundo.

— Anjo? — Taehyung chamou, mas Jungkook tinha seus olhos cravados em Jimin, vendo as madeixas ficarem na frente dos olhos cinzentos dele. Jimin

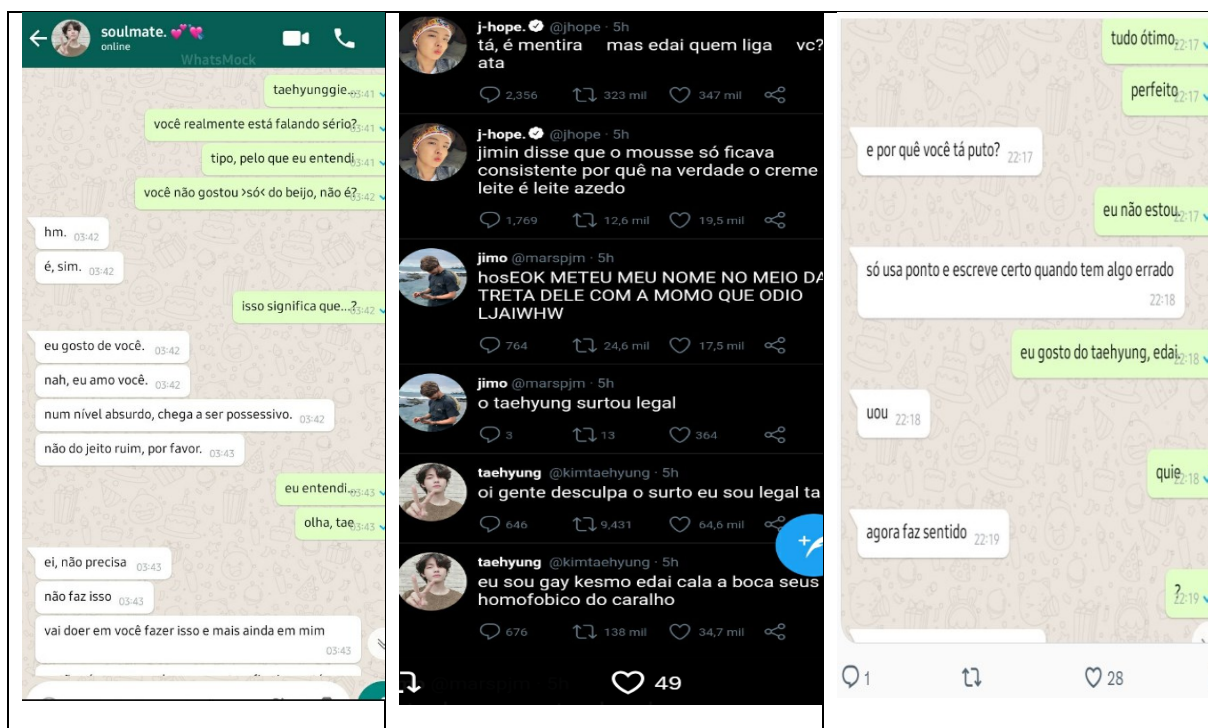




ANEXO D – Prints da AU6– Trechos analisados que não estão no Estudo II



ANEXO E – Prints da AU7– Trechos analisados que não estão no Estudo III



pequena explicação:

jimin e taehyung são quase irmãos, nasceram e foram criados juntos. costumam chamar um ao outro de soulmate. (eles tem a mesma idade, com diferença um mês)

jimin conheceu jungkook aos seis anos, e desde então tiveram uma conexão bem forte.

namjoon, yoongi e hoseok chegaram no ensino médio. quando jimin e tae tinham 14 anos, namjoon tinha 16, hoseok 17 e yoongi 18. jungkook 13. eram um grupo de melhores amigos.

jimin e jungkook assumiram um relacionamento nessa mesma época, e somente os amigos sabiam, mas um ano depois eles se assumiram para os pais, que o repreenderam e os separaram bruscamente.

jungkook se mudou pro Japão com seus pais aos 15 anos. (quando foi separado de jimin)

jimin ficou desolado, assim como jungkook e durante todo esse tempo nunca mais tiveram contato e sentiam certa raiva um do outro, jimin a sentia por quê jk nunca o procurou, e jk o mesmo.

o park pediu para que os amigos nunca mais tocassem no nome do jungkook quando ele estivesse presente, e assim foi feito, e durante esses quatro anos eles nunca souberam um do outro e até achavam que tinham se esquecido. estava tudo certo.

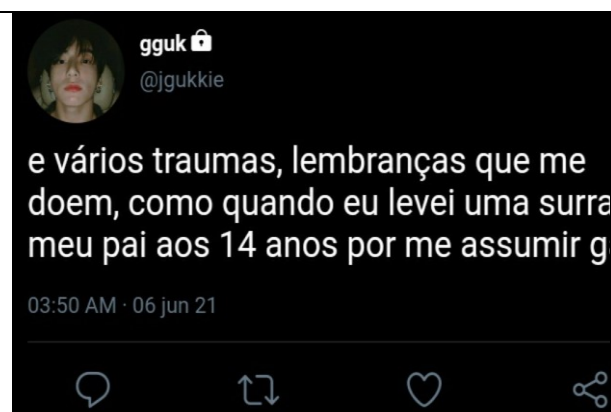
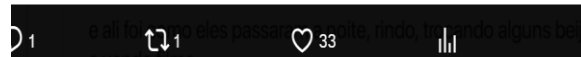
do outro lado, jungkook havia feito uma amizade no colégio, essa amizade que era incrível pra ele e única à quem confessava tudo, já que a maioria eram falsos com ele.

mas dois anos depois, essa pessoase mudou, deixando um jungkook de agora 17 anos e totalmente chateadp para trás.

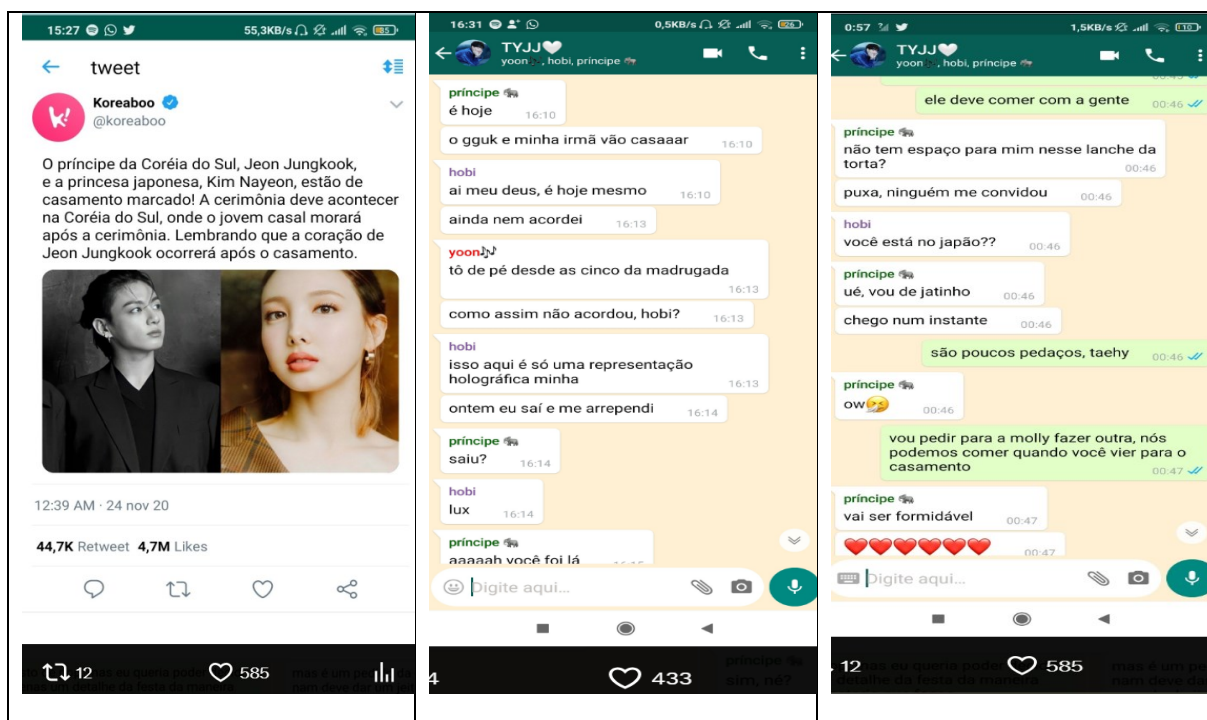
taehyung suspirou e pegou na pequena mão de jimin — jiminie, eu não quero mesmo perder a sua amizade, e sim, eu sou apaixonado por você desde que me lembro... e eu sempre vou estar contigo independente de ser chutado por você ou não. só quero cuidar de você, você é minha alma gêmea. e talvez seja por esse motivo que eu me sinto tão bem contigo, tão conectado ao ponto de me apaixonar mas... jimin. - pegou no queixo do mais baixo, fazendo este o olhar. — não faça por mim. faça por você, podemos apenas ficar, apenas indo devagar e se você gostar de mim, se você quiser, nós podemos ir para frente com isso, mas se você se sentir incomodado em qualquer momento, me diga sem pestanejar porque eu vou entender, e vou continuar aqui, ok?

jimin sentiu seus olhinhos marejarem, ele não merecia taehyung. não mesmo. park abraçou ele forte, sentindo o coração alhei acelerado, se assustou de inicio, mas sorriu. — posso te beijar? - o baixinho perguntou, e o kim assentiu.

e ali foi como eles passaram a noite, rindo, trocando alguns beijos e vendo filme.



ANEXO F – Prints da AU8 – Trechos analisados que não estão no Estudo III



— Ele não chegou ainda, cara. — o barman se afastou para pegar gelo, montando uma bebida de tom amarelado, e colocou-a na mesa para Jeon. — Pra você começar a noite com coragem. — o alfa sorriu amarelo, olhando para Yoon de canto de olho. — Me conta, vocês já estão namorando?

— Eu vou ao banheiro. — o professor murmurou em sua orelha, confuso, e, por mais que Jungkook quisesse pedir para ele não ir e continuar ali, não falou. Logo, Yoongi o deixou sozinho e o barman se aproximou novamente, dizendo:

— Então, estão namorando? Você precisa enlaçar ele logo, cara, é o Jimin. Ele está *na sua*.

— Não. — sorriu amarelo. — Mas o que é ele estar *na minha*?

— Que ele gosta de você, pensei que fosse óbvio. — o alfa sentiu um calafrio na espinha. E, de repente, algo estranho e inexplicável o atingiu. — Se confesse o quanto antes. Sabe o Bun do stripper? Também queria confessar-se pra ele. — fofocou com um timbre mais baixo como quem conta uma fofoca. — Mas você sabe, é com você que ele está. Isso quer dizer que vocês possuem benefícios. — O alfa ficou

Jimin se espreguiçou, bolando na cama ampla. Seu corpo estava descoberto até a altura do quadril e não sentia suas pernas. Na verdade, tudo o que passada por sua carne era uma parestesia estranha que atingia suas coxas e seu ventre. Seus braços mexeram-se sozinhos sobre o colchão acolchoado enquanto seus olhos não se desgrudavam. Estava cansado, sonolento e com uma enorme sensação de euforia entremeando dentro de si. Lembrava pouco da noite — um pouco do tempo em que passaram juntos antes de se beijarem, outra parte do momento entre tirarem suas roupas e uma leve brecha da visão do alfa tirando sua blusa e eles caindo sobre o colchão, juntos. De resto só restava-lhe um nó e a sensação do corpo dolorido.

— Ei, bom dia. — escutou a voz de Seung vinda de algum canto e entrou em estado de alerta. Pulou para cima e espreguiçou os braços, coçando os olhos em seguida. Sua cabeça latejava como se tivesse uma bolsa de sangue rodopiando dentro de seus ossos.

Abriu os olhos, bocejando, e puxou o edredom ao notar que ainda estava nua. Seung andava com o cabelo preso no topo da cabeça e apenas a cueca box vestida, carregando uma xícara.

– Toma, é chá. Vai te fazer bem. Você capotou ontem a noite.

O alfa tinha os olhos inocentes, brilhantes e cheios de energia como se houvesse dormido no céu. Park os fitou e aceitou a xícara, o lento e demorado fio formigante aquecendo sua espinha a medida que seus dedos se tocavam, suavemente, e se separavam como se nunca estivessem estando juntos.

– Que horas são?

– Gostou de ontem? – mudou de assunto, mexendo em um fio de seu cabelo e o entremeando entre o indicador. Park abriu e fechou os lábios ao redor da cerâmica quente, desviando o olhar para os lados. Entendeu que haviam saído da Lux e já estavam em sua casa.

11 11 de Nov 24 441

Jimin encarou os olhos do alfa. Jungkook tocou suas pernas com as duas palmas e Jimin pôde jurar parar de senti-las, ficando fraco. Ele o empurrou até se deitar para baixo, os cabelos e o corpo afundando o colchão coberto de panos de tom arroxeado. Jimin se inclinou sobre ele e lambeu os lábios, as mãos do alfa subiram por sua perna.

– Você... – Jungkook piscou. – É um safado. – Abriu os lábios e fechou a boca. Jimin riu, jogando o corpo para o lado. Jungkook se virou para ele, curioso.

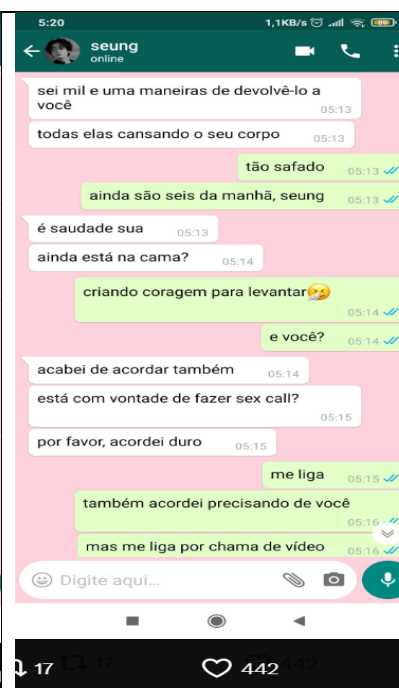
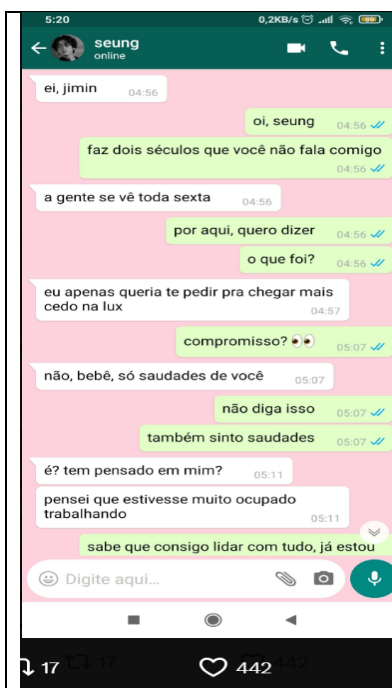
– O que?

– Acha mesmo que não sei que você é o príncipe? – riu, descansando suas mãos sobre sua barriga. O príncipe corou.

– Como? Sou um fracasso atuando, não é? – fez uma careta. – Foi porque eu gaguejei ou...

Park se inclinou para o lado, apoiando a bochecha na palma da mão e dizendo, de maneira charmosa:

25 25 de Nov 24 427



ANEXO G – Prints da AU9 – Trechos analisados que não estão no Estudo III

