



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

MAURÍCIO DIVINO NASCIMENTO LIMA

**DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE EM DISCURSOS NA WEBSÉRIE  
SOCIEDADE DA VIRTUDE**

Catalão/GO

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO**  
**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020  
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES  
ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E  
DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor:

Maurício Divino Nascimento Lima

3. Título do trabalho

DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE EM DISCURSOS NA WEBSÉRIE SOCIEDADE DA VIRTUDE

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[<sup>1</sup>] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

**O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.**

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor**



Documento assinado eletronicamente por **Maurício Divino Nascimento Lima**, **Usuário Externo**, em 07/03/2025, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR**, **Orientador(a)**, em 08/03/2025, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0170777** e o código CRC **DCB27CCF**.

MAURÍCIO DIVINO NASCIMENTO LIMA

**DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE EM DISCURSOS NA WEBSÉRIE  
SOCIEDADE DA VIRTUDE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de Pesquisa: Discurso, Sujeito e Sociedade.  
Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.

Catalão/GO

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Lima, Maurício Divino Nascimento  
DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE EM DISCURSOS NA  
WEBSÉRIE SOCIEDADE DA VIRTUDE / Maurício Divino Nascimento  
Lima. - 2025.  
177, f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de  
Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Linguagem, Catalão, 2025.  
Bibliografia. Anexos.  
Inclui siglas.

1. Análise Arqueogenealógica de Discursos. 2. Humor. 3. Relação  
poder-saber. 4. Sociedade da Virtude. I. Fernandes Júnior, Antônio,  
orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO  
Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020  
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

## ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 10/2025 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e sete dias de fevereiro de dois mil e vinte e cinco, a partir das oito horas e trinta minutos, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE EM DISCURSOS NA WEBSÉRIE SOCIEDADE DA VIRTUDE**" de autoria do doutorando **Maurício Divino Nascimento Lima**, matrícula 2020100277. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, **Professor Doutor Antônio Fernandes Júnior (PPGEL/UFCA)**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Professor Doutor Bruno Gonçalves Borges (PPGEL/UFCA)**, membro titular interno; **Professora Doutora Grenissa Bonvino Stafuzza (PPGEL/UFCA)**, membro titular interno; **Professora Doutora Vanice Maria de Oliveira Sargentini (PPGL/UFSCAR)**, membro titular externo; **Professor Doutor Israel de Sá (PPGEL/UFU)**, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado ( ) Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e cinco.

### Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **VANICE MARIA OLIVEIRA SARGENTINI, Usuário Externo**, em 06/03/2025, às 19:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **GRENISSA BONVINO STAFUZZA, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/03/2025, às 13:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Israel de Sá, Usuário Externo**, em 09/03/2025, às 13:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Orientador(a)**, em 10/03/2025, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **BRUNO GONCALVES BORGES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/03/2025, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0170760** e o código CRC **E13C25A6**.

---

*À minha querida professora Maria Aparecida Mendes Borges (in memoriam),  
À minha amada mãe Virginia Paulino Nascimento,  
Ao meu gato Lacan, de quem tenho eterna saudade. Se pudesse, teria uma fonte inesgotável  
de vídeos e fotos para recuperar a força que você me dava naqueles momentos de total  
insegurança. De alguma forma, sinto que você me ensinou a ser pai. Que meu pequeno  
companheiro esteja brincando com borboletas no “céu dos gatos”.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela espiritualidade que me constitui, considerando também minha recusa a ser um corpo obediente. As pessoas religiosas somam uma contribuição imensa em minha trajetória; por isso, aqui meu agradecimento à religiosidade que fala por meio delas.

Ao meu orientador, Dr. Antônio Fernandes Júnior. Ao final dessa trajetória, pude admirar ainda mais sua capacidade intelectual e humana, algo que não percebo com muita frequência em um ambiente tão competitivo como o acadêmico. Aos professores Dr. Bruno Franceschini e Dra. Grenissa Bovino Stafuzza, pelas discussões e contribuições para a conclusão desta pesquisa.

À minha esposa Leidiane Gramacho da Silva Lima, pela cumplicidade e fé que deposita em mim. Houve momentos em que pensei que os conflitos eram maiores que as conquistas, que bom que você estava lá para me mostrar que não há certezas sem dúvidas. Obrigado, nenê!

## RESUMO

As produções culturais de super-heróis têm sido presença constante em mídias tradicionais como na TV e no cinema há décadas. Entretanto, nos últimos anos, esses enunciados passaram a ocupar um espaço privilegiado na Indústria Cultural, tornando-se tendência de mercado, especialmente com a crescente demanda por adaptações em serviços de *streaming*. Foi ao levar esse dado histórico em consideração que escolhemos como *corpus* para uma análise discursiva foucaultiana as animações da websérie *Sociedade da Virtude*, disponível na plataforma de hospedagem e compartilhamento de vídeos, *Youtube*. Para tal, adotamos a metodologia de arqueogenealogia de discursos, fundamentada nos estudos de Michel Foucault (1985; 1995; 2011; 2011a; 2012; 2014; 2014a; 2015; 2017), a qual nos permitiu uma "escavação" das formações enunciativas e suas imbricações com relações de poder e saber. Assim, esta tese teve como objetivo principal realizar uma análise arqueogenealógica dos discursos presentes nessas animações, com desdobramentos em quatro objetivos específicos: descrever a constituição do sujeito discursivo nas materialidades audiovisuais publicadas pelo canal; ilustrar os jogos de poder-saber nos quais esses discursos estão inscritos; analisar o regime de produção de verdades que sustenta tais discursos na contemporaneidade; e investigar o funcionamento do humor como elemento estruturante na emergência desses enunciados. Para a formação do *corpus*, descrevemos setenta e nove vídeos das duas primeiras temporadas da websérie. A partir dessa organização, categorizamos as produções em quatro discursos recorrentes: derrisório (deboche ao produto cultural super-heróis), conservador heteronormativo *cis*, de produtividade (disciplinarização dos corpos) e em confronto (entre discurso conservador, de empoderamento de minorias e politicamente correto). Na sequência, o critério de delimitação adotado foi a quantidade de visualizações dos vídeos, que possibilitou a constituição final do *corpus* em séries enunciativas. No primeiro capítulo, contextualizamos *Sociedade da Virtude* dentro da Indústria Cultural Global, conforme Duarte (2003), de maneira a abordar a atividade do canal, a constituição das personagens e o impacto do *YouTube* na circulação dos enunciados humorísticos. Esse panorama dialoga com a Sociologia, Estudos Culturais e Discursivos, apoiando-se em Burgess e Green (2009), Feijó (1984) e Goulart (2014). No segundo capítulo, discutimos o conceito de humor com base em Eagleton (2020), Minois (2003) e Possenti (2014), enfatizando sua pertinência como prática discursiva. Além disso, descrevemos como os discursos politicamente correto e de empoderamento de minorias se manifestam nas produções humorísticas contemporâneas; para tanto, recorreremos principalmente aos estudos de Cabral (2015), Scabin (2016; 2023) e Possenti e Baronas (2006). Além disso, observamos que esses

discursos configuram um campo de disputa, ilustrando os jogos de poder-saber que, segundo Rocha (2021), seguem uma tendência de guerra cultural. Desse modo, para compreender como esses discursos estruturam as identidades e as relações de poder na contemporaneidade, no terceiro capítulo, aprofundamos em uma descrição da constituição do sujeito discursivo em *Sociedade da Virtude*; articulamos as noções de poder-saber e regime de verdades com base nos estudos de Foucault (1985; 1995; 2011; 2014; 2017), Deleuze (2017) e Revel (2005). No quarto capítulo, realizamos a análise discursiva propriamente dita, identificando as séries enunciativas e suas condições de emergência e reprodução. Ao utilizar o método arqueogenealógico, descrevemos as relações de poder-saber que sustentam os discursos da websérie, o que possibilita uma breve leitura do presente. Concluimos que *Sociedade da Virtude* utiliza o humor para ridicularizar discursos opostos e atribui maior legitimidade ao discurso conservador. Essa abordagem está alinhada a técnicas derrisórias que conferem um poder de verdade a esse dado discurso. Por fim, essa análise permite uma compreensão do modo como esses discursos conservadores-religiosos, de produtividade, heteronormativo *cis* e politicamente correto estão em disputa na contemporaneidade, empregando o humor como instrumento fundamental nessa luta por um lugar com *status* de verdade.

**Palavras-chave:** Análise Arqueogenealógica de Discursos; Humor; Relação poder-saber; Sociedade da Virtude.

## ABSTRACT

Cultural productions of superheroes have been a constant presence in traditional media such as TV and cinema for decades. However, in recent years, these statements have come to occupy a privileged place in the Cultural Industry, becoming a market trend, especially with the growing demand for adaptations in streaming services. Taking this historical data into consideration, we chose the animations of the web series as the *corpus* for a Foucauldian discursive analysis. *Society of Virtue*, available on the video hosting and sharing platform *Youtube*. For this goal, we adopted the methodology of discourse archeogenealogy, based on the studies of Michel Foucault (1985; 1995; 2011; 2011a; 2012; 2014; 2014a; 2015; 2017), allowing us to "excavate" the enunciative formations and their imbrications with relations of power and knowledge. This thesis had as main objective to carry out an archeogenealogical analysis of the discourses found in these animations, with developments in four specific objectives: describe the constitution of the discursive subject in the audiovisual materialities published by the channel; illustrate the power-knowledge movements in which these discourses are inscribed; analyze the regime of truth production that sustains such discourses in contemporary times; and investigate the functioning of humor as a structuring element in the emergence of these statements. To organize the *corpus*, we described seventy-nine videos from the first two seasons of the *web series*. Based on this organization, we categorized the productions into four recurring discourses: derisory (mocking the cultural product superheroes), conservative heteronormative *cis*, productive (disciplining bodies), and confrontational (between conservative discourse, minority empowerment, and political correctness). Next, the delimitation criterion adopted was the number of views of the videos, which allowed the final constitution of the *corpus* into enunciative series. In the first chapter, we contextualized *Society of Virtue* within the Global Cultural Industry, according to Duarte (2003), addressing the channel's activity, the constitution of the characters, and the impact of *YouTube* on the circulation of humorous statements. This panorama dialogues with Sociology, Cultural and Discursive Studies, based on Burgess and Green (2009), Feijó (1984), and Goulart (2014). In the second chapter, we discuss the concept of humor based on Eagleton (2020), Minois (2003), and Possenti (2014), emphasizing its relevance as a discursive practice. In addition, we describe how politically correct and minority empowerment discourses manifest themselves in contemporary humorous productions, drawing mainly on studies by Cabral (2015), Scabin (2016; 2023), and Possenti and Baronas (2006). Then, we observe that these discourses configure a field of dispute, illustrating the power-knowledge movements that, according to Rocha (2021), follow a trend of cultural war.

Thus, in order understand how these discourses structure identities and power relations in contemporary times, in the third chapter, we delve into a description of the constitution of the discursive subject in *Society of Virtue* ; we articulate the notions of power-knowledge and regime of truths based on the studies of Foucault (1985; 1995; 2011; 2014; 2017), Deleuze (2017) and Revel (2005) . In the fourth chapter, we carry out the discursive analysis itself, identifying the enunciative series and their conditions of emergence and reproduction. Using the archeogenealogical method, we describe the power-knowledge relations that support the discourses of the *web series* , enabling a brief reading of the present. We conclude that *Society of Virtue* uses humor to ridicule opposing discourses, attributing greater legitimacy to conservative discourse. This approach is aligned with derisory techniques that confer a power of truth to this discourse. Finally, this analysis allows an understanding of how these conservative-religious, productivity, *cis-heteronormative* and politically correct discourses are in dispute in contemporary times, using humor as a fundamental instrument in this struggle for a place with the status of truth.

**Keywords:** Archaeogenealogical Analysis of Discourses; Humor; Power-knowledge relationship; Society of Virtue.

## **LISTA DE SIGLAS**

**DCIS** – Bloco temático discurso heteronormativo *cis*.

**DCO** – Bloco temático discurso de produtividade: disciplinarização de corpos.

**DCPC** – Bloco temático discursos em confronto.

**DRE** – Bloco temático deboche à regularidade enunciativa.

## LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1 - Quantidade de vídeos por bloco temático .....</i>	<i>24</i>
<i>Quadro 2 - Organização de vídeos (Primeira Parte) .....</i>	<i>25</i>
<i>Quadro 3 - Organização de vídeos (Segunda Parte).....</i>	<i>26</i>
<i>Quadro 4 - Organização dos blocos temáticos em códigos.....</i>	<i>28</i>
<i>Quadro 5 - Total de vídeos consultados.....</i>	<i>173</i>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Captura de imagens

<i>Print 1 - (Sociedade da Virtude, 2018c, 0 min 56 s)</i> .....	20
<i>Print 2 - (Sociedade da Virtude, 2018c, 1 min 1 s)</i> .....	20
<i>Print 3 - DCPC-1 (Sociedade da Virtude, 2017b, 1 min 49 s)</i> .....	51
<i>Print 4 - DRE-4 (Sociedade da Virtude, 2017a, 2 min 23 s)</i> .....	52
<i>Print 5 - DCIS-4 (Sociedade da Virtude, 2018f, 1 min 23 s)</i> .....	53
<i>Print 6 - DRE-1 (Sociedade da Virtude, 2018a, 0 min 26 s)</i> .....	97
<i>Print 7 - DRE-1 (Sociedade da Virtude, 2018a, 0 min 55 s)</i> .....	99
<i>Print 8 - DRE-2 (Sociedade da Virtude, 2017e, 1 min 10s)</i> .....	101
<i>Print 9 - DRE-3 (Sociedade da Virtude, 2017f, 0 min 4 s)</i> .....	101
<i>Print 10 - DRE-4 (Sociedade da Virtude, 2017a, 3 min 3 s)</i> .....	103
<i>Print 11 - DRE-5 (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 46 s)</i> .....	104
<i>Print 12 - DRE-5 (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 51 s)</i> .....	108
<i>Print 13 - DCIS-1 (Sociedade da Virtude, 2017, 0 min 34 s)</i> .....	117
<i>Print 14 - DCIS-4 (Sociedade da Virtude, 2018f, 0 min 57 s)</i> .....	120
<i>Print 15 - DCIS-5 (Sociedade da Virtude, 2018d, 2 min 49 s)</i> .....	121
<i>Print 16 - DCO-1 (Sociedade da Virtude, 2018i, 0 min 51 s)</i> .....	128
<i>Print 17 - DCO-2 (Sociedade da Virtude, 2018i, 2 min 23 s)</i> .....	129
<i>Print 18 - DCO-3 (Sociedade da Virtude, 2017c, 1 min 41 s)</i> .....	131
<i>Print 19 - DCO-4 (Sociedade da Virtude, 2017d, 2 min 17 s)</i> .....	135
<i>Print 20 - DCO-5 (Sociedade da Virtude, 2018e, 1 min 12 s)</i> .....	136
<i>Print 21 - DCPC-1 (Sociedade da Virtude, 2017b, 0 min 37 s)</i> .....	142
<i>Print 22 - DCPC-1 (Sociedade da Virtude, 2017b, 1 min 49 s)</i> .....	143
<i>Print 23 - DCPC-2 (Sociedade da Virtude, 2018a, 8 min 40 s)</i> .....	144
<i>Print 24 - DCPC-6 (Sociedade da Virtude, 2017g, 1 min 5 s)</i> .....	146
<i>Print 25 - DCPC-6 (Sociedade da Virtude, 2017g, 2 min 50 s)</i> .....	147
<i>Print 26 - DCPC-3 (Sociedade da Virtude, 2018j, 0 min 56 s)</i> .....	152

### Figuras

<i>Figura 1 - Infográfico com as lesões de Evel Knievel</i> .....	106
<i>Figura 2 - Capitão América em HQ</i> .....	107

<i>Figura 3 - Ator Daniel Craig como personagem James Bond.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 4 - Ator Henry Cavill como Napoleon Solo em "O agente da U.N.C.L.E" .....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 5 - Salsicha da série de animação Scooby-Doo .....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 6 - Personagem Cable em HQ homônima.....</i>	<i>154</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1 A WEBSÉRIE SOCIEDADE DA VIRTUDE: UMA PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL GLOBAL</b> .....	38
1. 1 <i>Websérie e Youtube</i> : novos formatos e plataformas para a indústria do entretenimento ..	45
1. 2 Discursos sobre super-herói: <i>Sociedade da Virtude</i> e as novas formas de enunciação da contemporaneidade .....	48
<b>2 O HUMOR: UM OLHAR PELA ANÁLISE DO DISCURSO</b> .....	57
2. 1 Breve histórico de estudos sobre o humor .....	57
2. 2 Discursos contemporâneos e as regras de organização dos enunciados de humor .....	67
<b>3 ANÁLISE DO DISCURSO PELA PERSPECTIVA DE MICHEL FOUCAULT</b> .....	75
3. 1 Constituição de sujeito discursivo em <i>Sociedade da Virtude</i> .....	75
3. 2 Relação poder-saber: o regime de produção de verdades em discursos reproduzidos por <i>Sociedade da Virtude</i> .....	83
<b>4 ANÁLISE DISCURSIVA DAS PRODUÇÕES DA WEBSÉRIE: A DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	91
4. 1 Discurso derrisório: deboche à regularidade enunciativa do produto cultural super-herói .....	94
4. 2 Análise do discurso conservador heteronormativo <i>cis</i> .....	111
4. 3 Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos .....	124
4. 4 Análise arqueogenealógica de discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias.....	138
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	151
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	158
<b>ANEXOS</b> .....	173

## INTRODUÇÃO

As produções culturais de super-heróis não são exatamente uma novidade, elas estão nas mídias do cinema e televisão há décadas, mas, agora, esses enunciados não se limitam mais a produções com alcance mediano de público. Pelo contrário, estão se tornando uma tendência de mercado. Os serviços de *streaming* estão cada vez mais na busca por aquisições de direitos para adaptação dessas produções, materializadas originalmente em quadrinhos. Esse é um fenômeno social que merece uma atenção científica.

Diante disso, o objetivo desta tese é produzir uma análise discursiva foucaultiana dos enunciados (re)produzidos na websérie de animação hospedada no canal do *Youtube: Sociedade da Virtude*. Para que tal ambição fosse possível, seguimos um caminho de “escavação”, cujo processo de descrição de formação dos enunciados e das relações de força se imbricavam, articulando poder e saber. Essa metodologia é denominada arqueogenealogia de discursos, uma leitura possível a partir dos estudos de Michel Foucault (2012; 2014; 2014a; 2017).

Essa análise discursiva tem como objetivo principal produzir uma análise arqueogenealógica dos discursos reproduzidos nas animações audiovisuais veiculadas pelo canal do *Youtube, Sociedade da Virtude*. Desse modo, ao olharmos para esse objeto, somos direcionados aos seguintes objetivos específicos: descrever a constituição do sujeito discursivo que se posiciona nas materialidades audiovisuais da dita websérie; ilustrar os jogos de poder-saber nos quais os discursos reproduzidos estão inscritos; descrever um regime de produção de verdades que corrobora na reprodução desses discursos na contemporaneidade; e, por fim, descrever o funcionamento do recurso de humor como peça fundamental de análise discursiva na emergência desses enunciados.

Como são muitos os discursos que povoam os enunciados da websérie, decidimos por fazer as transcrições dos vídeos, estabelecendo o diálogo verbal como um dos critérios de delimitação do *corpus*. Reconhecemos que, por se tratar de enunciados audiovisuais, não há uma hierarquia na constituição do enunciado, adotamos esse critério pela capacidade de mobilização em relação às visualidades e sonorização. Dessa forma, ao tomarmos o diálogo como primeiro ponto de delimitação, organizamos as produções do canal de acordo com as temáticas mais recorrentes nos vídeos, nos quais percebemos principalmente: discurso derrisório (deboche às regularidades enunciativas do produto cultural super-herói); discurso conservador heteronormativo *cis*<sup>1</sup>; discurso de produtividade (disciplinarização de corpos) e

---

<sup>1</sup> Refere-se à experiência e à expressão da sexualidade por indivíduos cuja identidade de gênero está alinhada ao sexo atribuído ao nascimento, ao qual cabe o conceito de sexualidade cis. No âmbito dos estudos de gênero e

discursos em confronto (disputas por lugares de poder entre os discursos conservador, politicamente correto e de empoderamento de minorias).

Especificamente, temos como objeto deste estudo os discursos materializados nos enunciados audiovisuais produzidos e veiculados pelo canal homônimo à websérie. Antes da descrição e delimitação de um *corpus*, é preciso que falemos da websérie e desse canal que publica os vídeos. A websérie é composta por produções audiovisuais em formato 2 D, com duração entre dois a cinco minutos em cada episódio. Esses vídeos estão hospedados em um canal da plataforma de mídia *Youtube*. Até a pandemia de covid-19, o canal já havia postado vídeos que somavam três temporadas. Optamos por contemplar nesta análise as duas temporadas iniciais, pois a última entra em uma temporalidade distinta, principalmente em relação à paralisação devido à pandemia. O período citado compreende de 12 de outubro de 2017 a 16 de dezembro de 2018, setenta e nove vídeos, resultando em aproximadamente cinco horas de duração.

O título, *Sociedade da Virtude*, é um deboche que toma como referência um título dos quadrinhos da *DC Comics*, *Sociedade da Justiça da América*, da década de 1940, na qual um grupo de heróis se reúne para lutar pela “paz e justiça”. Antes de descrevermos como se dá a constituição do *corpus*, sentimos a necessidade de ilustrar um recorte de uma das animações do canal, a fim de pontuarmos quais são os discursos que chamam nossa atenção e justificar uma pesquisa acadêmica. Para tanto, tomamos a produção de título “Crossover<sup>2</sup>” (título que faz uma ironia ao *boom* desse recurso narrativo em produções culturais na contemporaneidade).

Publicado no dia 24 de janeiro de 2018, na plataforma *Youtube*, esse vídeo nos apresenta duas equipes de super-heróis: *Sociedade da Virtude* (referência à *Sociedade da Justiça*) e *R-Men* (referência a *X-Men*). Os dois grupos se reúnem sob o pretexto de evitar conflitos desnecessários, mas a tentativa de diálogo rapidamente se transforma em uma briga generalizada. O personagem *Big Bang* propõe a reunião justamente para impedir essas lutas, mas seus colegas, num misto de ativismo e defesa extrema de posicionamentos identitários, encontram motivos para se agredirem. A tensão se inicia quando o personagem *Volt* sugere que todos se unam como humanos e, em seguida, tira sua máscara e exhibe seu cabelo *dreadlock*, e

---

sexualidade, designa-se como "cisgênero" aqueles que não vivenciam incongruência entre identidade de gênero e sexo biológico. É possível ler mais a esse respeito em Gonçalves e Gonçalves (2021) e Favero (2019).

<sup>2</sup> Descrevemos essa técnica narrativa no **Capítulo 4** desta Tese. “Em um *crossover* personagens que possuem narrativas independentes têm participações em histórias de outros personagens/produtos da mesma empresa. Economicamente, essa tática narrativa tem rendido um alcance considerável de público, de modo que passou a ser reproduzida por produtoras de mídia de outros subgêneros, como ficção científica ou filmes de monstros” (página 147).

é imediatamente agredido por *Monóculo*, um homem negro, que se aborrece com uma suposta apropriação cultural.

*Print 1 - (Sociedade da Virtude, 2018c, 0 min 56 s)*



*Print 2 - (Sociedade da Virtude, 2018c, 1 min 1 s)*



A situação degenera conforme argumentos sobre identidade, gênero e política se tornam desculpas para mais socos e ataques.

BIG BANG: Urso, acho melhor você não encostar na Majestosa, se não vai ter um grande problema.

URSO: Eu também preferia não encostar nela, mas ela foi bem insistente em querer deslocar minha mandíbula a socos. Desculpa!

MAJESTOSA: É por que eu sou mulher? Você é um homem hétero e branco, você não vai dizer o que eu posso ou não posso fazer.

BIG BANG: Pelo amor de Deus! Um homem não pode brigar com uma mulher, é desproporcional!

MAJESTOSA: Ah é? Então, olha isso! [dá um soco que joga Urso para longe]

URSO: Eu não sou um homem, eu sou um urso! Eu não sou um homem, por favor, eu não sou um homem, eu juro! (Sociedade da Virtude, 2018c, 1 min 10 s – 1 min 40 s).

No auge do caos, *Pantera Ruiva* (uma espia *crossdresser*) tenta apaziguar, mas é silenciada e punida fisicamente por não seguir uma linha de pensamento esperada.

[...]

PANTERA RUIVA: Vem cá, será que não é melhor a gente?...

QUERUBIM: Cala a boca, Pantera! Você não vai fazer nada!

VOLT: Uou... Quem é você para falar o que ela pode ou não pode fazer?

MONÓCULO: É! O corpo é dela e as regras são dela!

MAJESTOSA: Não vamos deixar esses porcos de direita dizerem o que a gente pode ou não pode fazer!

QUERUBIM: Como é que é? Direita?

URSO: Eu?

PANTERA RUIVA: Eh... Desculpa, gente, mas eu não sei se eu sou exatamente de esquerda.  
 MAJESTOSA: O quê? Você tá maluca?  
 VOLT: Você é uma travesti. Como assim, por quê?  
 PANTERA RUIVA: Ah, é que eu prefiro acreditar em ideias mais do que em polarizações políticas.  
 MAJESTOSA: É, mas você não pode!  
 PANTERA RUIVA: Mas você não acabou de dizer que ninguém pode me dizer o que eu posso ou não posso fazer? Eu só acho que alguns conceitos considerados de direita podem ser considerados.  
 MAJESTOSA: É? E o que você acha do meu conceito de direita bem no meio da sua cara? [dá um soco em Pantera Ruiva]  
 [Juan Marine dá um soco em Vidro, Pantera Ruiva dá um soco no estômago de Querubim]  
 BIG BANG [observando a briga que se estendera para fora da torre] Meu Deus! Como é que tudo foi dar tão errado?  
 VIGILANTE NOTURNO: Relaxa, Big Bang! Você não está vendo? Eles estão salvando o mundo!  
 [Heróis continuam brigando]  
 (*Ibid*, 1 min 40 s – 2 min 35 s).

A ironia do diálogo se manifesta no absurdo do cenário: uma reunião convocada para evitar conflitos se torna um pretexto para que os heróis se esmaguem por divergências defendidas por posicionamentos extremistas, enquanto o personagem *Vigilante Noturno*, indiferente ao caos, ironiza ao dizer que, de alguma forma, eles estão "salvando o mundo". Nesse cenário de guerra cultural (Rocha, 2021), com uma percepção de que essa produção pode ser interpretada a partir de uma leitura dos discursos presentes, é que justificamos esses vídeos como objetos que merecem uma abordagem analítica, de nível acadêmico.

Se nos atrevêssemos a falar dos acontecimentos que delimitam os sujeitos na contemporaneidade, não seria possível fazê-lo sem mencionar a presença e impacto das redes e das mídias sociais. A partir de uma conexão com estudos das formações históricas estabelecidos por Deleuze (2017), compreendemos que mais do que uma plataforma, as redes e mídias sociais fazem hoje parte dos regimes de ver e dizer, atuam diretamente nos modos como um sujeito aceita um discurso como verdadeiro e se posiciona com ou em resistência a ele. Nesse espaço das redes, a ironia e o humor são recursos fundamentais na e para a emergência de determinados enunciados veiculados na internet. Evidentemente, não é o único recurso possível, mas é uma estratégia discursiva empregada com muita frequência, tanto na indústria cultural quanto em espaços mais conservadores de debate público.

Ao reconhecer esse papel do humor irônico na reprodução de discursos na atualidade, encontramos nosso problema de pesquisa vinculado à indústria do entretenimento, a qual pode servir como laboratório para investigarmos quais são os regimes de produção de verdades no cenário histórico-político atual. Assim, tendo essa ideia como parâmetro, foi pertinente lançar um olhar analítico para enunciados com grande poder de circulação, o que nos levou aos

produtos midiáticos de super-herói, pois esse é um nicho de mercado que ascendeu consideravelmente na última década do século XXI.

Apesar de reprodução de já-ditos associados a discursos progressistas, os vídeos de *Sociedade da Virtude* se posicionam, predominantemente, em favor de um discurso conversador, uma inscrição que se tornou recorrente nas produções culturais específicas para a *web*. Scabin (2022) descreve esse movimento como uma *virada conservadora*. Rocha (2021, p. 21), por sua vez, explica que, diferentemente do que se imaginava, o movimento da “nova direita”, nesse início de século, não é um fenômeno social, mas uma prática bem articulada, que só foi possível graças à dispersão dos “sistemas de crenças de Olavo de Carvalho”. Com base nesses apontamentos, temos a leitura de que “sistemas de crenças” podem ser compreendidos como estratégias discursivas; ou seja, reprodução, repetição e dispersão fazem de uma rede de enunciados um discurso revestido com um poder de verdade sobre determinados sujeitos (Foucault, 2014).

Embora os enunciados estejam no formato de animações audiovisuais, essas produções não são direcionadas ao público infantil, elas foram publicadas em formatos episódicos, protagonizados por paródias de personagens já reconhecidos pelo grande público como super-heróis; a dublagem é feita por atores profissionais com reconhecimento do público-consumidor, uma vez que esses dubladores já deram vozes em versões brasileiras a personagens como *Batman*, *Superman*, *Mulher Maravilha* e *Flash*. Detalhamos, ainda, que essas animações são produções de uma releitura irônica, de tal modo que são reproduzidos enunciados vinculados a discursos contemporâneos já citados e com referência ao cenário político do mundo conectado.

Podemos mencionar, por exemplo, a aparição nesses enunciados audiovisuais de termos como “moral e virtude”, frequentemente ligados a discursos conservadores; é recorrente que sujeitos discursivos inscritos em uma posição conservadora recorram a essa rede de enunciados que emprega uma “retórica do ódio” (Rocha, 2021) sob o manto de “defesa da moral, bons costumes e da família”. A esse respeito, a tese de Oliveira (2024) ratifica essa afirmativa, nela é possível verificar que esse fenômeno consiste em não apenas reprodução de discursos, incide também em práticas:

Há, também, um apelo ao medo, com a circulação de mensagens que induzem pavor sobre um grupo alvo, frequentemente exagerando ou inventando ameaças que esse grupo supostamente representa, usadas para mobilizar emoções negativas e justificar ações hostis. É desse modo que surge a demonização do outro, em que o culpado ou o grupo alvo do ataque é retratado como inerentemente malicioso ou perverso, frequentemente utilizando metáforas religiosas ou morais para reforçar a ideia de que eles são uma ameaça moral ou espiritual, em contraposição à moral e aos bons costumes estabelecidos por esse grupo (Oliveira, 2024, p. 144).

Feita essa observação, começamos a compreender o modo de organização dessas estratégias discursivas, que posteriormente definiríamos como *guerra cultural*. Para seguirmos com a pesquisa, inicialmente partimos da premissa de que um enunciado de humor pode igualmente servir para reproduzir a ideia de que um dado exercício poder é legítimo, como também pode resistir e problematizá-lo, contestando a sua verdade dentro de suas estruturas por meio da ironia (Lima, 2018). Por essa linha de raciocínio, definimos como problema de pesquisa a seguinte questão: a visibilidade e a enunciabilidade de discursos de resistência ganham mais força se materializadas em produções midiáticas de *super-herói*?

Esse questionamento foi ponto norteador da pesquisa e, à luz de Foucault (2014), passamos a olhar para essas produções discursivas como um documento, a considerar, ainda, a historicidade e as relações de força imbricadas. Isso nos permitiu, contudo, uma outra observação: se há uma resistência nesses discursos em *Sociedade da Virtude*, não é uma resistência a discursos conservadores, pelo contrário, a zombaria emerge justamente como forma de o sujeito discursivo se contrapor à reprodução de discursos que se posicionam em defesa de grupos minoritários. Nesse sentido, não há um duplo lugar proporcionado pelo emprego do humor, há um novo lugar que é, na verdade, a reprodução de um lugar antigo: o conservador. Assim, somos direcionados a uma nova questão: quais são os posicionamentos discursivos possíveis em *Sociedade da Virtude* se olharmos para essa produção midiática como uma leitura do presente?

Obviamente, não pretendemos esgotar todos os posicionamentos, objetivamos descrever as relações de força naqueles que são mais recorrentes. Essa busca tornou visível não apenas uma vontade de verdade, mas uma disputa que está além do campo discursivo, o que nos levou à hipótese de que os discursos do presente, em particular os veiculados nas produções de *Sociedade da Virtude*, estão inscritos em um jogo de poder específico da era da cultura industrial globalizada, uma incidência em uma reprodução de discursos e práticas que Rocha (2021) define como *guerra cultural*.

Para tornar a análise discursiva possível, nos atentamos para a materialidade desses enunciados, nos quais percebemos a emergência de temas: grupos minoritários como inimigos sociais, heteronormatividade, e posicionamentos opostos em relação às lutas por empoderamento. Para tanto, a fim de organizarmos um *corpus*, debruçamo-nos sobre essas materialidades para encontrarmos um padrão de enunciabilidade. Por questões técnicas e para dar mais objetividade à pesquisa, foi considerada a quantidade de material que deveríamos descrever em tempo hábil, optamos por fazer transcrição dos diálogos para visualizarmos as

regularidades discursivas e, a partir delas, delimitarmos o *corpus* de análise. Os aspectos visuais não foram desprezados, mas decidimos por ilustrá-los de maneira complementar por meio de *capturas de imagens* do momento correspondente ao diálogo recortado.

Assim, seguimos para o processo de transcrição dos setenta e nove vídeos compreendidos no período do recorte temporal supracitado. Dada a natureza metodológica e o tempo hábil para uma pesquisa, reconhecemos que não havia necessidade/disponibilidade para uma análise individual de cada produção audiovisual publicada como um episódio. Decidimos, então, por recorrer a essa transcrição como um critério de seleção e recorte do *corpus*. Separamos os episódios de acordo com o aparecimento dos temas mais presentes, os quais já citamos: deboche à regularidade enunciativa; discurso conservador heteronormativo *cis*; discurso de produtividade (disciplinarização de corpos) e discursos em confronto (oposição de discurso conservador a discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias).

**Quadro 1** - Quantidade de vídeos por bloco temático

Bloco temático	Quantidade de vídeos
Deboche à regularidade enunciativa	30
Discurso conservador heteronormativo <i>cis</i>	23
Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos	15
Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias	19

Fonte: Elaboração Própria.

Feitas as transcrições e organizados os blocos temáticos, a segunda etapa foi a definição de um critério de afinamento desse *corpus*. Considerando o que Deleuze (2017) define como regimes de ver e dizer, percebemos que a visibilidade é um fator determinante na reprodução desses discursos, ela corrobora com sua capacidade de serem aceitos como verdade. Destarte, o alcance de um enunciado pode ser mensurado em mídias sociais pela quantidade de visualizações de uma publicação. Evidentemente, esse critério não abrange todas as possibilidades de dispersão de um discurso, mas seríamos ingênuos se acreditássemos que é possível controlar ou contabilizar todas essas possibilidades. A data em que registramos as visualizações desses vídeos foi 26 de janeiro de 2024, momento em que finalizamos a transcrição do material. Foram selecionadas para o recorte do *corpus* as cinco produções com número maior de visualizações em cada bloco. Separamos os quadros em duas partes unicamente para que a exposição visual desses dados tomasse uma forma mais objetiva.

**Quadro 2 - Organização de vídeos (Primeira Parte<sup>3</sup>)**

<b>Deboche à regularidade enunciativa</b>	Visualizações	<b>Discurso conservador heteronormativo cis</b>	visualizações
A PRIMEIRA CLASSE (EP. 1)	1. 146. 119	A PANTERA RUIVA	973.000
O HOMEM ENERGIA NUCLEAR	975.000	O TENENTE PATRIOTA	720.000
OS IMPRESSIONANTES	749.000	O FABULOSO TATANTULA-MAN	700.000
BIG BANG FINGIDO	738.000	GUERRA INFINITA... NOS TRIBUNAIS	677.000
O TENENTE PATRIOTA	720.000	A PRIMEIRA CLASSE (EPISÓDIO 2)	656.000
TROPA SUICIDA	639.000	OS R-MEN	606.000
ULTRA GALÁCTICA FORÇA APLICADA RANGERS	613.000	A PANTERA RUIVA E AS ENGRENAGENS DO SOL NASCENTE	576.000
DOIS HOMENS E UMA TEIA DE ARANHA	583.000	OS PROTETORES DA AMAZÔNIA	531.000
O ARQUEIRO	563.000	JUAN MARINE E A BALEIA	491.000
GUARDIÕES DE 0,01% DA GALÁXIA	554.000	O FILHO ADOTIVO	491.000
LAMPYRIDAE	526.000	TENENTE PATRIOTA, O ÚLTIMO VIRGEM	474.000
ARMA Z	504.000	O MASCOTE	455.000
O FILHO ADOTIVO	491.000	O INCRÍVEL TRECO	435.000
R-MEN E O RESGATE	489.000	SEXO, BEBIDAS E CARROS EM UM SÁBADO À NOITE	425.000
BERNARD E FREDICK	485.000	O ARQUEIRO 2 (A LUVA SOCO)	423.000
BERNARD E FREDICK, O RETORNO	474.000	JACK, O NOVO CARA	418.000
O MASCOTE	455.000	VILÕES	357.000
ÓPTICUS	452.000	BERNARD E FREDICK ETERNAMENTE	326.000
A ORIGEM DO BIG BANG (PARTE 1)	436.000	CORVO URBANO E CHRIS	312.000
OS GÊMEOS HYPER PODEROSOS	408.000	NAS ENTRANHAS DO CRIME	308.000
A INVASÃO NA MANSÃO DOS R-MEN <sup>3</sup>	408.000	PANTERA RUIVA E OS MIL DISFARCES NO CASSINO DOURADO	307.000
A MANSÃO DE CRISTAL NO MEIO DO ALASCA	371.000	R-MEN NO APOCALIPSE ZUMBI	303.000
A ORIGEM DO CAVALEIRO DE MEGALÓPOLISVILLE	370.000	PANTERA RUIVA K	301.000
O CORVO URBANO	362.000	BERNARD E FREDICK E O TERRÍVEL MAL ENTENDIDO	295.000
CORVO GIRL	355.000	A ERA DE HYPERTRON	282.000
A ORIGEM DO BIG BANG (PARTE 2)	338.000		
STAR TRIP	328.000		
ULTRA GALÁCTICA FORÇA APLICADA RANGERS E BOB	325.000		
AUTOTRONS TRANSFORMADOS	322.000		

<sup>3</sup> Os quadros que apresentamos nesta introdução apontam apenas os dados que justificam a constituição final do *corpus*: regularidade enunciativa e quantidade de visualizações (até a data de 26 de janeiro de 2024). As informações sobre a data de publicação de cada vídeo estão descritas nos Anexos (página 172).

JACK E O FIM DO MUNDO <sup>2</sup>	314.000		
R-MEN NO APOCALIPSE ZUMBI <sup>2</sup>	303.000		
CORVO URBANO E O HOMEM POODLE	300.000		
SCARY HOOK, O ANTI-HERÓI	266.000		
O CORVO URBANO 3	219.000		
BERNARD E FREDICK 6: O RATO MÓVEL	203.000		

**Quadro 3 - Organização de vídeos (Segunda Parte)**

<b>Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos</b>	Visualizações	<b>Discursos em confronto<sup>4</sup></b>	visualizações
POISON (Nada a ver com o Venom)	1.147.598	MAJESTOSA	2.659.289
O CRISTAL MÍSTICO	901.000	A PRIMEIRA CLASSE (EP. 1)	1.146.119
O HOMEM-CAMARÃO	618.000	R-MEN: DIAS INDESEJADOS DE UM FUTURO ESQUECIDO	1.269.163
MISTER PLATINUM	555.000	PANTERA RUIVA E A ILHA DE ALUMÍNIO	991.000
OS PROTETORES DA AMAZÔNIA	531.000	CROSSOVER	819.000
A OUTRA FACE	526.000	BIG BANG FINGIDO	738.000
LAMPYRIDAE	526.000	A PRIMEIRA CLASSE (EPISÓDIO 2)	656.000
BORDAM (Não é o novo trailer do Shazam)	488.000	O ESCOLHIDO	576.000
TARANIS - O VERDADEIRO DEUS DO TROVÃO	448.000	JUAN MARINE E A BALEIA	491.000
SEXO, BEBIDAS E CARROS EM UM SÁBADO À NOITE	425.000	AS GAROTAS ULTRA FORTES E... poderosas	468.000
A INVASÃO NA MANSÃO DOS R-MEN	408.000	ÓPTICUS	452.000
A ORIGEM DO CAVALEIRO DE MEGALÓPOLISVILLE	370.000	A ORIGEM DO BIG BANG (PARTE 1)	436.000
TARANIS 2	351.000	SOCIEDADE DA VIRTUDE E A VERDADE SOBRE A TERRA PLANA	426.000
REUNIÃO DE GRUPO	336.000	A INVASÃO NA MANSÃO DOS R-MEN	408.000
BERNARD E FREDICK ETERNAMENTE	326.000	HOMEM TALCO E SENHOR DA OCEANIA (JOVEM NERD)	381.000
O FABULOSO TARANTULA-MAN 2	309.000	R-MEN ARMAGEDOM	370.000
PANTERA RUIVA E A INFLUENCIADORA ESPIÁ DIGITAL	285.000	OS IMPRESSIONANTES E OS HABITANTES DO CENTRO DA TERRA	365.000
BERNARD E FREDICK E MICHAEL	272.000	A PATINADORA FANTASMA	365.000

<sup>4</sup> Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias.

R-MEN MARKETING	267.000	O GAROTO MARAVILHOSO E DONA ELAINE	322.000
		JACK E O FIM DO MUNDO	314.000
		PANTERA RUIVA E OS MIL DISFARCES NO CASSINO DOURADO	307.000
		PANTERA RUIVA CONTRA O OBSESSIVO DOUTOR	260.000
		OS GÊMEOS HYPER PODEROSOS E A AULA DE EDUCAÇÃO SEXUAL	244.000

Fonte: *Ibid.*

É fundamental reafirmarmos que partimos da premissa de que as produções discursivas de super-heróis servem, na atualidade, como materialidade para reprodução de um dado regime de produção de verdades, e esse regime pode ser denominado de guerra cultural, tal como preconiza Rocha (2021). Dito isso, salientamos, ainda em tempo, a respeito da relevância dessa discussão que leva em conta tais discursividades midiáticas para o cenário acadêmico científico atual. Logo, podemos interpretar a emergência de discursos conservadores, discursos de empoderamento de minorias e discurso politicamente correto de distintas maneiras, como fenômenos sociais ou práticas discursivas. O que não devemos, contudo, é ignorar que movimentos alinhados a esses discursos ganham cada vez mais força; por esse motivo, emergem facilmente em uma produção humorística.

Então, a provocação que trazemos aqui, ao analisar *Sociedade da Virtude*, nos dá uma possibilidade que vai além do efeito de humor, possibilita-nos uma compreensão de alguns dos discursos que nos movem na atualidade, principalmente por meio das mídias em rede. Ou seja, analisar esses discursos presentes na websérie *Sociedade da Virtude*, além de ilustrar os jogos de poder-saber nos quais estão imbricadas essas produções discursivas, nos auxilia na compreensão dos processos de subjetivação que constituem indivíduos em sujeitos na atualidade. Em particular, quando ousamos descrever as verdades que constituem essas produções audiovisuais, caminhamos no sentido de uma explicação do funcionamento de determinados enunciados e discursos, o que à luz de Foucault (2014a, p. 10) significa compreender que “discurso não é simplesmente aquilo que traduz ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Sendo assim, essa disputa da qual falamos ao olharmos discursivamente para esses vídeos não corresponde a um embate por um poder institucional, mas a uma luta por um lugar de visibilidade na “ordem discurso”, reverberando sobre o regime de saberes da atualidade.

Feitas essas considerações, passamos à constituição do *corpus*. Como se trata de um trabalho qualitativo, decidimos por formar séries enunciativas dentro de cada bloco temático. Em cada bloco foram selecionadas as cinco produções com número maior de visualizações, entre elas foram selecionados os diálogos que justificam a inscrição do vídeo nesse dado bloco. Essas séries enunciativas são formadas a partir dos diálogos recortados dos vídeos já dispostos nos blocos. Todavia, isso não implica dizer que cada vídeo corresponde a apenas uma série enunciativa, ou que esse mesmo vídeo não possa aparecer em mais de um bloco. O critério principal para a escolha das produções que integram as séries enunciativas é o número de visualizações. Por isso, o parâmetro que estabelecemos inicialmente foi o de cinco vídeos por bloco temático; entretanto, há séries enunciativas que podem ser curtas ou muito longas devido à natureza de seus diálogos, visto que os episódios podem variar de dois a cinco minutos, e há dois deles que fogem desse padrão, tendo a duração de doze minutos. Então, adotamos uma flexibilidade na quantidade de vídeos por bloco, mas mantivemos a quantidade mínima de cinco séries enunciativas em cada tópico. Os blocos estão codificados da seguinte maneira:

*Quadro 4 - Organização dos blocos temáticos em códigos*

<b>Bloco temático</b>	<b>Código</b>
Deboche à regularidade enunciativa	<b>DRE</b>
Discurso conservador heteronormativo <i>cis</i>	<b>DCIS</b>
Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos	<b>DCO</b>
Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias	<b>DCPC</b>

E as séries enunciativas seguem o mesmo padrão de codificação. Eis, adiante, a constituição final do *corpus*:

**Deboche à regularidade enunciativa (DRE):** cinco vídeos e cinco séries enunciativas.

**DRE-1 CHEFE:** Essa é a história de um garoto de 26 anos de idade, que trabalhava como palhaço em festas infantis, até o dia em que ele achou no jornal a oportunidade da sua vida: um anúncio perguntando se ele queria mudar de vida e ajudar o seu país ao mesmo tempo. Ele, então, foi até o centro de pesquisas, e tomou uma forma misteriosa radioativa que o transformou no “Sargento Musculoso que entorta vigas de aço”.

GAROTO: Eu tô com algumas dúvidas sobre isso aí.

CHEFE: Imagino, garoto. Eu quero responder todas as suas perguntas, eu quero que você sinta seguro, num ambiente que abraça você. Então, seria bom você tomar logo negócio radioativo para a gente bater esse papo depois.

GAROTO: Então, essa é a minha dúvida: na verdade, a única certeza que eu tenho é “que eu não devia tomar nada que seja radioativo”. Eu nem sei como é que você me convenceu a entrar nessa roupinha ridícula. (Sociedade da Virtude, 2018a, 0 min 5 s – 0 min 58 s).

**DRE-2** Ó, meu Deus! O que está acontecendo comigo? Minha pele está descascando como se eu estivesse virando outra coisa. Eu já posso sentir o calor da radiação percorrendo todo meu corpo. A partir de agora eu serei conhecido como o... (Sociedade da Virtude, 2017e, 0 min 52 s – 1 min 10s).

**DRE-3 NARRADOR:** Depois que um grupo de jovens fracassados ganharam super poderes, ficaram musculosos, sem óculos, e com boa postura, eles resolveram lutar contra outros caras super poderosos como eles para ver quem ganhava, com a desculpa que eles são super-heróis. São eles: O Salamandra Branca! Depois de ser mordido por uma salamandra radioativa, ele desenvolveu os poderes de uma salamandra. O Homem Pássaro! Após pássaros atacarem ele ainda pequeno, ele ganhou a habilidade de voar. A Mulher Quente! Depois de ser exposta ao sol por muito tempo, ela ganhou a capacidade de ficar muito quente e de descascar depois de uma semana. O Homem Martelo! Após comprar um martelo em uma loja de ferragens, ele ganhou a capacidade de bater nos outros com um martelo. O Wagner! Depois de ser mordido por uma salamandra comum, ele precisou tomar antibióticos por suas semanas, porque a mordida infeccionou e até hoje ele não entende como o cara que foi mordido por uma salamandra radioativa ficou melhor que ele. O Homem Bala! Depois de ser baleado em um assalto e passar três meses na UTI, ele agora já está bem e pode tomar outros tiros. O Homem-homem! Depois de esbarrar em um homem na rua, ele resolveu adicionar a palavra “homem” ao homem. Eles são Os Impressionantes! (Sociedade da Virtude, 2017f, 0 min 2 s – 1 min 22 s).

**DRE-4 BIG BANG:** Eu não menti para vocês. Eu só... Eu só queria me sentir parte do grupo. Vocês acham que é fácil para mim nunca ter o olho roxo? Nunca ter uma cena emocionante de superação heroica? Eu só queria que vocês me vissem como eu vejo vocês: como iguais.

**MAJESTOSA:** Você não é igual a gente, Big Bang. E nós te amamos, exatamente como você é.

**VIGILANTE NOTURNO:** Sabe o que eu vejo, Big Bang? Eu vejo o meu superamigo!

**VOLT:** Sabe o que eu vejo, galera? Bastante sangue e uns pontos de luz na minha frente. Acho que tem uma coisa estourando dentro de mim, é normal? Vocês também tão assim ou só eu?

**MAJESTOSA, BIG BANG E VIGILANTE NOTURNO:** Ha, ha, ha, ha, ha (Sociedade da Virtude, 2017a, 2 min 23 s – 3 min 41 s).

**DRE-5 TENENTE PATRIOTA:** Ah, essa é uma boa pergunta! Por que todo mundo aí tá usando verde camuflagem e eu tô igual ao Evel Knievel?

**GENERAL:** Justamente, porque você é nosso líder.

**TENENTE PATRIOTA:** Líder? Até onde eu sei, você é o líder!

**GENERAL:** Você é um símbolo!

**TENENTE PATRIOTA:** Eu sou um alvo!

**GENERAL:** Você tem um escudo...

**TENENTE PATRIOTA:** ... que é, literalmente, um alvo!

**GENERAL:** Tá bom! Se você ficar parado muito tempo aí vai ser muito pior. Acho que seria melhor se você fosse pra cima deles e acabasse com eles!

**TENENTE PATRIOTA:** Acabar com eles? Eu nem tenho uma arma!

**GENERAL:** Por que você não joga alv... arf... o seu escudo neles? (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 34 s – 1 min 3 s).

**Discurso conservador heteronormativo cis (DCIS):** cinco vídeos e seis séries enunciativas, o vídeo 2018h possibilitou duas séries enunciativas.

**DCIS-1 KELLEN:** Peraí! Você está me dizendo que é uma travesti?

**ROGÉRIO:** Quê? De onde você tirou isso?

KELLEN: Você tem próteses, é toda depilada, usa peruca, salto-agulha...

ROGÉRIO: [gritando] É para combater o crime, Kellen!

KELLEN: [de braços cruzados] Pra combater o crime? Eu posso saber como é que isso funciona?

ROGÉRIO: Ué, eu rodo a cidade à noite, indo a várias boates, bares e algumas festas procurando homens maus que queiram fazer coisas más.

KELLEN: [com deboche] Ok, me diz uma coisa: quando você está “combatendo o crime”, você, de vez em quando, transa com algum desses “homens maus”?

ROGÉRIO: Transo, mas...

KELLEN: [olhar cético]

ROGÉRIO: É... Faz sentido. (Sociedade da Virtude, 2017, 0 min 59 s – 1 min 37 s).

**DCIS-2 GENERAL:** Meio que a ideia era você ir na frente, não é?

TENENTE PATRIOTA: Ah, é? E eu posso saber por quê?

GENERAL: Quem você acha que deve ir na frente? Mike, um soldado mirradinho que achou que ia ter um monte de histórias pra contar depois da guerra? Só que na verdade, vai acabar com as tripas para fora e virgem. Ou o grande Tenente Patriota? Louro, alto, musculoso, um monumento?! (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 12 s – 0 min 33 s).

**DCIS-3 TENENTE PATRIOTA:** Tá bom, e agora? Quem vai buscar o escudo?

GENERAL: Ah, eu achei que ele ia bater na cabeça dele, ricochetear e voltar para sua mão.

TENENTE PATRIOTA: Sério? Você achou realmente que isso fosse acontecer? Por que eu sinto que eu tô participando de alguma fantasia sexual bizarra nessa guerra? Ninguém me falou que ia ser assim.

GENERAL: Ah, não? Você veio parar aqui depois que um velho alemão ficou injetando anabolizante no seu corpo seminu, durante seis meses num porão sujo em Nova Iorque. Não foi exatamente o processo oficial de admissão do exército, não é? O que você achou que ia acontecer?

TENENTE PATRIOTA: Ele disse que eu era especial! (Sociedade da Virtude, 2018h, 1 min 31 s – 2 min 01 s).

**DCIS-4 TARANTULA-MAN:** Ah, é? Tem certeza que você ama o homem que está por baixo disso ou só ‘tá louca pela máscara?

MULHER: A máscara é o que menos me interessa, né? [A mulher retira a máscara dele]. Ah... olá, tudo bem...

TARANTULA-MAN: É sério? ‘Tá tudo bem?

MULHER: É claro... é claro que está... haha... ‘tá tudo ótimo! Nossa! Você é bastante... diferente do que eu tinha pensado.

TARANTULA-MAN: Diferente tipo: feio?

MULHER: O quê? Ah, claro que não. De onde você tirou isso? Beleza é uma coisa subjetiva. Alguns podem ter uma beleza padrão. Outros podem ter uma beleza que foge completamente do padrão e é uma coisa mais única.

TARANTULA-MAN: Então, essa cara de ânsia de vômito que você está fazendo não tem nada a ver com a minha cara?

MULHER: De jeito nenhum! Eu acho até bem interessante a mutação que você sofreu por causa da...

TARANTULA-MAN: Não teve mutação. A minha cara sempre foi assim, desse jeito.

MULHER: O que é ótimo! Porque não tem nada de errado com a sua cara.

TARANTULA-MAN: Ah, tá! Entendi. Que bom! Mas, e aí, você ainda quer beijar a minha boca? [Zoom nos lábios grandes de Tarantula-man.]

MULHER: Beijar? Ah... o quê? Você acha que o homem mascarado era você? É isso? Ai, meu Deus! Agora eu entendi a confusão, porque você também usa máscara, é claro... (Sociedade da Virtude, 2018f, 0 min 40 s – 2 min).

**DCIS-5 VIGILANTE NOTURNO:** Não! Isso tudo tem alguma coisa a ver com o nome. Roach, por que você disse que tinha ordem de restrição e que não podia mais falar o nome da sua ex?

**FLARING ROACH:** Meu Deus! Isso é humilhante demais! Eu tenho mesmo que falar?

**MAJESTOSA:** Rápido! Ele vai destruir Megalopolisville!

**FLARING ROACH:** É porque ela criou uma empresa de produtos quando ela ainda usava o meu nome. E depois ela disse que a minha imagem era broxante demais para carregar o nome da empresa dela e que podia desvalorizar a empresa!

**VIGILANTE NOTURNO:** Hum, e o que mais?

**JUAN MARINE:** Precisa de mais?

**FLARING ROACH:** E que como eu era um fracassado e broxa, fazia mais sentido que o meu nome ficasse na empresa dela, que era um sucesso.

**VIGILANTE NOTURNO:** E depois?

**VOLT:** Meu Deus! Acho que eu prefiro ver a cidade destruída.

**FLARING ROACH:** Depois ela disse que, pra ser legal, ela ia deixar eu usar o nome do amante dela, já que agora ele ia usar o meu nome e dormir na minha cama! Porque ele, sim, era homem de verdade e não chorava enquanto transava (Sociedade da Virtude, 2018d, 2 min 27 s – 3 min 14 s).

**DCIS-6 CHEFE:** Ok, vamos lá! Podem começar agora.

**MULHER:** Eu acho que isso não vai funcionar assim, precisamos de um pouco mais de tempo.

**HOMEM DE COLANT:** Pois é! Tem uísque aí?

**MULHER:** O quê? Não, isso também não vai resolver nada.

**HOMEM DE COLANT:** Eu sei que não vai. É só pra dar uma aquecida. Com esse ar condicionado, não vai ser tão fácil.

**MULHER:** O que não vai ser tão fácil? Do que você está falando?

**HOMEM DE COLANT:** Você sabe... aquela velha rotina... jogar papo fora, jogo de sedução, sexo, arrependimento, choro desenfreado.

**MULHER:** Você 'tá maluco'? Isso não vai acontecer! Não existe jeito de a gente transar, nunca!

**HOMEM DE COLANT:** Papo fora e jogo de sedução, confere! Vou logo avisando: tem alguma coisa podre aqui dentro, e eu não sei ainda o que é.

**MULHER:** [para o Chefe]: Peraí, o que está acontecendo? Eu não vim aqui pra transar com um cadáver.

**CHEFE:** Ah se eu ganhasse um real cada vez que ouvisse isso...

**HOMEM DE COLANT:** Eu achei que a gente devia se conhecer melhor. Se você souber de outra maneira, eu vou adorar saber.

**MULHER:** O que você acha de conversar?

**HOMEM DE COLANT:** Hum, podemos tentar, mas não sei se você vai gostar do que vai sair da minha boca.

**CHEFE:** Ah se eu ganhasse um real cada vez que ouvisse isso... (Sociedade da Virtude, 2018b, 4 min 42 s – 5 min 48 s).

**Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos (DCO):** quatro vídeos e cinco séries enunciativas, pois o vídeo *2018i* está organizado em duas séries enunciativas.

**DCO-1 FRED:** Ai, droga! Mais uma vez, eu não me lembro como minha noite acabou ontem. Não vai me dizer que você me apagou e me controlou outra vez, Poison?

**POISON:** Na verdade, você ficou completamente bêbado depois de entrar em um campeonato de beber vodca pelo olho. Mas, sim, eu acabei dominando seu corpo. E nós fizemos coisas que você nunca faria!! Uahahaha!!

**FRED:** Mas que merda é essa? O que a gente fez, hein? O que a gente fez dessa vez, Poison?

**POISON:** Nós arrumamos a sua casa! Guardamos toda a bagunça. Lavamos e tiramos a poeira! (Sociedade da Virtude, 2018i, 0 min 30 s – 1 min 8 s).

**DCO-2 NARRADOR:** E assim, Fred seguiu odiando sua vida, e tudo o que o Poison fazia com ela quando ele dominava o seu corpo. Com isso, ele adquiriu um mestrado em Jornalismo e se tornou o orgulho e alegria da família! (Sociedade da Virtude, 2018i, 2 min 21 s – 2 min 32 s).

**DCO-3 DOUTOR:** Bom, eu tô vendo aqui que antes de você se tornar esse Azul Cristálico você era um advogado da aeronáutica, morava num triplex e tinha uma família.

**AZUL CRISTÁLICO:** Essa é a minha identidade secreta.

**DOUTOR:** E agora, além de assaltar essas velhas por uma boa causa, você também vendeu todos os móveis da casa dos seus pais, participou de alguns pornês *hardcores* e luta por mendigos por comida, não é isso?

**AZUL CRISTÁLICO:** Ninguém nunca falou que a vida de super-herói ia ser fácil. Na verdade, eu fui escolhido porque eu não tinha medo de nada.

**DOUTOR:** Isso... exatamente, talvez você devesse ter medo de algumas coisas. Na verdade, pelo que eu tô vendo aqui, nas fichas dos outros rapazes que moram com você no beco sujo... você, provavelmente, vai ter que enfrentar novos vilões, como sífilis, gonorreia... e mais alguns que, na verdade, eu tô ouvindo falar pela primeira vez. Esse moribundo que te deu o cristal mágico, ele tinha umas plaquetas vermelhas subindo pelo pescoço ou algo assim?

**AZUL CRISTÁLICO:** Porque ele era uma alienígena.

**DOUTOR:** Isso não é muito bom! Não! Eu acho que é melhor você ficar aqui na clínica e fora das suas “atividades heroicas” por um tempo (Sociedade da Virtude, 2017c, 1 min 21 s – 2 min 20 s).

**DCO-4 VOLT:** Você mora no oceano. No oceano tem uma porrada de camarão!

**JUAN MARINE:** Mas eu não fico perto deles. Sabe por quê? [com raiva] porque eu sou alérgico a camarão!

**BIG BANG:** E as coisas do camarão não chegam em você? Você vive numa imensa sopa que, por acaso, tem camarão. E aí?

**JUAN MARINE:** Olha só, tem um monte de planta venenosa na terra. Mas vocês não tão correndo pro mar? Vocês tão? É só ficar longe delas, como eu tô fazendo agora.

**VIGILANTE NOTURNO:** Chega! Você vai!

**JUAN MARINE:** Eu vou morrer se eu encostar nele.

**BIG BANG:** A cidade inteira vai morrer se você não encostar nele.

**MAJESTOSA:** Galera, eu não sei se vocês sabem, mas temos uma cláusula no nosso contrato societário e uma delas é que não podemos fazer distinção de gênero, idade, credo ou raça nas nossas missões. Isso é motivo para exclusão imediata e perda de todos os benefícios.

**JUAN MARINE:** Peraí, raça? Que raça? É a porra de um camarão!

**VIGILANTE NOTURNO:** Ou...

**BIG BANG:** Se acalma, cara! Você tá falando sem pensar.

**MAJESTOSA:** Pensa no seu plano de saúde. Você sabe como é plano de saúde por aí... Bota a cabeça no lugar.

**JUAN MARINE:** Isso é sacanagem!

**VIGILANTE NOTURNO:** Sacanagem é você deixar os 10 milhões de habitantes de Megalopolisville morrerem afogados.

**JUAN MARINE:** Vocês não vão me obrigar a fazer isso, não vão! Isso é assédio moral!

**NARRADOR:** E mais uma vez, para salvar Megalopolisville, a Sociedade da Virtude precisou colocar questões morais, éticas e o plano de saúde da Sociedade da Virtude à prova! (Sociedade da Virtude, 2017d, 0 min 55 s – 2 min 16 s).

**DCO-5 MISTER PLATINUM:** Olá, cidadãos de Estabesquepa... eu não sei como é que vocês falam isso. Eu vim com a minha nova armadura de liga de ouro e as novas funções de metralhadora, lança-chamas, lança-granadas e lasers que saem dos meus pés e orelhas pra ajudar vocês!

**ISTVAN:** Maravilha, mas na verdade, no momento a gente tá mais com um problema de fome mesmo.

**MISTER PLATINUM:** Ah... entendi... ok.

**ISTVAN:** E aí? Você acha que dá para fazer alguma coisa?

**MISTER PLATINUM:** Ah... de repente... talvez, pode ser. Tem alguém que tá roubando a comida de vocês? Eu podia quebrar a cara dele fácil!

**ISTVAN:** Não, na verdade, eu acho que não... É um problema mais da economia mesmo. A nossa usina de carvão fechou há dois meses e agora um terço da cidade tá desempregada.

**MISTER PLATINUM:** É... olha só; ô, campeão, é complicado isso, né? Eu vim preparado, assim, pra bater em alguém de verdade.

**ISTVAN:** Eu fico até constrangido de não poder ajudar muito com isso. Dá pra ver que custou um dinheiro isso tudo, né?

**MISTER PLATINUM:** Uns quatro a cinco bilhões. É muito!

**ISTVAN:** Eu imagino. É mais que o dobro do nosso PIB nacional.

**MISTER PLATINUM:** Ah, sei... tá bom, entendi... Se eu bater no dono da fábrica que demitiu todo mundo, isso ajuda?

**ISTVAN:** Eu não sei se isso vai resolver muito. Na verdade, ele tá falido e vendendo os móveis da casa dele pra comprar comida.

**MISTER PLATINUM:** Ô, filhão, será que tem alguém para eu bater aqui?

**ISTVAN:** Olha, se você me der um saco de pão, a gente pode resolver isso... Se é que você me entende.

**MISTER PLATINUM:** Ah... é... mas aí não vai dar não! O negócio é eu salvar vocês. Porque aí fica até ruim pra mim se eu for embora sem resolver, entendeu? (Sociedade da Virtude, 2018e, 0 min 13 s – 1 min 53 s).

**Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias (DCPC):** cinco vídeos e sete séries enunciativas, sendo que os de 2017g e 2018c possibilitam duas séries enunciativas cada.

**DCPC-1 NARRADOR:** E mais uma vez a Sociedade da Virtude salvou o dia, fazendo com que as mulheres não sejam objetificadas pela indústria do entretenimento.

**MAJESTOSA:** Peraí! Mas eu tenho o direito de usar a roupa que eu quiser! Se eu quiser ficar pelada, eu fico pelada! E eu não preciso que homem nenhum fale por mim e roube o meu protagonismo!

**NARRADOR:** E mais uma vez a Sociedade da Virtude ficou confusa, sem saber se eles estão lucrando com a imagem hipersexualizada da Majestosa nessa indústria historicamente machista ou se eles são coadjuvantes em uma história de autoafirmação e empoderamento (Sociedade da Virtude, 2017b, 1 min 42 s – 2 min 16 s).

**DCPC-2 CHEFE:** E você viu o futuro?

**GAROTO:** Algumas coisas e... vou te falar que... ah... é melhor você não ficar mais pelado na frente dela.

**GAROTO:** Como assim?

**GAROTO:** Pois é, né? No futuro, as pessoas não acham mais que isso seja normal.

**CHEFE:** Do que é que você está falando? Eu não posso baixar as calças para uma mulher sem que ela queira? É isso que você está falando?

**GAROTO:** É... meio que isso mesmo. As pessoas chegaram num consenso que isso não pode. A mulher tem que “querer” que você tire as calças.

CHEFE: O quê? Isso é um absurdo! Eu nunca tive o consentimento de uma mulher para tirar as minhas calças, e não vou começar agora.

MULHER: Até 'tô' achando interessante essa história de futuro.

CHEFE: Claro que você 'tá'. Não é você que vai ter que sofrer na mão de quem está no poder, dizendo que pode ou não fazer, como deve agir, te tratando como se fosse um objeto. Aposto que nesse futuro os nossos salários são diferentes, não são?

GAROTO: Eles até são, mas...

CHEFE: Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados! (Sociedade da Virtude, 2018a, 8 min 7 s – 9 min 9 s).

**DCPC-3 URSO DO FUTURO:** No futuro, uma terrível guerra vai acontecer entre a humanidade e os mutantes. No início, todos os mutantes foram jogados em campos de concentração. Leis antimutantes foram aprovadas. A opinião pública foi jogada contra nós.

PROFESSOR R: E depois?

URSO DO FUTURO: E depois o quê?

MONÓCULO: Você falou que isso foi no começo, mas o que aconteceu depois?

URSO DO FUTURO: Eu não sei se você percebeu, mas eu aconteci! Olha pra mim, cara! Faz ideia do que é ter só um braço de titânio? Nem as minhas pernas são de titânio. Olha o peso que eu tenho que ficar compensando. A minha coluna já foi pro caralho há muito tempo.

MONÓCULO: Tá... mas o que aconteceu com o mundo?

URSO DO FUTURO: Bom, depois de alguns meses, os mutantes se rebelaram. E aí eles fizeram vários protestos pacíficos, marchas e muitas fotos nos seus Instagrans, com cartazes e caras sérias. Foi aí que os humanos perceberam que eles realmente estavam errados e um diálogo se abriu, transformando a sociedade como um todo.

PROFESSOR R: Mas quantos mutantes morreram por causa disso?

URSO DO FUTURO: É... na verdade, nenhum. Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora.

VIDRO: Mas a cidade foi destruída?

URSO DO FUTURO: Um pedaço, mas a reconstrução acabou impulsionando muito construção civil e gerando milhares de empregos, alavancando a economia da cidade, e em consequência, a do país. O que trouxe uma onda de prosperidade pro mundo inteiro (Sociedade da Virtude, 2018j, 0 min 40 s – 1 min 55 s).

**DCPC-4 PIRATA DE BRONZE:** Muito bem, muito bem, senhorita Ruiva. Não imaginei que fosse chegar tão longe!

CENTRAL: Ó, não! É o Pirata de Bronze!

PANTERA RUIVA: Peraí, é você que inventa esses nomes pra eles? Eu tô começando a ficar um pouco desconfortável nessa situação. Ele não pode ter um apelido que seja relacionado à personalidade dele ou de repente alguma história engraçada da vida dele? Sei lá?..

CENTRAL: Pantera, você tem menos de cinco minutos para evitar o lançamento. Arrebenta logo ele!

PANTERA RUIVA: Não, mas peraí, gente... O cara tá de muleta! É um pré-requisito essa coisa da deficiência?

CENTRAL: Pantera!

PANTERA RUIVA: Tá legal, tá ok (Sociedade da Virtude, 2017g, 1 min 3 s – 1 min 40 s).

**DCPC-5 CENTRAL:** Você conseguiu, Pantera. Você desarmou o míssil.

PANTERA RUIVA: Batendo nele? Central, isso não faz nem sentido.

CENTRAL: Cuidado, Pantera! O capanga do Professor Marionete pode ser um oponente mortal. Ele é conhecido como o Beterraba.

CENTRAL: Não se deixe enganar pelos aparelhos que o mantêm vivo e pela família que está em volta dele, torcendo pela sua recuperação.

PANTERA RUIVA: Ah, não, gente... Pra mim deu. Eu tô indo (Sociedade da Virtude, 2017g, 2 min 38 s – 2 min 59 s).

**DCPC-6 MONÓCULO:** Peraí, cê tá de *dreadlock*? Isso é apropriação cultural, cara!  
**VOLT:** Mas que papo é esse, irmão? Meus pais são jamaicanos. Cê tá falando de cultura ou genética?  
**MONÓCULO:** Interessante o seu argumento. Mas eu tava pensando... Por que você não argumenta isso aqui?  
**BIG BANG:** Já chega! Parou! Urso, acho melhor você não encostar na Majestosa, se não vai ter um grande problema.  
**URSO:** Eu também preferia não encostar nela, mas ela foi bem insistente em querer deslocar minha mandíbula a socos. Desculpa!  
**MAJESTOSA:** É por que eu sou mulher? Você é um homem hétero e branco, você não vai dizer o que eu posso ou não posso fazer.  
**BIG BANG:** Pelo amor de Deus! Um homem não pode brigar com uma mulher, é desproporcional!  
**MAJESTOSA:** Ah, é? Então, olha isso!  
**URSO:** Eu não sou um homem, eu sou um urso! Eu não sou um homem, por favor, eu não sou um homem, eu juro! (Sociedade da Virtude, 2018c, 0 min 51 s – 1 min 39 s).

**DCPC-7 PANTERA RUIVA:** Vem cá, será que não é melhor a gente?...  
**QUERUBIM:** Cala a boca, Pantera! Você não vai fazer nada!  
**VOLT:** Uou... Quem é você para falar o que ela pode ou não pode fazer?  
**MONÓCULO:** É! O corpo é dela e as regras são dela!  
**MAJESTOSA:** Não vamos deixar esses porcos de direita dizerem o que a gente pode ou não pode fazer!  
**QUERUBIM:** Como é que é? Direita?  
**URSO:** Eu?  
**PANTERA RUIVA:** Eh... Desculpa, gente, mas eu não sei se eu sou exatamente de esquerda.  
**MAJESTOSA:** O quê? Você tá maluca?  
**VOLT:** Você é uma travesti. Como assim, por quê?  
**PANTERA RUIVA:** Ah, é que eu prefiro acreditar em ideias mais do que em polarizações políticas.  
**MAJESTOSA:** É, mas você não pode!  
**PANTERA RUIVA:** Mas você não acabou de dizer que ninguém pode me dizer o que eu posso ou não posso fazer? Eu só acho que alguns conceitos considerados de direita podem ser... considerados.  
**MAJESTOSA:** É? E o que você acha do meu conceito de direita bem no meio da sua cara? (Sociedade da Virtude, 2018c, 1 min 40 s – 2 min 22 s).

Delimitado o *corpus*, tratamos de investigar, em consonância com os estudos de Foucault (2014; 2014a), quais condições permitiram que esses enunciados emergissem dessa maneira, não de outra. Primeiramente, fizemos uma busca para compreender as condições históricas que corroboram com a emergência desses enunciados. Asso, este primeiro capítulo consiste em trabalho descritivo a respeito do papel dessa maquinaria de produção de discursos que Duarte (2003) denomina de *Indústria Cultural Global*. Tratam-se de descrições da atividade do canal, das constituições das personagens e das condições de possibilidade que a mídia *Youtube* proporciona para a produção desses enunciados de humor, uma vez que eles são também produtos culturais. Essa busca corresponde a uma síntese teórica que atravessa os

campos da Sociologia, Estudos Culturais e Estudos Discursivos. Servem de amparo para essa busca principalmente os estudos de Burgess e Green (2009), Duarte (2003), Feijó (1984), Goulart (2014), Hergesel (2015), Silva (2018), Vieira (2008), dentre outros.

Já que falamos de enunciados de humor, tomamos como indispensável no capítulo seguinte trazer uma explicação do conceito de humor pela ótica dos estudos discursivos. Notamos que o humor é um fenômeno investigado por várias áreas do conhecimento científico, e algumas delas se aproximam. Todavia, foi imperativo esclarecer que investigamos esse fenômeno pelo viés dos estudos discursivos foucaultianos, e por que tal abordagem possui pertinência e relevância para a produção de conhecimento acadêmico atual. Dito isso, neste capítulo traçamos um paralelo do conceito de humor por meio das lentes de Eagleton (2020), Minois (2003) e Possenti (2014). Desse modo, chegamos à compreensão de que o humor também pertence ao campo discursivo; além disso, a discursividade é essencial para o efeito de humor, por isso traçamos esse paralelo a fim justificar o conceito contemporâneo de humor.

Nesse sentido, ainda neste capítulo, abordamos os modos de organização dos discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias nos enunciados de humor da contemporaneidade. Nesse aspecto, consultamos, sobretudo, as pesquisas de Cabral (2015), Scabin (2016; 2023), Possenti e Baronas (2006). A percepção que tivemos é que não há uma unanimidade sobre os efeitos desses discursos na atualidade. Essa disputa por um lugar de verdade está relacionada aos jogos de poder que, segundo Rocha (2021), podemos compreender como uma guerra cultural.

Na sequência, como se trata de uma análise discursiva, tratamos de descrever no terceiro capítulo como se dá a constituição do sujeito discursivo em *Sociedade da Virtude*. Nessa conjuntura, também consideramos como essencial descrever os conceitos de relações de poder-saber e como essa concepção dialoga com o *corpus* em questão. Essa parte da pesquisa nos exigiu um aprofundamento nos estudos foucaultianos do discurso, recorremos a Foucault (1985; 1995; 2011; 2011a; 2012; 2014; 2014a; 2015; 2017), Candiotto (2006), Deleuze (2017), Revel (2005), Veyne (2014) e Weizenmann (2013) para abordarmos as noções de sujeito, dispositivo de poder-saber e regime de verdades.

Na quarta parte, chegamos à análise discursiva do objeto. Abordamos em quatro tópicos as séries enunciativas, dispostas conforme os blocos já citados. A análise foi inscrita no método arqueogenealógico, com foco nas condições de emergência e reprodução dos discursos em questão, tornando visíveis as relações de poder-saber nas quais esses discursos estão imbricados.

Iniciamos essa discussão sobre a constituição do *corpus* por meio da descrição desses enunciados enquanto produtos midiáticos, pois *Sociedade da Virtude* emerge como um produto da cultura industrializada e do advento das mídias sociais. Na sequência, ilustramos como essas condições são fundamentais para que os dados enunciados sejam reproduzidos da forma como conhecemos.

## 1 A WEBSÉRIE SOCIEDADE DA VIRTUDE: UMA PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL GLOBAL

A websérie *Sociedade da Virtude* não foi pensada para os quadrinhos, ela nasce nas mídias eletrônicas da *web*, uma arena de disputas de sujeitos discursivos por um lugar de verdade. Também devemos levar em conta que se trata de um trabalho midiático de produtores brasileiros, considerado o fato de que todos os outros super-heróis consagrados são “importados”; portanto, analisar o discurso de zombaria presente nesses enunciados também pode nos dar uma possibilidade de reconhecer identidades discursivas locais. Mas é importante destacar que o cerne desta pesquisa é a descrição de diferentes discursos e das verdades que os constituem nessa websérie, isso nos direciona para uma metodologia arqueogenealógica de discursos que inscrevem a pesquisa no campo de Estudos Discursivos Foucaultianos.

Criado em 20 de janeiro de 2017, o canal do *Youtube* denominado *Sociedade da Virtude* contabilizava até novembro de 2024 um total de 186 vídeos, 587 mil inscritos e mais de 73 milhões de visualizações. Todas as produções do canal são versões derrisórias de produções de super-heróis consagrados pela grande mídia. Nessas produções audiovisuais, além da equipe principal que leva o mesmo nome do canal, há outras equipes de personagens com episódios e tramas independentes: os *R-men*, paródia da equipe *X-men* da *Marvel Comics*; *Os Impressionantes*, paródia de *Os Inumanos*, da mesma editora. E assim como nos quadrinhos, também há histórias em que os heróis vivem aventuras independentes, fora do trabalho em equipe, como é o caso dos personagens: o *Corvo Urbano*, uma versão homoafetiva e estereotipada do *Batman*; *Tenente Patriota*, uma versão nada patriota do *Capitão América*; e *Pantera Ruiva*, uma espiã *crossdresser*, uma versão alternativa de *James Bond*.

Essa caracterização derrisória que expõe essas personagens e suas identidades em um lugar de deboche ilustra que os posicionamentos discursivos nesses enunciados são em sua maioria conservadores, pois desqualificam grupos minoritários. Há o aparecimento de enunciados que se posicionam em defesa de minorias, mas a própria reprodução dessa defesa é sustentada por meio do emprego de ironia, construindo outros efeitos de poder-saber que deboçam do que supostamente tentam defender. Mais adiante demonstraremos como esse recurso é fundamental na reprodução desses enunciados.

Conforme Foucault (2014a, p. 66), a análise do discurso “não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação”. Isso significa que fazer uma análise discursiva dessas produções está além da compreensão da materialidade desses enunciados; é tornar visível todo um jogo de poder-saber

que torna o discurso conservador como legítimo de uma vontade de verdade, à medida em que esses posicionamentos reproduzem uma ideia pré-construída de quem é “bom” ou “mau”; é também compreender o exercício de um poder-saber que elege certos indivíduos/sujeitos como vítimas ou marginais em potencial.

Logo, a fim de compreendermos as condições que permitem a emergência de tais enunciados como *corpus*, buscamos uma descrição histórica dos processos que constituem as produções discursivas de super-heróis, até o momento em que surgem as paródias que compõem o objeto *Sociedade da Virtude*. Nesse sentido, foi necessário assumir, em primeiro lugar, que esses enunciados compõem mais do que simples manifestações discursivas, eles fazem parte de um conjunto de enunciados e práticas que podemos denominar de produtos culturais. Segundo Adorno (2020), existem características determinantes que distinguem a cultura propriamente dita da cultura industrializada. A indústria cultural tem como fim transformar a cultura em produto, de modo que sua produção seja controlada, direcionada a um público específico, objetivando o lucro. Nesse contexto, destacamos a indústria do entretenimento como uma das “linhas de produção” da indústria cultural, ela ocupa um lugar fundamental na cadeia produtiva da sociedade contemporânea.

Quando falamos de indústria do entretenimento, não nos referimos apenas a atividades circenses ou apresentações de comediantes de *stand up*. Na verdade, estamos falando de toda uma cadeia produtiva cujo produto final é a produção cultural. Em outras palavras, não se trata apenas de uma manifestação da cultura popular, mas de algo produzido para ser consumido, o que inclui a música, a literatura, o cinema e as produções audiovisuais para mídias e redes sociais.

E ao abordamos, de acordo com Foucault (2017), um exercício de poder que direciona condutas e produz corpos obedientes e úteis, percebemos que um corpo não é capaz de ser produtivo o tempo todo. A administração da vida também envolve conceder sensações de prazer a esses corpos para que continuem produtivos e não se rebelem. No entanto, o prazer, nessa lógica, passa a ser um bem consumível, e o sujeito passa a desejá-lo. Nessa teia está a indústria do entretenimento: prazeres como o sexo, arte e esportes fazem parte desse catálogo que serve mais do que uma distração, trata-se também de uma atividade fundamental para que o sujeito continue convertido em um corpo produtivo. Nessa esteira do pensamento, Sousa (2012) destaca, inclusive, que a produção do riso pode servir como uma estratégia de biopoder. Por isso, torna-se relevante analisar discursivamente enunciados de humor, pois há mais do que derrisão nas relações que permitem sua emergência e reprodução.

Na prática, os produtos culturais estão profundamente ligados à história recente da popularização das mídias. Assim, embora Adorno (2020) apresente uma visão crítica em relação aos processos estruturais da indústria cultural, na contemporaneidade se torna complexo separar qualquer atividade humana da lógica de sobrevivência capitalista. Diante disso, questionamos: por que, então, a cultura seria diferente?

E por que abordamos isso nesse momento? Para demonstrar que apesar de os apontamentos teóricos de Adorno (2020) e Coelho (1993) terem pertinência em uma perspectiva sociológica e de estudos culturais desse fenômeno, atualmente até a cultura erudita é reproduzida e veiculada em mídias, algo que por algum tempo pensavam ser exclusivo da cultura industrializada. Fato é que ambas interferem diretamente na produção de subjetividade do sujeito inscrito nessa temporalidade. Por esse motivo, nesta parte trazemos esse comentário a respeito da relação da cultura industrializada na produção de discursos, com observações focadas nas produções de super-heróis como um de seus produtos mais visíveis e rentáveis no cenário contemporâneo.

Contudo, são necessárias algumas distinções a fim de chegarmos às condições de emergência dos enunciados publicados em *Sociedade da Virtude*. É preciso, ainda, dissociarmos os seguintes conceitos: *cultura industrializada*, *cultura industrializada global*, *herói* e *super-herói*.

Adorno (2020) protagoniza estudos a respeito da cultura industrializada já nas primeiras décadas do século XX. O estudioso faz uma distinção entre cultura popular, cultura para a massa e cultura industrializada. A cultura popular, segundo ele, é uma manifestação das camadas populares da sociedade moderna, festas tradicionais e discursividades ligadas a identidades regionais são exemplos dessas manifestações. A cultura para a massa, por sua vez, se diferencia da primeira por ser produzida por uma classe para ser consumida por outra. Em síntese, uma classe que detém o domínio das mídias produz essa cultura para que ela seja consumida como um produto por outra classe. E é nesse aspecto que contemplamos a cultura industrializada, pois segundo Adorno (2020, p. 155-163), “ela não surge como uma manifestação espontânea, mas é produzida em larga escala, com um formato “pré-fabricado” a fim de facilitar sua reprodução/comercialização: ‘Desde a era industrial entrou em voga uma arte edificante que pactua com a reificação’” (Adorno, 2020, p. 155).

Toda cultura de massas é por princípio adaptação. Esse caráter adaptativo, porém, o filtro monopolista que resguarda o esquema reificado de qualquer raio externo de influência, representa ao mesmo tempo uma adaptação aos consumidores. O pré-digerido impõe-se, afirma-se, estabiliza-se na medida em que procura asseverar a todo momento que digerir algo mais que o pré-digerido é impossível (Adorno, 2020, 163).

Esse posicionamento de Adorno (2020) encontra ressonância em estudos posteriores; Coelho (1993, p. 6-7), por exemplo, afirma que

a cultura – feita em série, industrialmente, para o grande número – passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de kit para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome.

Nessa mesma esteira de raciocínio, deparamo-nos com Goulart (2014, p. 108) que aborda o fenômeno por meio da materialidade histórica ao afirmar que

A consolidação definitiva da indústria cultural se dá a partir da segunda metade do século XX com o capitalismo monopolista. Nesta época o consumo excessivo e massivo se tornou a principal engrenagem econômica e a indústria cultural ficou encarregada de inflar as necessidades de consumo reais através da publicidade direta e indireta transmitidas com seus produtos.

Adorno (2020) apresenta uma perspectiva elitista dos estudos culturais, ele descreve a burguesia como detentora dos meios de produção, atribuindo a essa classe a fonte das produções culturais de maior qualidade, o que faz restar às classes trabalhadoras o consumo das produções “enlatadas”. No entanto, uma produção da dita cultura erudita também pode ser registrada e veiculada em mídias, tornando-se um produto da indústria cultural.

As provocações de Adorno (2020) continuam pertinentes, mas é necessário que vejamos esse fenômeno além das condições materiais de produção. A defesa da cultura burguesa como uma cultura superior ilustra um jogo de poder que também atravessa o campo de produção de saberes científicos. Todavia, a “alienação” da classe menos abastada que Adorno (2020) denuncia é mais antiga que a indústria cultural. Por exemplo, Costa (2013, p. 139) comenta que esses processos que investem algumas discursividades com poder de verdade precedem a era da cultura industrializada. “Não há simplesmente imposição de cima para baixo. Estrategicamente, a indústria cultural lança no mercado coisas que são representações dos próprios consumidores, criadas antes por prescrição e fortalecidas pelo cerco sistemático de sua exposição”.

Ademais, em uma leitura crítica da obra de Adorno (2020), Costa (2013, p. 139) destaca a observação do filósofo alemão de que “o declínio da religião no mundo ocidental [...] não causou um caos cultural pela falta de uma unidade coletiva, pois o cinema, o rádio e as revistas

se constituíram num substituto para ela”. Em resumo, as produções discursivas da cultura industrializada passam a integrar um novo regime de produção de verdades. É nesse aspecto que contemplamos a coerência de um apontamento de Fernandes (2017, p. 31), pelo qual ele faz a seguinte observação:

o modelo frankfurtiano de uma cultura massiva e alienante sempre direcionada a um público refém de sua manipulação deve hoje ser observado com absoluta cautela, já que entendemos que a experiência de recepção consiste numa troca contínua de significados entre público e mídia.

Assim, o que Fernandes (2017) destaca é que a própria divisão entre alta cultura e cultura industrializada dada por Adorno (2020) não se afasta de uma disputa por poder marcada a partir do controle das mídias. A produção cultural contemporânea é sem dúvida um produto, mas também uma representação de seus consumidores, e nesse processo de produções de significações entre produto cultural e sujeito é que se dão os efeitos de poder-saber, eles permitem inscrição e resistência a um dado conjunto de saberes e práticas. A partir desse ponto norteador, ainda ilustramos de acordo com Fernandes (2017, p. 31-32) que

só é possível entender de que modo a mídia interage com as realidades sociais quando deslocamos o foco de análise dos meios para as mediações, isto é, pensar a cultura da mídia para além de seu caráter industrial, pensar a produção midiática para além das intenções do emissor, trazendo o receptor e suas experiências para o centro das pesquisas.

Aqui, tratamos as produções midiáticas como discursividades, pois uma não exclui a outra. Por essa ótica, o que Fernandes (2017) propõe nesse modo de leitura é olhar para as produções midiático-discursivas considerando não só a sua materialidade de produto comercial, mas também a sua subjetividade que é reproduzida a partir dela. Ou seja, fazer uma leitura analítica que evidencie também posições de sujeito; conseqüentemente, relações de poder. Nesse sentido, embora Fernandes (2017) não use nominalmente o termo, esse modo de olhar se aproxima da arqueogenealogia de discursos, haja vista que seu texto aborda questões como produção de subjetividade e relações de força entre sujeitos.

Pontuamos, contudo, a distinção entre essas perspectivas teóricas. Foucault (2012; 2014; 2014a; 2017) possibilita uma abordagem teórica que denominamos de arqueogenealogia de discursos, ou análise “dos sistemas de pensamento” (Prado Filho, 2013). Já as interpelações de Fernandes (2017) estão amparadas na pedagogia crítica que, inclusive, tem como um dos aportes teóricos os estudos das microrrelações de poder fundamentadas por Foucault (2012).

Quanto ao avanço técnico das mídias (imprensa, rádio e TV) no decorrer do século XX, potencializou o poder de reprodução dos regimes de verdades da indústria cultural. Ao considerar esse aspecto, Costa (2013, p. 142-143) pontua que a indústria cultural “progrediu graças ao avanço técnico do capitalismo”, uma vez que “o que o século XX viu surgir foi uma imensa maquinaria voltada à comercialização da cultura”. E embora estudiosos como Adorno (2020), Coelho (1993), Costa (2013) e Goulart (2014) descrevam essa indústria como parte de um processo de “alienação” e “reificação”, à luz de Foucault (2012; 2014; 2014a; 2017) a análise dos processos de subjetivação e das relações de força não descreve esses processos como positivos ou negativos, apenas ilustra os posicionamentos de sujeitos que são possíveis a partir de uma dada conjuntura.

À mesma medida que um produto que atende a uma grande demanda, cada discursividade encontra numa época o seu auge de reprodução. Posto isso, encontramos em Morrison (2012) uma descrição da história do mercado das HQ subdividida em eras: Era de Ouro (1938-1956), Era de Prata (1956-1970), Era das Trevas (1970-1994) e Renascença (a partir de 1996). Logicamente, essa divisão não é homogênea e faz referência às produções do mercado editorial dos Estados Unidos da América. Saldenberg (2013), nesse contexto, aponta que, além dos recortes temporais citados, há uma segunda época de ouro no Brasil, na qual surgem expoentes como Maurício de Sousa e Ziraldo. Para a análise discursiva do *corpus em foco*, levamos em conta a historicidade da indústria cultural globalizada, pois é nessa conjuntura que emergem os enunciados de super-heróis, como as produções para o cinema e para a TV. E são essas produções que mais tarde são exploradas como referencial para a produção de paródias como a *Sociedade da Virtude*.

Entretanto, antes de falarmos da constituição histórico-discursiva dos enunciados de super-herói, é preciso mencionarmos outro fenômeno social que ocorreu já no fim do século anterior: a *globalização*. De forma expositiva, Beck (1999, p. 44) afirma que esse não é um termo com referencial simples, pelo contrário, “globalização é, com toda certeza, a palavra mais usada – e abusada – e a menos definida dos últimos e dos próximos anos; e também a mais nebulosa e mal compreendida, e a de maior eficácia política”. Paradoxalmente, é Beck (1999, p. 46-47) quem traz uma definição objetiva desse fenômeno ainda em fase de compreensão:

Globalização significa a experiência cotidiana da ação sem fronteiras nas dimensões da economia, da informação, da ecologia, da técnica, dos conflitos transculturais e da sociedade civil, e também o acolhimento de algo a um só tempo familiar, mas que não se traduz em um conceito, que é de difícil compreensão, mas que transforma o cotidiano com uma violência inegável e obriga todos a se acomodarem à sua presença e a fornecer respostas. Dinheiro, tecnologia, mercadorias, informações e venenos

"ultrapassam" as fronteiras como se elas não existissem. Até mesmo objetos, pessoas e ideias que os governos gostariam de manter no exterior (drogas, imigrantes ilegais, críticas à violação dos direitos humanos) acabam por encontrar seu caminho. Entendida desta forma, a globalização significa o assassinato da distância.

Em resumo, de acordo com Beck (1999), a globalização é um processo produtivo, social e cultural pelo qual a sociedade produz saberes, mercadorias e cultura em uma rede global, como se todas as nações estivessem conectadas. A indústria do entretenimento absorve essas novas características aos seus modos de (re)produzir discursividades.

Para Duarte (2003), as ferramentas tecnológicas tornam-se mais do que um suporte de reprodução, elas passam a interferir no modo como vemos e falamos sobre um objeto.

Um dos aspectos mais evidentes do mundo contemporâneo é o lugar central ocupado pelos meios tecnológicos de produção, reprodução e difusão de informações audiovisuais: desde o início do século XX, sistemas como rádio, o toca-discos e o cinematógrafo; posteriormente a televisão e o vídeo; mais recentemente, os recursos de processamento digital de som e imagem têm um papel enorme e crescente em todos os âmbitos de nossas vidas, tendo se tornado verdadeiros catalisadores de nossa afetividade e de nosso posicionamento do mundo e das coisas em geral. Isso se reflete numa importância econômica cada vez maior do ramo das comunicações e entretenimento (Duarte, 2003, p. 7).

Assim, na década de 1990, impulsionada principalmente pelas indústrias cinematográfica e de *games*, a indústria cultural adquire uma nova conjuntura, a qual Duarte (2003) denomina de *indústria cultural global*. Duarte (2003, p. 172) afirma que essa indústria cultural se difere das anteriores principalmente pela concentração de poder por meio da formação de oligopólios.

esse modelo recente de indústria cultural se difere dos anteriores, na medida em que é menos dependente de conteúdo e mais da tecnologia [...] Aliás, é mesmo a existência de oligopólios que leva ao compulsório consumo de determinada tecnologia e tem multiplicado o faturamento de corporações, criando verdadeiros impérios.

Segundo Duarte (2003, p. 173), essa característica da formação de oligopólios, característica da indústria cultural global, pode ser vista nos movimentos de fusão entre tecnologia e conteúdo, tais como a compra de estúdios cinematográficos por fabricantes de equipamentos eletrônicos no final do século XX: compra da *Columbia* pela *Sony*, participação da *Toshiba* na *Time Warner*; mais tarde, também entram nessas movimentações as corporações do campo da comunicação.

há uma tendência ao predomínio de corporações transacionais que anteriormente atuavam em outros ramos e que foram paulatinamente migrando para (ou, simplesmente, diversificando seus investimentos na) indústria do entretenimento. Neste campo, destacam-se [...] conglomerados eletrônicos japoneses, [...] e, mais

recentemente, grandes operadoras de telefonia norte-americanas e/ou europeias, como AT&T, Atlantic Bell, Deutsche Telekom.

Ainda de acordo com Duarte (2003), essas transações continuam com novas fusões de conglomerados, aquisições de direitos de exibição e o advento de novas mídias como o DVD tornam esse cenário mais disputado já na primeira década do século XXI. É nessa conjuntura que são vendidos os direitos de comercialização de produções da *Marvel Comics* para a *Walt Disney* e *Twentieth Century Fox* (ambas, atualmente, pertencentes à *Disney*), e também de produtos da *DC Comics* para a *Warner Bros* (atualmente *Warner Bros Discovery*, nome dado devido à fusão recente das produtoras).

Como percebemos, os grupos que controlam as mídias são também os que controlam a maior parte da produção cultural. Não é de se surpreender que na segunda década do século XXI entraram nessa disputa por poder outros grupos ligados ao campo da tecnologia e da comunicação, as chamadas *big techs*. Como veremos no tópico a seguir, essas *big techs* controlam, na contemporaneidade, a maior parte da circulação de discursos, inclusive aqueles produzidos pela indústria cultural, e é nesse cenário que produções como *Sociedade da Virtude* se tornam possíveis.

Em síntese, o que abordamos neste primeiro tópico foi a relação entre a indústria cultural, atualmente com as novas configurações de uma indústria cultural globalizada, e a produção de discursividades no formato de produtos culturais. Eles, por sua vez, entram em uma gama de possibilidades de enunciação, visto que agora essa indústria está ligada ao domínio dos meios de tecnologia e comunicação, o que permite que muitas dessas produções atinjam diferentes formatos e plataformas de exibição, além da mídia tradicional. E é desses novos formatos, como a *web* e em especial o *Youtube*, que falamos a seguir.

Reafirmamos a relevância de tratar essa websérie como objeto de pesquisa. Olhar para a ficção é mais do que contemplar uma produção criativa, é ver como a subjetividade do presente é construída por meio de um produto cultural. Assim, olhar discursivamente para essa websérie é, de certa forma, olhar para o presente – para os discursos que nos movem na atualidade, muitas vezes povoados por conflitos desde sua constituição, até sua reprodução como produto de consumo na *web*.

### **1. 1 Websérie e Youtube: novos formatos e plataformas para a indústria do entretenimento**

Na última década do século XX, observamos mais transformações tecnológicas e a popularização da internet, as quais impulsionaram o surgimento de novos formatos para as

discursividades audiovisuais da indústria do entretenimento, entre as quais destacamos a websérie. Segundo Hergesel (2018, p. 133):

A websérie é uma narrativa midiática produzida, prioritariamente, em linguagem audiovisual, de maneira serializada, cujos episódios ficam disponíveis para acesso nos espaços on-line passíveis de circulação, especialmente os sites de armazenamento de vídeos.

Notamos, de acordo com Hergesel (2015), que progressivamente a websérie deixou de ser um complemento das produções televisivas, consolidando-se como uma produção independente, adaptada às especificidades do ambiente digital. Segundo o autor, entre as características desse formato estão os roteiros curtos, número limitado de personagens, cenários restritos e tempo narrativo mais ágil. Além disso, o enquadramento é ajustado para telas menores, como as dos dispositivos móveis, para construir novas demandas de consumo digital.

Embora tenha se apropriado de uma mídia anterior, a websérie deixou de ser unicamente um complemento à série televisiva e passou a ser dona das próprias histórias. Com roteiros adaptados ao formato – número de personagens limitados, espaço restrito, tempo mais ágil, enquadramento alterado devido ao tamanho da tela, etc. –, a websérie se tornou um novo exemplo de texto narrativo que faz uso da linguagem audiovisual (Hergesel, 2015, p. 62).

Ainda com base em Hergesel (2015), a singularidade da websérie não se limita ao formato, mas também aos seus modos de circulação e interação com o público. O espectador dessa produção, diferentemente daquele que consome séries televisivas, assume um papel ativo na comunidade digital, interfere diretamente nas condições de emergência e reprodução daquilo que tomamos finalmente como um enunciado.

ao se referir aos modos de disseminação da websérie em comparação às séries de televisão, a principal observação é que, com a criação de comunidades virtuais, perfis em redes sociais, blogs e fóruns de discussão, o espectador deixa de ser apenas o consumidor e se transforma em um coautor, relacionando-se inclusive com outros espectadores e contribuindo com ideias acerca do enredo (Hergesel, 2015, p. 63).

Quando se traz essa leitura para a análise de discursos, apreendemos que as condições de possibilidades da cultura industrializada global possuem uma dinâmica diferenciada da cultura industrializada tradicional. No ambiente digital, o público-consumidor interage diretamente com o enunciado (ou seja, com o produto cultural); assim, comentários e interações que identificam se o usuário gostou ou não do conteúdo podem aparecer em formato de enunciados em episódios subsequentes, uma possibilidade que é bem mais limitada na mídia televisiva. Barbosa (2013, p. 33) reforça essa ideia ao afirmar que “a internet possui uma

dinâmica diferente em relação à televisão. Seu ambiente necessita de uma maior interação do espectador, que ‘navega’, opta e clica nos *links* disponíveis nos endereços eletrônicos”.

Para Barbosa (2013, p. 54), esse atravessamento é potencializado por plataformas como o *Youtube*, que desde sua fundação, em 2005, tem se consolidado como um dos principais portais de hospedagem e compartilhamento de vídeos.

O Youtube, portal de hospedagem e compartilhamento de vídeos *online*, foi fundado em 2005 pelos estudantes Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim e, onze meses depois de seu lançamento, foi adquirido pelo Google em novembro de 2006. Desde então, o portal tem fechado acordos com diversas empresas de radiodifusão como CBS, BBC e gravadoras musicais, como Warner, Sony e Universal para evitar problemas com a violação de direitos autorais (Barbosa, 2013, p. 54).

De acordo com essa observação de Barbosa (2013), entendemos que após ser adquirido pelo *Google* em 2006, o *Youtube* estabeleceu parcerias estratégicas com grupos da grande mídia tradicional, ampliou seu alcance e regulamentou também questões de direitos autorais. Acordos semelhantes foram celebrados por outras corporações recentemente: A compra da *Paramount Studios* pela *Skydance*<sup>5</sup> e a compra da *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)* pela *Amazon*<sup>6</sup>.

Em consonância com essas observações, encontramos os estudos de Burgess e Green (2009), nos quais esses estudiosos explicam que a popularidade alcançada por certos vídeos produzidos por usuários, aliada à utilização dessa mesma plataforma por grandes empresas de mídia, acabou por conquistar a aprovação do público. “Foi também essa combinação que posicionou o *Youtube* como foco central em que disputas por direitos autorais, cultura participativa e estruturas comerciais para distribuição de vídeos online estão acontecendo” (Burgess; Green, 2009, p. 21).

Burgess e Green (2009, p. 23) são categóricos na afirmação de que o “negócio” do *Youtube* não é a produção de vídeos, mas a cultura participativa. Segundo esses autores:

Cultura participativa é um termo geralmente usado para descrever a aparente ligação entre tecnologias digitais mais acessíveis, conteúdo gerado por usuários e algum tipo de alteração nas relações de poder entre os segmentos de mercado da mídia e seus consumidores (Burgess; Green, 2009, p. 28).

---

<sup>5</sup> Fusão Paramount Skydance: especialistas analisam planos da empresa: “O fundador da Skydance, David Ellison, disse que a New Paramount, como está sendo chamada, pretende se tornar uma *empresa de mídia e tecnologia* (grifo nosso)”. Disponível em: <https://encurtador.com.br/VOwOe>. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

<sup>6</sup> Amazon compra MGM, dos filmes de James Bond, em transação bilionária. <https://encurtador.com.br/bbNLI>. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

Esse olhar investigativo de Burgess e Green (2009), sobre essa determinada plataforma de conteúdo digital, dialoga com a percepção de Hergesel (2015) a respeito da materialidade enunciativa e das condições para a produção de uma websérie. A noção de cultura participativa dada por Burgess e Green (2009) não se afasta das noções de cultura industrial globalizada dada por Duarte (2003), tampouco da de guerra cultural discutida por Rocha (2021). Observamos que, na verdade, essas noções estão interligadas. A cultura participativa é um modo de produção de produtos e (re)produção de discursos, que só é possível graças à cultura industrial globalizada. A websérie como um dos produtos possíveis dessas condições específicas de possibilidade surge em sua materialização final no formato de um enunciado audiovisual. A guerra cultural, por sua vez, é utilizada como estratégia discursiva pelo discurso conservador numa tentativa de manutenção de seu lugar privilegiado nas relações de poder.

Uma vez expostas as relações do formato websérie com o advento das empresas de mídia e tecnologia (ou *big techs*), e descritas as definições e distinções entre indústria cultural e indústria cultural global, para ilustrarmos as condições específicas para o surgimento de enunciados como os reproduzidos em *Sociedade da Virtude*, cabe ainda conceituarmos o que é um *herói* e um *super-herói* na atual conjuntura. Como veremos a seguir, a concepção de *herói*, conseqüentemente de *super-herói*, foi atualizada diversas vezes ao longo do último século, são essas noções que servem de ponto norteador para a produção derrisória em *Sociedade da Virtude*.

## **1. 2 Discursos sobre super-herói: *Sociedade da Virtude* e as novas formas de enunciação da contemporaneidade**

Os enunciados de *Sociedade da Virtude* nos apresentam um conceito que constrói um discurso derrisório de *herói*. Mas o que seria, em primeiro lugar, a derrisão? Eagleton (2020) descreve a derrisão com uma técnica discursiva zombeteira, na qual o humor emerge com um efeito ou uma consequência dessa enunciação. Segundo Eagleton (2020), essa técnica está familiarizada com a *teoria da incongruidade*, uma ótica pela qual podemos compreender como funcionam alguns enunciados humorísticos, “o humor surge do impacto entre os aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado” (Eagleton, 2020, p. 61).

Em poucas palavras, para que um sujeito-consumidor veja humor em um enunciado que deboche de um *super-herói*, ele precisa, em primeiro lugar, ter *familiaridade* com o conceito de *super-herói*. Para Eagleton (2020, p. 61), a *desfamiliarização* corresponde à quebra das

expectativas desse sujeito, que provoca surpresa e promove o humor. E é essa descrição que fazemos neste tópico: demonstramos aproximações e distanciamentos entre as concepções de herói e super-herói produzidas ao longo das últimas décadas, além de observar que essas definições estão associadas a um domínio de memória (Foucault, 2014a), que está sempre em atualização. Na sequência, demonstramos de que modo esse domínio de memória corrobora com o efeito derrisório nos enunciados reproduzidos em *Sociedade da Virtude*.

Para Feijó (1984), a ideia do herói é tão antiga quanto a ideia de mito. Ou seja, todos os povos têm seus heróis, mesmo com diferenças culturais significativas, as narrativas heroicas tendem a ter um mesmo padrão enunciativo. Entre as diferentes concepções que atravessaram o termo *herói* no decorrer dos séculos, seja na história e na literatura, a que nos interessa é a mais recente, a da indústria cultural. Para Feijó (1984), a história dos heróis está intimamente ligada à história da indústria cultural, especialmente à indústria das HQ, que antes ocupavam pequenos espaços em tiras de jornal. A criação do personagem Super-Homem em 1938, para Feijó (1984), é um marco histórico para essa indústria: “o sucesso do Super-Homem abriu caminho para uma nova modalidade de herói: os super-heróis” (Feijó, 1984, p. 91).

Isso posto, já chegamos ao segundo conceito que é primordial neste tópico, o de herói. Dentre as diversas definições que encontramos em Morrison (2012), Feijó (1984) ou simplesmente nas produções culturais recentes, algumas delas são conflitantes, ousamos então esboçar uma síntese: herói é uma personagem, ou uma representação/construção da identidade, dos desejos ou da vontade de verdade de um povo; cada herói tem como referencial a sua época e o seu lugar. Não por acaso, heróis gregos são eternizados por feitos épicos, enquanto heróis contemporâneos são, na visão de grupos neoliberais, um exemplo de sucesso a ser reproduzido; enquanto para outros, um exemplo do pior que a humanidade e a sociedade globalizada podem produzir. Esses posicionamentos em oposição ilustram bem o momento que vivemos na contemporaneidade.

Por consequência dessa liquidez de conceitos, nesta tese não nos debruçamos sobre o conceito de mito, ou sobre as numerosas definições clássicas de *herói* da literatura e/ou indústria cultural. Falamos de *super-herói*, que pode ser compreendido como um produto da cultura industrializada, atualizado com novas configurações da cultura industrializada globalizada. De acordo com Feijó (1984, p. 92),

os super-heróis se incorporaram aos mitos de nosso tempo, desenvolvendo-se num contexto de concentração econômica e alienação, mas menos perigosos do que muitas vezes se supõe. Ou seja: não dá para igualá-los aos mitos das sociedades primitivas pela simples razão de que nessas os indivíduos tinham seus heróis como reais (só que

num outro tempo e espaço), ao passo que todos nós sabemos que os super-heróis são frutos de uma indústria altamente lucrativa, onde o herói virou mercadoria.

Para Magno e Ferraraz (2009), o produto cultural *super-herói* foi moldado tanto por necessidades comerciais quanto por contextos históricos e políticos:

o fato de os super-heróis terem nascidos de máquinas preparadas para produzir e reproduzir bens de consumo, portanto, produtos criados para serem consumidos por uma grande massa. A despeito de todo contexto histórico que favoreceu e até exigiu suas origens, os super-heróis são produtos culturais próprios da sociedade da era industrial (Magno; Ferraraz, 2009, p. 135).

Como as produções de *super-heróis* seguem as condições de possibilidade de sua época, na atualidade as urgências dessas histórias são da mesma ordem do mundo globalizado: ameaças terroristas, mudanças climáticas, crises políticas internas, guerras étnicas, e a teia que entrelaça todas essas discursividades é a disputa por um lugar de verdade. Em particular, ao se falar dos enunciados de *Sociedade da Virtude*, a teia que captura todos esses discursos tem método; à luz dos estudos de Rocha (2021), podemos defini-la como *guerra cultural*.

Ao longo deste capítulo, fizemos um caminho inverso, falamos primeiro das estratégias, e agora abordaremos os discursos. Para tanto, a pergunta que nos move nessa explicação é: quais são os discursos que constituem a produção de super-heróis na contemporaneidade? Há uma gama de produções na atualidade, seja para o cinema, *streaming*, ou plataformas como *Youtube*. Detemo-nos sobre aquelas que servem como referencial para as produções de *Sociedade da Virtude*, uma vez que essas são paródias de produções já conhecidas nessa indústria.

Com base nesse propósito, podemos citar os discursos que atravessam as produções da personagem *Mulher Maravilha* que serve como referencial para a personagem *Majestosa* de *Sociedade da Virtude*. Segundo o estudo de Cordeiro; Chagas; Lima e Souza (2023, p. 14), há um dualismo nas produções dessa personagem ao longo da história. Inicialmente concebida como um símbolo de força em um cenário de desigualdade de gênero, sua narrativa muda gradativamente, a ponto de incorporar construções que reforçam papéis de gênero da época, desconsiderando suas origens como uma protagonista empoderada e guerreira.

a Mulher Maravilha, que inicialmente era marcada pela sua força e poder em um mundo dominado pela desigualdade de gênero, passou a ter sua narrativa complacente com os papéis de gênero atribuídos à época. Ao desconsiderar o papel da Mulher Maravilha da Era de Ouro, isto é, como guerreira poderosa e protagonista de suas próprias batalhas, as narrativas seguintes apelam ao reforço de ideais machistas quanto à representação da mulher como inferior, fraca e submissa, independentemente de suas habilidades (p. 14).

O estudo de Cordeiro *et al* (2023) usa como materialidade HQ publicadas entre 1942 e 1982, embora não lance um olhar para séries televisivas ou websérie, essa análise permite uma breve percepção dos discursos que povoaram a produção dessa personagem no decorrer dos anos. Como podemos observar, o debate em favor do empoderamento de minorias como mulheres e crianças foi lentamente perdendo força para discursos que reforçavam “papéis de gênero” sob uma ótica machista. Já no século XXI, a personagem retorna a sua constituição anterior de guerreira e empoderada.

Assim, o que é possível concluir a respeito das representações da *Mulher Maravilha* é que essa relação de força entre discurso machista e de empoderamento de minorias sempre movimentou essas produções. Não é estranho, nesse sentido, que em a *Sociedade da Virtude* a personagem *Majestosa* reproduza falas em que esses discursos se choquem, empregando humor derrisório. *Majestosa* é apresentada seminua, com seios grandes, quadril largo e cintura fina, mas em suas falas ela reproduz “o direito de ficar pelada”, o que ilustra a contradição entre o discurso de empoderamento e as demandas machistas do mercado cultural.

Print 3 - DCPC-1 (*Sociedade da Virtude*, 2017b, 1 min 49 s)



De um modo geral, os super-heróis, “como parte constituída dessa cultura e por estarem ligados às mudanças estruturais que se processam desde o final do século XX, trazem em si as marcas da contemporaneidade” (Magno; Ferraraz, 2009, p. 131). Mas que marcas seriam essas? Conforme a leitura do artigo de Magno e Ferraraz (2009), podemos dizer que essas “marcas” são os discursos que constituem esse produto cultural. E os produtos se moldam aos discursos reproduzidos em sua época, não há homogeneidade discursiva, há, na verdade, uma luta por espaços de poder.

Segundo o artigo supracitado, as histórias em quadrinhos transcendem seu papel como produtos de entretenimento e podem ser vistas como verdadeiros reflexos das dinâmicas sociais

e culturais de suas épocas. Podemos acrescentar a essa observação as webséries, produto da indústria cultural globalizada. No caso da Mulher Maravilha, é intrigante observar como sua narrativa inicial, fortemente associada ao empoderamento feminino e às lutas por igualdade na primeira metade do século XX, foi gradualmente transformada. O que antes simbolizava força e protagonismo passou a ser permeado por construções que enfatizam a sexualização da personagem e sua subordinação a papéis de gênero mais conservadores. Isso revela, de maneira inquietante, como as HQ e outros produtos culturais estão sujeitos a pressões tanto mercadológicas quanto culturais, reforçando, em alguns casos, estruturas patriarcais. Esse fenômeno não é isolado, mas se alinha a uma tendência mais ampla na indústria do entretenimento.

Ao revisitar essas dinâmicas, percebemos que esses produtos não são apenas "espelhos" das sociedades em que foram criadas, mas também agentes que contribuem para a manutenção ou contestação de estruturas de poder. A forma como essas narrativas se adaptam revela muito sobre o que a sociedade privilegia ou tolera em determinados períodos históricos. Magno e Ferraraz (2009) investigam essa dinâmica, analisando produções cinematográficas de *Superman* e *Homem-Aranha*. Segundo esses autores, tais personagens são representações de desejos do indivíduo pós-moderno, preso entre a disciplina da produtividade e os anseios por um mundo melhor. As paródias dessas representações em *Sociedade da Virtude* são respectivamente *Big-Bang (Print 4)* e *Tarantula-man (Print 5, página 53)*.

*Print 4 - DRE-4 (Sociedade da Virtude, 2017a, 2 min 23 s)*



O primeiro possui força, velocidade e conhecimento, de modo que, supostamente sem intenção, vê os seres humanos como inferiores, até mesmo seus colegas de equipe entram nesse olhar de julgamento. A ironia dessa caracterização de *Big-Bang* reside no fato de que ele tenta inverter as relações de força. Ele afirma se sentir mal por estar em uma posição de privilégio, um claro deboche ao discurso de empoderamento de minorias. Já *Tarantula-man* repete o padrão enunciativo de adolescente super-herói, a exceção é o seu rosto. O deboche em sua

caracterização possibilita uma problematização dos lugares estáveis que esse produto cria. Super-heróis podem ter conflitos, dilemas, podem, em determinadas vezes, romper seu próprio código de conduta, mas enquanto à beleza corporal? Não! Essa tem de ser padrão. Um produto-cultural deve atender aos padrões, a menos que seja um produto derrisório.

Para complementar essa discussão, podemos acrescentar um estudo de Costa, Franco e Leão 2014, os quais, em uma análise das relações de poder que envolvem as produções midiáticas desse produto, fazem uma descrição da identidade discursiva que foi gradualmente se cristalizando. “A identidade de super-herói é, assim, praticada por um agente político, constitui uma subjetividade política e promove posições de sujeito que produzem os indivíduos socialmente” (Costa; Franco; Leão, p. 177).

*Print 5 - DCIS-4 (Sociedade da Virtude, 2018f, 1 min 23 s)*



Da mesma forma, podemos encontrar nas abordagens de Viera (2008), Silva (2018), Rodrigues e Tavares (2015) e Silva (2011) uma convergência na compreensão desses produtos culturais como um espaço de disputa e representação simbólica. Viera (2008, p. 210) enfatiza como essas produções refletem transformações sociais e culturais, desde disputas políticas e econômicas até mudanças na concepção de identidade,

observa-se como, ao longo de 70 anos de narrativas repletas de conflitos e jogos de poder, os temas se tornaram cada vez mais complexos, passando da simples dialética do herói contra o vilão para relações de preconceito, ódio racial, disputas políticas e econômicas, entre outras. Até mesmo os códigos que antes regiam a conduta do herói, do qual se esperava o bom exemplo para o cidadão “comum”, hoje são questionados e flexibilizados.

Sob o olhar de uma coletânea de pesquisas organizadas por Silva (2018), temos uma ampliação dessa perspectiva. No primeiro capítulo de seu livro, o autor reflete como a temática da tolerância e do respeito às diferenças, especialmente no universo mutante da *Marvel*,

progrediu ao longo dos anos, passando por questões raciais e de orientação sexual até alcançar debates sobre imigração e intolerância religiosa.

O discurso de tolerância e respeito às diferenças que permeia os filmes e séries acaba ganhando novos contornos nas produções mais recentes, em especial aquelas produzidas para a televisão. Se nos primeiros filmes o debate passava principalmente por comparação com populações negras e homossexuais, em sua busca pela ampliação de espaço político, atualmente o problema da imigração e da intolerância religiosa acabam se destacando (Silva, 2018, p. 11).

No artigo publicado por Rodrigues e Tavares (2015), por sua vez, encontramos a explicação de que os super-heróis sempre foram instrumentos de organização do imaginário social, o que possibilita “um sistema de interpretação da realidade, organizando as relações do sujeito com o mundo e orientando as suas condutas sociais” (Rodrigues; Tavares, 2015, p. 111). Contudo, as pesquisadoras reconhecem que esse lugar supostamente estável do super-herói passa por mudanças no final do século XX e no início do século XXI.

Observamos que os super-heróis vêm formando uma nova representação social nas últimas décadas, passando a representar, ao longo da história, a evolução que se afasta da imagem do semideus, em prol de um deslizamento de sentidos que constitui um sujeito fundamentalmente ambíguo (Rodrigues; Tavares, 2015, p. 111).

Já na dissertação de mestrado de Silva (2011), apreciamos um reforço da afirmativa de que essas produções culturais refletem mudanças globais. Silva (2011) discorre e exemplifica a dinâmica de transformação do *Super-Homem*<sup>7</sup>, que deixa de ser exclusivamente um ícone americano para se tornar um herói global.

As novas tecnologias e movimentos econômicos vêm tornando o mundo cada vez menor, intensificando a integração entre as nações e arrefecendo discursos nacionalistas. Isso, como não poderia deixar de ser, acaba se refletindo nos quadrinhos, e o Super-Homem sofre mais uma drástica transformação, deixando a posição-sujeito de herói dos Estados Unidos e assumindo a postura de herói global. Esse processo de transições discursivas é contínuo, e o futuro certamente trará novas transformações (Silva, 2011, p. 156).

Essa observação de Silva (2011) é pertinente, pois até aqui fizemos uma descrição dos discursos que constituem as produções de super-heróis na contemporaneidade, mas nenhuma dessas observações se afasta de uma ótica que trate apenas a produção estadunidense como

---

<sup>7</sup> Algumas HQ e séries para TV não traduzem o nome do personagem, mantendo o original Superman. Em seu texto, Silva (2011) opta pela versão traduzida. Todavia, no Brasil, o público reconhece o personagem por ambos os nomes.

objeto. E quanto às produções de super-heróis da conjuntura brasileira? Como se encaixa a websérie *Sociedade da Virtude* nessa discussão?

A identidade das produções brasileiras de super-herói foi por muito tempo uma reprodução do padrão enunciativo estadunidense. Conforme os estudos de Costa, Franco e Leão (2014), o produto cultural de super-heróis serviu para reproduzir um discurso “imperialista” que corroborava com uma ideia de padronização dos modos de produção de entretenimento e de condução da vida, “o modo de vida americano, que se expandiu como uma forma de vida universal incrustando a figura do herói no imaginário social” (Costa; Franco Leão, 2014, p. 177).

Contudo, é por meio da dissertação de mestrado de Alves (2003) que damos conta de que a caracterização de personagens nacionais seguia técnicas similares às estadunidenses. A esse respeito, podemos ler uma advertência de Alves (2003, p. 100):

mesmo tendo alçado algum sucesso no período e podendo ser classificados como heróis épicos, não havia neles uma identificação com nossa realidade cultural. Ao contrário, os mesmos terminaram por reforçar a hegemonia do quadrinho norte-americano no mercado brasileiro.

Essa tendência também se reflete nas produções audiovisuais, haja vista que o consumo de entretenimento no Brasil ainda sofre forte influência das produções dos Estados Unidos. Todavia, Alves (2003, p. 100) destaca que esse cenário passa por mudanças, principalmente pelo abandono das tendências internacionais por parte dos produtores de entretenimento nacional.

Num segundo momento, o modelo norte-americano foi rebaixado com a utilização do recurso narrativo da paródia, onde havia um discurso da diferença; onde os elementos clássicos foram discutidos, questionados, ridicularizados. A estratégia para ganhar uma fatia do mercado passava pelo discurso de preservação de nossa identidade cultural.

Rumo à finalização deste capítulo, destacamos que Alves (2003, p. 100) produz um diagnóstico interessante a respeito da produção cultural a partir do mercado de HQ:

para os produtores de cultura midiática não há espaço para a existência de heróis épicos, porque segundo os mesmos ninguém no Brasil acreditaria neles e assim não haveria uma identificação com o que poderíamos temerariamente definir como a carnavalizada “alma brasileira”.

Esse apontamento de Alves (2003) facilita a compreensão da organização de *Sociedade da Virtude* como um produto cultural contemporâneo. Embora a pós-produção esteja localizada em solo estadunidense, a reprodução de discurso está intimamente ligada a uma formação discursiva brasileira. A escolha desse local de pós-produção ilustra, na verdade, um cenário de condições econômicas que possibilitam uma produção midiática com mais visibilidade. Feitas essas considerações, passemos aos estudos do humor.

## 2 O HUMOR: UM OLHAR PELA ANÁLISE DO DISCURSO

Para além da materialidade dos enunciados analisados em um dado recorte temporal em a *Sociedade da Virtude*, é necessário compreender como se constrói e como se manifesta o efeito de humor na (re)produção dos discursos nesse *corpus*. Para tal, é imprescindível ter uma concepção discursiva do que se entende por humor. Esclarecemos que aqui tratamos de delimitar as investigações que observam o funcionamento de enunciados de humor dentro dos estudos discursivos. Não afirmamos que determinados autores tenham produzido estudos objetivamente para aplicá-los em análise de discursos, mas o que suas produções possibilitam por essa ótica.

Neste capítulo, ilustramos distinções a respeito de algumas perspectivas teóricas dos estudos do humor; descrevemos algumas técnicas fundamentais para a reprodução e efeito desses enunciados. Além disso, abordamos os distanciamentos entre determinadas modalidades de humor, em particular a derrisão. Assim, ao fazermos esse paralelo entre essas concepções de humor no decorrer da história, foi possível contemplar os desafios e os jogos de poder que envolvem os discursos conservador, de empoderamento e o de politicamente correto em enunciados humorísticos na contemporaneidade.

### 2. 1 Breve histórico de estudos sobre o humor

O Humor, infelizmente, não possui uma materialidade fácil de ser estudada. Alguns campos de saber observam os efeitos do humor por meio do corpo. No campo da Linguagem, entretanto, a materialidade que abordamos para tal estudo é a do enunciado. Nesse aspecto, destacamos que a compreensão de um enunciado não se dá separada de condições de possibilidade de surgimento. Então, é compreensível que um enunciado que provoque riso em uma determinada época e lugar não o fará se distante dessas condições específicas. Feito esse preâmbulo, procedemos a algumas discussões sobre esse campo.

Para Freud (2006, p. 98), o riso é uma reação do corpo diretamente ligada à produção de prazer pela *psiqué*:

encontram-se no riso as condições sob as quais uma soma de energia psíquica, usada até então para a catexia, encontra livre descarga. E já que o riso – não todo o riso, é verdade, mas certamente o riso originário do chiste – é uma indicação de prazer, inclinamo-nos por relacionar este prazer com a suspensão da catexia que fora previamente apresentada.

Para elucidarmos esse apontamento de Freud (2006), recorremos a Roudinesco e Plon (1997), de seus estudos extraímos os conceitos de catexia e chiste, respectivamente. O primeiro “designa a relação sexual entre os pais, tal como pode ser vista ou fantasiada pela criança, que a interpreta como um ato de violência, ou mesmo de estupro, por parte do pai contra a mãe” (Roudinesco; Plon, 1997, p. 108). O segundo, de acordo com esses estudiosos, é tratado da seguinte forma:

Enquanto o sonho é a expressão da realização de um desejo e de uma evitação do desprazer, que leva a uma regressão para o pensamento em imagens, o chiste é produtor de prazer. Se recorre aos mecanismos de condensação e deslocamento, caracteriza-se, antes de mais nada, pelo exercício da função lúdica da linguagem, cujo primeiro estágio seria a brincadeira infantil e o segundo, o gracejo. [...] Lacan efetuou uma leitura estrutural da noção freudiana de condensação. Assemelhou-a a uma metáfora, fazendo do dito espirituoso um significante, isto é, a marca pela qual surge num discurso um “rasgo” [*trait*] de verdade que procuramos mascarar.

Destacamos, primeiramente, que o objeto de estudo de Freud (2006) é efeito do riso, não exatamente o humor. Resumidamente, de acordo com Freud (2006), o riso provoca uma sensação de prazer por meio da liberação de uma energia antes canalizada em uma memória, sequência de pensamentos. E esse efeito está intimamente relacionado à linguagem, pois, segundo Roudinesco e Plon (1997, p. 108), “Lacan deu a entender que Freud teria percebido, antes das descobertas da linguística moderna, uma relação entre as leis de funcionamento da linguagem e as do inconsciente”.

Esses apontamentos de Freud (2006), todavia, ainda não chegam a uma concepção de humor que seja satisfatória em uma análise profunda de discursos e de seus jogos de poder. Essa perspectiva dada por Freud (2006) investiga o fenômeno por intermédio do indivíduo, não do sujeito. No entanto, a aproximação entre linguagem e inconsciente já sugere que, para compreender o humor, devemos ter um domínio prévio dos estudos em linguagem, visto que a concepção de humor na atualidade possui mais desdobramentos. Contudo, consideramos fundamental alcançar um entendimento da constituição dessa teoria no decorrer da história, haja vista que saberes são constantemente atualizados.

Para Bergson (2018, p. 38), o riso é uma característica essencialmente humana:

não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia, nunca jamais risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas. Podemos rir de um chapéu; mas o que ridicularizamos neste caso não é o pedaço de feltro ou palha e sim as formas que os homens lhe deram, o capricho humano que o moldou.

Ao falarmos de risível, assumimos a possibilidade da existência de um enunciado capaz de gerar um efeito de humor. Se consideramos a proposição de Bergson (2018) como verdadeira, podemos afirmar que não há risível fora do que é discursivo. Aqui, não estamos nos referindo ao riso, mas ao risível, aquele que pode se tornar um enunciado de humor. Afinal, existe riso sem humor, mas não há humor sem o elemento discursivo.

Nisso, atores podem encenar uma queda ou atirar tortas na face um do outro, mesmo que não haja um enunciado verbal, há o movimento corporal. O corpo, nesse contexto, é um objeto povoado por discursos, pois a própria constituição do corpo se dá no e pelo discurso. Por algum motivo, a roupa do palhaço parece engraçada para alguns sujeitos, enquanto a de um médico, não. E em um dado momento na história foi constituído que movimentos imprevisíveis podem provocar um efeito de comicidade. No entanto, o sucesso desse efeito depende da compreensão e da memória do sujeito que ri. Logo, percebemos que não há interpretação sem linguagem, e não há linguagem que não esteja carregada de discursos. Assim, só há humor onde há discursos.

Afirmar que o humor só existe apenas dentro dos limites do discurso não implica em reproduzir um senso comum de que o “humor é cultural”. Essa afirmação, por si só, não explica como o enunciado produz seu efeito cômico para os sujeitos. Segundo Possenti (2014, p. 148), o que faz alguém rir não é a unidade temática, mas a técnica.

o discurso humorístico, nos diversos gêneros textuais em que se materializa, faz apelo a um saber, a uma memória – mas não necessariamente a uma cultura específica. E o que faz um texto “falhar” é fundamentalmente a ausência dessa memória ou desse saber.

À medida que as regras de organização de um saber mudam ao longo dos anos, as verdades e os discursos inscritos nessas verdades também mudam. Isso explica porque algo que provocava riso em um determinado século ou lugar pode não ter o mesmo efeito em outro. Além disso, essa mudança também justifica porque a concepção do que é risível diverge tanto de um país para o outro, uma vez que as regras de formação do discurso não são universais (Possenti, 2014).

Embora mantenham uma aproximação em relação à noção de que o humor pertence ao domínio da linguagem, os posicionamentos de Freud (2006) e Bergson (2018) divergem quanto à função do riso. Para Freud (2006), o riso serve como uma “válvula de escape”; enquanto para Bergson (2018), o cômico (o risível) representa um desvio que deve ser corrigido. Alberti (2002, p. 184), ao estudar o risível ao longo da história do pensamento, produz uma leitura

crítica a respeito do ensaio de Bergson sobre o riso: “cômico e riso, para ele, são, respectivamente, um desvio negativo e sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade”. Alberti (2002, p. 184) ainda complementa que Bergson trata o cômico “principalmente como uma manifestação negativa, que o riso tem por tarefa corrigir”.

Ainda que antagônicas, ambas as percepções possuem pertinência, tanto que Sousa (2012) demonstra, em sua dissertação de mestrado, que o riso pode ser utilizado como estratégia discursiva para um exercício de biopoder. Ou seja, pode ser usado como recurso de sanções para se obter um corpo disciplinado, como também pode ser utilizado para obter prazer e produzir corpos dóceis e produtivos.

Como podemos observar, esses estudos do final do século XIX e início do século XX investigam mais a emergência do riso e suas funções do que propriamente as condições necessárias para a produção de um enunciado humorístico. No entanto, no século XXI, Eagleton (2020, p. 14) passa a entender o riso como um enunciado em si, mas ressalta que sem as condições históricas de existência, não haveria efeito de sentido, muito menos humor, uma vez que:

embora o riso em si seja puramente uma questão de significante – mero som sem sentido –, ele é socialmente codificado. É uma ocorrência física espontânea (ao menos na maioria das vezes), mas socialmente específica e, como tal, está no limiar entre natureza e cultura (Eagleton, 2020, p. 14).

Essa afirmação de Eagleton (2020) corrobora nossa perspectiva de que o humor só é possível dentro do campo da discursividade. Sua perspectiva contemporânea dos estudos (2020, p. 43) nos permite compreender o humor além da simples reação do riso. A abordagem desse estudioso se concentra na análise do funcionamento do humor por meio de seus enunciados, e não exclusivamente do riso, que é um efeito derradeiro.

Pensamos no humor como gratuito e não funcional, mas isso está longe da verdade. Ao contrário, uma de suas funções mais tradicionais tem sido a reforma social. Se homens e mulheres não podem ser convencidos à virtude através da repreensão, talvez o sejam através da sátira.

Resumidamente, Eagleton (2020) afirma que o humor pode servir para “conduzir práticas”. Segundo Foucault (2017), discursos sobre saúde e higiene serviram para que Estados civis disciplinassem corpos e administrassem vidas. De acordo com o que podemos perceber por meio dessa perspectiva de Eagleton (2020), nem toda prática disciplinar implica em repressão. É justamente essa perspectiva que nos interessa para a análise de discursos, pois,

embora o riso também possa ser um enunciado (Sousa, 2017), nem todo riso é consequência do humor, um efeito de humor depende da inscrição ou não de um sujeito em determinado discurso. Dessa maneira, delimitar o que constitui um enunciado humorístico não é tarefa simples. O que torna um enunciado engraçado? Por que certos enunciados são aceitos como engraçados enquanto outros não? E é nesse ponto que recorreremos ao método arqueogenealógico (Foucault 2012; 2014).

À luz desse método, analisamos o enunciado e questionamos quais são suas regras de composição e reprodução. Em seguida, voltamos nosso olhar para o sujeito, investigando de que modo ele se constitui em tal discurso e o que o leva a se posicionar desse modo derrisório. Só então descrevemos os jogos de poder que movem esse sujeito, examinando como o humor opera nessa conjuntura, ora resistindo, ora aceitando o exercício de um poder. Esclarecemos, contudo, que a categoria de humor específica do *corpus* em questão é a de derrisão, isto é, o deboche.

Para Eagleton (2020, p. 63), a *técnica* ou *teoria da incongruidade* é o que possibilita que um enunciado derrisório provoque um efeito de humor, “o senso do ridículo surge de substituir um objeto sob um conceito inapropriado ou sob um conceito que é apropriado de um ponto de vista, mas não de outro”. Na esteira dessa discussão, de acordo com Charaudeau (2006), o efeito de humor resulta de uma situação de enunciação, o que significa que, para compreendê-lo, é necessário descrever o acontecimento discursivo em que ele surge (ou é reproduzido), a unidade temática, a materialidade que concretiza o enunciado e os possíveis efeitos de poder-saber com o sujeito público-alvo.

Dessa forma, ao discutirmos sobre enunciados do canal *Sociedade da Virtude*, tratamos de enunciados que são organizados e reproduzidos em uma situação específica. Essas animações são produzidas para o público adulto e pertencem a um momento histórico particular, sendo viabilizadas pelo advento das redes sociais. Esse contexto determina não apenas o modo como o discurso é reproduzido, mas também as formas de materialização desses enunciados. A mencionar, as redes sociais priorizam vídeos curtos, vídeos longos tendem a ter menor capacidade de capturar a atenção de seu público alvo.

Dado que esse público é composto por sujeitos adultos, o uso do recurso de zombaria torna-se fundamental, cuja abordagem se volta para assuntos políticos e fenômenos de ordem social, como o machismo e o empoderamento das minorias. Um ponto crucial é a escolha do formato enunciativo de websérie para reprodução desses discursos e as produções culturais de super-herói como referencial para a paródia – a importância dessa estratégia de humor será

discutida mais adiante. Essa escolha não é aleatória, ela envolve interesse de mercado, pois esses vídeos não são apenas manifestações culturais, mas produtos culturais.

Uma vez definidas as regras de organização e composição do enunciado de humor, passamos a observar o funcionamento desse recurso nos posicionamentos discursivos em questão. Nesse sentido, destacamos a importância da compreensão do efeito de humor dentro dos limites discursivos. Ressaltamos, no entanto, que Eagleton (2020) não é o fundador das teorias do humor. Eagleton (2020) organiza esses estudos em três categorias principais: *Teoria do alívio*, *Teoria da Superioridade* e *Teoria da Incongruidade*. Como demonstraremos a seguir, não há uma separação cartesiana entre esses modos de organização dos enunciados de humor, pois essas técnicas dialogam entre si. Contudo, delimitá-las nos permite compreender de maneira mais objetiva os efeitos desses enunciados.

A perspectiva de Freud (2006) se encaixa na *Teoria do alívio*; a de Bergson (2018), na *Teoria da Superioridade*; e a de Possenti (2014), na *Teoria da Incongruidade* (embora o estudioso não empregue esse termo). Reafirmamos que, assim como os discursos, os recursos de humor não são circuitos fechados, ambos mantêm uma relação de imbricamento desde a sua constituição.

Para explicar a *Teoria do Alívio*, Eagleton (2020, p. 22) recorre aos estudos freudianos:

As energias que investimos em algum nobre ideal ou exaltado alter ego são liberadas como riso quando são rudemente colapsadas. Como manter tais ideais envolve certo grau de tensão psicológica, não ter de fazer isso pode ser gratificante. Estamos livres para manter uma face moral respeitável enquanto colhemos os deliciosos frutos de sermos abertamente grosseiros, cínicos, egoístas, obtusos, insultantes, moralmente indolentes, emocionalmente anestesiados e ultrajantemente autoindulgentes.

Em um texto carregado de metáforas, porém didático, Eagleton (2020) explica que o humor é uma forma como o *Id* dribla momentaneamente as interdições do *Superego*, sem, no entanto, precisar quebrar convenções sociais. “A construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar nossos músculos mentais” (Eagleton, 2020, p. 23).

Em contrapartida, para explicar a *Teoria da superioridade*, Eagleton (2020) faz uma releitura, principalmente de Bergson, indicando que o riso tem uma função social que, na contemporaneidade, compreendemos como um exercício de poder (Sousa, 2012). O mecanismo que possibilita a aplicabilidade da *Teoria da Superioridade* está intimamente ligado aos posicionamentos do sujeito discursivo, dado que, segundo Eagleton (2020, p. 42), um sujeito

aceita um enunciado como engraçado porque se inscreve em um lugar de superioridade em relação ao sujeito exposto no enunciado em questão.

Nessa teoria, rimos das pessoas e coisas que se tornam irrefletidamente automatizadas, obsessivas, presas em uma vala, incapazes de se adaptar às circunstâncias. O excêntrico, que está preso na vala de si mesmo, é um exemplo, e o objetivo do humor é domar essas aberrações através do poder do ridículo.

Nesse sentido, não é incomum que produções discursivas, com características estruturais da *Teoria da Superioridade* sejam fundamentadas em estereótipos. Essa técnica, muitas das vezes, se aproxima de uma lógica de pensamento fascista, uma prática comum nos sistemas de crenças descritos por Rocha (2021). Para Albuquerque Júnior (2011, p. 30), uma estratégia discursiva baseada nesse tipo de humor não está limitada a “uma fala torta ou negativa”, mas a saberes produzidos historicamente: “o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome das semelhanças superficiais de grupo”.

Nessa mesma direção, segundo Bakhtin (2013), a sátira consiste em uma leitura exagerada do mundo, uma forma autorizada para se produzir zombaria sem sofrer sanções. É nesse aspecto que apreciamos a funcionalidade da paródia, um recurso que permite uma releitura de um texto oficial por meio do deboche. Se na Idade Média havia técnicas que driblavam as sanções de um poder opressor, na sociedade globalizada, ainda que o exercício de poderes não esteja em um agente centralizado, sempre há respostas ou resistências a qualquer discurso. Essa é, então, uma característica da sociedade globalizada.

Acerca dessa temática, estudiosos como Possenti (2014) e Eagleton (2020) ilustram, etimologicamente, as distinções entre sátira, escárnio, zombaria, sarcasmo e ironia. Embora haja distinções, o que percebemos, de acordo com esses autores, é que tais termos têm sido usualmente empregados como sinônimos ao longo dos séculos.

Já Minois (2003, p. 567-568), por exemplo, define a ironia como oposta ao humor, uma vez que todo enunciado irônico é ambíguo e profundamente pessimista. No entanto, ainda segundo Minois (2003, p. 569), a partir do século XX, humor e ironia “generalizam-se”. Nessa ordem, o que objetivamos, nesse contexto, não é determinar quais regras de organização desses saberes são legítimas, mas sim descrever como esse jogo ocorre e quais suas implicações. No artigo de Charaudeau (2006, p. 5), por seu turno, encontramos uma definição para ironia bem objetiva:

*La première caractéristique consiste en ce que l'acte d'énonciation produit une dissociation entre ce qui est « dit » et ce qui est « pensé » [...] l'énoncé dit par l'énonciateur se présente toujours comme une appréciation positive masquant l'appréciation qui est pensée par l'auteur, et qui donc est toujours négative<sup>8</sup>.*

A paródia de um discurso oficial para a produção de sátiras é o que Bakhtin (2013) reconhece como *carnavalização*, ela é caracterizada pela produção de humor por meio da diminuição ou descaracterização de algum objeto, como a religião, o Estado, as autoridades, ou o próprio discurso. Em vista disso, a derrisão é, em essência, uma forma de carnavalização e a paródia, nesse contexto, pode ser compreendida como estratégia derrisória contemporânea pertinente na produção de enunciados de humor marcados por essa descaracterização, principalmente por um tom de deboche, quando se trata de reproduzir discursos atuais como o empoderamento das minorias. Conseguimos também encontrar uma concepção de paródia em Charaudeau (2006, p. 7):

*Contrairement à l'ironie dont le dit (jugement positif) masque le non-dit (jugement négatif), mais en même temps se détruit dès que l'on découvre ce qui est donné à entendre, la parodie fait coexister les deux textes qui s'alimentent réciproquement : le texte original reste une référence, le texte parodique y trouve son fondement, même lorsque le nouveau texte par son imitation-transformation met en cause, voire se moque, de l'original. Le « comme si » qu'annonce le texte parodique entretient la coexistence des deux textes<sup>9</sup>.*

Ao trazermos essa discussão para a contemporaneidade, percebemos que para Minois (2003), “humor e ironia generalizam-se” de forma que a “era das mídias” se torna um terreno fértil para a produção de enunciados irônicos. Além disso, observamos que, de acordo com Minois (2003, p. 569), a ironia contemporânea possui um caráter ambivalente e contraditório, pois o humor atual não se restringe mais a um único objeto, ele abrange toda a existência.

O humor moderno é menos descontraído que o dos séculos passados, porque incide não mais sobre este ou aquele aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou sua ausência de sentido. Quanto à ironia, aos olhos de muitos é indispensável, em nossos dias, nas questões sociológicas.

<sup>8</sup> A primeira característica consiste no fato de que o ato de enunciar produz uma dissociação entre o que é “dito” e o que é “pensado” [...] a afirmação do orador apresenta-se sempre como uma avaliação positiva, mascarando a avaliação que é pensada pelo autor e que, portanto, é sempre negativa. Tradução *via* Google Tradutor. Disponível em: <https://translate.google.com.br/>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

<sup>9</sup> Diferentemente da ironia em que o dito (julgamento positivo) mascara o não dito (julgamento negativo), mas ao mesmo tempo é destruído assim que descobrimos o que é dado para ser compreendido, a paródia faz com que os dois textos coexistam reciprocamente: o texto original continua a ser uma referência, o texto paródico encontra aí o seu fundamento, mesmo quando o novo texto, através da sua imitação-transformação, põe em causa, até mesmo zomba, do original. O “como se” anunciado pelo texto paródico mantém a coexistência dos dois textos. *Ibid.*

Aqui, temos uma concepção de humor que não é mais sobre o indivíduo, mas sobre o sujeito. Ou seja, não mais sobre si, mas sobre o conjunto: sociedade e existência. A ironia, como atestam Eagleton (2020) e Minois (2003), é um modo de fuga e ao mesmo tempo de resposta ao mundo pós-moderno. O sujeito desse tempo precisa da ironia para não se perder, pois grande parte do segmento social não acredita no Estado, na religião, nem mesmo na ciência. O recurso é rir sarcasticamente de si e de todo o resto da sociedade.

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido (Minois, 2003, p. 570).

Se, para Bakhtin (2013), a carnavalização é um modo de driblar as sanções da Igreja na Idade Média; para Minois (2003), a ironia, na contemporaneidade, é um meio pelo qual o sujeito não só resiste a uma tirania, mas também se reconhece como parte dela, rindo zombeteiramente de sua própria condição. Nesse processo de produção de humor derrisório, identificamos o funcionamento de duas técnicas: a *Teoria da Superioridade* e a da *Incongruidade*. Já mencionamos a primeira. A segunda, conforme Eagleton (2020, p. 61), “surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado”.

Segundo Possenti (2014), essa mudança é o que caracteriza um desfecho inesperado, gerando humor em um enunciado. Essa mudança está ligada à quebra de uma lógica pré-existente ou estabelecida durante a situação inicial do próprio enunciado. A técnica, nesse caso, consiste em preparar o sujeito para um desfecho e entregá-lo outro, seja por meio da derrisão de uma ideia ou pela ambiguidade de algum termo.

É possível descrever essa técnica, baseada na *Teoria da Incongruidade*, em grande parte dos vídeos do *corpus*. Na verdade, a incongruidade está intrinsecamente ligada à constituição de cada vídeo, visto que cada enunciado é uma releitura satírica da caracterização de super-heróis. O personagem *Poison*, por exemplo, é uma paródia do vilão *Venom*, um dos mais populares inimigos do *Homem-Aranha*. Essa memória é tomada como ponto de partida a partir do episódio “Poison (nada a ver com o Venom)”, publicado em 2 de outubro de 2018.

**DCO-1 FRED:** Ai, droga! Mais uma vez, eu não me lembro como minha noite acabou ontem. Não vai me dizer que você me apagou e me controlou outra vez, Poison?  
**POISON:** Na verdade, você ficou completamente bêbado depois de entrar em um campeonato de beber vodca pelo olho. Mas, sim, eu acabei dominando seu corpo. E nós fizemos coisas que você nunca faria!! Uahahaha!!

FRED: Mas que merda é essa? O que a gente fez, hein? O que a gente fez dessa vez, Poison?

POISON: Nós arrumamos a sua casa! Guardamos toda a bagunça. Lavamos e tiramos a poeira! (Sociedade da Virtude, 2018i, 0 min 30 s – 1 min 8 s).

*Poison*, assim com *Venom*, é um ser simbiote alienígena que toma conta da mente de seu hospedeiro, melhorando suas capacidades físicas e tomando o controle de sua vida. Diferentemente do personagem tomado como referência, *Poison* não é o vilão da narrativa, esse é o efeito inesperado, pois é ele quem trata de “corrigir” os comportamentos de seu hospedeiro. A derrisão parte de um já-dito, uma vez que o público de *Sociedade da Virtude* conhece os personagens do universo do *Homem-Aranha*, isso gera uma expectativa para a enunciação, que uma vez enunciada parte na direção oposta em relação aos efeitos de sentido e de poder-saber.

Faz parte também da composição derrisória por meio da incongruidade a desestruturação de um lugar estável da sexualidade. Nessa conjuntura, notamos superioridade e incongruidade movendo o sujeito discursivo. Essa a técnica consiste em diminuir um objeto, colocando-o em uma posição para ser ridicularizado. O ponto de referência para essa ridicularização é a sexualidade, mas isso só é possível porque existem dispositivos heteronormativos historicamente constituídos. Daí emerge a caracterização do homossexual como o grotesco, ou até mesmo do homem fora do padrão estético como o ridículo. A escolha desse modo de enunciação para produzir o humor é incongruente porque quebra uma expectativa gerada em um sujeito constituído por saberes heteronormativos, à mesma medida que também se posiciona como superior, já que a ridicularização tem como norteador a diminuição de um objeto, que nesse caso é a sexualidade fora da linha imposta pelos jogos de poder.

Uma vez expostas essas considerações, já nos aproximamos de nossa leitura específica sobre como fazer uma análise discursiva de enunciados de humor, dados seus jogos de poder-saber. Essa leitura parte do princípio de que as teorias do humor não precisam ser consideradas como unidade, mas como atravessamentos. Assim, uma não contradiz a outra, mas a complementa. A *Teoria da Incongruidade*, nesse aspecto, de acordo com Eagleton (2020), explica como rimos, mas não o porquê. Já a *Teoria do Alívio* descreve a função social do enunciado que conduz ao riso. E a *Teoria da Superioridade*, por sua vez, explica como o sujeito se identifica para produzir o efeito de humor, pois sem uma leitura de mundo específica o resultado da enunciação tende ao fracasso.

Sendo assim, para descrever esses enunciados e o exercício de poder existente neles, devemos também olhar para a contradição que permite sua reprodução. A contradição permite

que um enunciado seja sarcástico e provocador, resistente e submisso. Em particular, para abordarmos o *corpus* em questão, devemos considerar saberes historicamente produzidos. Enfim, para falar de humor na contemporaneidade, precisamos ter um olhar atento para alguns discursos, como o discurso conservador-religioso, o discurso heteronormativo *cis* e o discurso politicamente correto.

As sanções do dispositivo politicamente correto, por exemplo, se tornaram desafiadoras no que diz respeito à enunciação de humor na atualidade. Mas driblar o silenciamento exercido por dispositivos de poder, como observamos por meio Minois (2003), não é exatamente uma novidade no campo do humor. Na verdade, a sanção acaba por ser uma condição essencial para a existência de um discurso derrisório.

Entretanto, essa não é uma discussão tão óbvia para alguns setores da sociedade atual. Tanto que é muito comum que sejam reproduzidos em diversos espaços enunciados como: “o humor acabou”, “o mundo está chato”, “onde está o limite do humor?”. Como já respondemos, o limite do humor está no campo discursivo. Talvez a pergunta deveria ser reformulada para se problematizar os limites do exercício de poder do discurso na reprodução de discursos contemporâneos, a incluir o politicamente correto. A esse respeito, abordamos esse discurso e outras manifestações contemporâneas a seguir.

## **2. 2 Discursos contemporâneos e as regras de organização dos enunciados de humor**

A discussão sobre o discurso politicamente correto antecede o advento das redes sociais. Santos (2015, p. 25) menciona que o termo “politicamente correto” está relacionado à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960. Após a conquista por direitos respaldados pela legislação, surgiu a necessidade de garantir a igualdade também nas práticas, o que inclui o uso da linguagem:

é um movimento que causa muita polêmica na sociedade e está fundamentado nos ideais dos Direitos Humanos. É uma política que consiste em tornar a linguagem neutra em termos de discriminação e evitar que possa ser ofensiva para certos grupos sociais como, por exemplo, a linguagem racista ou sexista, entre outros.

Primeiramente, ao abordarmos as implicações do discurso politicamente correto, devemos considerar esse fenômeno não apenas como uma estratégia de organização de enunciados, mas como um acontecimento discursivo. No Brasil, um marco importante para a emergência dessas discursividades é a publicação da *Cartilha do Politicamente Correto e*

*Direitos Humanos* pela Secretaria Especial de Direitos da Presidência da República em 2004 (Queiroz, 2004).

Sob essa perspectiva, não é novidade que a língua é um terreno historicamente marcado por disputas. De acordo com Possenti e Baronas (2006, p. 49), analisar o discurso politicamente correto implica “analisar o funcionamento ideológico da linguagem”. Uma vez aplicada essa citação ao campo arqueogenealógico de discursos, percebemos que esse exercício de compreensão das estratégias e efeitos do discurso politicamente correto envolve a compreensão das relações de poder-saber, inscritas nos discursos, nos quais estão imersos os sujeitos que aderem ou resistem a essa discursividade.

Há muitas citações em mídias e redes sociais que reproduzem o senso comum de que “o politicamente correto não é sobre o que pode ou não ser dito, mas sobre quem pode ou não dizer”<sup>10</sup>. Ora, isso não é uma característica apenas do discurso politicamente correto, todo enunciado em sua ordem discursiva funciona assim. Segundo Foucault (2014a), é autorizado a um determinado sujeito o direito de dizer algo em uma dada ordem discursiva, algo que, por sua vez, não é conferido a outros tantos sujeitos; a raridade, característica da função enunciativa, delimita essa regra. E isso é característico dos modos de organização de discursos, não se trata de atos conscientes de “uma agenda política”. Por exemplo, um sujeito pode dizer “eu vos declaro: marido e mulher”, mas isso não se tornará um ato performativo se não for enunciado por alguém autorizado, como um padre ou um juiz. Um sujeito fora dessa ordem tem a possibilidade de reproduzir esse mesmo enunciado, só não terá um efeito de verdade. A diferença é que, nesse caso, esse sujeito não sofrerá uma sanção.

Em relação aos enunciados de humor, outrora, eles tinham a propriedade de romper esse direito de fala em várias ordens discursivas. O humor ocupava um lugar distinto ao desafiar os agentes de poder sem que seu emissor corresse o risco de “perder a cabeça”. Embora essa estratégia discursiva ainda exista, as condições históricas de possibilidade mudaram: já não estamos mais na Idade Média. Agora, vivemos na era da cultura industrializada global, Estado e a Igreja não são mais os agentes máximos da esfera de poder. Um indivíduo pode facilmente dizer algo que pareça ofensivo para alguns grupos, e ainda que não sofra sanções legais, pode ser “cancelado” em suas redes. Isso se deve ao fato de que o poder não reside somente em atos performativos; os modos de exercício de poder têm uma capacidade de amplificação em uma sociedade globalizada.

---

<sup>10</sup> Vênus Podcast. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M4TMGg\\_ki9Y&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=M4TMGg_ki9Y&t=0s). Acesso em: 2 de junho de 2024.

Ainda, Foucault (2015, p. 63) já explicava em seu curso *A Sociedade Punitiva* (1972-1973) que a *infâmia* é um modo de punição que tem como objetivo defender a sociedade ou reeducar o indivíduo. Portanto, o fenômeno do cancelamento não é uma criação das redes sociais virtuais ou uma consequência direta do discurso politicamente correto; ele já existia, só adquiriu conjunturas novas. E como já mencionamos, foi intensificado pelas redes conectadas.

*Modelo da infâmia*, modelo ideal de punição. Essa vergonha que marca o culpado é em primeiro lugar uma reação da sociedade inteira; além disso, a sociedade, no caso, não precisa delegar a uma instância qualquer o seu direito de julgar; ela julga imediatamente com sua própria reação. É uma justiça que não precisa passar pelo poder judiciário. Há aí uma utopia penal em que o julgamento no sentido jurídico do termo seria inteiramente absorvido pelo julgamento no sentido psicológico; [...] é uma pena ideal por variar de acordo com cada sociedade; cada uma estabelece a intensidade da infâmia com que é preciso atingir cada crime. [...] Por fim, ela é revogável; permite a reconciliação, deixando apenas uma lembrança, e não vestígios, como as penas corporais.

E é por isso que as discussões sobre o discurso politicamente correto frequentemente retornam à mesma temática. No fundo, esquecem-se de que a questão não se resume a enunciados de humor, mas envolve microrrelações de poder. De nada adianta questionar, no atual cenário, se algo é ou não engraçado sem considerar os jogos de poder imbricados. Diante disso, estaríamos afirmando que a produção de um enunciado de humor colocaria o sujeito que o enuncia no lugar de inimigo social, ou seja, criminoso? A discussão não é simplista assim, pois os jogos que possibilitam o exercício não estão tão perceptíveis como a materialidade de um enunciado. A análise arqueogenalógica de discursos torna esse exercício de poder visível por meio da descrição dos enunciados e das posições de sujeito.

Por isso, a compreensão do funcionamento do humor está para além dos domínios de suas técnicas nos limites da linguagem; é, como mencionamos, compreender sobre as relações de poder que agem entre os sujeitos, produzindo formas de conduta. Logo, ao questionar se algo é engraçado, devemos também nos perguntar: “para quais sujeitos esse enunciado pode provocar um efeito de humor?”. Em contrapartida, devemos ter a ciência de que o mesmo enunciado não terá o mesmo efeito para todos. Alguns o tomarão como ofensivo e tomarão um posicionamento de resistência. Essa prática já existia em outras épocas, mas o sujeito “ofendido” não tinha a sua disposição dispositivos legais ou uma rede globalizada de circulação de discursos; por isso, seu posicionamento discursivo de resistência era, por vezes, silenciado.

Então, a partir de agora é proibido produzir enunciados de humor? Categoricamente, não! A pergunta que falta a essa discussão é: quais são os grupos (ou sujeitos discursivos) que, anteriormente, não respondiam tão enfaticamente a esses enunciados de humor ou, ao menos,

não tinham visibilidade, mas que agora o fazem com clara militância? São os grupos minoritários nas relações de força: mulheres, negros, homossexuais, idosos etc.

Contudo, Possenti (2018) chama a atenção para as disputas de poder que já ocorriam antes da emergência do discurso politicamente correto na conjuntura atual. Ou seja, a discussão sobre quais discursos reproduzem violência simbólica não deve se limitar à estrutura do enunciado de humor, mas às relações íntimas de poder-saber que permitiram sua emergência:

considera-se quase unanimemente que piadas racistas e machistas, por exemplo, divulgam e, por isso, incentivam e fortalecem discursos e comportamentos preconceituosos. Este é um tema que se tornou extremamente agudo recentemente, já que é afetado pelas denúncias e debates que se fazem pelas mídias e pelas redes sociais, em uma época de mudança de valores, que incluem de maneira aguda especialmente questões de gênero, raça e moralidade (Possenti, 2018, p. 29-30).

Em meio isso, não ignoramos que, assim como ocorre com qualquer exercício de poder, as estratégias de controle de produção de discursos ligadas ao politicamente correto também podem resultar em abusos no exercício desse poder. Estudos como o de Gonzales (2021) definem as estratégias discursivas dessa prática como um movimento claro que culmina no fim da democratização das mídias e na censura legalizada.

Na verdade, todo exercício de poder implica na permissão ou não de um sujeito discursivo se posicionar de uma determinada maneira, e isso nem sempre corresponde a censura. No caso dos enunciados de humor, por exemplo, como aqueles fundamentados na *Teoria da Superioridade*, historicamente eles não têm o mesmo efeito de poder-saber sobre a vida de quem reproduz e a de quem é o alvo do deboche, ainda que esses enunciados tenham apenas a mera função enunciativa de provocar riso. Colocar um homem branco como alvo de uma piada não tem a equivalência de colocar um homem negro, e isso nada tem a ver com um hipotético discurso de “vitimismo”. Como é possível constatar no decorrer da história, os posicionamentos discursivos que residem nessas piadas estão ligados a redes de enunciados que são reproduzidas há séculos, que associam os negros a animais, a incivilidade, inferioridade etc., discurso esse sustentado pela teoria racial e (re)produzido em larga escala no campo social e digital. Colaborar com essa reprodução é perpetuar estruturas que resultam na morte de indivíduos em função de antigos enunciados e saberes mais arcaicos ainda.

Portanto, a questão a se fazer para compreender os modos de organização do discurso politicamente correto não é “por que é engraçado com o branco, mas não é engraçado com o preto?”, mas na direção de “quantos brancos ou pretos já morreram ou continuarão morrendo em função desse saber?”. Há aí saberes que sustentam discursos historicamente produzidos e

que ainda funcionam na atualidade. Reitera-se que a discussão não está na piada, mas sim em todo o jogo discursivo que permite que uma piada seja reproduzida com já-ditos sustentados por ideias preconceituosas.

Postas essas constatações, causa até certa estranheza que um estudo como o de Gonzales (2021), amparado nas pesquisas de Michel Pêcheux, traga apontamentos como: “a linguagem em si não pode ser considerada racista, ou politicamente incorreta em sua estrutura, como alega o discurso politicamente correto” (Gonzales, 2021, p. 9). Ora, se Possenti e Baronas (2006) já explicitam que para compreender todo jogo que envolve a discussão sobre o politicamente correto é preciso olhar para o caráter “ideológico da linguagem”, como é possível que uma dada linguagem não seja racista, sendo que a língua é um fenômeno social, por consequência, carregado de ideologias? Retirar a ideologia da língua é o mesmo que acreditar que essa mesma língua é uma entidade abstrata que captura os falantes (ou sujeitos).

A questão reside nos modos como esses sujeitos, inscritos no discurso politicamente correto, são subjetivados por vontades de verdades historicamente produzidas. Essa luta está para além do campo da legalidade, ela se desenrola no campo dos discursos e de suas práticas. Isso nos permite levantar mais questionamentos, como: de que outros modos esses sujeitos, historicamente marginalizados durante séculos, poderiam resistir ao exercício de tantos outros poderes, senão pela linguagem? Consta-se que, ao longo da história, a resistência pela força tem rendido mais derrotas do que vitórias a esses grupos.

Como qualquer outro discurso, o politicamente correto está longe de ser uma unidade e está repleto de contradições. Posicionamentos contrários e favoráveis a essa temática nada mais são do que lutas por poder e por um lugar de verdade sendo materializadas em enunciados. Na primeira década do século XXI, Possenti e Baronas (2006) já diziam que havia certa ingenuidade nos agentes do discurso politicamente correto, ao acreditarem que substituir termos historicamente constituídos por eufemismos trariam uma neutralidade para a linguagem, eliminando práticas de preconceito.

Na tentativa de provar o contrário, não faltam estudos que desconstruem essa ideia de que seja possível uma neutralidade na língua. No entanto, o ato dizer ou não dizer já implica em um posicionamento (Foucault, 2014) e o “como dizer” faz a diferença nesse jogo. Apesar disso, o politicamente correto hoje não implica somente em uma categoria de organização de discursos, mas também sobre uma prática que tenta produzir novos saberes e estabelecer novas regras de conduta.

há que se considerar que o politicamente correto por si, considerado como princípio norteador – ou como discurso, como veremos um pouco adiante – não representa uma imposição que usa de autoridade, força, dependência, barganha ou violência. Ele é, antes disso, uma textualização de valores, posições identitárias e princípios políticos/ideológicos. Por outro lado, em nome do PC, muitas ações de intervenção são solicitadas às autoridades estatais e a instituições sociais, o que muitas vezes gera decisões com valor de lei e sanções a quem infringir os valores prescritos sob a rubrica do politicamente correto (Scabin, 2016, p. 148).

Esses modos de organização de novos saberes e práticas são tão antigos quanto a existência da língua. A diferença é que no cenário atual vivemos em um momento de cultura industrializada global. De acordo com Scabin (2016, p. 149), os modos como o discurso politicamente correto exercem um poder de interdição sobre alguns sujeitos é o que justamente corrobora para uma interpretação de que essa prática corresponde a uma forma de censura:

Ao lado da marcação de determinadas palavras e expressões com a etiqueta da interdição, o politicamente correto solicita a instituições e ao Estado a tomada de ações e garantias que assegurem a exclusão das palavras assim rotuladas. Muito frequentemente, essas ações solicitadas representam formas de censura. A separação entre interdição, de um lado, e censura, de outro, mostra-se pertinente em termos analíticos, embora, na realidade da vida social, as duas dimensões atuem conjuntamente, com reforços e remitências mútuas. Ao atribuir a marca da interdição às palavras, o PC não apenas estabelece não-ditos no jogo das práticas discursivas, mas também dá ensejo à condução de reações ativas por parte de outras instâncias sociais de modo a assegurar os efeitos da interdição.

Nessa mesma cadeia de raciocínio, Cabral (2015)<sup>11</sup> faz um mapeamento sobre posicionamentos a respeito do discurso politicamente correto na imprensa brasileira nas duas últimas décadas, a pesquisadora aponta que a publicação da *Cartilha do Politicamente Correto & Direitos Humanos* (Queiroz, 2004) foi recebida pela mídia como um texto normativo, e não como sugestão, por isso a recepção foi tão adversa que o texto foi retirado de circulação. Além disso, segundo Cabral (2015), a mídia jornalística, mesmo antes da publicação da cartilha em 2004, frequentemente associava o discurso politicamente correto a “uma ameaça à liberdade de expressão” (Cabral, 2015, p. 257). Tal fato colaborou para a reprodução de uma rede de enunciados que colocam, frequentemente, os posicionamentos sobre esse discurso em um local de conflito.

Essa pregnância da liberdade de expressão em discussões públicas sobre o politicamente correto parece estar relacionada, em primeiro lugar, à polarização que marca tanto as discussões sobre a censura, quanto aquelas sobre o politicamente correto. Em outras palavras, no espaço discursivo onde se inserem esses discursos, os

---

<sup>11</sup> Ora citada como “Cabral”, ora citada como “Scabin”, Nara Lya Caetano Cabral e Nara Lya Cabral Scabin correspondem à mesma pesquisadora com adoção de sobrenome “Scabin” a partir do ano de 2016.

sujeitos são interpelados a se engatarem em um lado ou de outro (Cabral, 2015, p. 258).

Isso, por sua vez, corrobora para que muitos sujeitos ligados à indústria cultural de enunciados de humor tomem o discurso politicamente correto como antagônico à prática humorística (Cabral, 2015). Dessa maneira, uma rede de enunciados emerge como uma resposta ao exercício do poder politicamente correto; são enunciados pelos quais os sujeitos se posicionam incisivamente contra o exercício de poder de um discurso politicamente correto, caracterizando o que alguns estudiosos classificam como “movimento politicamente incorreto” (Scabin, 2023, p. 2-3):

Trata-se de um posicionamento discursivo que ganha particulares força e evidência no campo humorístico, no qual o recurso a uma espécie de “rebeldia conservadora” parece ser acionado como forma de legitimar a atuação de humoristas autointitulados “politicamente incorretos”[...] Em outras palavras, acreditamos que se configura como hegemônica, no campo humorístico, uma identidade enunciativa assumida por humoristas cujo posicionamento baseia-se na normatização da ofensa como pilar de um fazer humorístico que, embora se apresente como pretensamente “subversivo”, baseia-se na reiteração de normatividades historicamente arraigadas.

No que se refere especificamente aos enunciados de *Sociedade da Virtude*, não há um agente diretamente ligado à resistência citada. Contudo, ao escavarmos discursos, não investigamos indivíduos, e sim a produção da subjetividade que pode incidir sobre cada um. Assim, ainda que os enunciados reproduzidos nessas animações não estejam inscritos nesse lugar de “suposta rebeldia”, eles não fogem a essa temporalidade. Ou seja, essa disputa por um lugar de verdade que opõe esses lados historicamente antagônicos também está visível em *Sociedade da Virtude*.

Essa disputa por um lugar de verdade no campo do humor tende a permanecer, haja vista que está entrelaçada a um acontecimento discursivo específico. Esse fenômeno, de acordo com Scabin (2023, p. 2), é identificado como “virada conservadora”:

Defendendo a volta de um desenho social anterior, a “virada conservadora” ganha força no início do século XXI, especialmente na década de 2010, vinculando-se a uma percepção, por parte dos grupos dominantes, de perda de hegemonia frente ao avanço de movimentos em defesa dos direitos de grupos minorizados.

Como veremos no **Capítulo 4**, a análise arqueogenealógica de discursos em algumas séries enunciativas (nesse caso, a série **DCPC**, página 138) ilustra uma crítica ao exercício de poder por meio do discurso politicamente correto que, conforme defendem seus opositores, despreza a individualidade e a espontaneidade em defesa de um “frágil” discurso de respeito à

diversidade, contraditório desde a sua constituição. Rocha (2021) faz uma leitura crítica desse “movimento politicamente incorreto”. Em sua visão, a chamada “virada conservadora” foi ignorada pelos campos da mídia e da academia, de modo que a primeira percepção tratava acontecimentos como a eleição de *Jair Bolsonaro* à presidência do Brasil, em 2018, por exemplo, apenas como um fenômeno social produzido nas/pelas redes sociais virtuais.

Em seu texto, Rocha (2021, p. 30) analisa criticamente a ascensão da direita no Brasil contemporâneo e sua relação com o fenômeno do *bolsonarismo*, questionando interpretações predominantes no campo progressista que atribuem exclusivamente ao *Partido dos Trabalhadores (PT)* e a seus erros a eleição de *Jair Bolsonaro*. Ainda segundo Rocha (2021, p. 32), essa abordagem simplista negligenciou fatores estruturais e históricos mais profundos, como o surgimento de uma juventude de direita nas últimas décadas e a consolidação de um discurso conservador amplamente disseminado, sobretudo nas já mencionadas redes sociais.

Rocha (2021, p. 31) também aponta que o *bolsonarismo* não foi a causa da “virada conservadora”, mas uma consequência dela: “um movimento político e cultural mais amplo, com raízes que remontam aos anos 1980”. E é nesse aspecto que esse autor destaca o papel da “guerra cultural”, ele descreve estratégias que podemos compreender como parte da constituição do discurso conservador contemporâneo: o emprego de elementos como o resgate da *Doutrina de Segurança Nacional*, a influência do escritor Olavo de Carvalho, e o combate à suposta “ideologia de gênero” funcionam como instrumentos estratégicos para mobilizar setores conservadores e religiosos, sobretudo o eleitorado evangélico.

Nesse contexto, a produção cultural da indústria do entretenimento não escapa a essas mobilizações, principalmente na produção de enunciados de humor. O que observamos, sobretudo por meio da *Sociedade da Virtude* como produto cultural dessa indústria, é que essa luta fortemente definida por discursos em oposição está caminhando cada vez mais para longe de uma pacificação.

Já que reportamos essa disputa por um lugar de verdade nessa dada temporalidade, é pertinente que tratemos das verdades que constituem o sujeito discursivo nos enunciados (re)produzidos em *Sociedade da Virtude*. A seguir, demonstramos o motivo de a arqueogenealogia de discursos aparecer como modo de descrição e interpretação desses enunciados de humor.

### 3 ANÁLISE DO DISCURSO PELA PERSPECTIVA DE MICHEL FOUCAULT

O arcabouço teórico que ampara esta pesquisa está situado na área de Estudos Discursivos Foucaultianos. Isso quer dizer que, ao fazermos descrição e interpretação dos enunciados propostos, não faremos apenas leituras de seus efeitos de poder-saber, mas também do posicionamento discursivo e das relações de poder que os envolvem.

O método de análise desses enunciados é denominado arqueogenealógico, o qual, seguindo os estudos de Michel Foucault (1985; 1995; 2011; 2011a; 2012; 2014; 2014a; 2015; 2017), possibilita uma descrição arqueológica dos discursos e enunciados; conseqüentemente, uma genealogia das relações de poder que permitem que tais discursos e enunciados sejam reproduzidos de determinada maneira. Dito isso, neste capítulo trazemos esses conceitos fundamentais de maneira expositiva, a fim de demonstrar como esses preceitos dialogam com a constituição do *corpus*.

Antes que passemos para os conceitos de sujeito discursivo e das relações de poder-saber que envolvem discursos em *Sociedade da Virtude*, é preciso destacar que a noção de enunciado que mobilizamos nesta tese está inscrita numa perspectiva foucaultiana. Ou seja, de acordo com Foucault (2014) o enunciado não está limitado a uma estrutura linguística ou à repetição de um significante, “o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência” (Foucault, 2014, p. 104). Em síntese, para Foucault (2014) o enunciado é uma função, uma vez que, “ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (Foucault, 2014, p. 105). Dessa forma, cada episódio da websérie *Sociedade da Virtude* aqui é tratado como um enunciado, de modo que cada série enunciativa emerge como uma possibilidade à qual recorreremos para mobilizar essa análise discursiva. Esclarecido esse ponto, abordamos o conceito de sujeito discursivo.

#### 3. 1 Constituição de sujeito discursivo em *Sociedade da Virtude*

Iniciamos com uma questão: como o sujeito discursivo se posiciona em *Sociedade da Virtude* em relação às discursividades contemporâneas? Em primeiro lugar, devemos delimitar o que é um sujeito discursivo para os Estudos Discursivos Foucaultianos. De acordo com Foucault (1995, p. 232), “enquanto o sujeito é colocado em relações de poder e de significação,

é igualmente colocado em relações de poder muito complexas”. Ou seja, falar do sujeito discursivo inscrito em um dado discurso é igualmente falar das relações de poder que o subjetivam e o objetivam. E essas relações de poder, por sua vez, segundo Foucault (2012, p. 241), não são uma capacidade natural do sujeito, mas um exercício, quer seja de domínio, quer seja de resistência, ou ambos, pois: “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”.

Aqui, falamos que o sujeito está envolto a relações de poder, mas ainda não falamos de sua definição. Diferente da Psicanálise, só é possível falar de sujeito nos estudos discursivos a partir da coletividade. Para Weizenmann (2013, p. 130), isso implica interpretar que:

Foucault visa desmascarar a posição que concebe o sujeito como o núcleo elementar das relações que o cercam. Para o filósofo, diferentemente, o indivíduo moderno é erigido como produto de uma sujeição historicamente situada, cuja existência se deve à cumplicidade entre os saberes e o poder constituído.

Em resumo, a subjetividade é constituída historicamente, por isso os discursos não são compreendidos como produtos de indivíduo, mas como dizeres e saberes capazes de atravessá-lo sem que ele tenha controle disso. De acordo com Revel (2005, p. 84), se quisermos compreender a constituição de uma subjetividade, devemos “pensar o sujeito como um objeto historicamente constituído sobre a base de determinações que lhe são exteriores”. Ainda segundo Revel (2005, p. 85),

O problema da produção histórica das subjetividades pertence, portanto, ao mesmo tempo, à descrição arqueológica da constituição de um certo número de saberes sobre o sujeito, à descrição genealógica das práticas de dominação e das estratégias de governo às quais se pode submeter os indivíduos, e à análise das técnicas por meio das quais os homens, trabalhando a relação que os liga a si mesmos, se produzem e se transformam.

E o que isso tem a ver com *Sociedade da Virtude*? Só é possível descrever os posicionamentos desse sujeito discursivo se também compreendermos o momento histórico específico, no qual as mídias conectadas compõem um meio ascendente de reprodução e comercialização de produtos culturais. É preciso levarmos em conta a capacidade de dispersão de discursos que essas redes possuem e, além disso, observarmos os movimentos sociais que adquirem novas conjunturas nesses espaços, bem como as suas respectivas resistências. E é a partir dessa ótica que falamos de guerra cultural, uma vez que posicionamentos históricos e discursivamente opostos aparecem em confronto, principalmente em enunciados derrisórios.

Considerado esse fator, já temos uma resposta para nossa primeira questão: de que modo esse sujeito se posiciona? De modo irônico. Mas irônico em relação a quê? Essa questão já não possui apenas uma resposta, pois para compreendermos os locais em que um sujeito discursivo se posiciona, devemos igualmente compreender as condições históricas de possibilidade que permitiram a ele ocupar essa determinada posição (Foucault, 2014, p. 63). Dito isso, podemos abordar alguns apontamentos a respeito de sujeito discursivo: o sujeito assume determinados discursos em detrimento de outros, como o discurso religioso e o conservador em *Sociedade da Virtude*. Quer dizer que a posição de sujeito em um dado discurso está sempre relacionada com a reprodução de um dado saber historicamente produzido.

Na contemporaneidade, saberes do campo da ciência reconhecem a legitimidade de discursos ligados aos movimentos de empoderamento das minorias. Esse campo também considera as lutas históricas desses grupos pelo reconhecimento de direitos como uma forma de reescrever verdades sobre seus corpos e sua subjetividade. Todavia, isso não significa que outros discursos como o conservador deixam de existir. A reprodução de enunciados ligados à rede de enunciados de grupos minoritários em *Sociedade da Virtude* é empregada com deboche, com a função de produzir um efeito de humor. Nesse sentido, o sujeito discursivo assume uma posição conservadora, pois descreve o discurso do “outro” como ridículo, questionando o seu valor de verdade.

Ademais, é pertinente ratificarmos que sujeito e discurso não são entidades abstratas da língua. A compreensão de ambos está imbricada, não é possível falar de um posicionamento discursivo sem que se mencione de que discurso estamos falando. Ou seja, para compreender os posicionamentos de um dado sujeito, precisamos de antemão compreender as regras, formas e reprodução de um discurso. A esse respeito, também recorremos a um apontamento de Foucault (2014, p. 66) que trata o discurso como “um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade”. É igualmente importante, contudo, que não façamos uma leitura ingênua de regularidade como mera repetição de estruturas, mas como dispersão.

O discurso, assim concebido, não é manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e o que diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos (Foucault, 2014, p. 66).

Ao descrevermos os modos como se posiciona um sujeito, torna-se imperativo mencionarmos por quais discursos específicos ele pode ser/estar atravessado. Desse modo, temos uma segunda questão: quais são os discursos que mobilizam esse sujeito discursivo em

*Sociedade Virtude*? Antes de respondermos, eis o seguinte trajeto: para falar dos posicionamentos de um sujeito discursivo, precisamos olhar para os discursos que o delimitam, e para falar desses discursos, recorreremos às séries enunciativas. Para tanto, tomamos os recortes abaixo para ilustrarmos essa reflexão.

Nesta parte, fazemos primeiramente uma descrição desses enunciados para, na sequência, analisarmos as posições de sujeito. Cada série está inscrita em um bloco temático do *corpus* de análise. **DRE-2** é um recorte do primeiro episódio publicado pelo canal *Sociedade da Virtude*, cujo título é “O Homem Energia Nuclear”, postado em 12 de outubro de 2017. O diálogo que nos interessa é o ponto em que o único personagem sofre um acidente em uma usina nuclear. De acordo com o padrão enunciativo das narrativas de super-herói, nesse momento ele deveria adquirir superpoderes, mas não é isso que acontece, e ele morre antes de concluir sua fala.

**DRE-2** Ó, meu Deus! O que está acontecendo comigo? Minha pele está descascando como se eu estivesse virando outra coisa. Eu já posso sentir o calor da radiação percorrendo todo meu corpo. A partir de agora eu serei conhecido como o...

O segundo recorte pertence ao bloco temático em que reconhecemos a reprodução de discurso heteronormativo. **DCIS-2** foi retirado do episódio “O Tenente Patriota”, publicado em 31 de janeiro de 2018. O vídeo narra as desventuras de uma paródia do “Capitão América”, que ao contrário de seu referente, recusa-se a ter seu corpo explorado numa guerra. A justificativa que o superior desse personagem apresenta é que seu corpo é “monumento”. Nesse diálogo, há a reprodução de um padrão já-dito em que corpos de homens *cis* devem seguir um regime de beleza e virilidade.

**DCIS-2** GENERAL: Meio que a ideia era você ir na frente, não é?  
 TENENTE PATRIOTA: Ah, é? E eu posso saber por quê?  
 GENERAL: Quem você acha que deve ir na frente? Mike, um soldado mirradinho que achou que ia ter um monte de histórias pra contar depois da guerra? Só que na verdade, vai acabar com as tripas para fora e virgem. Ou o grande Tenente Patriota? Louro, alto, musculoso, um monumento?!

A discussão dada em **DCIS-2** abre caminho para o terceiro recorte. **DCO-2** é um diálogo retirado do episódio “Poison – Nada a ver com o Venom”, publicado em 2 de outubro de 2018, dois dias antes da estreia internacional de *Venom* (*Sony Pictures*) nos cinemas. Nessa época, o canal publicava dois vídeos semanalmente. A estreia de *Venom* já estava prevista, a publicação da paródia aproveitou o momento de euforia para garantir mais visualizações. Daí a justificativa do subtítulo, “Nada a ver com Venom”, obviamente um sarcasmo. Como já foi dito, o público-

consumidor de produtos culturais de super-herói já possui familiaridade com o personagem *Venom*. A expectativa produzida é a de que *Poison*, sua versão em *Sociedade da Virtude*, também tenha um comportamento de um parasita que destrói a vida social de seu hospedeiro, mas não é isso que ele faz. O simbionte demonstra uma atitude favorável às práticas que favorecem a manutenção da vida, como higiene, relações afetivas e ocupação remunerada; dessa forma, o ser humano que é supostamente apresentado como um parasita. Assim, temos a reprodução de um discurso de produtividade alinhado ao capitalismo contemporâneo.

**DCO-2 NARRADOR:** E assim, Fred seguiu odiando sua vida, e tudo o que o Poison fazia com ela quando ele dominava o seu corpo. Com isso, ele adquiriu um mestrado em Jornalismo e se tornou o orgulho e alegria da família!

O último recorte deste capítulo foi retirado de um vídeo que foge do padrão das publicações semanais do canal. Publicado em 6 de setembro de 2018, “A Primeira Classe (EP. 1) possui doze minutos de duração e é um vídeo que narra a história de origem da equipe que mais tarde seria conhecida como a *Sociedade da Virtude*. Logicamente, com esse título já se esperava que uma sequência fosse produzida, o que ocorreu no dia primeiro de novembro daquele mesmo ano. Neste texto, nos limitamos ao recorte **DCPC-2**, atendendo aos critérios de formação do *corpus*, que já explicamos. Em **DCPC-2**, podemos ver o discurso machista se contrapondo ao discurso de empoderamento das minorias. Nesse trecho, é possível entender como funciona a estratégia de guerra cultural.

**DCPC-2 CHEFE:** E você viu o futuro?  
**GAROTO:** Algumas coisas e... vou te falar que... ah... é melhor você não ficar mais pelado na frente dela.  
**GAROTO:** Como assim?  
**GAROTO:** Pois é, né? No futuro, as pessoas não acham mais que isso seja normal.  
**CHEFE:** Do que é que você está falando? Eu não posso baixar as calças para uma mulher sem que ela queira? É isso que você está falando?  
**GAROTO:** É... meio que isso mesmo. As pessoas chegaram num consenso que isso não pode. A mulher tem que “querer” que você tire as calças.  
**CHEFE:** O quê? Isso é um absurdo! Eu nunca tive o consentimento de uma mulher para tirar as minhas calças, e não vou começar agora.  
**MULHER:** Até ‘tô’ achando interessante essa história de futuro.  
**CHEFE:** Claro que você ‘tá’. Não é você que vai ter que sofrer na mão de quem está no poder, dizendo que pode ou não fazer, como deve agir, te tratando como se fosse um objeto. Aposto que nesse futuro os nossos salários são diferentes, não são?  
**GAROTO:** Eles até são, mas...  
**CHEFE:** Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados!

Acionamos esses recortes a fim de descrever alguns dos discursos que o constituem, tornando possível, desse modo, a descrição do posicionamento do sujeito discursivo. Essa descrição do enunciado é um trajeto fundamental, pois, segundo Foucault (2014, p. 34):

a análise do campo discursivo é orientada de forma diferente: trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação excluem.

Tomada essa assertiva de Foucault (2014) como uma lente, damos conta de que em **DRE-2** há uma característica que é constituinte em todas as produções desse canal: a derrisão à regularidade enunciativa. Todos os enunciados são apresentados inicialmente como uma produção de super-herói; no entanto, os personagens não salvam ninguém, a centralidade das narrativas está em diálogos que sempre são encerrados de maneira irônica, desestabilizando estruturas que são comuns aos produtos de super-heróis, isso evidencia que essas produções se tratam, na realidade, de paródias.

Destacamos ainda, por meio de Foucault (2014, p. 34), mais uma afirmativa pertinente a nossa busca pelo sujeito.

Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semissilenciosa de um outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio de outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro pode ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?

Em síntese, quando questionamos de que modo o sujeito discursivo se posiciona em *Sociedade da Virtude*, além de compreender que a derrisão é constitutiva nos posicionamentos desse sujeito, vemos a inscrição desse sujeito em discursos – heteronormativo *cis* **DCIS-2**, quando trata o corpo masculino *cis* como um monumento padrão e despreza outros corpos:

**DCIS-2** [...]

GENERAL: Quem você acha que deve ir na frente? Mike, um soldado mirradinho que achou que ia ter um monte de histórias pra contar depois da guerra? Só que na verdade, vai acabar com as tripas para fora e virgem. Ou o grande Tenente Patriota? Louro, alto, musculoso, um monumento?!

Já em **DCO-2**, identificamos a reprodução de um discurso de produtividade que reproduz uma lógica de que todo corpo deve ser produtivo, e aqueles que não atendem a essa norma devem receber o *status* de excluídos. Esse é um regime de verdade que só é possível em uma sociedade que valoriza os corpos pela sua capacidade de se tornarem produtivos economicamente (Foucault, 2011). Esse discurso captura até os saberes sobre a afetividade, haja vista que, segundo o que é descrito em **DCO-2**, a capacidade de um grupo familiar

demonstrar afeto está ligada à capacidade de um indivíduo estar convertido em um corpo produtivo.

É também possível ver a inscrição do sujeito em um discurso machista. No recorte **DCPC-2**, quem reproduz a fala de empoderamento é uma criança, enquanto um homem, não por acaso, identificado como “Chefe”, esbraveja todo o seu descontentamento com o empoderamento das mulheres sobre seus corpos:

**DCPC-2** [...]

MULHER: Até ‘tô’ achando interessante essa história de futuro.

CHEFE: Claro que você ‘tá’. Não é você que vai ter que sofrer na mão de quem está no poder, dizendo que pode ou não fazer, como deve agir, te tratando como se fosse um objeto. Aposto que nesse futuro os nossos salários são diferentes, não são?

GAROTO: Eles até são, mas...

CHEFE: Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados!

Enquanto expõe sua indignação, ironicamente, “Chefe” expõe toda a prática que o discurso machista impõe sobre os corpos das mulheres, mas acusa o outro de fazê-lo. Essa é uma tática que Rocha (2021) descreve como parte da guerra cultural, acusar o outro de uma prática nociva que normalmente é sua, além de tratá-lo como um mal a ser combatido. Na fala de “Chefe”, vemos ainda “**DCPC-2** [...] Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados!”. Quem são “eles”? “Eles” são o “outro”, eles são aqueles que não são “eu”, eles são o inimigo! Como veremos no capítulo de análise, uma das formas de organização do discurso machista é atribuir aos enunciados inscritos nas lutas pelas minorias um tom de agressividade.

Uma vez expostas essas considerações, esperamos ter feito uma descrição dos modos de posicionamento desse sujeito discursivo de maneira satisfatória. Partimos da premissa de que se tratam de inscrições singulares, já que falamos de discursos do presente. E é nesse aspecto que dialogamos com uma afirmativa de Veyne (2014, p. 25), “a originalidade da busca foucaultiana está em trabalhar a verdade no tempo”. Em complemento a essa linha de raciocínio, Veyne (2014, p. 25) afirma que

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um dizer verdadeiro, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde.

Os regimes de verdades são abordados em um tópico posterior; neste, descrevemos como o sujeito se relaciona com o poder e a verdade em *Sociedade da Virtude*. Destacamos, dessa maneira, que o ponto determinante aqui não é sobre quais verdades são ditas, mas como essas verdades são produzidas, à medida que produzem também a subjetividade do sujeito contemporâneo. E é nesse aspecto que a técnica da derrisão é tão cara.

Se lançarmos um olhar para a aula inaugural ministrada por Foucault (2014a) em 1970 no *Collège de France*, conseguiremos fazer um paralelo e ver que em **DRE-2**, **DCO-2**, **DCIS-2** e **DCPC-2** a concessão de liberdade ao sujeito contemporâneo não reside mais no tempo, espaço ou ritual, mas em novas estratégias de poder, como no dispositivo politicamente correto. Nesse aspecto, a derrisão se caracteriza como um dos modos de dizer verdades nessa nova temporalidade. Em função disso, não é de se estranhar o fato de que muitos indivíduos de vida pública usem o sarcasmo como recurso discursivo para se comunicar com seus apoiadores. Os enunciados dos vídeos de *Sociedade da Virtude*, contudo, possuem mais uma característica singular que é uma enunciabilidade com capacidade de ampla reprodução, graças também a sua dupla capacidade de ser um produto-discurso cultural.

Assim, compreendemos que o sujeito discursivo que se posiciona nos discursos reproduzidos em *Sociedade da Virtude* é constituído nessa temporalidade de redes conectadas, de disputas políticas marcadas por extremos justamente nesses espaços virtuais. Devemos igualmente levar em conta que produtos culturais também absorvem os discursos que se chocam nessa disputa por um novo lugar de verdade. Porém, conforme Rocha (2021), esse “choque” não é acidental, faz parte de um conjunto de táticas que privilegia discursos conservadores, por vezes negacionistas da ciência.

Antes de descrevermos como a derrisão descaracteriza o “herói” de seu lugar estável, convém problematizarmos: afinal, qual é esse lugar? Como demonstramos no **Capítulo 1**, a definição contemporânea de herói está envolvida em uma rede de já-ditos que está além da mítica clássica do herói grego. Afinal, o herói contemporâneo está em uma lógica produtiva, é um discurso-produto com potencial para ser comercializado. E quando falamos da prática de comercialização, não falamos somente das negociações que envolvem diretamente uma troca ou aquisição de bem ou serviço. O compartilhamento de um discurso em rede, embora aparentemente visto como um gesto aleatório ou independente, se caracteriza como um dos modos de “vender” um discurso. Aqui usamos dessa metáfora, pois o compartilhamento colabora para que um discurso exerça um poder de verdade.

Cumpra-nos também destacar que são os saberes contemporâneos que constituem o sujeito discursivo, corroborando assim para os regimes de verdades. A esse respeito, podemos

citar Candiotta (2006, p. 69) que afirma: “não é o sujeito constituinte que fundamenta os conhecimentos verdadeiros; é antes, na historicidade dos saberes, num espaço não-filosófico, que o sujeito é constituído”. Em outras, não é o canal *Sociedade da Virtude* que produz verdades sobre um corpo ou sobre as lutas por empoderamento, as condições de possibilidade já estão dadas nesse espaço; a contemporaneidade colabora com a reprodução de discursos que perderam força gradativamente ao longo século XX, mas retomam agora, reforçando que a história e a produção de discursos não são lineares.

Para Foucault (2016), a subjetividade é produzida histórica e discursivamente (Foucault, 2016). A produção de subjetividade está intimamente ligada à reprodução de saberes historicamente produzidos. De acordo com Foucault (2012), sujeito e verdade mantêm uma relação de coexistência, é dessa relação que tratamos a seguir: o regime de produção de verdades que influencia a (re)produção de discursos em *Sociedade da Virtude*.

### **3. 2 Relação poder-saber: o regime de produção de verdades em discursos reproduzidos por *Sociedade da Virtude***

A guerra cultural tem se tornado algo estrutural na (re)produção de discursos tidos como produtos. Ao mencionarmos que se tornou estrutural, falamos de uma estratégia discursiva empregada como um modo de existência, o que implica reconhecer que fora desse modo de existência, discursos tendem a ter menos visibilidade; conseqüentemente, menos condições para a continuidade de sua reprodução.

Segundo Candiotta (2006, p. 69), em sua análise crítica sobre o pensamento de Foucault,

a verdade é produzida pela articulação entre práticas heterogêneas, ou melhor, entre práticas discursivas (o efetivamente dito, a materialidade do discurso, o acontecimento de dizer é uma prática, uma prática discursiva) e práticas não-discursivas.

Em outras palavras, a verdade não é um fenômeno pré-existente à linguagem, ela é produzida em uma relação entre o discursivo e o não-discursivo (entre o enunciável e o visível). Acrescentamos a essa afirmativa um apontamento de Deleuze (2017, p. 15), o autor assevera que: “um regime de dizer é a condição de todas as ideias de uma época. Um regime de ver é uma condição de tudo o que faz uma época”. Sendo assim, de acordo com as leituras de Candiotta (2006) e Deleuze (2017) sobre o pensamento de Foucault, um regime de verdades é

aquilo que é aceito como verdadeiro, segundo as formas de dizibilidade e de produção em uma dada época.

Por essa linha de pensamento, consideramos ainda, de acordo Foucault (2011, p. 46), que não há verdade sem exercício de poder, o que nos leva ao conceito de *aleurgia*.

poder-se-ia chamar a manifestação de verdade como, portanto, um conjunto de procedimentos possíveis, verbais ou não, pelos quais se atualiza isso que é colocado como verdadeiro por oposição ao falso, ao oculto, ao invisível, ao imprevisível etc. Poder-se-ia chamar aleurgia esse conjunto de procedimentos e dizer que não existe exercício de poder sem qualquer coisa como uma aleurgia.

Nesse sentido, a ciência, as religiões, por exemplo, consistem em modos de produzir saberes, conseqüentemente verdades. As regras de organização do discurso religioso não possuem valor de verdade dentro da ordem do discurso científico. Mas quanto aos espaços virtuais? Quais são os rituais para investir um discurso com o poder de verdade? Como já comentamos, a capacidade de compartilhamento consiste em um dos modos de existência para um discurso veiculado em rede. A verdade científica, segundo esse critério, possui uma capacidade limitada de reprodução. Porquanto, compreendemos, outrossim, segundo Foucault (2012, p.12), que a verdade

é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade.

Se consideradas as limitações supracitadas para a produção do conhecimento científico, percebemos porque razão discursos extremistas e *fake news* são reproduzidos em larga escala, incidindo sobre a subjetividade do sujeito globalizado. Não se tratam de discursos frágeis, capazes de perderem seus efeitos em sua própria contradição. Discursos extremistas, negacionistas e *fake news* são difíceis de serem combatidos (mesmo que do ponto de vista da racionalidade) porque neles há um processo de aleurgia. Para Foucault (2011, p. 46),

tudo aquilo que se chama de conhecimento, quer dizer, a produção da verdade na consciência dos indivíduos pelos procedimentos lógicos e experimentais, não é, depois de tudo, mais que uma das formas possíveis de aleurgia. A ciência, o conhecimento objetivo, é somente um momento possível de todas essas formas pelas quais pode-se manifestar o verdadeiro.

Esse fenômeno pode ser facilmente observado em plataformas digitais como *X (Ex-Twitter)*. Há chefes de Estado que usam essa rede como uma agenda oficial para dialogar com seguidores. O sarcasmo é empregado como um recurso estrutural, fundamental para manter a visibilidade, até mesmo de adversários políticos, que colaboram com a dispersão de cada um de seus enunciados. Logo, não importa se um enunciado é de ordem acadêmica, literária, política ou um *meme* que abarque todos esses. Uma vez investido com uma discursividade de apelo emocional, com referência a uma identidade perdida (religiosa, nacionalista, conservadora etc.), e principalmente com estrutura derrisória, essa estratégia faz com que o discurso tenha uma forte possibilidade de ser aceito como verdadeiro. Nessa conjuntura, há uma assertiva de Veyne (2014, p. 166) que afirma que

Um certo regime de verdade e certas práticas formam assim um dispositivo de saber-poder que inscreve no real o que não existe, submetendo-o ainda à divisão do verdadeiro e do falso. [...] aos olhos dos contemporâneos, só serão aceitos “no jogo do verdadeiro e do falso” aqueles que falarem em conformidade com o discurso do momento.

E quando observamos a segunda década do século XXI, vemos que as produções midiáticas de super-heróis formaram um novo regime de “ver” e “dizer” (Deleuze, 2017). As relações de poder na qual algumas dessas produções estão imbricadas é que determinam se há um efeito de verdade, uma vez que há muitas produções desse gênero em distintas materialidades. No entanto, a permanência dessas publicações (como discursos e produtos comerciais) depende de sua visibilidade: “práticas discursivas (são os enunciados), práticas não-discursivas (as visibilidades) [...] o saber é uma prática e o verdadeiro é a relação entre práticas discursivas e práticas não-discursivas” (Deleuze, 2017, p. 58).

Dessa maneira, essas práticas não-discursivas são o que aqui vislumbramos como as condições históricas e materiais de possibilidade, elas permitem a emergência de enunciados como os que descrevemos no capítulo de análise. Não são apenas reproduções de estruturas e posicionamentos aparentemente fixos, são discursos contraditórios desde sua constituição.

Conforme ilustramos, a visibilidade funciona como um recurso fundamental para a existência desses discursos. Portanto, o canal *Sociedade da Virtude*, produtor de discursos-produtos, explora desse regime de verdades para também assegurar sua condição de existência, pois uma verdade já cristalizada nesse tempo/local não garante visibilidade.

Nesse processo, compreendemos, de acordo com Deleuze (2017, p. 142-143), que visibilidade, enunciabilidade e as relações de poder não se separam.

Há regimes de luz, regimes de visibilidade, assim como há regimes de enunciados. [...] Como lhes dizia, o que é uma prisão? É um regime de visibilidade. Um asilo, um hospital, são regimes de visibilidade. Pensem: é terrificante, pois é muito ligado ao poder. Foucault estava muito consciente de que o poder é perpetuamente aquilo por meio do que somos vistos e falados. O poder nos fala e nos vê [...] os regimes de visibilidade capturam enunciados, os regimes de enunciados capturam visibilidades.

A par da importância dessas relações de força na constituição de um saber, conseqüentemente de seus discursos, vemos a necessidade de descrever como se dão essas capturas. Pontuamos que, apesar de terem natureza distintas, saber e poder também não se separam. Por esse foco, a análise arqueogenológica de discursos nos leva para um caminho que consiste na descrição das regras de organização de um dado discurso. Essas regras, por sua vez, não seguem um jogo aleatório, elas são determinadas pelas relações de poder que envolvem discurso e sujeito. Para Cardoso Junior (2011, p. 160), a “arqueologia estuda os regimes discursivos dos saberes e estes são formados por combinações próprias para cada episteme”; logo, a Genealogia “tem por objeto o poder nessa dimensão microfísica”, o que significa que

as práticas de poder constituem as práticas discursivas, ou seja, elas são geradoras de verdades de saber. Nesse sentido, pode-se afirmar que as relações de poder constituem uma “microfísica” que dinamiza as verdades e as põe em condição de instabilidade histórica, já que elas são relações de gênese para os saberes (Cardoso Junior, 2011, p. 160).

Dessa forma, a respeito desse método empenhado por Foucault (2017), Cardoso Junior (2011, p. 160) complementa que os estudos Foucaultianos enfocam “o par saber-poder”, pois um “saber contém relações de poder, não há aquele sem este”. Nesse ínterim, destacamos que para Deleuze (2020, p.7),

poder é relação, e a relação de poder é estritamente a mesma coisa que uma relação de força. Em Foucault, relação de poder, no singular, e relações de força, no plural, são estritamente sinônimos. Se o saber se ultrapassa na direção do poder, é porque as relações das duas formas (forma do visível e forma do enunciado) ultrapassam a si na direção das relações de força elas encarnam. De modo que temos a fórmula abstrata da relação saber-poder, antes de entendermos concretamente o que é o poder.

Nessa mesma lógica, depreendemos que essa relação de força entre uma verdade e um sujeito se dá pela capacidade da condução de práticas, comportamentos e, inevitavelmente, pela reprodução de discursos. Foucault (2017) define esse exercício de poder que atua na regulamentação de corpos em sujeitos produtivos de *governamentalidade*. Essa prática não tem relação direta com um poder Estatal, mas age principalmente por meio de instituições. O exercício de um poder que tem como principal objetivo garantir e administrar a vida é, segundo

Foucault (2011a), uma biopolítica, ou seja, um exercício de biopoder. Ainda conforme Foucault (2017, p. 151-152),

Esse biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos.

Sob essa ótica, cumpre-nos destacar que o biopoder é empregado como um fator determinante na produção dos discursos em questão, eles estão profundamente interligados com o momento histórico específico em que há uma sociedade conectada, produtiva e radicalizada por meio das mídias e das redes sociais. A biopolítica é esse exercício de governamentalidade que visa, além de garantir a vida, torná-la um corpo útil. Quando falamos da utilidade do produto cultural *Sociedade da Virtude* não é dos corpos de seus personagens que falamos. *Sociedade da Virtude* cumpre sua função como produto ao possibilitar lucro para seus produtores, seja por meio de outros produtos, seja pela reprodução dos direitos autorais. Cumpre, ainda, sua função enunciativa que é a de proporcionar um efeito de humor derrisório, e até mesmo críticas sociais. Mas quanto ao biopoder?

Não são exatamente os enunciados desse canal que exercem o biopoder, há nele a reprodução de enunciados que descrevem como esse jogo de poder-saber funciona na contemporaneidade. Essa utilidade na sociedade contemporânea corresponde à capacidade de um sujeito produzir e consumir. Para Revel (2005, p. 69), “a cada época, o poder político tramou com o saber: a maneira pela qual ele faz nascerem efeitos de verdade e, inversamente, a maneira pela qual os jogos de verdade fazem de uma prática ou de um discurso um lugar de poder”.

Ainda, de acordo com Revel (2005), a partir da Idade Moderna o poder passa a se organizar através de produção e prestação. Ou seja, passa a exigir dos corpos prestações produtivas, controlando suas ações e “a própria vida”,

o que Foucault descreverá como o nascimento das "disciplinas", isto é, como um tipo de governamentalidade cuja racionalidade é, de fato, uma economia política. Essa disciplinarização sofre, por seu turno, uma modificação, na medida em que o governo dos indivíduos é completado por um controle das "populações", por meio de uma série de "biopoderes" que administram a vida (a higiene, a sexualidade, a demografia...) (Revel, 2005, p. 69).

O sujeito discursivo que visualizamos em *Sociedade da Virtude* está inscrito em uma lógica produtiva, na qual até mesmo as construções simbólicas como super-heróis aderem a uma ordem de produção, desejo e consumo. Tomemos um recorte da série **DCO-4** a fim de

descrevermos como se dá essa relação. Trata-se do vídeo o “Homem-camarão”, publicado em 6 de dezembro de 2017. Além de uma relação de força, a discussão sobre esse recorte nos permite perceber a contradição na constituição de alguns discursos como o politicamente correto:

**DCO-4 VOLT:** Você mora no oceano. No oceano tem uma porrada de camarão!  
**JUAN MARINE:** Mas eu não fico perto deles. Sabe por quê? [com raiva] Porque eu sou alérgico a camarão!  
**BIG BANG:** E as coisas do camarão não chegam em você? Você vive numa imensa sopa que, por acaso, tem camarão. E aí?  
**JUAN MARINE:** Olha só, tem um monte de planta venenosa na terra. Mas vocês não tão correndo pro mar? Vocês tão? É só ficar longe delas, como eu tô fazendo agora.  
**VIGILANTE NOTURNO:** Chega! Você vai!  
**JUAN MARINE:** Eu vou morrer se eu encostar nele.  
**BIG BANG:** A cidade inteira vai morrer se você não encostar nele.  
**MAJESTOSA:** Galera, eu não sei se vocês sabem, mas temos uma cláusula no nosso contrato societário e uma delas é que não podemos fazer distinção de gênero, idade, credo ou raça nas nossas missões. Isso é motivo para exclusão imediata e perda de todos os benefícios [...]

A noção de herói que contemplamos tanto em *Sociedade da Virtude* quanto em outras produções culturais contemporâneas não é a mesma do herói grego, medieval ou clássico, é a visão contemporânea de herói, a do super-herói: um produto cultural e simbólico, representante ao mesmo tempo da indústria cultural global e da subjetividade produzida na atualidade. Não por acaso, esse ser super-herói possui habilidades que um ser humano comum não alcança, superforça, inteligência fora do comum, uma preocupação com o bem coletivo, a doação, o sacrifício, “daqui em diante, ter superpoderes corresponderia, na melhor das hipóteses, a ter grandes responsabilidades ou, na pior, uma horrenda maldição” (Morrison, 2012, p. 155). Aqui fazemos uma referência a um já-dito das produções de *Homem-Aranha*, que infere que o trabalho de ser super-herói é, na verdade, um dever. Ou pelo menos, essa era a noção mais conhecida de super-herói na cultura industrializada. A visão que contemplamos na série **DCO-4** é outra, é uma derrisão das caracterizações mais recorrentes dessa indústria.

Para Eagleton (2020), os enunciados de humor derrisório, além de problematizarem a estrutura de um enunciado referencial por meio da ambiguidade, também expõem as convenções de uma dada sociedade ao ridículo. O que é colocado em jogo por meio dessa derrisão são atividades produtivas de uma sociedade globalizada, pois o que é a atividade de um super-herói? É uma prática sem fins lucrativos para o bem maior? No entanto, de acordo com o recorte de **DCO-4**, super-heróis têm “contratos societários”, cuja quebra de qualquer cláusula incide em “exclusão imediata e perda de todos os benefícios”, isso não faz de super-heróis uma categoria produtiva?

A esse respeito, lançamos um olhar para uma análise de Lopes e Sargentini (2017, p. 198). Nela, encontramos a assertiva “o poder é exercido sobre o corpo e o sujeito se constitui nas relações de poder que se manifestam sobre seu corpo. O exercício de poder produz disciplina e essa, por sua vez, produz corpos dóceis que no espaço social produzem a ordem”. O ato de trabalhar, assim como o ato de consumir na contemporaneidade, não é uma prática voluntária, faz parte do conjunto de disciplinas que convertem os corpos em sujeitos ativos e úteis, de acordo com as regras da formação histórica às quais pertencem. Ainda segundo Lopes e Sargentini (2017, p. 198), um “corpo ‘docilizado’ presta-se convenientemente aos mecanismos adotados pela organização social com a finalidade de que sejam cumpridos alguns objetivos políticos”.

Em resumo, o que demonstramos nesse recorte é que a rede discursiva que povoa os regimes de saber não se separa das relações de força, pois um saber investido de verdade é capaz de conduzir a vida dos sujeitos, direcionando sua subjetividade. Isso porque, para Foucault (2006, p. 253), uma prática de análise discursiva

examina as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona. Portanto, o poder não é nem fonte nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder.

Em consonância com essa noção, Sousa (2015, p. 160) explica como funciona o dispositivo, que é basicamente “a rede estabelecida entre o dito e o não dito, visando estrategicamente ao controle da população e se inscrevendo em uma relação de poder, faz-se necessário situá-lo no tipo de sociedade que garantirá o seu funcionamento”. As condições de emergência dos enunciados reproduzidos em *Sociedade da Virtude* estão imbricadas em um dispositivo de poder-saber que dita um modo de existência nessa era de guerra cultural, um modo que emprega sarcasmo e dribla as sanções que até então eram compreendidas como condutas civilizatórias, o que explica o deboche em relação a discursos de respeito à diversidade: **DCO-4**: “não podemos fazer distinção de gênero, idade, credo ou raça nas nossas missões. Isso é motivo para exclusão imediata e perda de todos os benefícios”. Ou seja, o mesmo enunciado que serve para identificar um discurso de defesa de grupos minoritários é empregado para exercer um poder de disciplina. Por isso, compreendemos que a derrisão em *Sociedade da Virtude*, em particular nesse recorte de **DCO-4**, não corresponde a um modo de negar a realidade, mas como uma maneira de fazer uma leitura dela.

O humor na contemporaneidade, todavia, não está ameaçado tal como é descrito em muitos discursos que se posicionam contra a conduta politicamente correta, por exemplo. Os enunciados humorísticos estão adquirindo uma conjuntura adaptada aos dispositivos dessa época. Esse novo regime não depende unicamente de quem ou para quem fala, mas de que relações de poder-saber estarão envolvidas no momento da reprodução desse discurso. Diante disso, é possível prever todos os efeitos de poder-saber de um enunciado? Não, nunca foi possível, nem mesmo antes das redes sociais. Havia uma previsibilidade enunciativa, uma expectativa de efeitos de sentido, não um controle de seus efeitos.

Para Foucault (2014), nem discursos, nem enunciados estão limitados a estruturas linguísticas. Um silêncio após uma piada se configura em um enunciado que diz ao autor de uma piada que ela não funcionou; o silêncio nas redes sociais emprega o mesmo poder. Paradoxalmente, um enunciado que produz comentários negativos alcança um engajamento maior, a visibilidade garante sua existência. Feitas essas considerações, passemos finalmente para o capítulo de análises arqueogenealógicas desses discursos, tomando como *corpus* os diálogos organizados em séries enunciativas.

#### 4 ANÁLISE DISCURSIVA DAS PRODUÇÕES DA WEBSÉRIE: A DISPUTA POR UM LUGAR DE VERDADE NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, trazemos a análise discursiva por meio de um *corpus* organizado em séries enunciativas, conforme já descrevemos. Nesse sentido, é preciso que falemos o porquê de abordarmos *super-herói* como um enunciado. Quando usamos esse termo, não é de um personagem que falamos, mas de toda regularidade enunciativa e temática que se organiza em torno desse ponto norteador.

Assim, compreendemos que *super-herói* é além de uma produção cultural, é um enunciado com uma unidade temática de um enunciado específico, com um dado estilo, em que a linguagem empregada possui uma dada regularidade, seja visual ou verbal, ou ambas. Ao seguir essa regra de organização, o protagonista ocupa o centro da estrutura da narrativa, com história de origem, momento de transição, autodescoberta e o desfecho épico. Dessa forma, os diálogos não se afastam de elementos constitutivos comuns às HQ, como os enunciados de efeito no momento do embate com o antagonista e a narração de fundo, seja em primeira ou terceira pessoa. Mesmo quando algumas produções se afastam dessas estruturas, essa escolha confirma sua existência e importância para a delimitação desse estilo enunciativo.

Portanto, quando afirmamos que *super-herói* é um produto cultural, não estamos afirmando que se trata de uma produção específica em formato de HQ ou cinema, mas de uma produção com possibilidade de emergir em todas essas materialidades, mantendo suas regularidades discursivas, e tendo a condição de algo efetivamente produzido, com sujeito, suporte, data e lugar. Especificamente, lançamos um olhar analítico para enunciados audiovisuais hospedados na plataforma de mídia *Youtube*.

Como já dito, não havia ingenuidade de que este trabalho pudesse esgotar um objeto dividido em enunciados tão diversos. Dessa forma, a organização de blocos temáticos surge como primeiro procedimento metodológico para selecionar de maneira objetiva os enunciados para a análise. O critério para a definição desses blocos é a regularidade com que os discursos aparecem e reaparecem nas produções selecionadas em um dado recorte temporal.

Observamos, de acordo com Deleuze (2017), que a regularidade não é marcada apenas pela repetição, mas também pela dispersão. Por isso, os vídeos organizados em quatro eixos foram escolhidos não apenas por aquilo que se repetia, mas pelo que os diferenciava, pois é fato que todos possuem as mesmas características estruturais: a paródia dos super-heróis, os diálogos carregados de ironia que tomam o lugar de cenas de ação que seriam comuns nesse tipo de produção midiática e, por fim, a quebra de expectativa que produz o efeito humor.

O passo seguinte à delimitação do *corpus* foi a separação de quais vídeos fariam parte do relatório final. Como nosso objeto de análise não é exatamente o vídeo, mas o discurso, compreendemos que não havia necessidade de produzirmos uma análise para cada enunciado audiovisual de modo individual. Assim, a organização de enunciados em séries nos permitiu analisar os atravessamentos de discursos em materialidades diversas, sem nos desviarmos do foco central que foi a leitura arqueogenealogia desses discursos, e não uma descrição de conteúdo de cada enunciado.

Além dessa preocupação com um padrão daquilo que é enunciável para a formação do objeto de análise, ou seja, dos diálogos, das imagens, cores e sons, também precisamos lançar um olhar para o que é visível nesse objeto em questão. Surge daí um questionamento: como fazer a leitura da visibilidade de um enunciado reproduzido em uma plataforma como o *Youtube*? Observamos que não se trata de qualquer espaço, tampouco de qualquer momento histórico. Foi imperativo, então, notarmos que, em se tratando de análise de enunciados, o visível não se separa do dizível (Deleuze, 2017). A visibilidade e a enunciabilidade tornam-se possíveis em um processo rizomático, no qual não conseguimos determinar qual delas vem primeiro, mas conseguimos ver a reprodução de posicionamentos discursivos regulares em enunciados que nunca se repetem, mesmo possuindo a mesma estrutura (Deleuze, 2017).

Isso implica reconhecer que, se decidimos fazer análise de um objeto produzido para sua reprodução em uma plataforma de mídia, passamos a considerar a “enunciabilidade” e “visibilidade” como meios essenciais para a existência e permanência desses discursos e enunciados. Dito isso, devemos igualmente considerar, já que falamos de uma indústria cultural globalizada, as noções de “compartilhamento” e “visualizações”. Sabemos que não se tratam de termos sinônimos aos citados anteriormente, mas, nesse contexto, possuem relação íntima. A visualização está ligada ao número de compartilhamentos, e a enunciabilidade e a visibilidade desses discursos dependem da capacidade de visualização/compartilhamento desses vídeos.

Dito isso, e separadas as séries enunciativas em quatro eixos, seguimos para a análise arqueogenealógica dos discursos. A seguir, novamente ilustramos os quatros blocos que nos permitem lançar um olhar arqueogenealógico mesmo diante de uma materialidade discursiva tão densa.

**Quadro 4** - Organização de blocos temáticos em códigos

Bloco temático	Código
Deboche à regularidade enunciativa	DRE
Discurso conservador heteronormativo <i>cis</i>	DCIS
Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos	DCO

Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias	<b>DCPC</b>
--	-------------

Fonte: Elaboração Própria.

Expostos esses dados, seguimos para a análise discursiva das séries enunciativas, pelas quais foi observada a constituição discursiva do sujeito, ilustrando os jogos de poder que levam esse sujeito a se posicionar de determinada forma. Segundo Eagleton (2020), um enunciado derrisório tem como técnica principal a diminuição de padrões enunciativos de um dado discurso, além do deboche a uma verdade pré-concebida. Mas de que verdade e de que regularidade estamos falando? Explicamos mais detalhadamente na sequência.

#### 4. 1 Discurso derrisório: deboche à regularidade enunciativa do produto cultural super-herói

A fim de respondermos à provocação colocada anteriormente, recorreremos a um apontamento de Santos (2012, p. 35): “um ser humano só ri do que conhece. Mesmo que haja um estranhamento ou uma distorção, o objeto do riso tem de ser conhecido para ser codificado”. Isso implica reconhecer que, para que haja um efeito de humor ao assistir a uma produção da *Sociedade da Virtude*, o público-alvo precisa conhecer além da estrutura enunciativa de websérie, é preciso que haja uma memória para que, assim, o enunciado produza o efeito de derrisão.

Nesse âmbito, os enunciados audiovisuais reproduzidos pelo canal possuem uma regularidade enunciativa básica, com uma narração que faz referência aos quadrinhos da década de 1960 e de 1970 e às animações inspiradas neles; as personagens usam trajes coloridos; muitos usam máscaras; os diálogos possuem frases de efeito; e as narrativas são de origem com um início trágico. Essas animações seguem essa estrutura pré-definida, mesmo aquelas em que um posicionamento crítico a um fenômeno social é bem enfático, a técnica de derrisão segue como ponto estratégico para a (re)produção dos discursos que nelas aparecem. Lancemos um olhar para o primeiro bloco de séries enunciativas:

##### Deboche à regularidade enunciativa (DRE)

**DRE-1 CHEFE:** Essa é a história de um garoto de 26 anos de idade, que trabalhava como palhaço em festas infantis, até o dia em que ele achou no jornal a oportunidade da sua vida: um anúncio perguntando se ele queria mudar de vida e ajudar o seu país ao mesmo tempo. Ele, então, foi até o centro de pesquisas, e tomou uma forma misteriosa radioativa que o transformou no “Sargento Musculoso que entorta vigas de aço”.

**GAROTO:** Eu tô com algumas dúvidas sobre isso aí.

**CHEFE:** Imagino, garoto. Eu quero responder todas as suas perguntas, eu quero que você sinta seguro, num ambiente que abraça você. Então, seria bom você tomar logo o negócio radioativo para a gente bater esse papo depois.

**GAROTO:** Então, essa é a minha dúvida: na verdade, a única certeza que eu tenho é “que eu não devia tomar nada que seja radioativo”. Eu nem sei como é que você me convenceu a entrar nessa roupinha ridícula (*Sociedade da Virtude*, 2018a, 0 min 5 s – 0 min 58 s).

**DRE-2 Ó,** meu Deus! O que está acontecendo comigo? Minha pele está descascando como se eu estivesse virando outra coisa. Eu já posso sentir o calor da radiação percorrendo todo meu corpo. A partir de agora eu serei conhecido como o... (*Sociedade da Virtude*, 2017e, 0 min 52 s – 1 min 10s).

**DRE-3 NARRADOR:** Depois que um grupo de jovens fracassados ganharam super poderes, ficaram musculosos, sem óculos, e com boa postura, eles resolveram lutar contra outros caras super poderosos como eles para ver quem ganhava, com a desculpa que eles são super-heróis. São eles: O Salamandra Branca! Depois de ser mordido por uma salamandra radioativa, ele desenvolveu os poderes de uma salamandra. O Homem Pássaro! Após pássaros atacarem ele ainda pequeno, ele ganhou a habilidade de voar. A Mulher Quente! Depois de ser exposta ao sol por muito tempo, ela ganhou a capacidade de ficar muito quente e de descascar depois de uma semana. O Homem Martelo! Após comprar um martelo em uma loja de ferragens, ele ganhou a capacidade de bater nos outros com um martelo. O Wagner! Depois de ser mordido por uma salamandra comum, ele precisou tomar antibióticos por suas semanas, porque a mordida infeccionou e até hoje ele não entende como o cara que foi mordido por uma salamandra radioativa ficou melhor que ele. O Homem Bala! Depois de ser baleado em um assalto e passar três meses na UTI, ele agora já está bem e pode tomar outros tiros. O Homem-homem! Depois de esbarrar em um homem na rua, ele resolveu adicionar a palavra “homem” ao homem. Eles são Os Impressionantes! (Sociedade da Virtude, 2017f, 0 min 2 s – 1 min 22 s).

**DRE-4 BIG BANG:** Eu não menti para vocês. Eu só... Eu só queria me sentir parte do grupo. Vocês acham que é fácil para mim nunca ter o olho roxo? Nunca ter uma cena emocionante de superação heroica? Eu só queria que vocês me vissem como eu vejo vocês: como iguais.

**MAJESTOSA:** Você não é igual a gente, Big Bang. E nós te amamos, exatamente como você é.

**VIGILANTE NOTURNO:** Sabe o que eu vejo, Big Bang? Eu vejo o meu super amigo!

**VOLT:** Sabe o que eu vejo, galera? Bastante sangue e uns pontos de luz na minha frente. Acho que tem uma coisa estourando dentro de mim, é normal? Vocês também tão assim ou só eu?

**MAJESTOSA, BIG BANG E VIGILANTE NOTURNO:** Ha, ha, ha, ha, ha (Sociedade da Virtude, 2017a, 2 min 23 s – 3 min 41 s).

**DRE-5 TENENTE PATRIOTA:** Ah, essa é uma boa pergunta! Por que todo mundo aí tá usando verde camuflagem e eu tô igual ao Evel Knievel?

**GENERAL:** Justamente, porque você é nosso líder.

**TENENTE PATRIOTA:** Líder? Até onde eu sei, você é o líder!

**GENERAL:** Você é um símbolo!

**TENENTE PATRIOTA:** Eu sou um alvo!

**GENERAL:** Você tem um escudo...

**TENENTE PATRIOTA:** ... que é, literalmente, um alvo!

**GENERAL:** Tá bom! Se você ficar parado muito tempo aí vai ser muito pior. Acho que seria melhor se você fosse pra cima deles e acabasse com eles!

**TENENTE PATRIOTA:** Acabar com eles? Eu nem tenho uma arma!

**GENERAL:** Por que você não joga alv... arf... o seu escudo neles? (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 34 s – 1 min 3 s).

De acordo com Morrison (2012), as produções de super-heróis possuem uma regularidade enunciativa básica, mesmo aquelas produções que não estão materializadas em HQ seguem essa estrutura. E é essa estrutura que se torna tema de deboche nas paródias de *Sociedade da Virtude*. Mas de que regularidade falamos? Iniciamos, assim, esse percurso de análise discursiva falando desse formato de produto cultural que se tornou o super-herói (Duarte, 2003). O objetivo de um produto é gerar lucro; especificamente, um produto da indústria do entretenimento deve possibilitar lucros nesse campo, seja no formato de produto

de mídia (filme, música, série para TV, videogames), veiculação da marca com exploração de direitos autorais (uso da personagem em produtos de outras áreas, como produtos alimentícios, material escolar, camisetas, itens para colecionadores). Todavia, nenhuma dessas formas de obtenção de lucro é possível sem que o produto cultural super-herói obtenha, em primeiro lugar, a visibilidade.

Por isso, a estrutura narrativa é tão importante. Na verdade, é a mesma estrutura com poucas modificações a cada vez que um novo produto, nesse caso, o enunciado, é produzido. Tudo se inicia com uma história de origem. Normalmente, o protagonista é um deus, um alienígena, ou uma pessoa comum que consegue poderes inimagináveis, depois de passar por uma jornada de descobertas, esse personagem assume a identidade de um super-herói. Esse formato enunciativo pré-fabricado é o que permite a reprodução desse produto/enunciado em larga escala. No recorte da série **DRE-1** já podemos observar um deboche a essa estrutura:

**DRE-1 CHEFE:** Essa é a história de um garoto de 26 anos de idade, que trabalhava como palhaço em festas infantis, até o dia em que ele achou no jornal a oportunidade da sua vida: um anúncio perguntando se ele queria mudar de vida e ajudar o seu país ao mesmo tempo. Ele, então, foi até o centro de pesquisas, e tomou uma forma misteriosa radioativa que o transformou no “Sargento Musculoso que entorta vigas de aço” [...]

Nesse trecho, notamos, inclusive, uma sátira aos nomes regularmente atribuídos a esses personagens, “Sargento Musculoso que entorta vigas de aço”. Aparentemente, a virilidade é um adjetivo determinante na caracterização de produtos/personagens nessa indústria: “super, capitão, homem...”. Além disso, podemos observar jogos de poder nessa caracterização: por que é usado o nome “Sargento” e não “Capitão” ou “Soldado”? Mais ainda, por que um ser supostamente com a função de “ajudar o seu país” precisa ser um militar? Há uma estratégia de atribuir a essa hipotética figura de herói uma patente superior aos convencionais “capitães” que normalmente emergem como super-heróis. Isso justifica a necessidade de ser um militar, pois ainda que esse indivíduo ocupe um lugar privilegiado numa escala, a sua posição de militar o coloca em um lugar de um corpo que aceita comandos sem questioná-los. Não por acaso, a personagem que faz essa narração introdutória no enunciado está caracterizada como um “burocrata”: homem branco, de óculos, terno e gravata, cabelos grisalhos, calvo, traços que sugerem uma idade superior a cinquenta anos, ou seja, estereótipos visuais que lhe garantem um aparente *status* de poder às demais personagens que são apresentadas na sequência.

Print 6 - *DRE-1* (*Sociedade da Virtude*, 2018a, 0 min 26 s)



Nos créditos da animação é atribuído a esse personagem o nome de “Chefe”. Não por acaso, sua caracterização inicial é a de homem burocrata com expressão firme e punhos fechados. Notamos aí um discurso que se posiciona a favor do exercício de poder por meio da força, recorrendo por frequência a aparatos militares, uma prática que é regular em grupos conservadores, “ele achou no jornal a oportunidade da sua vida: um anúncio perguntando se ele queria mudar de vida e ajudar o seu país ao mesmo tempo”. Grupos conservadores de direita com dada frequência atribuem a instituições como igreja, ou forças armadas a responsabilidade de “salvar o país”. Essa prática discursiva, segundo Foucault (1985), incide não apenas no controle da vida, mas na salvação das almas, um exercício de poder pastoral.

Essa observação nos proporciona uma compreensão que a produção de super-herói nas atuais conjunturas não corresponde apenas à fabricação de um produto cultural, mas à reprodução de um discurso religioso cristão, no qual é reproduzida a ideia de que um indivíduo no exercício de poder pastoral deve sabiamente conduzir “almas à salvação”; nesse contexto, não se trata de almas, mas de um país, ou seja, não são apenas corpos. Nessa conjuntura, não é um pastor que guia suas “ovelhas” em um caminho de redenção, e sim um “Sargento Musculoso que entorta vigas de aço” que em seu auto sacrifício toma uma fórmula radioativa para “ajudar o seu país”. E de que forma isso, de fato, ajudaria um país e seu povo?

Por meio desse questionamento é que esse enunciado produz um efeito derrisório. Pois no enunciado dito não há uma relação direta entre ajudar o país e fazer o uso da força física, o personagem “Chefe” faz essa correlação como se ela já estivesse plenamente construída em um jogo de causa e efeito. Essa relação já existe, mas no campo do discurso, o discurso mencionado por Rocha (2021, p. 340), por exemplo, descreve que grupos políticos de direita usam como táticas na guerra cultural, tal como a reprodução de um discurso conspiratório no qual o outro é colocado sempre em vigilância e tratado como inimigo a ser combatido; se necessário, com uso da força. Nessa linha de raciocínio descrita por Rocha (2021), instituições como igrejas e

forças armadas assumem um papel de agenciadoras de poder, e usam de diversos mecanismos para garantir a sobrevivência de “cidadãos de bem”; nesse caso, “as ovelhas”.

É possível ainda questionarmos as escolhas do personagem “Chefe” para fazer sua fala inicial. Antes de anunciar o “Sargento Musculoso que entorta vigas”, o qual se tornaria um indivíduo que “mudaria de vida e ajudaria ao seu país ao mesmo tempo”, ele contrapõe esse indivíduo hipotético à vida de “um garoto de 26 anos de idade, que trabalhava como palhaço em festas infantis”. Perguntemos: por que há esse jogo nessa escolha de lugares? “Trabalhar como palhaço em festas infantis” é o oposto de ser um “Sargento Musculoso”? O jogo de poder no qual esse enunciado está envolto mantém uma relação com um discurso de produtividade capitalista. Logicamente, a profissão de palhaço não foge à regra das ocupações remuneradas da sociedade capitalista; todavia, qual corpo serviria melhor aos agentes de um poder amparado fundamentalmente em um discurso religioso? O corpo de um militar é mais dócil e obediente que o corpo de um palhaço, por isso o palhaço é empregado com efeito de sentido de um corpo pouco realizado do ponto de vista produtivo, e o hipotético “sargento” como um lugar de desejo.

Em sequência à análise da série **DRE-1** por meio do *Print 6* (página 97), nossa primeira observação é a de que a personagem “Chefe” é apresentada como uma representação derrisória do discurso conservador. Isso porque, ainda que esse personagem reproduza vários já-ditos inscritos nesse discurso em questão, a exposição acalorada, os punhos fechados e a expressão firme a caracterizam como um corpo mais apto à violência do que à ação benevolente que ele propõe. Essa contradição entre fala e prática confirma a inscrição do sujeito discursivo nesse dado discurso conservador-religioso, pois, conforme Foucault (2014, p. 186), um discurso é contraditório desde a sua constituição: “o discurso é o caminho de uma contradição a outra: se dá lugar às que vemos, é que obedece à que oculta. Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham”.

Consecutivamente, nesse jogo de caracterização dado por estereótipos em que é apresentado o algoz “Chefe”: uma criança, que inicialmente, por meio de suas falas, aparenta defender um discurso racional e progressista, opondo-se às falas pastorais e conservadoras de “Chefe”.

**DRE-1** [...]

GAROTO: Eu tô com algumas dúvidas sobre isso aí.

CHEFE: Imagino, garoto. Eu quero responder todas as suas perguntas, eu quero que você se sinta seguro, num ambiente que abraça você. Então, seria bom você tomar logo negócio radioativo para a gente bater esse papo depois.

GAROTO: Então, essa é a minha dúvida: na verdade, a única certeza que eu tenho é “que eu não devia tomar nada que seja radioativo”. Eu nem sei como é que você me convenceu a entrar nessa roupinha ridícula.

A leitura visual de *Print 7* ilustra que “Chefe” e os demais personagens estão em lugares diretamente opostos, não apenas em seus posicionamentos no espaço, mas em posicionamentos discursivos. Chefe se encontra à direita da tela, enquanto os demais estão à esquerda, há, além disso, uma mesa que serve como uma fronteira para as relações hierárquicas de poder. “Chefe” está sozinho de um lado da mesa, sua formalidade se contrapõe à “diversidade” de caracterização dos demais personagens, mais do que isso, a construção desses personagens evidencia um deboche às relações de poder e às disputas que existem entre os grupos representados nesse pequeno quadro. A construção de grupos minoritários em **DRE-1** é dada superficialmente, de modo que o exagero de uma característica marcante ou ausência dela contribui para o efeito de humor derrisório (Possenti, 2014).

Esse escárnio em relação a essas características indica a representação de identidades por meio de estereótipo: uma criança magra e loira, um deboche ao suposto público-consumidor dos produtos culturais de super-heróis, visto que as produções da década de 1970, que são o referencial da sátira em **DRE-1**. Por isso, as HQ e as produções audiovisuais de super-heróis tiveram majoritariamente personagens brancos como protagonistas e crianças do sexo masculino como seus ajudantes durante décadas. O deboche está materializado na fala de um homem branco de meia idade, vestindo terno, usando de um discurso motivacional carregado de uma retórica religiosa, que espera que quatro pessoas, sendo elas uma criança, uma mulher, um homem nu e outro homem aparentemente bêbado tomem um líquido radioativo para “ajudar o seu país”.

*Print 7 - DRE-1 (Sociedade da Virtude, 2018a, 0 min 55 s)*



Nesse ponto, percebemos como a animação usa de uma estratégia derrisória de humor, foi justamente o personagem caracterizado como uma criança que fez um questionamento aparentemente racional ao “Chefe”. A resposta dele, por sua vez, é repetir uma fala amparada em um discurso conservador-cristão, no qual há um enunciado pré-fabricado de afago, que

ironicamente é concluído com uma fala autoritária: “**DRE-1** [...] CHEFE: Imagino, garoto. Eu quero responder todas as suas perguntas, eu quero que você se sinta seguro, num ambiente que abraça você. Então, seria bom você tomar logo negócio radioativo para a gente bater esse papo depois [...] (*grifo nosso*)”. Isso confirma que “Chefe” está em uma posição que “tenta” exercer poder pastoral sobre outros corpos. Salientamos que esse movimento é uma tentativa, não uma consequência, já que, de acordo com Foucault (2017, p. 101), um exercício de poder não funciona unilateralmente:

A condição de possibilidade do poder, em todo caso, o ponto de vista que permite tornar seu exercício inteligível até em seus efeitos mais “periféricos” e, também, enseja empregar seus mecanismos como chave de inteligibilidade do campo social não deve ser procurada na existência de um ponto central, num foco único de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes; é o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis.

Ou seja, embora esse personagem seja a representação de um agente de poder, não existe uma relação de total dominância, mesmo que esse recorte pertença a um enunciado de humor. As relações de poder, na verdade, são mais profundas que a função enunciativa que, nesse caso, é a de produzir o efeito de humor. Para Santos (2012, p. 55-56), o efeito de humor de um enunciado depende da técnica, não exatamente do tema. A técnica que percebemos nas produções da Sociedade *da Virtude* é a derrisão pelo viés da paródia. Uma das possibilidades que um enunciado de humor proporciona é um efeito que zomba de um tema e de sua técnica de reprodução ao mesmo tempo, é o que está visível em **DRE-1**, além de um deboche à representatividade de grupos minoritários, o produto cultural no qual o enunciado foi materializado também é alvo de sátira.

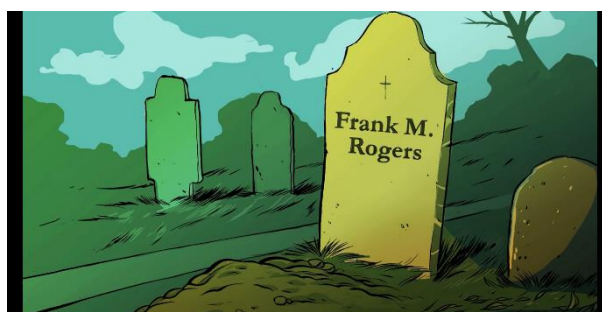
**DRE-1** [...]

GAROTO: Então, essa é a minha dúvida: na verdade, a única certeza que eu tenho é “que eu não devia tomar nada que seja radioativo”. Eu nem sei como é que você me convenceu a entrar nessa roupinha ridícula.

O que é ridículo, segundo o recorte **DRE-1**? De acordo com o ponto de vista reproduzido, esses grupos descritos com estereótipos (tal como vemos em *Print 7*, página 99) e as regras do universo desse produto cultural são ridículos. Ora, como poderia alguém tomar algo radioativo e não morrer? Esse questionamento derrisório aparece várias vezes como uma propriedade estrutural na produção desses enunciados. Podemos confirmar o emprego desse recurso nas séries **DRE-2** e **DRE-3**, respectivamente:

**DRE-2** Ó, meu Deus! O que está acontecendo comigo? Minha pele está descascando como se eu estivesse virando outra coisa. Eu já posso sentir o calor da radiação percorrendo todo meu corpo. A partir de agora eu serei conhecido como o...

Print 8 - **DRE-2** (*Sociedade da Virtude*, 2017e, 1 min 10s).



**DRE-3 NARRADOR:** Depois que um grupo de jovens fracassados ganharam super poderes, ficaram musculosos, sem óculos, e com boa postura, eles resolveram lutar contra outros caras super poderosos como eles para ver quem ganhava, com a desculpa que eles são super-heróis. São eles: O Salamandra Branca! Depois de ser mordido por uma salamandra radioativa, ele desenvolveu os poderes de uma salamandra. O Homem Pássaro! Após pássaros atacarem ele ainda pequeno, ele ganhou a habilidade de voar [...]

Print 9 - **DRE-3** (*Sociedade da Virtude*, 2017f, 0 min 4 s)



A partir de um movimento arqueogenealógico sobre os discursos que constituem o corpus, fazemos três perguntas para mobilizar esta análise: como se posiciona o sujeito discursivo nesse enunciado? Quais são as condições de possibilidade que levam o sujeito a posicionar dessa forma e não de outra? Quais são as relações de poder-saber na reprodução desse dado discurso? (Foucault 2012; 2014; 2014a; 2017).

O modo como o sujeito discursivo se posiciona em **DRE-2** e **DRE-3**, assim como em todo o *corpus*, é regido segundo as características de um discurso derrisório. A produção de humor, nesse aspecto, pode ser explicada pela teoria da incongruidade, já que, de acordo com Eagleton (2020, p. 77), “o humor acontece, na maior parte dos casos, quando alguma breve perturbação de um mundo ordenado de significado afrouxa sua relação com o princípio da

realidade”. O efeito de humor em **DRE-2** se dá pelas falas de um personagem que tem uma morte justamente no momento em que pretendia se tornar algo novo. Enquanto isso, em **DRE-3** se dá quando personagens que supostamente deveriam se tornar super-heróis, se tornam “pessoas comuns”. Logo, a unidade que tem a sua lógica perturbada é a da regularidade enunciativa do produto cultural super-herói. O que percebemos, sobretudo em **DRE-2** e nos recortes de **DRE-3** descritos abaixo, é um deboche em relação àquela que, de acordo com Morrison (2012), é a construção dos superpoderes de um super-herói que frequentemente associa a origem dessas habilidades a acidentes com radiação.

**DRE-3** [...] O Salamandra Branca! Depois de ser mordido por uma salamandra radioativa, ele desenvolveu os poderes de uma salamandra [...] O Wagner! Depois de ser mordido por uma salamandra comum, ele precisou tomar antibióticos por duas semanas, porque a mordida infeccionou e até hoje ele não entende como o cara que foi mordido por uma salamandra radioativa ficou melhor que ele.

Notamos, além disso, a reprodução de um discurso de produtividade em **DRE-3**:

**DRE-3** NARRADOR: Depois que um grupo de jovens fracassados ganharam super poderes, ficaram musculosos, sem óculos, e com boa postura, eles resolveram lutar contra outros caras super poderosos como eles para ver quem ganhava, com a desculpa que eles são super-heróis

Com base em Foucault (2011), fizemos o exercício analítico para compreender quais são as regras que separam as pessoas “fracassadas” de pessoas supostamente “bem-sucedidas”. Nesse caso, estamos falando da reprodução de um discurso de produtividade, no qual os corpos mais produtivos ganham o status de desejáveis. Não nos adiantamos nessa discussão, pois é assunto para um tópico posterior. Nosso comentário nesta parte fica para a cena retratada no *Print 9* (página 101). Embora *Sociedade da Virtude* se proponha como uma websérie de super-heróis, não é exatamente isso que os personagens fazem. No *Print 9*, não vemos pessoas voando ou dirigindo um carro caro com armamento bélico, vemos pessoas entediadas, fazendo uma viagem de metrô. Mais do que isso, tanto a fala do narrador quanto os aspectos visuais demonstram um deboche dessa condição monótona, que ironicamente pode ser também a condição do público que consome o produto cultural *Sociedade da Virtude*.

Dito isso, já respondemos duas das questões colocadas. O sujeito se posiciona de modo derrisório, e a reprodução de um saber inscrito em uma lógica de produtividade é uma das condições determinantes para esse posicionamento. Agora, abordemos as relações de poder-saber. Quais são os saberes envolvidos na reprodução de tal discurso? (Foucault, 2014; 2017). Os diálogos que contemplamos nos recortes permitem a problematização de lugares estáveis,

inclusive o do próprio produto cultural. Há a reprodução de um saber cultural que dá a um dado produto-cultural um lugar de desejável. Dando fôlego a essa discussão, recorremos a um apontamento de Foucault (2014, p. 219), o qual assevera que há um conjunto de elementos “formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem necessariamente a lhe dar lugar, pode-se chamar saber”. Também de acordo com Foucault (2012), quando se trata de analisar as dinâmicas de um discurso e de suas implicações, o par saber e poder não se separa.

Isso posto, compreendemos que na contemporaneidade as produções de super-heróis gozam de *status* diferenciado, competindo comercialmente em vários espaços como TV e cinema. Em **DRE-2** e **DRE-3**, assim como naqueles que serão demonstrados a seguir, percebemos uma ridicularização desse *status*. Segundo essa cadeia de raciocínio, qual seria a lógica desse *status* se essas produções possuem uma narrativa tão frágil?

Para essa discussão, recorreremos aos recortes das séries enunciativas **DRE-4** e **DRE-5**:

**DRE-4 BIG BANG:** Eu não menti para vocês. Eu só... Eu só queria me sentir parte do grupo. Vocês acham que é fácil para mim nunca ter o olho roxo? Nunca ter uma cena emocionante de superação heroica? Eu só queria que vocês me vissem como eu vejo vocês: como iguais.

**MAJESTOSA:** Você não é igual a gente, Big Bang. E nós te amamos, exatamente como você é.

**VIGILANTE NOTURNO:** Sabe o que eu vejo, Big Bang? Eu vejo o meu super amigo!

**VOLT:** Sabe o que eu vejo, galera? Bastante sangue e uns pontos de luz na minha frente. Acho que tem uma coisa estourando dentro de mim, é normal? Vocês também tão assim ou só eu?

**MAJESTOSA, BIG BANG E VIGILANTE NOTURNO:** Ha, ha, ha, ha, ha.

*Print 10 - DRE-4 (Sociedade da Virtude, 2017a, 3 min 3 s)*



**DRE-5 TENENTE PATRIOTA:** Ah, essa é uma boa pergunta! Por que todo mundo aí tá usando verde camuflagem e eu tô igual ao Evel Knievel?

**GENERAL:** Justamente porque você é nosso líder.

**TENENTE PATRIOTA:** Líder? Até onde eu sei, você é o líder!

**GENERAL:** Você é um símbolo!

**TENENTE PATRIOTA:** Eu sou um alvo!

GENERAL: Você tem um escudo...

TENENTE PATRIOTA: ... que é, literalmente, um alvo!

GENERAL: Tá bom! Se você ficar parado muito tempo aí vai ser muito pior. Acho que seria melhor se você fosse pra cima deles e acabasse com eles!

TENENTE PATRIOTA: Acabar com eles? Eu nem tenho uma arma!

GENERAL: Por que você não joga alv... arf... o seu escudo neles?

*Print 11 - DRE-5 (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 46 s)*



O sujeito discursivo nas séries **DRE-4** e **DRE-5** também está inscrito em um posicionamento discursivo derrisório; porém, há singularidades em cada um desses enunciados que merecem destaque. No *Print 10* (Página 103), podemos ver o emprego de um exercício de sexualidade machista na caracterização da personagem *Majestosa*, que é uma discussão que abordamos no tópico derradeiro deste capítulo. Além disso, a regularidade enunciativa também é ridicularizada; com exceção de *Volt*, todos personagens encerram o episódio dando gargalhadas. Esse recurso narrativo foi muito explorado em produções audiovisuais para a TV, principalmente em animações. As gargalhas no encerramento de episódios simbolizavam a resolução de conflitos de maneira simplificada. As falas de *Volt* em **DRE-4** servem para produzir um escárnio a essa técnica.

**DRE-4** [...]

VOLT: Sabe o que eu vejo, galera? Bastante sangue e uns pontos de luz na minha frente. Acho que tem uma coisa estourando dentro de mim, é normal? Vocês também tão assim ou só eu?

MAJESTOSA, BIG BANG E VIGILANTE NOTURNO: Ha, ha, ha, ha, ha.

O que é predominante em **DRE-4** é um discurso derrisório em relação ao discurso de empoderamento das minorias, o qual fez as lutas por igualdade de direitos tomarem força no final do século XX. Nesse recorte de **DRE-4**, notamos a reprodução de falas que normalmente são associadas a esses movimentos, mas essa fala aqui reproduzida está povoada por contradições. O personagem em *Big Bang*, segundo as regras estabelecidas nesse universo, é

privilegiado, pois ele não se machuca, nunca precisa superar dificuldades. Ironicamente, no entanto, é ele quem se sente excluído.

**DRE-4** BIG BANG: Eu não menti para vocês. Eu só... Eu só queria me sentir parte do grupo. Vocês acham que é fácil para mim nunca ter o olho roxo? Nunca ter uma cena emocionante de superação heroica? Eu só queria que vocês me vissem como eu vejo vocês: como iguais. (grifo nosso)

A reprodução desse já-dito recorre a enunciados pré-fabricados em uma possível disputa por reconhecimento de direitos e, sobretudo, de aceitação. A reprodução dessas falas por meio do personagem Big Bang permite a interpretação de um posicionamento que nega o reconhecimento dessas lutas como legítimas. Se levarmos em conta o que assera Vieira (2008, p. 208) ao dizer que “as representações são a forma como uma sociedade reconhece e expressa sua realidade. Isto nos possibilita recorrer a obras de ficção”, torna-se possível notar que os acontecimentos do campo social nos auxiliam a entender que, nesse recorte de **DRE-4**, há uma releitura debochada da realidade. De seu lugar confortável, *Big Bang* lamenta sua condição, não correr riscos e não se machucar correspondem em um mundo com existência empírica sem ter sua vida ameaçada em disputas por poder; o lugar de *Big Bang*, segundo as interpretações que essa série permite, seria o de um homem hétero *cis* pertencente a uma classe abastada, pedindo para sofrer discriminação apenas para ter a aceitação de seu círculo social, levando-o a mentir para ser aceito.

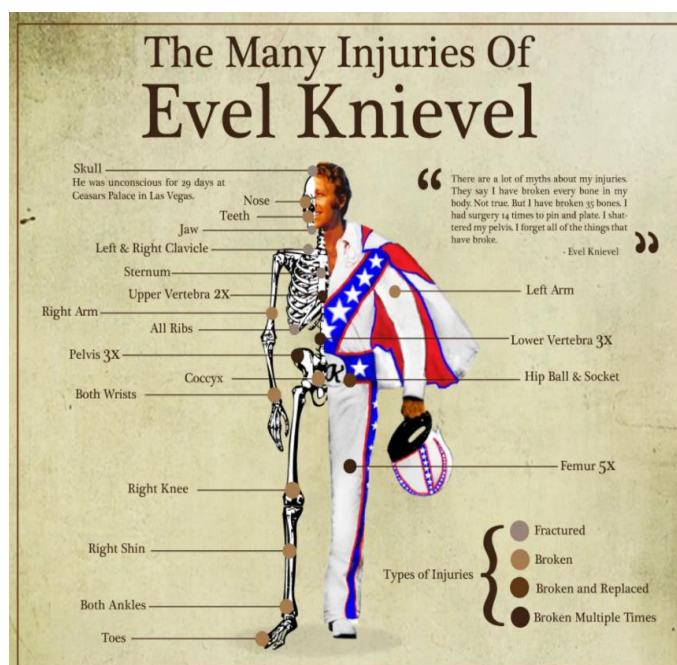
Assim, o modo como ocorre o encerramento desse episódio torna o enunciado ainda mais irônico. Concebido o pressuposto da noção de representação, indicada por Vieira (2008), em diálogo com os preceitos de Foucault (2012), pelos quais podemos compreender os jogos poder-saber que delimitam um enunciado, uma das interpretações possíveis é a de que, por meio da ideia de representação, a websérie brinca com a complexidade dessas lutas históricas. Esse episódio (**DRE-4**) sugere que questões históricas como as lutas por igualdade entre classes, etnia ou gênero podem ser resolvidas com uma fala de afago e serem encerradas com “risadas”. Esse aspecto é um dos fatores que evidenciam a relevância de analisar discursos reproduzidos em enunciados derrisórios na contemporaneidade a partir do emprego da ironia que compõe o discurso. A abordagem historiográfica de Minois (2003, p. 570) destaca que o riso provocado pela ironia é sempre “calculado”. Logicamente, toda enunciação tem uma finalidade; contudo, a observação de Minois (2003) é a de que há na ironia uma propriedade de racionalidade.

O riso não tem subentendidos, ele não simula; a ironia está além do pessimismo e do otimismo [...] ela zomba do detalhe em nome do conjunto, dando a cada episódio a

importância que lhe compete: derrisão, num conjunto que não passa de uma “comédia diabólica” (Minois, 2003, p. 570).

Em síntese, a realidade da qual se zomba em **DRE-4** é a dos movimentos de empoderamento das minorias, além da regularidade enunciativa que foi estabelecida como “molde” para as produções midiáticas de super-herói. Adiante, rumo à conclusão deste tópico, abordamos os jogos de poder-saber que envolvem o recorte enunciativo **DRE-5**. *Tenente Patriota* é uma paródia de *Capitão América*, um personagem patriota ao qual as produções estadunidenses recorrem em um momento de crise. O personagem é usado para promover um discurso de união e lealdade à pátria.

Figura 1 - Infográfico com as lesões de Evel Knievel



Todavia, o posicionamento no qual a fala de *Tenente Patriota* está inscrita se afasta de um lugar de “servidão leal à pátria” e, na contramão desse dito, ele questiona a utilidade de seu corpo em uma guerra: “**DRE-5 TENENTE PATRIOTA:** Ah, essa é uma boa pergunta! Por que todo mundo aí tá usando verde camuflagem e eu tô igual ao Evel Knievel?”. Na reprodução dessa, fala o personagem compara seu traje ao de um famoso dublê, que fez dezenas de apresentações perigosas com saltos em motocicletas<sup>12</sup>. *Knievel* tornou-se uma referência na cultura *pop*, a tal ponto que há uma série de animação da *Walt Disney* cuja inspiração está baseada principalmente nas façanhas do piloto (o personagem da série animada homônima é

<sup>12</sup> Disponível em: <https://evelknievel.com/>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

*Kick Buttowski*<sup>13</sup>). Esse já-dito tem mais efeito com o público já familiarizado com o personagem, isso ratifica nossa afirmação de que o humor pertence principalmente ao campo discursivo, frequentemente recorrendo a um domínio de memória, não se separando da historicidade e das relações de poder.

Essa comparação ainda possibilita um efeito de ambiguidade, pois além da semelhança no traje, há uma semelhança narrativa, haja vista que nem todas as façanhas de *Knieval* foram bem-sucedidas, em algumas delas ele se feriu gravemente, quebrou vários ossos de seu corpo. Com foco nesse dado, depreendemos que, ao questionar sobre essa semelhança, o personagem já sugere ironicamente o seu desfecho nessa trama: ser usado como alvo vivo e, se porventura sobreviver, ficaria com lesões graves por todo o corpo.

Figura 2 - Capitão América em HQ



Em continuidade à análise arqueogenealógica desse enunciado, cumpre-nos destacar que *Capitão América* é um produto cultural ao qual a *Marvel Comics* recorre quando os Estados Unidos enfrentam crises bélicas, como a Segunda Guerra Mundial (época de criação do personagem), e os atentados de 11 de setembro (Moura, 2014). Como ilustrado na *Figura 2*<sup>14</sup>, a identidade desse personagem está centralizada na representação de um poder de liderança, um exercício de poder que surge como uma resposta aos receios dos cidadãos, conduzindo a “nação” em meio à crise. Em contrapartida, a paródia que vemos em **DRE-5** expõe um corpo

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/series/kick-buttowski/59itLgYHgwVL>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.usp.br/aunantigo/exibir?id=6466&ed=1138&f=3>. Acesso em: 2 de julho de 2024.

que não é de um líder. *Tenente Patriota* vai à frente do pelotão, mas não como líder, e sim como alvo, seu escudo não serve de metáfora para uma proteção incondicional aos seus compatriotas, mas justamente para aquilo que realmente são os soldados para os agentes do poder estatal: corpos conduzidos a uma guerra para morrerem em nome da manutenção de poderes historicamente organizados.

Print 12 - **DRE-5** (*Sociedade da Virtude*, 2018h, 0 min 51 s)



**DRE-5** [...]

GENERAL: Justamente, porque você é nosso líder.

TENENTE PATRIOTA: Líder? Até onde eu sei, você é o líder!

GENERAL: Você é um símbolo!

TENENTE PATRIOTA: Eu sou um alvo!

GENERAL: Você tem um escudo...

TENENTE PATRIOTA: ... que é, literalmente, um alvo! [...]

Enfatizamos, ainda, que a escolha do nome desse personagem em *Sociedade da Virtude* é pertinente como um deboche a uma regularidade de produção enunciativa dessa indústria, pois há uma numerosa quantidade de personagens nomeadas com a patente de “capitão” (*Capitã Marvel*, *Capitão Átomo*, *Capitão Planeta*). Além dessa característica, a dublagem de *Tenente Patriota* para o português brasileiro é feita pelo mesmo ator que deu voz ao *Capitão América* em várias produções para a TV e para o cinema na última década (Clécio Souto). Esse recurso permite que o público associe a paródia à produção de referência. Todavia, diferentemente de *Superman*, *Capitão América* e *Homem-Aranha*, o traje de *Tenente Patriota* não é apenas a reprodução de um discurso nacionalista. O enunciado visual propicia uma ambiguidade, já que as cores são as mesmas da bandeira norte-americana, mas o padrão de linhas sugere um “alvo” (*Print 11*, página 104).

Ao se dar continuidade a essa descrição arqueogenealógica, questionamos por que essa dada construção em **DRE-5**, e não outra em seu lugar? Conforme Deleuze (2017), para o exercício analítico de discursos que povoam um enunciado, é preciso que se tenha um olhar atento para suas condições históricas de possibilidade. Em se tratando especificamente de **DRE-**

5 como um enunciado, vemos que a indústria cinematográfica revivia um *boom* de popularidade do personagem *Capitão América* com os recentes lançamentos cinematográficos da *Marvel*. Somado a isso, há também outro acontecimento relevante nessa última década, que é a chamada “virada conservadora”, que entre muitos discursos trouxe de volta um de “forte sentimento nacionalista” (Scabin, 2022).

Esse discurso é contraditório desde sua constituição, principalmente quando se pensa na ideia de uma cultura industrial globalizada, porque uma das regras de formação do discurso nacionalista é justamente a reprodução de enunciados que dão a um povo um suposto lugar de supremacia. Quando olhamos para a série **DRE-5** e fazemos esse questionamento: por que um enunciado, e não outro, vemos que é possível problematizar: “salvar um povo” não seria um eufemismo para “autossacrifício”? Isso explicaria a posição de um corpo como o do *Tenente Patriota* na linha de frente em um confronto.

Por fim, recorreremos aos estudos de Foucault (2014; 2014a) para sustentar o fato de que, ao escavarmos os jogos de saber-poder que envolvem os discursos que delimitam as produções de *Sociedade de Virtude*, especialmente as séries enunciativas que aqui descrevemos, não estamos somente fazendo um exercício de descrição das estruturas desses produtos culturais, que também funcionam como enunciados. Nessa empreitada, estamos descrevendo como discursos atuais incidem na reprodução desses produtos/enunciados. Particularmente nesse tópico, a descrição arqueogenealógica nos auxilia na compreensão de como se dá essa técnica contemporânea. Por meio da análise discursiva de **DRE-1**, **DRE-2**, **DRE-3**, **DRE-4** e **DRE-5** damos conta de que a derrisão se configura como um modo de ver e dizer o mundo atual. A (re)produção que se dá em *Sociedade da Virtude* é um modo de dizer amparado nessa visão.

Embora em cada série enunciativa possamos descrever temáticas, vislumbramos a predominância de um padrão nessa técnica de produzir humor: a diminuição do outro. Segundo Eagleton (2020, p. 44), “na teoria da superioridade, o humor é essencialmente desalmado. A empatia é sua inimiga mortal”. Dessa forma, compreendemos que esses enunciados funcionam como investidas diretas contra o discurso de empoderamento de minorias, o discurso politicamente correto. Essa não é uma técnica que foi criada pelos produtores de *Sociedade da Virtude*, é um modo de existência dos enunciados de humor derrisório característico dessa formação histórica.

Fundamentados nessa técnica, os enunciados de humor puderam promover resistência até a discursos totalizadores como os da religião na Idade Média. Conforme afirma Rocha (2021), a juventude conservadora percebeu a potencialidade dessa técnica e passou a utilizá-la como parte do maquinário da guerra cultural. Não limitamos essa análise a uma afirmação

superficial de que *Sociedade da Virtude* seria, na realidade, uma ferramenta de guerra cultural, pois os modos de organização do discurso conservador antecedem a criação do produto cultural super-herói ou das webséries. O que ocorre, na atualidade, é que esse modo de existência se adaptou às condições de possibilidade da cultura industrializada global e aos acontecimentos históricos que qualificam o outro, o que pensa diferente, como inimigo.

Afinal de contas, se consideramos que a produção dessa websérie é amparada em um modo de ver e dizer a realidade atual, e a derrisão um modo de descrevê-la, podemos recorrer a um procedimento proposto por Foucault (1995, p. 234), ele consiste em analisar as formas de resistência para compreender as estratégias de exercício de um poder:

Por exemplo, para descobrir o que significa, na nossa sociedade, a sanidade, talvez devêssemos investigar o que ocorre no campo da insanidade. E o que se compreende por legalidade no campo da ilegalidade. E, para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações.

Isso significa entender que para compreendermos o posicionamento de um sujeito discursivo em *Sociedade da Virtude* devemos olhar para as posições nas quais esse sujeito não se inscreve. O sujeito discursivo aparenta se posicionar em defesa de um discurso de empoderamento de minorias, de um discurso politicamente correto, quando, na verdade, recusa esse lugar e leva o público-consumidor ao escárnio. Confirmada essa percepção, temos a observação de Santos (2012, p. 43), que diz que o “humor é um dos principais recursos empregados pela Indústria Cultural para seduzir receptores-consumidores”. Sendo assim, pontuamos que a derrisão não apenas seduz consumidores, mas sujeitos a se reconhecerem em um dado discurso.

Feitas essas considerações, passemos à descrição de um discurso historicamente constituído nos enunciados de humor, a sexualidade, a qual sempre povoou os enunciados de humor, não seria diferente na contemporaneidade. Contudo, os saberes que envolvem a sexualidade na contemporaneidade não são os mesmos da época em que os super-heróis emergiram como um produto. Falemos dessa disputa por verdades sobre a sexualidade em *Sociedade da Virtude*: o discurso heteronormativos *cis* que opera na manutenção de poderes sobre o corpo e sobre a subjetividade.

## 4. 2 Análise do discurso conservador heteronormativo *cis*

A sexualidade é povoada por uma rede de discursos contraditórios. Em primeiro lugar, antes de falarmos como um dispositivo é empregado em um discurso derrisório de humor, é fundamental que discorramos de forma expositiva sobre as concepções de dispositivo e sexualidade. A esse respeito, Fernandes Júnior e Sousa (2017, p. 16) explicam que o “termo ‘dispositivo’ aparece, inicialmente, na obra de Foucault na década de 1970, em sua fase denominada genealógica, como relativo a técnicas, estratégias e formas de assujeitamento postas em ação pelas relações de poder”. Compreender essas técnicas implica em fazer uma leitura da constituição de um corpo em um determinado discurso.

Por isso, quando olhamos para um enunciado de humor derrisório, percebemos que não é sobre qualquer corpo que algo está sendo enunciado, mas o corpo transexual, idoso, homossexual, sem potência sexual, às vezes até animalesco. Consequentemente, notamos que não é possível falar de sexualidade sem falar dos dispositivos que a delimitam. Em outras palavras, para fazer uma leitura do exercício da sexualidade em um dado discurso, é preciso também que façamos uma análise das relações de poder e em qual campo de saber esse discurso está inscrito. Nesse aspecto, damos conta de que Fernandes Júnior e Sousa (2017, p. 16) expuseram detalhadamente a noção de dispositivo que Foucault emprestou aos estudos discursivos:

é um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas; o dito e o não dito, sendo, portanto, a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Conforme já mencionamos em um capítulo anterior, enunciados sobre a sexualidade são povoados por um emprego de ambiguidade. Enunciados reproduzidos nos vídeos da *Sociedade da Virtude* não fogem a essa regra. As séries enunciativas do segundo bloco temático estão descritas a seguir e ilustram essa prática:

### Discurso conservador heteronormativo *cis* (DCIS)

**DCIS-1** KELLEN: Peraí! Você está me dizendo que é uma travesti?  
 ROGÉRIO: Quê? De onde você tirou isso?  
 KELLEN: Você tem próteses, é toda depilada, usa peruca, salto-agulha...  
 ROGÉRIO: [gritando] É para combater o crime, Kellen!  
 KELLEN: [de braços cruzados] Pra combater o crime? Eu posso saber como é que isso funciona?

ROGÉRIO: Ué, eu rodo a cidade à noite, indo a várias boates, bares e algumas festas, procurando homens maus que queiram fazer coisas más.

KELLEN: [com deboche] Ok, me diz uma coisa: quando você está “combatendo o crime”, você, de vez em quando, transa com algum desses “homens maus”?

ROGÉRIO: Transo, mas...

KELLEN: [olhar cético]

ROGÉRIO: É... Faz sentido. (Sociedade da Virtude, 2017, 0 min 59 s – 1 min 37 s).

**DCIS-2** GENERAL: Meio que a ideia era você ir na frente, não é?

TENENTE PATRIOTA: Ah, é? E eu posso saber por quê?

GENERAL: Quem você acha que deve ir na frente? Mike, um soldado mirradinho que achou que ia ter um monte de histórias pra contar depois da guerra? Só que na verdade, vai acabar com as tripas para fora e virgem. Ou o grande Tenente Patriota? Louro, alto, musculoso, um monumento?! (Sociedade da Virtude, 2018h, 0 min 12 s – 0 min 33 s).

**DCIS-3** TENENTE PATRIOTA: Tá bom, e agora? Quem vai buscar o escudo?

GENERAL: Ah, eu achei que ele ia bater na cabeça dele, ricochetear e voltar para sua mão.

TENENTE PATRIOTA: Sério? Você realmente pensou que isso fosse acontecer? Por que eu sinto que eu tô participando de alguma fantasia sexual bizarra nessa guerra? Ninguém me falou que ia ser assim.

GENERAL: Ah, não? Você veio parar aqui depois que um velho alemão ficou injetando anabolizante no seu corpo seminu, durante seis meses num porão sujo em Nova Iorque. Não foi exatamente o processo oficial de admissão do exército, não é? O que você achou que ia acontecer?

TENENTE PATRIOTA: Ele disse que eu era especial! (Sociedade da Virtude, 2018h, 1 min 31 s – 2 min 01 s).

**DCIS-4** TARANTULA-MAN: Ah, é? Tem certeza que você ama o homem que está por baixo disso ou só ‘tá louca pela máscara?

MULHER: A máscara é o que menos me interessa, né? [A mulher retira a máscara dele]. Ah... olá, tudo bem...

TARANTULA-MAN: É sério? ‘Tá tudo bem?

MULHER: É claro... é claro que está... haha... ‘tá tudo ótimo! Nossa! Você é bastante... diferente do que eu tinha pensado.

TARANTULA-MAN: Diferente tipo: feio?

MULHER: O quê? Ah, claro que não. De onde você tirou isso? Beleza é uma coisa subjetiva. Alguns podem ter uma beleza padrão. Outros podem ter uma beleza que foge completamente do padrão e é uma coisa mais única.

TARANTULA-MAN: Então, essa cara de ânsia de vômito que você está fazendo não tem nada a ver com a minha cara?

MULHER: De jeito nenhum! Eu acho até bem interessante a mutação que você sofreu por causa da...

TARANTULA-MAN: Não teve mutação. A minha cara sempre foi assim, desse jeito.

MULHER: O que é ótimo! Porque não tem nada de errado com a sua cara.

TARANTULA-MAN: Ah, tá! Entendi. Que bom! Mas, e aí, você ainda quer beijar a minha boca? [Zoom nos lábios grandes de Tarantula-man. ]

MULHER: Beijar? Ah... o quê? Você acha que o homem mascarado era você? É isso? Ai, meu Deus! Agora eu entendi a confusão, porque você também usa máscara, é claro... (Sociedade da Virtude, 2018f, 0 min 40 s – 2 min).

**DCIS-5** VIGILANTE NOTURNO: Não! Isso tudo tem alguma coisa a ver com o nome. Roach, por que você disse que tinha ordem de restrição e que não podia mais falar o nome da sua ex?

FLARING ROACH: Meu Deus! Isso é humilhante demais! Eu tenho mesmo que falar?

MAJESTOSA: Rápido! Ele vai destruir Megalopolisville!

FLARING ROACH: É porque ela criou uma empresa de produtos quando ela ainda usava o meu nome. E depois ela disse que a minha imagem era broxante demais para carregar o nome da empresa dela e que podia desvalorizar a empresa!

VIGILANTE NOTURNO: Hum e o que mais?

JUAN MARINE: Precisa de mais?

FLARING ROACH: E que como eu era um fracassado e broxa, fazia mais sentido que o meu nome ficasse na empresa dela, que era um sucesso.

VIGILANTE NOTURNO: E depois?

VOLT: Meu Deus! Acho que eu prefiro ver a cidade destruída.

FLARING ROACH: Depois ela disse que, pra ser legal, ela ia deixar eu usar o nome do amante dela, já que agora ele ia usar o meu nome e dormir na minha cama! Porque ele, sim, era homem de verdade e não chorava enquanto transava (Sociedade da Virtude, 2018d, 2 min 27 s – 3 min 14 s).

**DCIS-6** CHEFE: Ok, vamos lá! Podem começar agora.

MULHER: Eu acho que isso não vai funcionar assim, precisamos de um pouco mais de tempo.

HOMEM DE COLANT: Pois é! Tem uísque aí?

MULHER: O quê? Não, isso também não vai resolver nada.

HOMEM DE COLANT: Eu sei que não vai. É só pra dar uma aquecida. Com esse ar condicionado, não vai ser tão fácil.

MULHER: O que não vai ser tão fácil? Do que você está falando?

HOMEM DE COLANT: Você sabe... aquela velha rotina... jogar papo fora, jogo de sedução, sexo, arrependimento, choro desenfreado.

MULHER: Você tá maluco? Isso não vai acontecer! Não existe jeito de a gente transar, nunca!

HOMEM DE COLANT: Papo fora e jogo de sedução, confere! Vou logo avisando: tem alguma coisa podre aqui dentro, e eu não sei ainda o que é.

MULHER: [para o Chefe]: Peraí, o que está acontecendo? Eu não vim aqui pra transar com um cadáver.

CHEFE: Ah, se eu ganhasse um real cada vez que ouvisse isso...

HOMEM DE COLANT: Eu achei que a gente devia se conhecer melhor. Se você souber de outra maneira, eu vou adorar saber.

MULHER: O que você acha de conversar?

HOMEM DE COLANT: Hum, podemos tentar, mas não sei se você vai gostar do que vai sair da minha boca.

CHEFE: Ah, se eu ganhasse um real cada vez que ouvisse isso... (Sociedade da Virtude, 2018b, 4 min 42 s – 5 min 48 s).

Iniciamos com a descrição da primeira série enunciativa, **DCIS-1**. O diálogo que antecede o recorte possui uma revelação de um marido a sua esposa de que ele é um super-herói. A quebra de expectativa que tem hipoteticamente como função enunciativa produzir o efeito cômico no diálogo é que a esposa não se surpreende com a revelação do marido, quando ela questiona a sexualidade dele.

**DCIS-1** KELLEN: Peraí! Você está me dizendo que é uma travesti?

ROGÉRIO: Quê? De onde você tirou isso?

KELLEN: Você tem próteses, é toda depilada, usa peruca, salto-agulha...

ROGÉRIO: [gritando]. É para combater o crime, Kellen!

KELLEN: [de braços cruzados] Pra combater o crime? Eu posso saber como é que isso funciona? [...]

Os argumentos apresentados na fala da personagem “Kellen” para questionar a virilidade do marido estão amparados em um posicionamento discursivo heteronormativo *cis*: **DCIS-1** “[...] KELLEN: Você tem próteses, é toda depilada, usa peruca, salto-agulha... [...]”. Segundo esse discurso, há um conjunto de regras que disciplinam o exercício da sexualidade nos corpos, ditando que próteses mamárias, depilação e salto-agulha são itens de uso exclusivo da mulher *cis*. O questionamento da esposa e a negativa do marido constroem um posicionamento discursivo conservador e machista, de modo que a discussão entre as personagens expõe que a visão heteronormativa *cis* não parte apenas de um lado do diálogo, a recusa do personagem à pergunta da esposa demonstra que ele recebe o questionamento como acusação: **DCIS-1** “[...] ROGÉRIO: [gritando]. É para combater o crime, Kellen! [...]”. Ou seja, segundo “Rogério”, as roupas e as próteses não estão ligadas a um fetiche, elas servem para “combater o crime”. Mas questionamos: como e para que propósito serve essa justificativa? O recebimento da pergunta como acusação denuncia justamente que o marido também está inscrito em um discurso machista, que visualiza o exercício da sexualidade fora da normatividade *cis* como uma transgressão. Nesse contexto, o emprego do termo “travesti” expõe uma resistência do sujeito discursivo a um discurso de reconhecimento de identidade de gênero, tratando o outro como um corpo fora da norma.

Ademais, a discussão entre as personagens de **DCIS-1** nos proporciona mais do que a constatação de um predominante discurso machista em *Sociedade da Virtude*, possibilita-nos a percepção de que esse discurso machista é tão constituinte no sujeito de *Sociedade da Virtude* que até a caracterização de super-heróis, que é produto cultural, se torna alvo de deboche. Ora, se de acordo com as normas aceitas por “Rogério” e “Kellen”, próteses são exclusivas de “travestis”, o que dizer dos super-heróis *ciborgues*? Os *collants* e as máscaras também entrariam nessa regra? Que super-herói restaria do lado de dentro da norma? E é justamente essa a provocação: esse deboche trata o exercício de sexualidade, fora do padrão historicamente estabelecido, como inferior, tornando-o alvo de zombaria (Eagleton, 2020). Por isso, há estudiosos como Rocha (2021) que consideram algumas das produções culturais contemporâneas como dotadas de uma linguagem fascista.

A polissemia no diálogo da série enunciativa **DCIS-1** produz um efeito de zombaria a alguns recursos narrativos explorados para construir super-heróis. Os chamados “vigilantes” estão entre as produções mais rentáveis para a indústria cultural na contemporaneidade. Conforme Silva e Sousa (2019, p. 109), diferentemente dos primeiros produtos como o *Superman*, os vigilantes como o *Batman* possuem uma composição mais humana entre os *super-heróis*. O *Batman* não tem superpoderes, sofre com o luto, lida com traumas, possui um

código moral conservador, mas segundo as regras anônimas que regem o discurso conservador ilustrado em **DCIS-1**, esse personagem está fora dos limites da masculinidade *cis*, pois as suas atividades noturnas possibilitam múltiplas interpretações, além das previamente construídas para um *super-herói*.

**DCIS-1** [...] ROGÉRIO: Ué, eu rodo a cidade à noite, indo a várias boates, bares e algumas festas procurando homens maus que queiram fazer coisas más.  
 KELLEN: [com deboche] Ok, me diz uma coisa: quando você está “combatendo o crime”, você, de vez em quando, transa com algum desses “homens maus”?  
 ROGÉRIO: Transo, mas...  
 KELLEN: [olhar cético]  
 ROGÉRIO: É... Faz sentido.

Em síntese, de acordo com o recorte acima, as atividades desses “vigilantes” (*Batman e Pantera Ruiva*) estão mais próximas de um exercício de sexualidade “clandestina”. Temos um cuidado de usar essa metáfora para explicar o emprego de ironia no enunciado reproduzido em **DCIS-1**. Logicamente, compreendemos que não há um exercício de sexualidade que seja “clandestino”, esse conceito pré-construído está baseado na crença de um padrão de sexualidade. Reproduzir esse pensamento não é científico, tampouco ético. Há sujeitos discursivos que reproduzem essa norma como um regime de verdade por que está ligada a um discurso “enraizado” em instituições como a igreja, e a própria indústria do entretenimento.

Então, o que vemos em **DCIS-1** é uma apresentação de um super-herói *crossdresser* (embora esse termo não apareça no enunciado), que surge aparentemente como uma transgressão à norma, mas confirma a própria norma. A discussão que é promovida nesse recorte que contemplamos em **DCIS-1**, na verdade, não é sobre se *Pantera Ruiva* pode ao mesmo tempo ser super-herói e *crossdresser*, pois, segundo o discurso heteronormativo *cis*, ela não é nenhum desses, “é uma travesti”. Ou seja, há em *Sociedade da Virtude* a reprodução de um discurso que nega a diversidade; embora em uma leitura superficial o aparecimento de já-ditos em favor da diversidade possam sugerir um discurso de resistência a ideias conservadoras; porém, essa técnica derrisória só acaba por confirmar o posicionamento conservador, ou ainda, promover uma resistência ao discurso de empoderamento das minorias.

Nesse aspecto, podemos levar em consideração a caracterização visual das personagens em **DCIS-1** também como a reprodução de um discurso conservador heteronormativo. A indústria cultural durante muitas décadas seguiu um padrão pré-fabricado de heróis masculinos, sendo eles de traços físicos específicos, com ombros largos, queixos longos, e a cueca por cima da calça. A indústria cultural global, por sua vez, acrescentou um novo item a essa caracterização, a roupa de couro apertada, que substitui a cueca por cima da calça. Como

podemos observar no *Print 13* (página 117), há um traje que acentua as características físicas da personagem, mas nesse caso, são seios longos no lugar de ombros largos; no lugar da cueca exposta, um quadril largo com uma cintura fina. A roupa de couro e os adereços com fivela possuem como referencial um fetiche sexual. A escolha desses acessórios possibilita uma provocação: Pantera foge à regra das caracterizações de super-heróis ou os super-heróis tradicionalmente conhecidos também estão caracterizados a partir de um fetiche?

*Figura 3 - Ator Daniel Craig como personagem James Bond*



Ironicamente, o que o diálogo em **DCIS-1** sugere é que não apenas *Pantera Ruiva* é uma “travesti”, em uma segunda lógica, outros super-heróis também podem ser. Essa possibilidade de leitura produz um efeito de humor derrisório que só funciona com sujeitos que reconhecem o discurso heteronormativo *cis* como verdadeiro. Para descrever esse posicionamento, usamos algumas ilustrações.

*Figura 4 - Ator Henry Cavill como Napoleon Solo em "O agente da U.N.C.L.E"*



Fazemos, então, um exercício de olhar discursivo. Na *Figura 3*<sup>15</sup> vemos o ator *Daniel Craig* interpretando o personagem *James Bond*, possivelmente a mais popular entre as produções de espionagem; na *Figura 4*<sup>16</sup>, o ator *Henry Cavill* também interpretando um espião, mas no filme “O Agente da U.N.C.L.E”. Esse ator também foi intérprete do *Superman* em produções recentes da *Warner Brothers* e *DC Comics*. No Brasil, tanto os personagens interpretados por *Cavill* no cinema quanto a *Pantera Ruiva* são dublados pelo ator *Guilherme Briggs*.

*Print 13 - DCIS-I(Sociedade da Virtude, 2017, 0 min 34 s)*



A caracterização desse produto cultural com novas configurações, tal como podemos ver no *Print 13*, assim como a escolha de *Briggs* para a dublagem não são aleatórias. De acordo com Courtine (2013), condições específicas para a produção de um dado enunciado são capazes de acionar um domínio de memória; a voz de *Briggs*, nesse contexto, pode facilmente ser associada pelo público-consumidor ao personagem *Superman*, o que corrobora com o efeito de humor derrisório que descaracteriza a ideia de virilidade pré-fabricada e também reproduzida por esse produto cultural. Esse efeito de deboche, como já dissemos, está intimamente ligado à reprodução de um discurso heteronormativo.

Além disso, os traços da personagem *Pantera Ruiva*, ilustrados no *Print 13*, permitem uma semelhança visual com o *Superman*, o queixo longo, o corpo grande e forte; os trajes de cor preta, por sua vez, são explorados como referencial às aparições marcantes de *James Bond*. O cabelo de *Pantera Ruiva* é que tem uma cor diferente, mas é justamente essa diferença que marca a personagem como uma representação do “outro”, sendo esse “outro” um deboche a um produto cultural historicamente constituído como “produzido para homens”. Discursivamente,

<sup>15</sup> Fonte: Encyclopaedia Britannica.

<sup>16</sup> Fonte: New York Post.

inferimos que, em **DCIS-1**, em vez da capa, o herói surge com um traje de couro que se assemelha a um maiô de banho; no lugar da gravata borboleta há uma coleira, uma clara alusão à dominação sexual. É dessa maneira que frequentemente o “outro” é representado num enunciado de humor derrisório, como alvo de escárnio, como um corpo que tende a ser dominado. Minois (2003, p. 571) faz uma observação sobre esse humor já no final do século XX, a qual também pode ser aplicada à contemporaneidade: “atualmente, nenhum domínio escapa ao humor nem à ironia. Todos os tabus, todos os ídolos, todos os valores sofreram, em um momento ou em outro, atentados dessacralizadores do espírito cômico”.

O posicionamento desse sujeito discursivo em **DCIS-1** nos permite descrever saberes sobre a sexualidade que constituem o discurso heteronormativo que é prevalente nos enunciados produzidos por esse canal. Segundo Foucault (2017, p. 100), para que possamos analisar a formação de um dado saber sobre a sexualidade, devemos considerar as relações de poder que envolvem esse saber. Esse exercício de olhar não implica pensar no poder como uma estrutura, mas como um método.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas, ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si (Foucault, 2017, p. 100-101).

É seguindo esse sistema que o discurso heteronormativo *cis* se isola em *Sociedade da Virtude*. É justamente quando fala, ou melhor, quando “debocha” do “outro”, que esse discurso confirma suas regras de existência. **DCIS-1** reproduz um saber no qual uma relação monogâmica entre homem e mulher *cis* é constituída como “padrão”, tratando as outras práticas como alvo de deboche. Por isso, para *Kellen*, seu marido não pode ser um super-herói porque não se trata de uma discussão de quais são os métodos adequados para combater o crime, trata-se de uma discussão de modos de exercício da sexualidade.

Sob essa ótica, ponderamos, em consonância a Possenti (2014, p. 47), que os enunciados de humor aparem dos estereótipos que se opõem discursivamente. “Por exemplo, se um grupo representa tipicamente como “macho” (valente etc.), as piadas dirão dele não só seu oposto, mas seu oposto mais rebaixado possível, considerando certo quadro cultural”. Por isso, consideramos a produção dos enunciados, em questão, como uma reprodução do discurso heteronormativo, pois à medida que discursos por igualdade crescem no início desse século, as resistências a ele também respondem; nessa situação, empregando o humor como estratégia

para reproduzir discursos e produtos culturais que inscrevam o “outro” nesse lugar de “rebaixamento”.

Ainda em continuidade à descrição arquegenealógica desse dado discurso, lançamos um olhar para as séries enunciativas **DCIS-2** e **DCIS-3**, nas quais constatamos uma problematização do arquétipo do herói masculino, exemplificado pelo *Tenente Patriota*. Como já afirmamos, esses recortes expõem, via humor satírico, dinâmicas de poder e normatividades que podem ser analisadas à luz dos estudos de Foucault (2017), já que, em sua argumentação, o discurso sobre a sexualidade não se dá apenas em termos de repressão, é produzido, organizado e regulado por mecanismos de saber-poder que definem quais práticas e identidades são inteligíveis dentro de um regime normativo.

Na fala da personagem *General*, na série **DCIS-2**, vislumbramos o reforço de um discurso ideal corporal específico, “**DCIS-2** [...] GENERAL: Quem você acha que deve ir na frente? Mike, um soldado mirradinho que achou que ia ter um monte de histórias pra contar depois da guerra? Só que na verdade, vai acabar com as tripas para fora e virgem. Ou o grande Tenente Patriota? Louro, alto, musculoso, um monumento?!”. O estabelecimento desse ideal como um critério de superioridade subordina os outros corpos e masculinidades. Essa hierarquização corporal reforça o dispositivo de poder-saber de sexualidade, que disciplina corpos e estabelece a heteronormatividade como um modelo de saberes dominante.

Já na série **DCIS-3**, o diálogo sugere uma leitura homoerótica da origem do super-herói, ironizando a naturalização da virilidade militar como algo inquestionável.

**DCIS-3 [...]**

TENENTE PATRIOTA: Sério? Você realmente pensou que isso fosse acontecer? Por que eu sinto que eu tô participando de alguma fantasia sexual bizarra nessa guerra? Ninguém me falou que ia ser assim.

GENERAL: Ah, não? Você veio parar aqui depois que um velho alemão ficou injetando anabolizante no seu corpo seminu, durante seis meses num porão sujo em Nova Iorque. Não foi exatamente o processo oficial de admissão do exército, não é? O que você achou que ia acontecer?

TENENTE PATRIOTA: Ele disse que eu era especial!

Ao evidenciarmos essa tensão entre expectativa e realidade, detectamos que o efeito de humor desestabiliza a suposta neutralidade da masculinidade normativa (EAGLETON, 2020). Assim, série enunciativa **DCIS-4**, reconhecemos um posicionamento do sujeito discursivo que permite questionamentos sobre os padrões de beleza e a fixação na aparência como critério de desejo, sendo essas regras de organização também ligadas ao discurso heteronormativo e ao dispositivo de poder-saber da sexualidade. A personagem identificada nos créditos como *Mulher* expressa repulsa ao descobrir a real face do *Tarantula-Man*, ilustrando um

posicionamento derrisório em relação a um discurso inclusivo, e continua a reforçar um ideal normativo.

**DCIS-4 TARANTULA-MAN:** Ah, é? Tem certeza que você ama o homem que está por baixo disso ou só 'tá louca pela máscara?  
**MULHER:** A máscara é o que menos me interessa, né? [A mulher retira a máscara dele]. Ah... olá, tudo bem...  
**TARANTULA-MAN:** É sério? 'Tá tudo bem?  
**MULHER:** É claro... é claro que está... haha... 'tá tudo ótimo! Nossa! Você é bastante... diferente do que eu tinha pensado.  
**TARANTULA-MAN:** Diferente tipo: feio?  
**MULHER:** O quê? Ah, claro que não. De onde você tirou isso? Beleza é uma coisa subjetiva. Alguns podem ter uma beleza padrão. Outros podem ter uma beleza que foge completamente do padrão e é uma coisa mais única.  
**TARANTULA-MAN:** Então, essa cara de ânsia de vômito que você está fazendo não tem nada a ver com a minha cara?  
**MULHER:** De jeito nenhum! Eu acho até bem interessante a mutação que você sofreu por causa da...  
**TARANTULA-MAN:** Não teve mutação. A minha cara sempre foi assim, desse jeito. [...]

*Print 14 - DCIS-4 (Sociedade da Virtude, 2018f, 0 min 57 s)*



Pelo olhar de Foucault (2011a), podemos afirmar que esse recorte ilustra a subjetividade de corpos inscritos em jogos de poder, que regulam quais corpos são desejáveis e quais são marginalizados.

**DCIS-4 TARANTULA-MAN:** Ah, é? Tem certeza que você ama o homem que está por baixo disso ou só 'tá louca pela máscara?  
**MULHER:** A máscara é o que menos me interessa, né? [A mulher retira a máscara dele]. Ah... olá, tudo bem... [...]  
**MULHER:** O que é ótimo! Porque não tem nada de errado com a sua cara.  
**TARANTULA-MAN:** Ah, tá! Entendi. Que bom! Mas, e aí, você ainda quer beijar a minha boca? [Zoom nos lábios grandes de Tarantula-man.]  
**MULHER:** Beijar? Ah... o quê? Você acha que o homem mascarado era você? É isso? Ai, meu Deus! Agora eu entendi a confusão, porque você também usa máscara, é claro...

Por essa lógica de pensamento, e com base nas abordagens de Minois (2003) e Possenti (2014) sobre o humor, temos segurança para afirmar que o humor em **DCIS-4** funciona como um mecanismo que revela e ao mesmo tempo reafirma essa normatividade, o riso do espectador é convocado a partir da desconstrução da expectativa amorosa idealizada. Temos capacidade ainda de destacar uma leitura de Silva (2018) sobre a constituição dos super-heróis contemporâneos, em particular àqueles pertencentes à produtora *Marvel*, da qual listamos o *Homem-Aranha*, produto cultural referencial para a paródia da qual recortamos a série **DCIS-4**.

Nesse sentido, podemos recorrer a uma assertiva de Silva (2018, p. 11), na qual o pesquisador afirma que o “discurso de tolerância e respeito às diferenças que permeia os filmes e séries acaba ganhando novos contornos nas produções mais recentes, em especial aquelas produzidas para a televisão”. Silva (2018) não analisa os discursos reproduzidos em *Sociedade da Virtude*, o que pontuamos, contudo, é que essa produção em questão reconhece a existência desse discurso de tolerância citado por Silva (2018), mas não reproduz uma inscrição nesse dado discurso; na verdade, produz uma sátira às regras de organização desse discurso.

Seguidamente, na série **DCIS-5** evidenciamos novamente as regras de virilidade sendo questionadas, agora sob a ótica de um discurso derrisório que diminui um corpo que não se adequa a um padrão construído de virilidade. Em relato que provoca constrangimento até mesmo em parte de seus colegas, a fala de *Flaring Roach* (personagem caracterizado como uma paródia do ator *Nicolas Cage*<sup>17</sup>) possibilita a visão de um conceito de masculinidade construído em relação a um sucesso da performance sexual, e a um desejo supostamente feminino.

Print 15 - **DCIS-5** (*Sociedade da Virtude*, 2018d, 2 min 49 s)



<sup>17</sup> *Nicolas Cage* já é conhecido pelos fãs de super-herói por interpretar o personagem *Motoqueiro Fantasma* no cinema. Especula-se que Cage também teria sido escalado para estrear um filme do *Superman* no final da década de 1990, mas que nunca foi lançado (Avila, 2022). Disponível em: <https://encurtador.com.br/0e0Wh>, acesso em: 2 de fevereiro de 2025.

**DCIS-5** [...] FLARING ROACH: É porque ela criou uma empresa de produtos quando ela ainda usava o meu nome. E depois ela disse que a minha imagem era broxante demais para carregar o nome da empresa dela e que podia desvalorizar a empresa! [...] FLARING ROACH: Depois ela disse que, pra ser legal, ela ia deixar eu usar o nome do amante dela, já que agora ele ia usar o meu nome e dormir na minha cama! Porque ele, sim, era homem de verdade e não chorava enquanto transava.

A perda do nome e da identidade para um "homem de verdade" remete à noção de Foucault (2016) de que as subjetividades são constituídas discursivamente. Nesse aspecto, conforme o estudioso francês, a virilidade não é apenas um atributo físico, mas um estatuto conferido pelo olhar social. A derrisão em **DCIS-5** serve para explicitar e debochar da rigidez dessas construções. Por fim, em **DCIS-6**, é averiguável a percepção de um exercício da sexualidade abordado de forma mais agressiva, com insinuações de abuso e coerções com emprego de ironia.

**DCIS-6** [...]

MULHER: O que não vai ser tão fácil? Do que você está falando?

HOMEM DE COLANT: Você sabe... aquela velha rotina... jogar papo fora, jogo de sedução, sexo, arrependimento, choro desenfreado.

MULHER: Você 'tá maluco? Isso não vai acontecer! Não existe jeito da gente transar, nunca!

HOMEM DE COLANT: Papo fora e jogo de sedução, confere! Vou logo avisando: tem alguma coisa podre aqui dentro, e eu não sei ainda o que é.

MULHER: [para o Chefe]: Peraí, o que está acontecendo? Eu não vim aqui pra transar com um cadáver.

CHEFE: Ah, se eu ganhasse um real cada vez que ouvisse isso...

Novamente, ponderamos as questões: o que leva o sujeito a se manifestar de determinada forma e não de outra? Quais são os lugares que esse sujeito recusa ao se manifestar dessa maneira? E, finalmente, quais são as relações de força de saber que envolvem esse dado posicionamento? (Foucault, 2014; 2014a). O recorte do diálogo em **DCIS-6** ilustra falas que reproduzem um discurso machista que não separa sexo de violência; nele, o consentimento do corpo feminino não é considerado como uma necessidade para o ato sexual. E quais são os lugares que esse sujeito recusa? Justamente os discursos que ditam sobre os direitos das mulheres sobre seus corpos. E quanto às relações de força e saber imbricadas? Nesse caso, trata-se da reprodução de um saber antigo que descreve o corpo feminino como um objeto para saciar o desejo masculino. Tanto que *Homem de Collant* afirma que não conhece maneira de “conhecer melhor” uma mulher senão pelo ato sexual, evidenciando um posicionamento de desprezo desse discurso machista pela subjetividade feminina, atribuindo a esse corpo uma objetividade de saciar sexualmente o corpo masculino (Foucault, 2016).

Portanto, consideramos que as séries analisadas **DCIS-1**, **DCIS-2**, **DCIS-3**, **DCIS-4**, **DCIS-5** e **DCIS-6** se inscrevem em um regime que aparenta, em primeiro olhar, questionar, mas acabam por reafirmar a norma heteronormativa *cis* como uma verdade. Ademais, por meio desses recortes, podemos analisar construções discursivas da masculinidade, do desejo e da sexualidade. A reprodução de discurso que vemos nesses recortes opera principalmente na repetição de saberes normativos de sexualidade, tendo o humor derrisório como sua forma de materialização.

Embora tenhamos nos debruçado para compreender os jogos de poder-saber que constituem um dos discursos que envolve esse produto contemporâneo, as regras que observamos na formação discursiva em questão não são novas, estão institucionalizadas em corpos há séculos. Já que mencionamos corpos, importante falarmos, ainda, de um discurso que trata a produtividade do corpo como regra fundamental para a existência de um sujeito na contemporaneidade.

### 4. 3 Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos

No momento em que decidimos analisar a constituição discursiva de sujeito e as verdades que ali estão imbricadas, necessariamente precisamos fazer uma analítica das relações de poder que envolvem esse mesmo discurso envolvido. Logicamente, a análise dessas relações de força não está visível somente em um capítulo desta pesquisa, pois não são conceitos que são mobilizados de maneira isolada. Na verdade, poder e sujeito estão conectados como uma rede que torna um discurso possível.

Essa relação que envolve o par poder-saber não é uma prática exclusiva desse século, tampouco dessa era conectada. O que destacamos é que essa prática está interligada a um sistema que parte de micro para macro relações. Em outras palavras, não é de instituições que falamos, mas da reprodução de saberes por meio de um produto cultural. Nesse sentido, a descrição de enunciados que fazemos permite a percepção de um sujeito discursivo que debocha de sua posição como produto de entretenimento e questiona suas próprias regras de existência. Adiante, lançamos um olhar para as séries enunciativas do terceiro bloco temático: o discurso de produtividade.

Em primeiro lugar, foi preciso abordarmos quais são as regras de formação do discurso de produtividade. Alinhado a uma prática que Foucault (2011a) define como exercício de biopoder, o discurso de produtividade tem como rede enunciativa a reprodução de saberes que convertem o indivíduo em um corpo útil para a sociedade. Nessa teia que junta saberes e práticas, o corpo útil é compreendido como aquele que produz economicamente, colaborando com a produtividade da sociedade como um todo; os corpos que não aderem a essa norma são atribuídos com *status* de fracasso. No interior desse discurso, a riqueza material é tratada como um ideal que todos os corpos devem desejar. O que descrevemos a partir da série enunciativa **DCO**, além das reproduções de humor derrisório, é que a inscrição do sujeito nesse lugar de suposta produtividade não é totalmente “voluntária”. Na reprodução do sucesso econômico como o padrão ideal de vida, há relações de poder que conduzem práticas e administram vidas.

Nessas produções de animação derrisórias publicadas no *Youtube*, frequentemente observamos a recorrência de personagens que representam figuras marginalizadas ou improdutivas dentro do esquema econômico vigente. Esse tipo de representação pode ser visto tanto como uma forma de reforço dos discursos normativos quanto como uma possibilidade de crítica e desestabilização dessas mesmas normas. No entanto, a maneira como o humor é estruturado nesses enunciados tende a ilustrar as tensões entre a norma e o desvio, muitas vezes reafirmando a exclusão dos corpos considerados improdutivos. Consideramos, além disso, que

a noção de produtividade que é reproduzida nesse discurso está ligada a um modo de existência de uma sociedade capitalista. Abaixo, constamos a série enunciativa que traz os recortes desse bloco de análise:

### **Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos (DCO)**

**DCO-1 FRED:** Ai, droga! Mais uma vez, eu não me lembro como minha noite acabou ontem. Não vai me dizer que você me apagou e me controlou outra vez, Poison?

**POISON:** Na verdade, você ficou completamente bêbado depois de entrar em um campeonato de beber vodca pelo olho. Mas, sim, eu acabei dominando seu corpo. E nós fizemos coisas que você nunca faria!! Uahahaha!!

**FRED:** Mas que merda é essa? O que a gente fez, hein? O que a gente fez dessa vez, Poison?

**POISON:** Nós arrumamos a sua casa! Guardamos toda a bagunça. Lavamos e tiramos a poeira! (Sociedade da Virtude, 2018i, 0 min 30 s – 1 min 8 s).

**DCO-2 NARRADOR:** E assim, Fred seguiu odiando sua vida, e tudo o que o Poison fazia com ela quando ele dominava o seu corpo. Com isso, ele adquiriu um mestrado em Jornalismo e se tornou o orgulho e alegria da família! (Sociedade da Virtude, 2018i, 2 min 21 s – 2 min 32 s).

**DCO-3 DOUTOR:** Bom, eu tô vendo aqui que antes de você se tornar esse Azul Cristálico você era um advogado da aeronáutica, morava num triplex e tinha uma família.

**AZUL CRISTÁLICO:** Essa é a minha identidade secreta.

**DOUTOR:** E agora, além de assaltar essas velhas por uma boa causa, você também vendeu todos os móveis da casa dos seus pais, participou de alguns pornô *hardcores* e luta por mendigos por comida, não é isso?

**AZUL CRISTÁLICO:** Ninguém nunca falou que a vida de super-herói ia ser fácil. Na verdade, eu fui escolhido porque eu não tinha medo de nada.

**DOUTOR:** Isso... Exatamente, talvez você devesse ter medo de algumas coisas. Na verdade, pelo que eu tô vendo aqui, nas fichas dos outros rapazes que moram com você no beco sujo... você, provavelmente, vai ter que enfrentar novos vilões, como sífilis, gonorreia... e mais alguns que, na verdade, eu tô ouvindo falar pela primeira vez. Esse moribundo que te deu o cristal mágico, ele tinha umas plaquetas vermelhas subindo pelo pescoço ou algo assim?

**AZUL CRISTÁLICO:** Porque ele era uma alienígena.

**DOUTOR:** Isso não é muito bom! Não! Eu acho que é melhor você ficar aqui na clínica e fora das suas “atividades heroicas” por um tempo. (Sociedade da Virtude, 2017c, 1 min 21 s – 2 min 20 s).

**DCO-4 VOLT:** Você mora no oceano. No oceano tem uma porrada de camarão!

**JUAN MARINE:** Mas eu não fico perto deles. Sabe por quê? [Com raiva] Porque eu sou alérgico a camarão!

**BIG BANG:** E as coisas do camarão não chegam em você? Você vive numa imensa sopa que, por acaso, tem camarão. E aí?

**JUAN MARINE:** Olha só, tem um monte de planta venenosa na terra. Mas vocês não tão correndo pro mar? Vocês tão? É só ficar longe delas, como eu tô fazendo agora.

**VIGILANTE NOTURNO:** Chega! Você vai!

**JUAN MARINE:** Eu vou morrer se eu encostar nele.

**BIG BANG:** A cidade inteira vai morrer se você não encostar nele.

**MAJESTOSA:** Galera, eu não sei se vocês sabem, mas temos uma cláusula no nosso contrato societário e uma delas é que não podemos fazer distinção de gênero, idade,

credo ou raça nas nossas missões. Isso é motivo para exclusão imediata e perda de todos os benefícios.

JUAN MARINE: Peraí, raça? Que raça? É a porra de um camarão!

VIGILANTE NOTURNO: Ou...

BIG BANG: Se acalma, cara! Você tá falando sem pensar.

MAJESTOSA: Pensa no seu plano de saúde. Você sabe como é plano de saúde por aí... bota a cabeça no lugar.

JUAN MARINE: Isso é sacanagem!

VIGILANTE NOTURNO: Sacanagem é você deixar os 10 milhões de habitantes de Megalopolisville morrerem afogados.

JUAN MARINE: Vocês não vão me obrigar a fazer isso, não vão! Isso é assédio moral!

NARRADOR: E mais uma vez, para salvar Megalopolisville, a Sociedade da Virtude precisou colocar questões morais, éticas e o plano de saúde da Sociedade da Virtude à prova! (Sociedade da Virtude, 2017d, 0 min 55 s – 2 min 16 s).

**DCO-5 MISTER PLATINUM:** Olá, cidadãos de Estabesquepa... eu não sei como é que vocês falam isso. Eu vim com a minha nova armadura de liga de ouro e as novas funções de metralhadora, lança-chamas, lança-granadas e lasers que saem dos meus pés e orelhas pra ajudar vocês!

ISTVAN: Maravilha, mas na verdade, no momento a gente tá mais com um problema de fome mesmo.

MISTER PLATINUM: Ah... entendi... ok.

ISTVAN: E aí? Você acha que dá para fazer alguma coisa?

MISTER PLATINUM: Ah... de repente... talvez, pode ser. Tem alguém que tá roubando a comida de vocês? Eu podia quebrar a cara dele fácil!

ISTVAN: Não, na verdade, eu acho que não... é um problema mais da economia mesmo. A nossa usina de carvão fechou há dois meses e agora um terço da cidade tá desempregada.

MISTER PLATINUM: É.., olha só, ô, campeão, é complicado isso, né? Eu vim preparado, assim, pra bater em alguém de verdade.

ISTVAN: Eu fico até constrangido de não poder ajudar muito com isso. Dá pra ver que custou um dinheiro isso tudo, né?

MISTER PLATINUM: Uns quatro a cinco bilhões. É muito!

ISTVAN: Eu imagino. É mais que o dobro do nosso PIB nacional.

MISTER PLATINUM: Ah, sei... tá bom, entendi... Se eu bater no dono da fábrica que demitiu todo mundo, isso ajuda?

ISTVAN: Eu não sei se isso vai resolver muito. Na verdade, ele tá falido e vendendo os móveis da casa dele pra comprar comida.

MISTER PLATINUM: Ô, filhão, será que tem alguém para eu bater aqui?

ISTVAN: Olha, se você me der um saco de pão, a gente pode resolver isso... Se é que você me entende.

MISTER PLATINUM: Ah... é... mas aí não vai dar não! O negócio é eu salvar vocês. Porque aí fica até ruim pra mim se eu for embora sem resolver, entendeu? (Sociedade da Virtude, 2018e, 0 min 13 s – 1 min 53 s).

Ao analisarmos essa série enunciativa à luz das teorias de Foucault (2011a; 2012; 2014; 2014a; 2017) sobre as relações de poder e condução de conduta, destacamos que ambas estão inscritas em um discurso de produtividade que organiza a sociedade contemporânea, de modo a converter indivíduos em corpos produtivos. Segundo o estudioso francês, essa conversão se dá por mecanismos que regulam comportamentos, delimitam espaços de atuação e determinam quais corpos incluídos ou excluídos dessa ordem. A análise dessa série **DCO** permite identificar esse jogo de normalização e exclusão.

Na série enunciativa **DCO-1**, o personagem *Fred* tem seu corpo tomado por *Poison* (paródia de *Venom*, inimigo do *Homem-Aranha*). Quebrando uma expectativa estabelecida, *Poison* conduz as ações de Fred à produtividade e a um cuidado do próprio corpo e da vida afetiva, em vez de forçá-lo a comportamentos destrutivos. Essa inversão satírica possibilita a leitura de uma crítica à ideia de que autodisciplina e controle são necessários para a produtividade, ao mesmo tempo que reforça a inscrição desse discurso em uma normalização da eficiência como valor positivo.

Mais uma vez, reiteramos nossa afirmativa de que a derrisão é um dos modos de carnavalização possíveis na contemporaneidade. O regime de biopolítica que conduz sujeitos a serem produtivos e cuidarem do próprio corpo, proporcionando a manutenção da vida, é alvo de escárnio. Ora, se conforme Foucault (2011a; 2017), cuidar de si é um imperativo a qualquer sujeito contemporâneo, o que impede o personagem *Fred* de fazer isso? De fato, nada o impede, é o oposto que ocorre, o sujeito tenta resistir ao exercício desse poder de controle sobre a vida.

**DCO-1 FRED:** Ai, droga! Mais uma vez, eu não me lembro como minha noite acabou ontem. Não vai me dizer que você me apagou e me controlou outra vez, Poison?

**POISON:** Na verdade, você ficou completamente bêbado depois de entrar em um campeonato de beber vodca pelo olho. Mas, sim, eu acabei dominando seu corpo. E nós fizemos coisas que você nunca faria!! Uahahaha!!

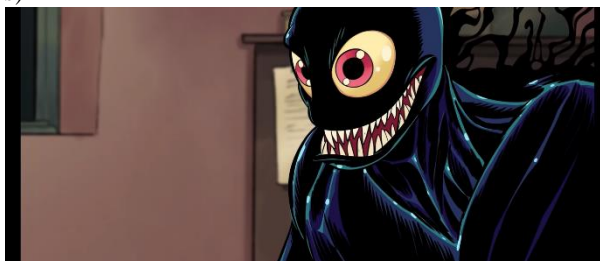
**FRED:** Mas que merda é essa? O que a gente fez, hein? O que a gente fez dessa vez, Poison?

**POISON:** Nós arrumamos a sua casa! Guardamos toda a bagunça. Lavamos e tiramos a poeira!

Ao reproduzir a fala, “nós fizemos coisas que você nunca faria!”, finalizada com uma risada maléfica, o personagem produz uma expectativa de que eles teriam cometido atos ilícitos do ponto de vista da legalidade, mas não é isso que é revelado. O ato que o hospedeiro nunca teria feito era limpar sua casa. E por que essa revelação provoca humor? Segundo Foucault (2017), cuidados como higiene e saúde pública não surgiram apenas como uma necessidade biológica, mas como uma série de condutas indispensáveis para a manutenção da vida na forma de corpos saudáveis e produtivos para a sociedade moderna. Para esse pensador, “as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (Foucault, 2017, p. 150). Esses cuidados residem como uma verdade para a sociedade atual, restando àqueles que se negam a aderir a essas práticas um *status* de anormalidade. Além disso, reiteramos, juntos a Foucault (2017, 151-120), que:

Esse biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos.

Print 16 - **DCO-1** (*Sociedade da Virtude*, 2018i, 0 min 51 s)



Sendo assim, esse lugar de resistência no qual o sujeito se posiciona em **DCO-1** não é simplesmente de anormalidade, mas em conformidade com as regras de um discurso de produtividade fundamentado em um exercício de biopoder, um lugar de improdutividade. De acordo com essa rede de enunciados pontualmente ligada à filosofia neoliberal estadunidense, um sujeito moderno deve administrar a própria vida como uma empresa. Para Foucault (2008, p. 331), esse modelo de pensamento leva a uma generalização da concepção de empresa, fazendo o sujeito administrar a própria vida sem levar em consideração questões complexas como as relações de força entre sujeito e trabalho. Foucault (2008) reconhece que, embora haja pertinência na administração da vida como empresa, essa prática não deve ser feita como uma empresa grande e homogênea, mas como várias microempresas em uma relação de multiplicidade, ampliando suas condições de possibilidades.

Apesar de estar fundamentada em uma prática que considere o cuidado de si e a administração da própria vida como um exercício da subjetividade, a proposição apontada por Foucault (2008) não escapa de um regime de produtividade e utilidade práticas para o sujeito. Por isso, o efeito de zombaria em relação ao personagem *Fred* em **DCO-1** a partir da recusa dele em limpar sua casa não é apenas característica “peculiar” de sua subjetividade, é sua confirmação de “inutilidade” em relação às demandas de uma sociedade produtiva.

O recorte **DCO-2** foi retirado do mesmo episódio de **DCO-1**; logo, podemos observar nessa sequência que *Poison* é apresentado como “vilão”, mas não por cometer crimes, e sim por forçar seu hospedeiro a fazer coisas que ele não quer. Todavia, destacamos que *Poison* não é exatamente um agente de biopoder, pois, segundo Foucault (2017), só há exercício de poder em sujeitos livres. O alienígena força seu hospedeiro a fazer determinadas tarefas; a ironia, contudo, está em quais tarefas ele escolhe. “**DCO-2** NARRADOR: E assim, Fred seguiu

odiando sua vida, e tudo o que Poison fazia com ela quando ele dominava o seu corpo. Com isso, ele adquiriu um mestrado em Jornalismo e se tornou o orgulho e alegria da família!”.

Como vemos por meio de **DCO-2**, *Fred* não é forçado a “salvar o mundo”, ele não é movido por um discurso de “poder e responsabilidade ou bússola moral” como *Homem-Aranha* e *Batman*. *Fred* é controlado para cuidar da própria vida, zelar do próprio corpo, restituir a vida afetiva e tornar-se novamente produtivo. E nesse ponto está a visibilidade de um jogo de poder. Embora *Poison* não seja um agente direto do exercício de uma biopolítica, suas condutas fazem parte de um conjunto de práticas que aceitam o discurso de produtividade como verdadeiro.

Nessa vertente, é *Fred* quem apresenta uma conduta “fora da linha da normalidade” que lhe garante um lugar de vilão. O diálogo derrisório entre os dois personagens em **DCO-1** expõe que o ser simbiote é quem tenta trazer o sujeito *Fred* de volta à produtividade. Mas, pelo fio da linha arqueogenealógica, questionamos: quem ou o que determinou que o sujeito deve ter essas práticas durante sua vida? É nesse ponto que a derrisão questiona o exercício da biopolítica. Não é o personagem *Poison* quem determina quais atividades são úteis e quais não são, mas há, segundo Foucault (2017), um conjunto de práticas e saberes que fundaram a modernidade e transformaram indivíduos em corpos obedientes e produtivos. Assim, conforme essas normas, um indivíduo que não trabalha, não estuda, não cuida do próprio corpo e não mantém uma relação afetiva padronizada (heteronormativa) é um corpo que não colabora com as demandas dessa sociedade.

Em **DCO-2**, a imposição de um percurso disciplinar transforma *Fred* em um indivíduo socialmente respeitável, tal fato ilustra como a condução de conduta está intimamente ligada à conformação do sujeito às normas de produtividade e aceitação da sociedade capitalista. Nesse aspecto, o humor permite um efeito de ironia à ideia de sucesso como a reprodução de um modelo rígido de carreira e de prestígio familiar.

Print 17 - **DCO-2** (*Sociedade da Virtude*, 2018i, 2 min 23 s)



Desse modo, compreendemos que em **DCO-1** e **DCO-2** *Fred* é um sujeito que promove resistência a um exercício de biopoder. A derrisão nesses enunciados funciona no modo como o sujeito discursivo se posiciona em relação a essa dada resistência. Os enunciados que descrevemos nessas duas séries enunciativas estão amparados em saberes que consideram a biopolítica como elemento fundamental para a vida de qualquer sujeito nessa dada época. Dessa maneira, torna-se possível a interpretação de que a luta de *Fred* em **DCO-1** e **DCO-2** não é somente pela sua liberdade, mas para se manter fora do dispositivo de poder-saber, ou seja, uma luta pelo seu direito de ser “inútil” nessa realidade.

Por esse motivo, ao apresentar o desfecho em **DCO-2**, o narrador deixa claro que a felicidade da sociedade (daqueles que estão dentro do dispositivo de poder-saber, como família, ambiente de trabalho, mundo acadêmico) corresponde diretamente à infelicidade de *Fred*. A ironia desse enunciado traz uma provocação que permite a percepção de que, para um exercício efetivo da biopolítica, não importa o desejo ou a felicidade de um indivíduo, o importante é que ele se comporte como um corpo obediente e produtivo.

No *Print 17* (página 129), podemos fazer a leitura visual de **DCO-2**. É apresentado um porta-retratos, enquanto o narrador conta sobre as conquistas de *Fred*. O objeto porta-retratos também é um enunciado, pois as fotos capturadas e disponibilizadas nessas molduras representam momentos de valor afetivo ou de representação de poder. É muito comum que diplomas ou cenas de viagens ao exterior estejam representadas em porta-retratos, o qual fica visível para que outros sujeitos possam invejar a felicidade daquele que aparece na foto (Bauman, 2009).

Não é qualquer enunciado que está capturado no *Print 17*, os progenitores de *Fred* o abraçam em frente ao prédio de uma universidade, expondo sorrisos, um deles tem um canudo na mão que indica: “nosso filho tem um diploma”, confirmando o enunciado verbal do narrador: “**DCO-2** E assim, Fred seguiu odiando sua vida, e tudo o que o *Poison* fazia com ela, quando ele dominava o seu corpo. Com isso, ele adquiriu um mestrado em Jornalismo e se tornou o orgulho e alegria da família!”. Enquanto isso, *Fred* usa uma beca, mas não sorri, possibilitando um efeito de deboche, pois à medida que ele odeia a sua vida, sua família segue feliz.

A lógica dessa técnica derrisória traz a narrativa fantasiosa de super-heróis para um confronto com as regras de existência de uma sociedade amparada em produção e consumo. Em outras palavras, de acordo com o que vemos em **DCO-2**, um super-herói ou mesmo um vilão dificilmente ocupariam um lugar com *status* privilegiado nessa sociedade contemporânea. Eles estariam entre os loucos, doentes ou improdutivos. E é exclusivamente sob essas regras de existência para um corpo vivo na sociedade contemporânea que está ancorada a discussão da

série enunciativa **DCO-3**. Mais do que anseios por um mundo melhor, ou simplesmente um desejo por um salvador, as produções discursivas de super-heróis também ilustram uma vontade por uma nova verdade em que um sujeito possa deixar seu lugar “comum” e mudar para o lugar de sujeito que tem a vida visível e invejada, “a experiência tornou-se uma representação melhor que o real, pois exclui o que não é atraente, seguro ou agradável, numa fusão completa entre fantasia e realidade” (Costa; Franco; Leão, 2014, p. 177).

*Print 18 - DCO-3 (Sociedade da Virtude, 2017c, 1 min 41 s)*



Falemos, então, desse desejo pelo “superpoder”: entre a produtividade e a loucura. Publicado em 27 de dezembro de 2017, aqui denominado como **DCO-3**, há a exposição de um problema de saúde pública sob a ótica do humor derrisório com um tom de perversidade. A produção que recortamos em **DCO-3** ilustra o efeito da exclusão sobre corpos que não seguem a norma da utilidade na figura adoecida do personagem *Azul Cristálico* (O nome é uma referência irônica ao nome que a droga ilícita metanfetamina recebe na língua inglesa: crystal).

**DCO-3 DOUTOR:** Bom, eu tô vendo aqui que antes de você se tornar esse *Azul Cristálico* você era um advogado da aeronáutica, morava num triplex e tinha uma família.

**AZUL CRISTÁLICO:** Essa é a minha identidade secreta.

**DOUTOR:** E agora, além de assaltar essas velhas por uma boa causa, você também vendeu todos os móveis da casa dos seus pais, participou de alguns pornôns hardcores e luta por mendigos por comida, não é isso?

**AZUL CRISTÁLICO:** Ninguém nunca falou que a vida de super-herói ia ser fácil. Na verdade, eu fui escolhido porque eu não tinha medo de nada. [...]

O protagonista, antes um advogado com *status* social, torna-se um corpo frágil, enfrentando doenças e precariedade. Outrora, esse indivíduo “tinha família”, um dado que ilustra a reprodução de um saber que liga discurso conservador-religioso e discurso de produtividade. Em um movimento de análise arqueogenealógica, perguntamos: por que esse posicionamento, e não outro? Esse indivíduo não pertencia a “qualquer lugar”, era parte de uma

cadeia produtiva, um advogado, “um homem das leis”, que agora se encontra à margem delas; era membro de uma instituição ideológica, uma família.

Nesse sentido, de acordo com **DCO-3**, fazer parte de uma família corresponde ao oposto de “participar de produções pornô e lutar com mendigos por alimento”. Como dissemos, é perceptível a inscrição desse sujeito em um posicionamento discursivo conservador, que reproduz saberes que atribuem à instituição família a “capacidade” de proteger os indivíduos de alguns males da vida em sociedade, como “fome, promiscuidade, doenças”. O recorte desse diálogo em **DCO-3** ilustra um mecanismo de exercício de poder ligado ao campo de saber da medicina. Destarte, a fragilidade do paciente (*Azul Cristálico*) funciona como exibição didática daquilo que supostamente acontece com os corpos que fogem da norma, acabam doentes e cometendo crimes. Tal como explica Courtine (2013), a exposição do corpo anormal ou da transgressão serve como exercício de um dispositivo para que os demais sujeitos se mantenham dentro da norma.

Dessa forma, identificamos **DCO-3** com uma predominância constitutiva nas *Teoria da Superioridade e Incongruidade* (Eagleton, 2020). Isso porque o modo como se olha para esse corpo frágil, do *Azul Cristálico*, é justamente para “rir” de seu local de menor *status* em relação a essa fronteira da normalidade. A derrisão, nesse sentido, surge da incompatibilidade entre a hipotética figura do herói e a condição degradada desse corpo que se tornou *Azul Cristálico*, ressaltando a fragilidade dos sistemas de inclusão social baseados apenas na capacidade produtiva.

Ademais, sinalizamos que, para Possenti (2014), as técnicas de derrisão tornam ridículos os diferentes campos de saber, sejam eles moral, intelectual ou até mesmo uma representação artística. De acordo com o pesquisador, para compreender o efeito de humor é necessário lançar um olhar para o alvo da “piada” (Possenti, 2014, p. 30). Nesse aspecto, enfatizamos que essa produção em particular não permite unicamente um deboche às condições de existência de um produto cultural, mas o usa para “rir zombeteiramente” do adoecimento da sociedade moderna.

Objetivamente, declaramos que **DCO-3** está materializado como um enunciado de humor, que embora explore a temática do vício em drogas na contemporaneidade, não trata os corpos de viciados como adoecidos, mas como marginalizados. Como já dissemos, esse humor derrisório em **DCO-3** é atravessado por um saber envolvido em uma prática de “ensinar a norma” (Courtine, 2013). Podemos confirmar essa hipótese a partir da ilustração do corpo adoecido do protagonista.

Consoante ao que podemos observar no *Print 18* (página 131), a caracterização visual desse personagem faz uso de uma estratégia que expõe o corpo adoecido como um resultado de transgressão à norma que rege os corpos na sociedade: olhos esgazeados, olheiras grandes, pele pálida, dentes amarelos, indicando que seu corpo sofre com a abstinência. Essas são características que também compõem a técnica de derrisão. Ademais, se recorrermos à leitura de Foucault (2014), conseguimos ver pelo padrão de cores e traços escolhidos que *Azul Cristálico* tem uma capacidade de acionar um domínio de memória, permitindo uma alusão ao personagem *Salsicha* (Figura 5<sup>18</sup>) das séries de animações *Scooby-Doo*. *Salsicha* é frequentemente associado pela cultura de massa a um usuário de drogas.

As séries *Scooby-Doo* raramente usam de sarcasmo e são direcionadas ao público infantil, mas se transpostas para as regras dessa sociedade produtiva, o comportamento desse personagem infantil seria equivalente ao de um usuário de drogas, uma vez que: ele não tem um emprego formal; sua relação afetiva mais intensa é com um cachorro; ele tem medo de figuras fantasiosas (ele e o cachorro são sempre os primeiros a ver a aparição do monstro em cada episódio) e ele vive com fome, o que sugere um sintoma de larica.

*Figura 5 - Salsicha da série de animação Scooby-Doo*



Não pretendemos esgotar as possibilidades de interpretação dessa produção audiovisual, por isso nos detivemos a uma abordagem arqueogenealógica dos discursos que constituem a disciplinarização dos corpos. Dito isso, seguimos para a próxima série enunciativa. **DCO-4** desenreda a relação entre dever moral e coerção social, com o personagem *Juan Marine*

<sup>18</sup> Disponível em: *Pintrest*: @alana8840. (1 imagem). <https://br.pinterest.com/pin/3659243439574721/>.

(paródia de *Aquaman*) sendo pressionado a agir contra seus próprios limites fisiológicos em nome do “bem coletivo”. Essa é a percepção superficial dessa produção. No entanto, podemos ver além disso, um exercício de poder no qual a atividade de super-herói é representada como uma ocupação remunerada, que exige do indivíduo disciplina. Fica explícito que *Juan Marine* só entrou no grupo *Sociedade da Virtude* por sua utilidade prática que, no dado momento, é questionada. Nesse ponto do diálogo, as falas recorrem a já-ditos inscritos nos discursos politicamente correto e de empoderamento de minorias:

**DOC-4** [...] MAJESTOSA: Galera, eu não sei se vocês sabem, mas temos uma cláusula no nosso contrato societário e uma delas é que não podemos fazer distinção de gênero, idade, credo ou raça nas nossas missões. Isso é motivo para exclusão imediata e perda de todos os benefícios.  
**JUAN MARINE:** Peraí, raça? Que raça? É a porra de um camarão!  
**VIGILANTE NOTURNO:** Ou...  
**BIG BANG:** Se acalma, cara! Você tá falando sem pensar.  
*(grifo nosso)*  
 [...]

De acordo com os posicionamentos ilustrados em **DOC-4**, a atividade de *Sociedade da Virtude* não é uma prática filantrópica em busca do bem coletivo (supostamente essa é a função da *Sociedade da Justiça*), é uma atividade econômica com fins lucrativos, possui até um contrato societário. Logicamente, essas falas estão carregadas de ironia, já que a manutenção de muitos indivíduos em qualquer causa requer recursos financeiros. Nesse mesmo processo, **DCO-4** produz um deboche às regras de organização de discursos contemporâneos. Discursos como os citados não se posicionam a favor de um respeito à diversidade? Nesse raciocínio, camarões, monstros, alienígenas ou quaisquer outros seres fantásticos merecem respeito.

São acionados, inclusive em **DCO-4**, mecanismos disciplinares que incidem controle sobre os corpos de uma maneira sistemática.

**DCO-4** [...] MAJESTOSA: Pensa no seu plano de saúde. Você sabe como é plano de saúde por aí... bota a cabeça no lugar.  
**JUAN MARINE:** Isso é sacanagem!  
**VIGILANTE NOTURNO:** Sacanagem é você deixar os 10 milhões de habitantes de Megalopolisville morrerem afogados.  
**JUAN MARINE:** Vocês não vão me obrigar a fazer isso, não vão! Isso é assédio moral! [...]

O plano de saúde em uma necessidade moderna de manutenção da vida é descrito como um mecanismo de controle, “**DCO-4** [...] MAJESTOSA: Pensa no seu plano de saúde. Você sabe como é plano de saúde por aí... Bota a cabeça no lugar”. Muitos indivíduos na atualidade

precisam suportar empregos que não gostam por causa de “seus benefícios”. Essa é uma realidade que faz parte dos jogos de poder que garantem corpos obedientes, não se trata apenas de manutenção da vida, trata-se também de manutenção da produtividade. Esse mecanismo é visível até mesmo em uma produção cultural. Por isso, não importa para a equipe de *Sociedade da Virtude* se *Juan Marine* pode morrer ao enfrentar um camarão, para eles, ele deve cumprir sua obrigação como membro de uma sociedade organizada: “**DCO-4** [...] NARRADOR: E mais uma vez, para salvar Megalopolisville, a Sociedade da Virtude precisou colocar questões morais, éticas e o plano de saúde da Sociedade da Virtude à prova!”.

Em relação à adoção de mecanismos que incidem em discursos e práticas disciplinares, estabelecemos uma relação com uma observação de Foucault (2015), pela qual o filósofo discorre: “parece que vivemos numa sociedade de poder disciplinar, ou seja, dotada de aparatos cuja forma é a sequestração, cuja finalidade é a constituição de uma força de trabalho e cujo instrumento é a aquisição de disciplinas ou hábitos” (Foucault, 2015, p. 215). O hábito, de acordo com essa provocação, corresponde a cuidar do corpo como uma empresa (**DCO-1** e **DCO-2**), afastar-se de atividades que diminuem a sua produtividade (**DCO-3**) e, principalmente, manter disciplina às instituições, sendo elas não apenas família e igreja, mas sobretudo empresas, hospitais, escolas etc. (**DCO-4**).

Print 19 - **DCO-4** (*Sociedade da Virtude*, 2017d, 2 min 17 s)



Por fim, em **DCO-5** também vemos a atividade “heroica” sendo operada como um negócio. O desprezo do personagem *Mister Platinum* pelos habitantes do pobre vilarejo que ele se propunha a “salvar” é escancarado.

**DCO-5 MISTER PLATINUM:** Olá, cidadãos de Estabesquepa... eu não sei como é que vocês falam isso. Eu vim com a minha nova armadura de liga de ouro e as novas funções de metralhadora, lança-chamas, lança-granadas e lasers que saem dos meus pés e orelhas pra ajudar vocês!

**ISTVAN:** Maravilha, mas, na verdade, no momento a gente tá mais com um problema de fome mesmo.

**MISTER PLATINUM:** Ah... entendi... ok.

ISTVAN: E aí? Você acha que dá para fazer alguma coisa?

MISTER PLATINUM: Ah... de repente... talvez, pode ser. Tem alguém que tá roubando a comida de vocês? Eu podia quebrar a cara dele fácil! [...]

Percebemos não apenas um jogo enunciativo que contrapõe as regras do universo desses produtos culturais, mas as regras de um mundo empírico. Rocha (2021) explica que uma das estratégias do discurso conservador contemporâneo é recorrer ao domínio de uma “retórica do ódio” que trate o outro como inimigo, empregando, muitas vezes, o uso de violência simbólica, senão incidindo sobre práticas de violência física, de fato. As soluções do discurso conservador, segundo Rocha (2021), se limitam a combater esse outro como um “mal” que, de acordo com os sistemas de crenças ancorados nesse discurso, uma vez combatido em todas suas estruturas, desaparecerá da sociedade como um todo. Mas como essa regra se aplica quando o “mal” a ser combatido é a fome, por exemplo? A resposta pode ser consultada em uma das falas de *Mister Platinum*: “**DCO-5** [...] É... olha só, ô, campeão, é complicado isso, né? Eu vim preparado, assim, pra bater em alguém de verdade”.

Embora possibilite um efeito de ironia em relação ao discurso conservador, **DCO-5** não deixa de reproduzir um discurso de produtividade que separa “úteis” (ricos e produtivos) e “inúteis” (pobres ou doentes).

**DCO-5** [...]

ISTVAN: Não, na verdade, eu acho que não... É um problema mais da economia mesmo. A nossa usina de carvão fechou há dois meses e agora um terço da cidade tá desempregada.

MISTER PLATINUM: É... olha só, ô, campeão, é complicado isso, né? Eu vim preparado, assim, pra bater em alguém de verdade.

ISTVAN: Eu fico até constrangido de não poder ajudar muito com isso. Dá pra ver que custou um dinheiro isso tudo, né?

MISTER PLATINUM: Uns quatro a cinco bilhões. É muito!

ISTVAN: Eu imagino. É mais que o dobro do nosso PIB nacional.

MISTER PLATINUM: Ah, sei... tá bom, entendi... Se eu bater no dono da fábrica que demitiu todo mundo, isso ajuda?

ISTVAN: Eu não sei se isso vai resolver muito. Na verdade, ele tá falido e vendendo os móveis da casa dele pra comprar comida.

Print 20 - **DCO-5** (*Sociedade da Virtude*, 2018e, 1 min 12 s)



Enquanto *Istvan* lamenta sua condição, *Mister Platinum* se preocupa em bater em alguém. A cor dourada da armadura extravagante se opõe à falta de cor e à palidez do homem magro que o observa numa posição de baixo para cima. Como vemos nos postulados de Foucault (2014a), não há escolha discursiva que seja acidental. A representação que é reproduzida em **DCO-5** é a de que esse povo “sofrido” é possivelmente de uma etnia árabe, já que a vila se encontra no deserto, possui pouca infraestrutura, e a pele de seus habitantes é parda. Etnias de povos latinos, asiáticos ou árabes são, recorrentemente, representadas em um estereótipo de pobreza e subdesenvolvimento nessas produções culturais. Essas escolhas também ilustram resistência ao discurso politicamente correto. Ademais, as regras de organização do discurso de produtividade também corroboram com as estratificações sociais pré-fabricadas. Os lugares ocupados por esse sujeito discursivo em **DCO-5** foram historicamente construídos por um discurso que deu força à ideia de produtividade como um meio determinante de sobrevivência na sociedade capitalista do início desse século.

Nessa cena personagem *Istvan* enfrenta a fome, mas é ele quem se constrange por não “ajudar” *Mister Platinum*. Mas com uma derrisão que se aproxima da crueldade, *Mister Platinum* ostenta sua armadura “que custou de quatro a cinco bilhões” e insiste na ideia de “salvar”.

**DCO-5** [...]

MISTER PLATINUM: Ô, filhão, será que tem alguém para eu bater aqui?

ISTVAN: Olha, se você me der um saco de pão, a gente pode resolver isso... Se é que você me entende.

MISTER PLATINUM: Ah... é... mas aí não vai dar não! O negócio é eu salvar vocês. Porque aí fica até ruim pra mim se eu for embora sem resolver, entendeu?

Nas produções de super-heróis, os conflitos normalmente são resolvidos com atos épicos, o super-herói “bate” em alguém e a problemática tem seu desfecho. Em uma sociedade real, os problemas são mais complexos. Em determinado momento, as falas em **DCO-5** parecem sugerir que o sujeito contemporâneo ali representado na figura de *Mister Platinum* também busca por soluções rasas para problemas complexos. O *Mister Platinum*, nessa conjuntura, pode ser lido como uma referência a chefes de estado populistas, que buscam uma armadura simbólica para combater inimigos invisíveis, e resumem suas ações governamentais a atos que nada colaboram com a manutenção da vida, incidindo apenas na reprodução da própria imagem.

Ao fim deste tópico, temos uma leitura de que, em acordo com a perspectiva arqueogenealógica de discursos (Foucault, 2012; 2014; 2017), o poder não opera apenas pela

coerção, mas por meio da produção de verdades que organizam a vida dos indivíduos. Dessa maneira, o humor de determinados sujeitos ou situações pode funcionar como um dispositivo disciplinar que reforça as categorias de produtividade e improdutividade. Por isso, os corpos que não se enquadram na lógica da eficiência e do rendimento econômico são ridicularizados, confirmando seu lugar na margem do sistema.

Além disso, os estudos de Foucault (2011a; 2017), sobre biopolítica, possibilitam a interpretação de que o Estado e outras instituições regulam a vida dos indivíduos com base em critérios de utilidade e governabilidade. Essa lógica aparece nas séries enunciativas analisadas, na medida em que o efeito de humor satírico muitas vezes surge da contraposição entre o indivíduo produtivo e aquele que falha em atender as exigências da ordem econômica. Essa derrisão, nesse contexto, pode funcionar tanto como um instrumento de reforço dessas normas quanto como um espaço para problematização das formas de exclusão que elas produzem.

Assim, ao traçarmos um paralelo entre essas produções, percebemos que há uma inscrição desses discursos dentro da lógica de normalização e exclusão estudada por Foucault (2011a; 2012; 2017). Se há uma resistência nesses discursos, a que percebemos em **DCO** é a resistência a discursos de respeito à diversidade de corpos e à subjetividade. Essa ambiguidade constitutiva desses discursos, contudo, também permite uma percepção da complexidade das relações entre poder, discurso e verdade na contemporaneidade.

Abordamos, na sequência, discursos que possuem em sua constituição uma técnica discursiva conhecida como guerra cultural (Rocha, 2021). Passemos para a análise do quarto e último bloco deste capítulo.

#### **4. 4 Análise arqueogenealógica de discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias**

Os recortes que apresentamos neste tópico ilustram uma estratégia discursiva derrisória em relação a discursos contemporâneos como o empoderamento das minorias e o politicamente correto. A análise arqueogenealógica dessa série enunciativa possibilita a percepção de que, por meio do humor, esses discursos são desqualificados ou relativizados, muitas vezes recorrendo ao escárnio como modalidade predominante. Percebemos, outrossim, uma recorrente problematização dos discursos progressistas por meio do exagero e da ironia. Essa técnica se aproxima do que Rocha (2021) descreve como guerra cultural. Rocha (2021) não investiga esse fenômeno pela perspectiva da análise de discursos; todavia, a descrição historiográfica que esse pesquisador empenha sobre o objeto que ele descreve como “sistema de crenças de Olavo Carvalho” possibilita uma leitura assertiva da constituição de discursos contemporâneos, permitindo-nos delimitar as regras de formação do discurso conservador:

princípios defendidos pela nova direita no debate público: nega-se o racismo, louva-se o Velho Testamento, ataca-se o comunismo, denuncia-se a doutrinação nas escolas, alveja-se o feminismo, anuncia-se o caos com a eventual legalização da maconha, celebra-se o empreendedorismo, defende-se a força policial, nega-se o conflito de classes (Rocha, 2021, p. 50-51).

Essa estratégia não foi “criada” pelos produtores de *Sociedade da Virtude*. Quando Rocha (2021) atribui um dado sistemas de crenças a Olavo de Carvalho, trata-se mais da delimitação de uma certa prática por sua constituição identitária, que pode acionar um domínio de memória que recorre às manifestações desse produtor de mídia cultural, do que precisamente de uma questão de autoria. Portanto, quando mencionamos esse sistema de crenças, estamos falando da técnica, não do indivíduo, haja vista que os estudos foucaultianos de discurso descrevem discursos, não individualidade. Esclarecido esse ponto, seguimos para a descrição do quarto bloco temático: a arena na qual os discursos contemporâneos se chocam.

#### **Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias (DCPC)**

**DCPC-1 NARRADOR:** E mais uma vez a Sociedade da Virtude salvou o dia, fazendo com que as mulheres não sejam objetificadas pela indústria do entretenimento.  
**MAJESTOSA:** Peraí! Mas eu tenho o direito de usar a roupa que eu quiser! Se eu quiser ficar pelada, eu fico pelada! E eu não preciso que homem nenhum fale por mim e roube o meu protagonismo!

**NARRADOR:** E mais uma vez a Sociedade da Virtude ficou confusa, sem saber se eles estão lucrando com a imagem hipersexualizada da Majestosa nesta indústria historicamente machista ou se eles são coadjuvantes em uma história de autoafirmação e empoderamento (Sociedade da Virtude, 2017b, 1 min 42 s – 2 min 16 s).

**DCPC-2 CHEFE:** E você viu o futuro?

**GAROTO:** Algumas coisas e... vou te falar que... ah... é melhor você não ficar mais pelado na frente dela.

**GAROTO:** Como assim?

**GAROTO:** Pois é, né? No futuro, as pessoas não acham mais que isso seja normal.

**CHEFE:** Do que é que você está falando? Eu não posso baixar as calças para uma mulher sem que ela queira? É isso que você está falando?

**GAROTO:** É... meio que isso mesmo. As pessoas chegaram num consenso que isso não pode. A mulher tem que “querer” que você tire as calças.

**CHEFE:** O quê? Isso é um absurdo! Eu nunca tive o consentimento de uma mulher para tirar as minhas calças, e não vou começar agora.

**MULHER:** Até ‘tô’ achando interessante essa história de futuro.

**CHEFE:** Claro que você ‘tá’. Não é você que vai ter que sofrer na mão de quem está no poder, dizendo que pode ou não fazer, como deve agir, te tratando como se fosse um objeto. Aposto que nesse futuro os nossos salários são diferentes, não são?

**GAROTO:** Eles até são, mas...

**CHEFE:** Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados! (Sociedade da Virtude, 2018a, 8 min 7 s – 9 min 9 s).

**DCPC-3 URSO DO FUTURO:** No futuro, uma terrível guerra vai acontecer entre a humanidade e os mutantes. No início, todos os mutantes foram jogados em campos de concentração. Leis antimutantes foram aprovadas. A opinião pública foi jogada contra nós.

**PROFESSOR R:** E depois?

**URSO DO FUTURO:** E depois o quê?

**MONÓCULO:** Você falou que isso foi no começo, mas o que aconteceu depois?

**URSO DO FUTURO:** Eu não sei se você percebeu, mas eu aconteci! Olha pra mim, cara! Faz ideia do que é ter só um braço de titânio? Nem as minhas pernas são de titânio. Olha o peso que eu tenho que ficar compensando. A minha coluna já foi pro caralho há muito tempo.

**MONÓCULO:** Tá... mas o que aconteceu com o mundo?

**URSO DO FUTURO:** Bom, depois de alguns meses, os mutantes se rebelaram. E aí, eles fizeram vários protestos pacíficos, marchas e muitas fotos nos seus Instagrams, com cartazes e caras sérias. Foi aí que os humanos perceberam que eles realmente estavam errados e um diálogo se abriu, transformando a sociedade como um todo.

**PROFESSOR R:** Mas quantos mutantes morreram por causa disso?

**URSO DO FUTURO:** É... na verdade, nenhum. Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora.

**VIDRO:** Mas a cidade foi destruída?

**URSO DO FUTURO:** Um pedaço, mas a reconstrução acabou impulsionando muito a construção civil e gerando milhares de empregos, alavancando a economia da cidade e, em consequência, a do país. O que trouxe uma onda de prosperidade pro mundo inteiro (Sociedade da Virtude, 2018j, 0 min 40 s – 1 min 55 s).

**DCPC-4 PIRATA DE BRONZE:** Muito bem, muito bem, senhorita Ruiva. Não imaginei que fosse chegar tão longe!

**CENTRAL:** Ó, não! É o Pirata de Bronze!

**PANTERA RUIVA:** Peraí, é você que inventa esses nomes pra eles? Eu tô começando a ficar um pouco desconfortável nessa situação. Ele não pode ter um apelido que seja

relacionado à personalidade dele ou de repente alguma história engraçada da vida dele? Sei lá?..

CENTRAL: Pantera, você tem menos de cinco minutos para evitar o lançamento. Arrebenta logo ele!

PANTERA RUIVA: Não, mas peraí, gente... O cara tá de muleta! É um pré-requisito essa coisa da deficiência?

CENTRAL: Pantera!

PANTERA RUIVA: Tá legal, tá ok (Sociedade da Virtude, 2017g, 1 min 3 s – 1 min 40 s).

**DCPC-5** CENTRAL: Você conseguiu, Pantera. Você desarmou o míssil.

PANTERA RUIVA: Batendo nele? Central, isso não faz nem sentido.

CENTRAL: Cuidado, Pantera! O capanga do Professor Marionete pode ser um oponente mortal. Ele é conhecido como o Beterraba.

CENTRAL: Não se deixe enganar pelos aparelhos que o mantêm vivo e pela família que está em volta dele, torcendo pela sua recuperação.

PANTERA RUIVA: Ah não gente... Pra mim deu. Eu tô indo (Sociedade da Virtude, 2017g, 2 min 38 s – 2 min 59 s).

**DCPC-6** MONÓCULO: Peraí, cê tá de *dreadlock*? Isso é apropriação cultural, cara!

VOLT: Mas que papo é esse, irmão? Meus pais são jamaicanos. Cê tá falando de cultura ou genética?

MONÓCULO: Interessante o seu argumento. Mas eu tava pensando... Por que você não argumenta isso aqui?

BIG BANG: Já chega! Parou! Urso, acho melhor você não encostar na Majestosa, se não vai ter um grande problema.

URSO: Eu também preferia não encostar nela, mas ela foi bem insistente em querer deslocar minha mandíbula a socos. Desculpa!

MAJESTOSA: É por que eu sou mulher? Você é um homem hétero e branco, você não vai dizer o que eu posso ou não posso fazer.

BIG BANG: Pelo amor de Deus! Um homem não pode brigar com uma mulher, é desproporcional!

MAJESTOSA: Ah, é? Então, olha isso!

URSO: Eu não sou um homem, eu sou um urso! Eu não sou um homem, por favor, eu não sou um homem, eu juro! (Sociedade da Virtude, 2018c, 0 min 51 s – 1 min 39 s).

**DCPC-7** PANTERA RUIVA: Vem cá, será que não é melhor a gente?...

QUERUBIM: Cala a boca, Pantera! Você não vai fazer nada!

VOLT: Uou... Quem é você para falar o que ela pode ou não pode fazer?

MONÓCULO: É! O corpo é dela e as regras são dela!

MAJESTOSA: Não vamos deixar esses porcos de direita dizerem o que a gente pode ou não pode fazer!

QUERUBIM: Como é que é? Direita?

URSO: Eu?

PANTERA RUIVA: Eh... desculpa, gente, mas eu não sei se eu sou exatamente de esquerda.

MAJESTOSA: O quê? Você tá maluca?

VOLT: Você é uma travesti. Como assim, por quê?

PANTERA RUIVA: Ah, é que eu prefiro acreditar em ideias mais do que em polarizações políticas.

MAJESTOSA: É, mas você não pode!

PANTERA RUIVA: Mas você não acabou de dizer que ninguém pode me dizer o que eu posso ou não posso fazer? Eu só acho que alguns conceitos considerados de direita podem ser... considerados.

MAJESTOSA: É? E o que você acha do meu conceito de direita bem no meio da sua cara? (Sociedade da Virtude, 2018c, 1 min 40 s – 2 min 22 s).

Seguimos, então, o percurso arqueogenealógico que desembaralha essa rede discursiva. O primeiro movimento que fazemos tem as seguintes questões: por que esse sujeito discursivo se posiciona dessa maneira? Quais são as condições que lhe permitem ocupar tal posição? (Foucault, 2014). Como já explicamos, por meio de Scabin (2022) e, principalmente, de Rocha (2021), há uma ascensão de discursos conservadores nas últimas décadas, parte deles surge como resposta/resistência ao fortalecimento de discursos progressistas no fim do século XX. No recorte **DCPC-1**, a personagem *Majestosa* é apresentada como uma defensora de pautas progressistas. Todavia, a defesa “agressiva” que essa personagem faz de seu corpo e de suas ideias inscreve esse discurso em um local derrisório, permitindo deboche, e questionando o seu valor de verdade.

**DCPC-1 NARRADOR:** E mais uma vez a Sociedade da Virtude salvou o dia, fazendo com que as mulheres não sejam objetificadas pela indústria do entretenimento.  
**MAJESTOSA:** Peraí! Mas eu tenho o direito de usar a roupa que eu quiser! Se eu quiser ficar pelada, eu fico pelada! E eu não preciso que homem nenhum fale por mim e roube o meu protagonismo! [...]

A fala desse narrador no recorte **DCPC-1**, que não por acidente é a voz de um homem, produz um efeito de sarcasmo, pois enquanto a narração reproduz falas de um discurso progressista, “fazendo com que as mulheres não sejam objetificadas pela indústria do entretenimento”, o que observamos em tela é justamente o oposto: *Majestosa*, personagem que supostamente seria empoderada, tem seu corpo exposto, o que alude à exploração da sexualidade feminina como um produto.

*Print 21 - DCPC-1 (Sociedade da Virtude, 2017b, 0 min 37 s)*



Como podemos visualizar no *Print 21*, a discussão sobre a “objetificação feminina” é apresentada de forma ambígua; em uma leitura preliminar, seria difícil discernir se a personagem está reivindicando autonomia ou reforçando um discurso que minimiza o problema

da “hipersexualização”. Se observamos as relações de poder-saber que envolvem a reprodução desse enunciado, além da forma como ele é dito, não vemos margem para uma dupla-inscrição, o discurso que constitui o sujeito discursivo em **DCPC-1** é machista. E a narração promove problematizações a respeito de verdades sobre a exploração dos corpos das mulheres enquanto reproduz essa mesma estrutura que supostamente critica.

Por que seguramente assumimos que o posicionamento desse sujeito discursivo é machista? Por causa dos outros posicionamentos nos quais esse sujeito não está inscrito. Se compararmos os *Print 21* e *Print 22*, vemos que são quatro personagens em **DCPC-1**, três deles homens, uma mulher. Nenhum dos homens está seminu, a única mulher na equipe é representada com um estereótipo que faz referência às HQ de super-herói da década de 1960. Ademais, essa personagem, em uma quebra de expectativa, interrompe o narrador, um recurso derrisório sugere um temperamento explosivo, reduzindo a luta desse grupo representado a um debate hostil.

*Print 22 - DCPC-1 (Sociedade da Virtude, 2017b, 1 min 49 s)*



Entretanto, reconhecemos também que quando se trata de estudar discursos em enunciados de humor, não há unanimidade de pensamentos. Para Rocha (2021), a linguagem de produções midiáticas como charges, *memes* e de animações para público adulto, por vezes, segue a lógica de uma retórica fascista. Possenti (2018), por sua vez, defende uma posição de que enunciados de humor não devem ser considerados como se neles houvesse unicamente uma função pragmática, pois, como produções culturais, eles não servem a esse propósito.

Assim como as novelas, o humor (e a literatura) tem suas regras, seu universo, suas funções. Haverá certamente alguma relação com a realidade, mas construída segundo as regras do humor, análogas às da ficção. Nem retrata, pois não tem pretensões sociológicas, nem prega diretrizes, pois não tem função educativa ou moralizante. Contudo, não deixa de ter algum papel, ao retratar à sua maneira os fatos e as pessoas (exagerando-os, caricaturando-os, ridicularizando-os). E os leitores ou ouvintes fazem com isso o que lhes der na telha, segundo seus valores e ideologias. Exatamente como ocorre na sua relação eventual com a literatura ou o cinema (Possenti, 2018, p. 37-38).

Fato é que, para Possenti (2018), os enunciados de humor não têm um propósito pragmático; todavia, o pesquisador não nega que eles possam ser lidos dessa forma. Sendo assim, insistimos na ideia de que a animação de *Sociedade da Virtude* pode ser interpretada como uma leitura do presente. Ao seguir esse preceito, damos continuidade à análise. Na série enunciativa **DCPC-2**, há reprodução de um enunciado que ridiculariza o discurso de empoderamento. Assim, normas já aceitas socialmente, como o consentimento para o ato sexual e a igualdade salarial entre gêneros, são descritas como absurdas e opressoras.

**DCPC-2 CHEFE:** E você viu o futuro?  
**GAROTO:** Algumas coisas e... vou te falar que... ah... é melhor você não ficar mais pelado na frente dela.  
**GAROTO:** Como assim?  
**GAROTO:** Pois é, né? No futuro, as pessoas não acham mais que isso seja normal.  
**CHEFE:** Do que é que você está falando? Eu não posso baixar as calças para uma mulher sem que ela queira? É isso que você está falando?  
**GAROTO:** É... meio que isso mesmo. As pessoas chegaram num consenso que isso não pode. A mulher tem que “querer” que você tire as calças.  
**CHEFE:** O quê? Isso é um absurdo! Eu nunca tive o consentimento de uma mulher para tirar as minhas calças, e não vou começar agora [...]

*Print 23 - DCPC-2 (Sociedade da Virtude, 2018a, 8 min 40 s)*



Destacamos que em **DCPC-2** há um discurso inscrito em posicionamento de defesa pela igualdade entre gêneros que é atribuído como o de um opressor. De maneira irônica, essa fala é reproduzida por um personagem caracterizado como homem branco, de cabelos grisalhos (o que pode associar a idade a uma ideia pré-concebida de que pessoas mais idosas são mais conservadoras e tendem a reproduzir mais resistência a discursos progressistas), vestindo um terno, identificado como *Chefe*, um estereótipo de opressor, segundo esse mesmo posicionamento derrisório (*Print 23*). Uma das táticas empregadas na reprodução do discurso conservador da conjuntura atual, conforme explica Rocha (2021), é a de acusar o outro de adotar

uma prática “opressora”. Em resumo, acusa-se o outro daquilo que o próprio “acusador” faz. Podemos confirmar o emprego dessa estratégia discursiva no trecho

**DCPC-2** [...]

MULHER: Até ‘tô’ achando interessante essa história de futuro.

CHEFE: Claro que você ‘tá’. Não é você que vai ter que sofrer na mão de quem está no poder, dizendo que pode ou não fazer, como deve agir, te tratando como se fosse um objeto. Aposto que nesse futuro os nossos salários são diferentes, não são?

GAROTO: Eles até são, mas...

CHEFE: Eles finalmente conseguiram! Eles conseguiram! Malditos, desgraçados!

Novamente, trazemos essa provocação: quem são “eles”? “Eles” são o “outro”. Eles podem ter “conseguido”, como diz o personagem *Chefe*, mas o que percebemos, principalmente por meio dessa análise, é que o discurso conservador ainda exerce resistência. E ao contrário do que o estereótipo de **DCPC-2** reproduz, posicionamentos conservadores não são exclusivos de pessoas mais velhas. Um dos fenômenos que Rocha (2021) descreve é o surgimento de uma juventude conservadora em várias partes, ligada principalmente a movimentos políticos em espaços virtuais. Essa observação responde a nossa segunda questão: quais as condições de possibilidade que corroboram com o posicionamento discursivo do sujeito (Foucault, 2014a; 2014). Segundo Rocha (2021), movimentos como esses foram ignorados pelo campo político democrático por muito tempo, isso permitiu que um discurso se cristalizasse e passasse a ser reproduzido em instituições como igrejas, escolas e pela indústria cultural.

Segundo Duarte (2003), durante algumas décadas se acreditava que a indústria cultural adotava um discurso predominantemente progressista. Porém, o que ocorre é que essa indústria captura o discurso do momento de modo que, na atualidade, a guerra cultural rende mais economicamente do que a defesa de uma pauta ou outra. Nessa perspectiva, a manutenção dessa guerra cultural como modo de enunciação garante a permanência desses produtos culturais no mercado, além de corroborar para a reprodução de saberes ligados ao discurso conservador.

Esse processo que envolve a produção e reprodução de discursos, incidindo sobre saberes, sobre subjetividades e práticas é o que podemos definir como regime de produção de verdades. Nesse sentido, observamos com Veyne (2014, p. 169) que esse processo está diretamente ligado às relações de poder:

O discurso comanda, reprime, persuade, organiza [...]. Seus efeitos sobre o conhecimento podem ser assim efeitos de poder. Não que os jogos de verdade não sejam o disfarce dos jogos de poder, mas certos valores, em certas épocas, entre as quais a nossa, podem contrair relações com certos poderes.

A partir dessa premissa de que esses discursos contemporâneos estão relacionados a jogos de poder-saber que opõem lados historicamente constituídos, damos continuidade a essa leitura arqueogenealógica do presente. No recorte **DCPC-3**, o tom irônico do diálogo entre o personagem *Urso do Futuro* e os habitantes do presente sugere um esvaziamento de sentidos em certas formas de ativismo, possibilitando uma interpretação derrisória de que a luta por direitos de minorias muitas vezes é cooptada e transformada em entretenimento.

**DCPC-3** [...]

MONÓCULO: Tá... mas o que aconteceu com o mundo?

URSO DO FUTURO: Bom, depois de alguns meses, os mutantes se rebelaram. E aí, eles fizeram vários protestos pacíficos, marchas e muitas fotos nos seus Instagrans, com cartazes e caras sérias. Foi aí que os humanos perceberam que eles realmente estavam errados e um diálogo se abriu, transformando a sociedade como um todo.

PROFESSOR R: Mas quantos mutantes morreram por causa disso?

URSO DO FUTURO: É... na verdade, nenhum. Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora [...]

De forma semelhante, **DCPC-4** e **DCPC-5** ilustram posicionamentos discursivos resistentes ao discurso politicamente correto, questionando possíveis limitações impostas pela preocupação com a representação das minorias. No lugar de um respeito à diversidade, o que os enunciados propõem é justamente que se possa rir de maneira debochada de deficiências físicas, corpos fragilizados e em situação de exclusão.

**DCPC-4** PIRATA DE BRONZE: Muito bem, muito bem, senhorita Ruiva. Não imaginei que fosse chegar tão longe!

CENTRAL: Ó, não! É o Pirata de Bronze!

PANTERA RUIVA: Peraí, é você que inventa esses nomes pra eles? Eu tô começando a ficar um pouco desconfortável nessa situação. Ele não pode ter um apelido que seja relacionado à personalidade dele ou de repente alguma história engraçada da vida dele? Sei lá? [...]

*Print 24 - DCPC-6 (Sociedade da Virtude, 2017g, 1 min 5 s)*



**DCPC-5** CENTRAL: Você conseguiu, Pantera. Você desarmou o míssil.  
 PANTERA RUIVA: Batendo nele? Central, isso não faz nem sentido.  
 CENTRAL: Cuidado, Pantera! O capanga do Professor Marionete pode ser um oponente mortal. Ele é conhecido como o Beterraba.  
 CENTRAL: Não se deixe enganar pelos aparelhos que o mantêm vivo e pela família que está em volta dele, torcendo pela sua recuperação.  
 PANTERA RUIVA: Ah, não, gente... Pra mim deu. Eu tô indo.

*Print 25 - DCPC-6 (Sociedade da Virtude, 2017g, 2 min 50 s)*



De acordo com Rocha (2021), a "retórica do ódio" se manifesta na contemporaneidade por meio de enunciados que mobilizam a derrisão para reproduzir seus posicionamentos discursivos, por vezes, agressivos. Esse fenômeno pode ser observado nas ilustrações *Print 24* e *Print 25*, pelas quais, à luz dos estudos de Foucault (2014a), chegamos à compreensão de que o humor funciona como um recurso de distanciamento, permitindo que problematizações sejam formuladas dentro da ordem de um discurso numa posição de enunciado despretensioso. Nesse sentido, destacamos que os discursos que promovem a inclusão e a justiça social são reproduzidos em formato de estereótipos e/ou apresentados como exagerados, frágeis ou contraditórios, reforçando a disputa por um lugar privilegiado de verdade, que é característica da atualidade.

Por meio de diálogo com Foucault (2012; 2017), enxergamos esse recurso derrisório como uma estratégia de poder-saber, uma vez que, para ele (2012; 2017), o poder não é apenas repressivo, mas produtivo, isto é, ele se manifesta na própria constituição dos sujeitos e na forma como certos discursos são legitimados ou marginalizados. Assim, a ridicularização dos discursos politicamente correto e de empoderamento de minorias pode ser compreendida como uma estratégia de manutenção de relações de poder, pela qual grupos hegemônicos buscam preservar sua posição por meio da desqualificação simbólica desses outros discursos que desestabilizam a ordem estabelecida.

Por fim, nos recortes **DCPC-6** e **DCPC-7**, lidamos com a apresentação de uma sátira que possibilita uma análise das relações de força ligadas a discursos que abordam a identidade

de gênero, a apropriação cultural e os posicionamentos políticos extremistas. A cena ilustra de maneira irônica como esses posicionamentos discursivos da atualidade podem exponencialmente acentuar conflitos, convertendo-os em confrontos, algo que também possibilita um olhar a respeito das contradições que constituem cada um desses discursos.

Esses recortes foram retirados de um episódio publicado em 24 de janeiro de 2018. O título original da produção é “*Crossover*”, uma alusão a um recurso narrativo muito explorado pela indústria do entretenimento na última década. Em um *crossover*, personagens que possuem narrativas independentes têm participações em histórias de outros personagens/produtos da mesma empresa. Economicamente, essa tática narrativa tem rendido um alcance considerável de público e passou a ser reproduzida por produtoras de mídia de outros subgêneros, como os de ficção científica ou de filmes de monstros. Narrativamente, a justificativa que se dá para o *crossover* é que os heróis se reúnem para combater um “mal que põe em risco a vida de todo universo”. Em **DCPC-6**, as equipes de *Sociedade de Virtude* se reúnem sem uma explicação plausível e entram em conflito também sem justificativas. Essa cena permite uma interpretação de sarcasmo em relação à técnica tão explorada do *crossover*, sugerindo uma leitura de que super-heróis juntos rendem visualizações; portanto, não haveria necessidade de uma história com um enredo bem organizado, seria suficiente colocá-los lutando em uma mesma tela; se possível, lutando entre si.

Além disso, vemos que **DCPC-6** e **DCPC-7** também servem como uma produção que captura, em cenas curtas, a reprodução dessas disputas enraizadas em relações de forças pelo reconhecimento de um lugar de verdade para esses discursos. Dentre esses discursos, podemos destacar:

i) Discurso de empoderamento das minorias:

**DCPC-6 MONÓCULO:** Peraí, cê tá de *dreadlock*? Isso é apropriação cultural, cara!  
**VOLT:** Mas que papo é esse, irmão? Meus pais são jamaicanos. Cê tá falando de cultura ou genética?  
**MONÓCULO:** Interessante o seu argumento. Mas eu tava pensando... Por que você não argumenta isso aqui? [...]

**DCPC-7 PANTERA RUIVA:** Vem cá, será que não é melhor a gente?...  
**QUERUBIM:** Cala a boca, Pantera! Você não vai fazer nada!  
**VOLT:** Uou... Quem é você para falar o que ela pode ou não pode fazer?  
**MONÓCULO:** É! O corpo dela e as regras são dela!  
**MAJESTOSA:** Não vamos deixar esses porcos de direita dizerem o que a gente pode ou não pode fazer!  
**QUERUBIM:** Como é que é? Direita?  
**URSO:** Eu? [...]

Esses recortes reproduzem uma paródia que envolve as regras de formação do discurso de empoderamento. Esse discurso historicamente constituído está embasado na defesa de corpos e identidades que são marginalizados por não atenderem a um padrão pré-construído. A sátira que é produzida permite a interpretação de que esse discurso é profundamente contraditório, ele reproduz mais exclusão do que empoderamento. Nesse aspecto, destacamos que esse posicionamento discursivo descrito em **DCPC-6** e **DCPC-7** posiciona o sujeito com uma inscrição em um discurso conservador, pois a lógica que procura desestabilizar os modos de organização do discurso de empoderamento não pertence apenas ao campo do humor, é uma disputa por poder, vinculada a um exercício de manutenção desse lugar com *status* de verdade, ocupado há séculos por saberes machistas.

ii) Discurso político extremista:

**DCPC-6**

[...]

BIG BANG: Já chega! Parou! Urso, acho melhor você não encostar na Majestosa, se não vai ter um grande problema.

URSO: Eu também preferia não encostar nela, mas ela foi bem insistente em querer deslocar minha mandíbula a socos. Desculpa!

MAJESTOSA: É por que eu sou mulher? Você é um homem hétero e branco, você não vai dizer o que eu posso ou não posso fazer.

BIG BANG: Pelo amor de Deus! Um homem não pode brigar com uma mulher, é desproporcional!

MAJESTOSA: Ah, é? Então, olha isso!

URSO: Eu não sou um homem, eu sou um urso! Eu não sou um homem, por favor, eu não sou um homem, eu juro!

**DCPC-7**

[...]

QUERUBIM: Como é que é? Direita?

URSO: Eu?

PANTERA RUIVA: Eh... Desculpa, gente, mas eu não sei se eu sou exatamente de esquerda.

MAJESTOSA: O quê? Você tá maluca?

VOLT: Você é uma travesti. Como assim, por quê?

PANTERA RUIVA: Ah, é que eu prefiro acreditar em ideias mais do que em polarizações políticas.

MAJESTOSA: É, mas você não pode!

PANTERA RUIVA: Mas você não acabou de dizer que ninguém pode me dizer o que eu posso ou não posso fazer? Eu só acho que alguns conceitos considerados de direita podem ser... considerados.

MAJESTOSA: É? E o que você acha do meu conceito de direita bem no meio da sua cara?

O modo como esse discurso é reproduzido nos recortes acima possibilita uma construção derrisória de discursos progressistas. Esses enunciados estão fundamentados em

contradições e excessos que podem ser utilizados para questionar a legitimidade de reivindicações ligadas à justiça social. O efeito de poder-saber que essa produção discursiva alcança não apenas reforça estereótipos sobre pautas identitárias, como também reduz a complexidade dessas discussões a meras disputas binárias e incoerentes. Embasados em uma leitura dos sistemas de pensamento produzida por Foucault (2012), a fim de entendermos como funcionam esses mecanismos de exercício de poder, olhamos para a resistência ao exercício desse dado poder. Logo, ao nos direcionarmos para essa resistência aos discursos progressistas, identificamos um posicionamento discursivo conservador, que usa de uma estratégia que atribui a discursos progressistas uma identidade opressora.

Essa estratégia de representação, ao invés de contribuir para um debate aprofundado dessas questões de relevância social, corrobora com a promoção de já-ditos históricos, que associam discursos progressistas a um exercício de poder autoritário. Consequentemente, o emprego dessa guerra cultural desvia o foco do debate público a respeito das desigualdades estruturais e das reivindicações legítimas desses movimentos (Rocha, 2021). Ao fim, chegamos a esse desenlace a respeito desses discursos que constituem a contemporaneidade com a percepção de que o humor derrisório funciona como parte fundamental para esse efeito de poder-saber, que contribui para a naturalização de relações de poder históricas e desiguais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem a ingenuidade de encerrarmos o debate, mas nos aproximando do fechamento dessa discussão, reafirmamos a relevância de tecer essa leitura foucaultiana das animações audiovisuais do canal do *Youtube* "Sociedade da Virtude". Foi uma jornada pela qual empreendemos um trabalho descritivo e qualitativo das condições de possibilidade em meio à crescente popularização dos produtos culturais de super-heróis na cultura industrializada contemporânea. A (re)produção dos discursos que analisamos em plataformas de streaming como *Youtube* não apenas ilustram uma tendência de mercado, mas também um fenômeno de ordem discursiva que demanda um olhar da academia. Por esse motivo, a tese recorreu à maquinaria de estudos arqueogenalógicos de discursos, conforme delineada por Foucault (2012; 2014; 2014a; 2017), para examinar a formação dos enunciados e as relações de poder imbricadas.

Por meio dessa lente, conseguimos examinar a constituição do sujeito discursivo nas materialidades audiovisuais dessa websérie, ilustrar os jogos de poder-saber que estruturam os discursos nela reproduzidos, descrever o regime de produção de verdades que sustenta essas enunciações na contemporaneidade e analisar o funcionamento do humor como ferramenta discursiva estrutural e indispensável para os efeitos de poder-saber desses enunciados. Diante da diversidade de discursos presentes na websérie, justificamos que a separação da análise em quatro eixos temáticos não afasta a tese de uma compreensão do sujeito discursivo *Sociedade da Virtude* como uma unidade, isso possibilita uma mobilização objetiva da teoria nesse *corpus*.

Assim, aprendemos, com Foucault (2014a), que não há enunciado que esteja povoado por apenas um discurso, a heterogeneidade é constituinte na formação de cada discurso e também na reprodução de enunciados. Por isso, reafirmamos que o movimento que fizemos na delimitação desse *corpus* foi, em primeiro lugar, uma escavação de discursos; em segundo, uma descrição genealógica das relações de poder-saber que envolvem esses discursos, os quais já citamos: (i) discurso derrisório, caracterizado pelo deboche às convenções da regularidade enunciativa do produto cultural super-herói; (ii) discurso conservador heteronormativo *cis*; (iii) discurso de produtividade, que remete à disciplinarização dos corpos; e (iv) discursos negacionistas, os quais incluem tanto a negação do empoderamento das minorias quanto a rejeição ao discurso politicamente correto.

Neste estudo, pretendíamos desde o início demonstrar a importância de uma compreensão do humor a partir de um olhar discursivo, pelo qual articulássemos diferentes teorias sem reduzi-las a uma unidade excludente. Nessa busca, encontramos *A Teoria da*

*Incongruência* que, aos modos de Eagleton (2020), explica a estrutura do riso, mas não suas motivações. A *Teoria do Alívio*, por sua vez, descreve a função social do humor, enquanto a *Teoria da Superioridade* esclarece os mecanismos de identificação relacionados à produção do efeito derrisório. Dessa forma, seguimos na defesa de um ponto de vista de que a análise discursiva do humor exige considerar suas contradições internas, que permitem a descrição de um sujeito discursivo que ocupa simultaneamente uma posição resistente e reprodutora de um dado discurso.

Todavia, o que percebemos, ao escavarmos esses discursos e descrevermos a genealogia das relações de poder-saber que os envolvem, foi uma prática que se distancia desse suposto duplo lugar. Há, factualmente, a reprodução de já-ditos que repetem estruturas de discursos contemporâneos (empoderamento, politicamente correto), mas essa reprodução acaba por reafirmar um posicionamento avesso a esses discursos. Ou seja, por meio da reprodução de enunciados ligados a esses discursos, usando de uma técnica derrisória, o sujeito discursivo *Sociedade da Virtude* reforça discursos conservadores. Logo, na contramão do que aparentemente emerge como uma defesa de discursos progressistas, é, na realidade, uma diminuição deles.

*Print 26 - DCPC-3 (Sociedade da Virtude, 2018j, 0 min 56 s)*



Reconhecemos, assim como Possenti (2018), que o humor não “necessita” de uma abordagem sociológica ou pragmática, isso não significa que essa não “possa” ou não “deva” existir. Enunciados de humor não possuem uma função enunciativa moral ou didática, o que não quer dizer que eles não possibilitem uma interpretação ligada a esses campos. As representações estão materializadas na identidade e nos corpos dos super-heróis. Por isso a necessidade de estarmos atentos a essas construções ou não, elas estão lá. Podemos tomar como exemplo a série enunciativa **DCPC-3**:

**DCPC-3 URSO DO FUTURO:** No futuro, uma terrível guerra vai acontecer entre a humanidade e os mutantes. No início, todos os mutantes foram jogados em campos

de concentração. Leis antimutantes foram aprovadas. A opinião pública foi jogada contra nós.

PROFESSOR R: E depois?

URSO DO FUTURO: E depois o quê?

MONÓCULO: Você falou que isso foi no começo, mas o que aconteceu depois?

URSO DO FUTURO: Eu não sei se você percebeu, mas eu aconteci! Olha pra mim, cara! Faz ideia do que é ter só um braço de titânio? Nem as minhas pernas são de titânio. Olha o peso que eu tenho que ficar compensando. A minha coluna já foi pro caralho há muito tempo.

MONÓCULO: Tá... mas o que aconteceu com o mundo?

URSO DO FUTURO: Bom, depois de alguns meses, os mutantes se rebelaram. E aí, eles fizeram vários protestos pacíficos, marchas e muitas fotos nos seus Instagrams, com cartazes e caras sérias. Foi aí que os humanos perceberam que eles realmente estavam errados e um diálogo se abriu, transformando a sociedade como um todo.

PROFESSOR R: Mas quantos mutantes morreram por causa disso?

URSO DO FUTURO: É... na verdade, nenhum. Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora.

VIDRO: Mas a cidade foi destruída?

URSO DO FUTURO: Um pedaço, mas a reconstrução acabou impulsionando muito a construção civil e gerando milhares de empregos, alavancando a economia da cidade e, em consequência, a do país. O que trouxe uma onda de prosperidade pro mundo inteiro.

Reproduzindo uma paródia do personagem *Cable* de *X-Men*, *Urso do Futuro* (*Print 26*, página 152) surge como um mensageiro de um mundo pós-apolítico, ele faz uma alerta que a humanidade e os “mutantes” quase se destruíram por causa de discursos e práticas excludentes. Todavia, ao ser questionado sobre a cadeia de acontecimentos que sucederam essa ascensão de discursos conservadores, ele nega que esse movimento tenha provocado danos ao mundo, narrando que “**DCPC-3** [...] uma onda de prosperidade pro mundo inteiro”. Essa fala, além de ilustrar uma defesa estratégica do discurso conservador, questiona as mazelas denunciadas pelo discurso de empoderamento das minorias, insinuando, inclusive, que práticas excludentes podem compensar os indivíduos vitimados por essas práticas com um sucesso financeiro.

**DCPC-3**[...]

MONÓCULO: Tá... mas o que aconteceu com o mundo?

URSO DO FUTURO: Bom, depois de alguns meses, os mutantes se rebelaram. E aí, eles fizeram vários protestos pacíficos, marchas e muitas fotos nos seus Instagrams, com cartazes e caras sérias. Foi aí que os humanos perceberam que eles realmente estavam errados e um diálogo se abriu, transformando a sociedade como um todo.

PROFESSOR R: Mas quantos mutantes morreram por causa disso?

URSO DO FUTURO: É... na verdade, nenhum. Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora. (grifo nosso)

Essa fala produz um deboche a uma prática que é recorrente por parte de grupos minoritários na luta por reconhecimento de seus direitos, que é a denúncia pública,

principalmente em espaços virtuais<sup>19</sup>. A técnica de derrisão, por meio do exagero e da sátira, questiona a legitimidade e os reais efeitos de poder-saber dessa prática, de modo que sugerem que ela pode ser meramente uma estratégia discursiva utilizada para engajamento. “**DCPC-3** [...] Alguns quase morreram, mas acabou que depois da guerra eles escreveram livros sobre a experiência e tiveram um reality show, o que acabou sendo bem interessante pra eles. Eles até que são bem famosos agora”. Mais do que isso, vemos nesse recorte que as perdas históricas desses grupos minoritários são representadas de modo descaracterizado, uma ilustração de negacionismo da história que, de acordo com Rocha (2021), faz parte de um dos mecanismos da guerra cultural. É possível enxergar, outrossim, a reprodução de um discurso de produtividade, nesse recorte de **DCPC-3** há a inscrição em um posicionamento discursivo que elege o sucesso financeiro como prioridade para a manutenção da vida, dispensando o reconhecimento da subjetividade como uma demanda fundamental à sobrevivência desses corpos na sociedade.

Figura 6 - Personagem Cable em HQ homônima



Podemos acrescentar a essa análise o emprego da técnica derrisória ao apresentar *Urso do Futuro* como uma paródia de *Cable*<sup>20</sup>. Conforme descrito por Silva (2018), os produtos de super-heróis são representações da realidade histórica em que são produzidos. Nessa conjuntura, *X-Men* representam corpos excluídos em busca de um lugar que garanta o seu direito de existência. A esse respeito, Silva (2018, p. 11) coloca que “a despeito de todas as suas contradições, os filmes e as séries acerca dos mutantes são obras de rebelião e resistência”. *Cable* é um exemplo de anti-herói que viaja através do tempo para tentar diminuir danos ao seu povo (os mutantes). Devido ao início de sua história trágica, não é incomum que em certas

<sup>19</sup> Há movimentos historicamente constituídos que podemos citar, como *Me too* e *Black lives matter* (Evaristo, 2020).

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.marvel.com/characters/cable-nathan-summers/in-comics/profile>. Acesso em: 9 de maio de 2024

sagas esse personagem assuma uma postura intolerante em relação à humanidade. Esse fator pode reforçar a escolha de suas características como referência para a paródia. *Urso do Futuro* surge como um mensageiro que faz uma advertência a respeito dos perigos que aguardam um mundo coberto por discursos extremistas e intolerantes, em especial aos corpos excluídos. Mas esse futuro, derrisoriamente, acaba por ser apresentado como uma opção vantajosa para a sociedade que, aliás, “**DCPC-3** [...] trouxe uma onda de prosperidade pro mundo inteiro”.

Em resumo, quando questionamos quais são as relações de poder-saber que corroboram para que o sujeito discursivo se posicione de determinada forma (Foucault, 2014), o que encontramos é a representação de um discurso que faz um alerta de uma ameaça que não existe. Segundo o que vemos em **DCPC-3**, tudo se desenrola de maneira simples, e os alertas que o discurso de tolerância produz não seriam mais do que uma construção de um estado de pânico a fim de exercer poder sobre os corpos de indivíduos, que deveriam estar “produzindo riquezas” ao invés de “promoverem protestos pacíficos”. Podemos mencionar, sobre esse último comentário, até um escárnio em relação aos conflitos que não assumem a ordem da violência física. Essa crítica induz o público-consumidor a uma interpretação de que “protestos em redes sociais” não possuem poder de legitimidade.

Contudo, nesta tese não empreendemos um aprofundamento nessa discussão, destacamos apenas que a crítica em **DCPC-3** não é direcionada inteiramente à prática desses protestos, mas aos discursos que eles defendem. Movimentos da direita conservadora também organizam protestos, seja nos espaços das vias públicas ou nas redes virtuais. Mas não são esses movimentos que aparecem descritos de maneira derrisória em **DCPC-3**. Assim como explica Foucault (2014a), as escolhas que permeiam a reprodução de um discurso não são acidentais, nem aleatórias, elas envolvem racionalidade e relações de força.

Também, entendemos como relevante trazer dois apontamentos; o primeiro, de Possenti (2014, p. 48), que em um ensaio sobre o estereótipo na construção de piadas descreve a constituição de um discurso machista. Podemos nos apoderar dessa exposição para ratificar um de nossos posicionamentos.

Uma boa explicação parece ser a seguinte: tratam-se de piadas machistas, e suas condições históricas de produção são as enormes conquistas sociais e profissionais relativamente recentes das mulheres, que os homens no fundo gostariam de suprimir, porque elas competem diretamente com eles.

Não é difícil reconhecer essas condições na constituição de uma websérie produzida para adultos, em sua maioria de gênero masculino *cis* em uma mídia com menos poder de

controle e censura, se comparada ao cinema e à televisão. Se antes partíamos de um pressuposto de que os produtos de super-heróis (o que inclui a websérie) produziam regime de verdades, agora percebemos que o regime de verdades já está dado. A *web* emerge como um espaço “novo” para enunciações que possibilitam que discursos “nada novos” permaneçam em uma posição privilegiada nessa disputa histórica por lugares de poder.

A segunda afirmativa que consideramos relevante destacar é a de Minois (2003, p. 571), “nenhum domínio escapa ao humor nem à ironia. Todos os tabus, todos os ídolos, todos os valores sofreram, em um momento, atentados dessacralizadores do espírito cômico”. Em resumo, a derrisão não é somente uma tática de “guerra” (Rocha, 2021); na contemporaneidade, esse recurso assume a função de um modo de existência, um mecanismo que possibilita que determinados discursos se constituam de verdade. Os movimentos da direita conservadora (machista, religiosa) perceberam essa possibilidade e passaram a recorrer a essa técnica discursiva com frequência. Isso sugere uma explicação de por que a cada “vitória” de movimentos progressistas a direita insurge com mais força. Se a técnica de produção de humor derrisório é usada há séculos para promover resistência a discursos e práticas opressoras, utilizá-la em favor da manutenção do exercício de um poder historicamente já estabelecido não parece ser um desafio para o sujeito discursivo que observamos em *Sociedade da Virtude*.

Mais do que isso, como já mencionamos, essa técnica foi convertida em um modo de organização desse discurso, ela é explorada até por campos fora da indústria cultural. De acordo com Rocha (2021), uma das táticas do discurso conservador, em sua retomada por lugares estáveis de poder, consiste em tomar controle da dispersão de discursos a partir de aparelhos como a indústria cultural. Rocha (2021) denuncia que Carvalho pregava para seus seguidores que uma tomada de poder por meios democráticos jamais mudaria a ordem mundial, essa tomada deveria começar pelo domínio discursivo de instituições como igreja, escolas, empresas, o que inclui a indústria cultural. Então, afirmaríamos que a produção de *Sociedade da Virtude* é agente dessa guerra cultural? Não! A guerra já está constituída e ganhou força exponencial com as redes virtuais. Enquanto funcionam como uma leitura que captura o presente, os produtos culturais reproduzem as verdades do tempo em que são produzidos. Não afirmamos que um produto cultural específico atenda a uma lógica fascista, mas não recusamos a ideia de que ele possa ser empregado com esse propósito”, pois as possibilidades desse mundo globalizado paradoxalmente corroboram mais com uma visão de sociedade segregada do que inclusiva.

Ilustradas essas considerações, voltamos as nossas problematizações iniciais, primeira delas: a visibilidade e a enunciabilidade de discursos de resistência ganham mais força se

materializadas em produções midiáticas de *super-herói*? Como demonstramos por meio da análise arqueogenealógica das séries enunciativas **DRE**, **DCO**, **DCIS** e **DCPC**, os produtos culturais de super-heróis estão constituídos por discursos do presente, se eles possibilitam a leitura de uma resistência, ela é predominantemente sobre os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias.

Essa resposta nos leva à segunda questão colocada: quais são os posicionamentos discursivos possíveis em *Sociedade da Virtude* se olharmos para essa produção midiática como uma leitura do presente? Não podemos esgotar as possibilidades de qualquer discurso, todavia os posicionamentos que visualizamos com mais recorrência são aqueles inscritos em discursos contemporâneos conservadores-religiosos, heteronormativos *cis* e, principalmente, de derrisão a discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias. Como já descrevemos, observamos como característica fundamental, no modo como eles se organizam, o emprego da técnica de humor derrisório, que ridiculariza o outro, por vezes, conferindo-lhe um lugar de inimigo social. Essa tática também está ligada a uma disputa histórica entre esses sujeitos discursivos por um lugar de verdade.

Mobilizamos, sobretudo esse conceito nesta tese, falemos dele então. Em primeiro lugar: o que seria uma disputa por um lugar de verdade? Segundo Foucault (2011a), um regime de produção de verdades corrobora para que uma ideia seja reproduzida como um saber. Nessa teia que envolve discursos e relações de poder, os posicionamentos do sujeito discursivo *Sociedade da Virtude* atendem a lógica que opõe discursos historicamente constituídos, mas com dada frequência, atribuindo ao discurso conservador o *status* de verdadeiro, e aos outros um lugar de ridículo. De acordo com Rocha (2021), essa técnica derrisória compõe uma das estratégias discursivas empregadas em produtos culturais midiáticos, a fim de que determinados discursos como o conservador sejam revestidos com um poder de verdade, e passem a ocupar ou tenham a manutenção de seu lugar privilegiado nas relações de poder.

Por fim, argumentamos que a compreensão do humor na contemporaneidade, em especial por meio do *corpus Sociedade da Virtude*, pode assumir relevância em um debate que discorra a respeito da descrição dos processos de (re)produção de verdades no presente, desde que essa abordagem considere discursos historicamente constituídos, como o discurso conservador-religioso, o discurso de produtividade, o discurso heteronormativo *cis* e o discurso politicamente correto. Reforçamos que essa perspectiva permite examinar o humor não apenas como um recurso estilístico, mas como um campo de disputas discursivas, nas quais se articulam relações de poder e saber.

## REFERÊNCIAS

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. W. **Indústria cultural**. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, Bruno Fernandes. **Superpoderes, malandros e heróis: o discurso da identidade nacional nos quadrinhos brasileiros de super-heróis**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3331>. Acesso em: 27 de janeiro de 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de ara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, Fernando da Silva. **A produção independente de websérie pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/89550>>. Acesso em: 21 de novembro de 2024.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BECK, Ulrich. **O que é Globalização? Equívocos do globalismo – respostas à globalização**. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Capello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Tradução de Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. **Mobilizações Discursivas da categoria “Politicamente Correto”**: um mapa dos sentidos que emergem no jornalismo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-25112015-110230/publico/NARALYASIMOESCAETANOCABRAL.pdf>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

CANDIOTTO, Cesar. Foucault: uma história crítica da verdade. **Trans/Form/Ação**. São Paulo. v. 29, n. 2, p. 65-78, 2006.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. Corpo e sexualidade entre disciplina e biopolítica. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Boris Ribeiro de (Organizadores). **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. *Des catégories pour l'humour*. *Revue Questions de communication n°10*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2006. Disponível em: <https://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour.html>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**: coleção primeiros passos. 34 ed. Taubaté/SP: Editora Brasiliense, 1993.

CORDEIRO, Ana Beatriz Albuquerque Aragão; CHAGAS, Maria Vanessa Monteiro das; LIMA, Lairton Lacerda; SOUZA; Anderson Alves de. Mulher maravilha através das eras: empoderamento versus sexualização em HQs. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 12, p. 1-

17, e02322, 2023. Disponível em: <https://encurtador.com.br/AU0ZR>. Acesso em: 26 de novembro de 2024.

COSTA, Flávia Zimmerle da Nóbrega; FRANCO, Suélen Matozo; LEÃO, André Luiz Maranhão de Souza. Biopoder em ação: seria o corpo um capital para os super-heróis da vida real? **Mediação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 18, jan./jul., p. 169-184, 2014. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/2343>. Acesso em: 3 de outubro de 2024.

COSTA, Jean Henrique. **A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno**. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 2, p. 135-154, maio/ago., 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/GsymXVvZTDrdFjMqgJz9ngv/>. Acesso em: 18 de outubro de 2024.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault: as formações históricas**. Tradução de Cláudio Medeiros e Mario A. Marino. São Paulo: N-1 Edições e Editora Politeia, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault: o poder**. Tradução de Mario A. Marino e Iracy Ferreira dos Santos Júnior. São Paulo: Editora filosófica Politeia, 2020.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura**. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FAVERO, S. Cisgeneridades precárias: raça, gênero e sexualidade na contramão da política do relato. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 13, n. 20, 2020, p. 169-197. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/18675>. Acesso em: 3 mar. 2025.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é um herói**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

FERNANDES, Ramon Vitor de Sousa. **Monstros, mutantes e alienígenas**: representações da identidade do outro no universo dos quadrinhos de super-heróis. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/xEhMF>. Acesso em: 27 de outubro de 2024.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio; SOUSA, Kátia Menezes de. Apresentação – O livro: suporte de dispositivos. In: *Ibid* (Organizadores). **Dispositivos de poder em Foucault**: práticas e discursos da atualidade. 2 ed. Catalão: Editora Letras do Cerrado, 2017.

FREUD, Sigmund. **Os Chistes e a sua relação com o Inconsciente (1905)**: Volume VIII – Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. 1 ed: Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Neves. 8 ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade**: o governo do si e dos outros II – curso no *Collège de France* (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo/SP: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo/SP: Edições Loyola, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **A Sociedade Punitiva**: curso no *Collège de France* (1972-1973). Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos IV**: Estratégia, Poder-Saber. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Organização e seleção de textos de Manoel Barros de Mota. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos**: Curso no *Collège de France*, 1979-1980 (excertos). Tradução e organização de Nildo Avelino. 2 ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Centro de Cultura Social/Achiamé, 2011a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade do saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 4 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3**: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**: organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1979] 2012.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: Uma trajetória filosófica – Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Portocarrero. Rio de Janeiro/RJ: Forense Universitária, 1995. Disponível em: <https://geffoucault.blogspot.com/p/livros-para-download.html>. Acesso em: 16 de novembro de 2018.

FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**: curso no *Collège de France* (1980-1981); edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

GONÇALVES, Marllon Caceres; GONÇALVES, Josiane Peres. Gênero, identidade de gênero e sexualidade: conceitos e determinações em contexto social. **Revista Ciências Humanas – Educação e Desenvolvimento Humano**. Unitau, Taubaté/SP. v. 14, e25, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.32813/2179-1120.2021.v14.n1.a600>. Acesso em: 3 de março de 2025.

GONZALES, Michele Silva. **O discurso politicamente correto como sintoma do mal-estar na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2021. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59142/tde-17012022-153427/publico/DissertacaoMestradoGonzales\\_corrigena.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59142/tde-17012022-153427/publico/DissertacaoMestradoGonzales_corrigena.pdf). Acesso em: 30 de maio de 2024.

GOULART, Fabio. O ontem e o hoje da indústria cultural: do folhetim aos vlogs e redes sociais. **Intuíto**. Porto Alegre. v. 7, n. 2, novembro 2014, p. 104-121. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/intuitio/article/view/17409>. Acesso em: 1 de outubro de 2024.

HERGESEL, João Paulo. A websérie enquanto processo comunicacional no contexto da cultura da convergência e os alicerces midiáticos necessários para sua roteirização. **Revista de Estudos Universitários - REU**, Sorocaba, SP, v. 41, n. 1, p. 59-78, jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/2150>. Acesso em: 21 nov. 2024.

HERGESEL, João Paulo. A websérie: um mapeamento bibliográfico acerca desse formato narrativo. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 20, n. 27, p. 133-148, jul./dez, 2018. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/6465>. Acesso em: 21 de novembro de 2024.

LIMA, Maurício Divino Nascimento. “**Loucura, insensatez, estado inevitável**”: discurso, humor e ironia em Mamonas Assassinas. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão, Catalão, 2018.

LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 8 ed. Porto Alegre/RS: Sulina, 2020.

LOPES, Michelle Aparecida Pereira; SARGENTINI, Vanice Maria. Uma Análise Discursiva do “Corpo Normal” do século XXI: entre a docilidade e a abjeção. In: FERNANDES JÚNIOR, Antônio; STAFUZZA, Grenissa Bonvino (Organizadores). **Discursividades contemporâneas: política, corpo, diálogo**. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2017.

MAGNO, Maria Inês Carlos; FERRARAZ, Rogério. Super-heróis ou celebridades midiáticas? Crise de identidade e suas representações em filmes do Homem-Aranha e do Super-Homem. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 129-147, jul. 2009. Disponível em: <https://encurtador.com.br/W5OO2>. Acesso em: 3 de outubro de 2024.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2003.

MORRISON, Grant. **Superdeuses: mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados, e o significado do ser humano na era dos super-heróis**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Seoman, 2012. (*Epub*)

MOURA, Quéfren de. HQ's do Capitão América reafirmam “mitos nacionais” norte-americanos: Série sobre pós-11 de setembro e guerra ao terror é exemplo emblemático. **Arte e Cultura** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Ano 47, Edição 97, 9 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.usp.br/aunantigo/exibir?id=6466&ed=1138&f=3>. Acesso em: 2 de julho de 2024.

OLIVEIRA, Natasha Ribeiro de. **Arte, Mídia e Política: uma análise dialógica de “bolsominions” e “petralhas”**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/257367>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2018. *Kindle*.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo/SP: Contexto, 2014.

POSSENTI, Sírio; BARONAS, Roberto Leiser. A linguagem politicamente correta no Brasil: uma língua de madeira? **Polifonia**. Cuiabá: EdUFMT. v. 12, n. 12, p. 47-72. 2006. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1070>. Acesso em: 2 de junho de 2024.

PRADO FILHO, Kleber. Michel Foucault, um historiador do pensamento. In: MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves (Orgs.). **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: EDUFU, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio: (crônicas de um Brasil pós-político)**. Goiânia: Caminhos, 2021.

RODRIGUES, Lorena da Silva; TAVARES; Maria Leidiane. As representações sociais nos discursos dos super-heróis: o caso Batman, o cavaleiro das trevas. **Travessias Interativas**, Ribeirão Preto, n. 10, v. 5, p. 111-122, jul-dez, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/52635>. Acesso em: 26 de novembro de 2024.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAIDENBERG, Ivan. **A história dos quadrinhos no Brasil**. Nova Iguaçu/RJ: Marsupial Editora, 2013.

SANTOS, Mariana Fernandes dos. **A disputa de sentidos na linguagem politicamente correta: uma análise discursiva na cartilha do politicamente correto & direitos humanos**. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2015.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina (Orgs.). **Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências**. São Paulo: Paulinas, 2012.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Discursos circulantes sobre a categoria “discurso politicamente correto”: argumentos em disputa. **Parágrafo**. v. 4, n. 1, jan/jun, p. 146-155, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/315>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Duas capturas de uma categoria flutuante: a liberdade de expressão como ponto nodal de articulações discursivas no campo do humor. **Contemporânea | Comunicação e Cultura**. Universidade Federal da Bahia, v. 20, n. 3, set-dez 2022, p. 71-89. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/52479/31237>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Hegemonia e distinção em manifestações de humoristas brasileiros sobre liberdade de expressão. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, e6654 (*online*), novembro 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.18617/liinc.v19i2.6654>. Acesso em: 6 de junho de 2024.

SILVA, Dalmo Radinack da; SOUSA, Daniela Heitzmann Amaral Valentim de. A Máscara do Morcego: Batman à luz da Teoria dos Arquétipos. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 13, n. 12, p. 97-117, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7074197>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

SILVA, Edwendell Lima da. **A transição dos discursos nas histórias do Super-Homem: discursos, verdades e poder nas histórias do herói dos quadrinhos**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. João Pessoa, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6181?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6181?locale=pt_BR). Acesso em: 29 de setembro de 2024.

SILVA, Michel Goulart da. Explorando o universo mutante. In: SILVA, Michel (Org.). **Para além dos X-Men: embates e representações do universo mutante**. São Paulo: Todas Musas, 2018.

SOUSA, Kátia Menezes de. Inovar em AD com Foucault: a tecnologia dos enunciados no funcionamento dos dispositivos de poder. In: SOUSA, Kátia Menezes de; PAIXÃO, Humberto Pires da (Organizadores). **Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios; Goiânia: UFG, 2015.

SOUSA, Waldênia Klésia Maciel Vargas. **O riso como estratégia discursiva para o exercício do biopoder: a sociedade que vive de rir para rir**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2012.

WEIZENMANN, Mateus. **Foucault**: sujeito, poder e saber. Pelotas: NEPFil online, 2013. Disponível em: <http://nepfil.ufpel.edu.br/studia/acervo-livro2.php>. Acesso em: 23 de julho de 2024.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Marques de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.

VIEIRA, Marcos. Corpo, identidade e poder nos quadrinhos de super-heróis: um estudo de representações. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, Edição Especial, v. 16, n. 3, p. 207-221, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/contemporanea/article/view/17255>. Acesso em: 3 de outubro de 2024.

### **Referências do *corpus* – Vídeos**

A PANTERA RUIVA – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Animação: Pola Lucas. Intérpretes/dublagem: Guilherme Briggs; Mônica Rossi. [S. l.]: Sociedade da virtude, 2017. 1 vídeo (1 min 52 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wAiebg0PgQ4>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

A PRIMEIRA CLASSE (EP. 1) – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Roteiro e direção: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Guilherme Lobão. Animação: Doug Escamilha. Assistente de animação: Gabi Milanelli. Intérpretes/dublagem: Yan Gesteira; Jorge Lucas; Sérgio Stern; Gabriella Bicalho; Hélio Ribeiro; Márcio Simões; Reginaldo Primo; Renan Freitas; Arthur Salerno; Luiz Carlos Persy. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018a. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6tC4roRpHvE>. Acesso em: 23 de julho de 2020.

A PRIMEIRA CLASSE (EPISÓDIO 2) – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Guilherme Lobão. Animação: Doug Escamilha; Pola Lucas. Assistente de animação: Gabi Milanelli. Intérpretes/dublagem: Yan Gesteira; Gabriella Ricalho; Helio Ribeiro; Sérgio Stern; Jorge Lucas; Pádua Moreira; Reginaldo Primo; Julio Chaves. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018b. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shLcLDSYnMk>. Acesso em: 04 de outubro de 2020.

BIG BANG FINGIDO – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e Roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Doug Escamilha. Intérpretes/dublagem: Maíra Goés; Maurício Berger; Marco Antônio; Marcelo Garcia; José Santanna. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017a. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dqz5a7M9q1c>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

CROSSOVER – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Doug Escamilha; Pola Lucas. Intérpretes/dublagem: Renan Freitas; Maurício Berger; Maíra Góes; Marco Antônio; Guilherme Briggs; Eduardo Borgerth; Rodrigo Antas; Reginaldo Primo; Manolo Rey; Marcelo Garcia; [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018c. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FfZIfycYONU>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

GUERRA INFINITA... NOS TRIBUNAIS – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Guilherme Lobão. Animação: Pola Lucas; Doug Escamilha. Assistente de animação: Gabi Milanelli. Intérpretes/dublagem: Duda Ribeiro; Marcelo Garcia; Ricardo Schnetzer; Rodrigo Antas; Mauricio Berger; Maíra Goés; Reginaldo Primo; Guilherme Briggs; Márcio Simões; Eduardo Borgerth; José Santa Cruz. [S. l. ]: Sociedade da Virtude, 2018d. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5nmwZN0E73U>. Acesso em: 06 de julho de 2020.

MAJESTOSA – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Animação: Pola Lucas. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Intérpretes/dublagem: Maíra Goés, Maurício Berger, Marcelo Garcia, José Santanna. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017b. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5I337UmQqc>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

MISTER PLATINUM – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Guilherme Lobão. Animação: Doug Escamilha. Intérpretes/dublagem: Duda Ribeiro; Nando Lopes. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018e. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5JZBTYlchiQ>. Acesso em: 06 julho de 2020.

O CRISTAL MÍSTICO – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e Roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Doug Escamilha. Intérpretes/dublagem: Guilherme Briggs; Gustavo Pereira; José Santanna. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017c. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FwAL17Gc-g>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

O FABULOSO TATANTULA-MAN – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Roteiro e Direção: Ian SBF. Arte: Joel de Souza. Animação: Doug Escamilha; Pola Lucas. Assistente de animação: Gabi Milanelli. Intérpretes/dublagem: Manolo Rey; Mariana Torres. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018f. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1XDihJYo9U>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

O HOMEM CAMARÃO – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ias SBF. Arte: Thobias Daneluz; Cor: Thobias Daneluz; Mauricio Wallace. Animação: Pola Lucas. Intérpretes/dublagem: Reginaldo Primo; Maurício Berger; Marcelo Garcia; Marco Antônio; Maíra Góes; Philippe Maia; José Santanna. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017d. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-WNTj3nAmYQ>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

O HOMEM ENERGIA NUCLEAR – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Animação: Pola Lucas. Intérprete/dublagem: Guilherme Briggs. [S. l.]: Sociedade da virtude, 2017e. 1 vídeo (1min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uCROZ2q4SOo>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

OS IMPRESSIONANTES – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Animação: Doug Escamilha. Intérprete/dublador: José Santana. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017f. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6o1ITztQRQ>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

O TENENTE PATRIOTA – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Doug Escamilha. Intérpretes/dublagem: Clécio Souto; Júlio Chaves; Gustavo Pereira. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018h. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HtjIMMhjQI>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

PANTERA RUIVA E A ILHA DE ALUMÍNIO – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Pola Lucas. Intérpretes/dublagem: Guilherme Briggs; Priscila Amorim; Eduardo Borgerth; Júlio Chaves; Luiz Carlos Persy; José Santanna. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2017g. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WUxie5cRafM>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

POISON (NADA A VER COM O VENOM). Roteiro: Guilherme Portella; Ian SBF. Direção: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Guilherme Lobão. Animação: Doug Escamilha. Assistente de animação Gabi Milanelli. Intérpretes/dublagem: José Santana; Nando Lopes; Guilherme Briggs. [S. l.]: Sociedade da Virtude, 2018i. (2 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=u8CFI\\_oXe-A](https://www.youtube.com/watch?v=u8CFI_oXe-A). Acesso em: 24 de julho de 2020.

R-MEN DIAS INDESEJADOS DE UM FUTURO ESQUECIDO – SOCIEDADE DA VIRTUDE. Direção e roteiro: Ian SBF. Arte: Thobias Daneluz. Cor: Thobias Daneluz; Rodrigo Fernandes. Animação: Doug Escamilha. Intérpretes/dublagem: Rodrigo Antas; Renan Freitas; Luiz Carlos Persy; Eduardo Borgerth; Manolo Rey. [S.l.]: Sociedade da Virtude, 2018j. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CrHCcLaL-qq>. Acesso em: 06 de julho de 2020.

### Referências eletrônicas

AVILA, Gabriel. Os filmes de super-herói de Nicolas Cage: relembre as do ator baseados em quadrinhos. **Jovem Nerd**, 15 de março de 2022. Disponível em: <https://encurtador.com.br/0e0Wh>, acesso em: 2 de fevereiro de 2025.

BLASSI, Bruno Gail de. Amazon compra MGM, dos filmes de James Bond, em transação bilionária. **Tecnoblog**. Seção Negócios, 24 de maio de 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/fV0Vz>. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

CABLE: *Sent to the future to survive a deadly infection, the cybernetically enhanced mutant Cable returns to the present and helps the X-Men.* Marvel, 2020. Disponível em:

<https://www.marvel.com/characters/cable-nathan-summers/in-comics/profile>. Acesso em: 9 de maio de 2024.

DANIEL CRAIG as James Bond. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Craig#/media/1/1269686/170667>. Acesso em: 11 de junho de 2024.

DANILO GENTILI – VÊNUS PODCAST. [S. l.]: Venus Podcast, 2022. 1 vídeo (2 h 59 min 29 s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M4TMGg\\_ki9Y&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=M4TMGg_ki9Y&t=0s). Acesso em: 2 de junho de 2024.

EVARISTO, Bernadine. O “Black lives matter” e “Me too já mudaram a sociedade”. **El País Brasil**, 12 de junho de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-06-12/bernardine-evaristo-o-black-lives-matter-e-o-metoo-ja-mudaram-a-sociedade.html>. Acesso em: 7 de janeiro de 2025.

EVIL KNIEVEL OFFICIAL. Disponível em: <https://evelknievel.com/>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

FUSÃO PARAMOUNT SKYDANCE: especialistas analisam planos da empresa – Grandes planos da Skydance para a Paramount podem não ser suficientes para resolver os problemas da TV”. **Meio & Mensagem**. 10 de julho de 2024, 16h56. Disponível em: <https://encurtador.com.br/15MAE>. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

KICK BUTTOWSKI – EPISÓDIOS COMPLETOS. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/series/kick-buttowski/59itLgYHgwVL>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

NEW YORK POST. Disponível em: <https://nypost.com/2015/08/12/henry-cavill-is-super-bad-in-man-from-u-n-c-l-e/>. Acesso em: 11 de junho de 2024.

X-MEN: Primeira Classe. Direção: Matthew Vaughn. Elenco: James McAvoy; Michael Fassbender; Rose Byrne; Jennifer Lawrence; January Jones; Nicholas Hoult. 1 filme (2 h 13

min). [S. l.], 2011. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/x-men-first-class/15ELm1fiAfKq>. Acesso em: 28 de abril de 2024.

## ANEXOS

**Quadro 1 - Quantidade de vídeos por bloco temático**

Bloco temático	Quantidade de vídeos <sup>21</sup>
Deboche à regularidade enunciativa	30
Discurso conservador heteronormativo <i>cis</i>	23
Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos	15
Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias	19

Fonte: *Elaboração Própria.***Quadro 4 - Organização dos blocos temáticos em códigos**

Bloco temático	Código
Deboche à regularidade enunciativa	<b>DRE</b>
Discurso conservador heteronormativo <i>cis</i>	<b>DCIS</b>
Discurso de produtividade: disciplinarização de corpos	<b>DCO</b>
Discursos em confronto: discurso conservador contra os discursos politicamente correto e de empoderamento das minorias	<b>DCPC</b>

*Ibid***Quadro 5 - Total de vídeos consultados**

Data de publicação	Título do vídeo	Bloco temático	Quantidade de visualizações <sup>22</sup>	Série enunciativa
12/10/2017	O HOMEM ENERGIA NUCLEAR	<b>DRE</b>	975.000	<b>DRE-2</b>
18/10/2017	A PANTERA RUIVA	<b>DCIS</b>	973.000	<b>DCIS-1</b>
25/10/2017	OS R-MEN	<b>DCIS</b>	606.000	-
01/11/2017	MAJESTOSA	<b>DCPC</b>	2.659.289	<b>DCPC-1</b>
08/11/2017	DOIS HOMENS E UMA TEIA DE ARANHA	<b>DRE</b>	583.000	-
15/11/2017	OS IMPRESSIONANTES	<b>DRE</b>	749.000	<b>DRE-3</b>
22/11/2017	PANTERA RUIVA E A ILHA DE ALUMÍNIO	<b>DCPC-1</b>	991.000	<b>DCPC-4; DCPC-5</b>
29/11/2017	R-MEN E O RESGATE	<b>DRE</b>	489.000	-
06/12/2017	O HOMEM-CAMARÃO	<b>DCO</b>	618.000	<b>DCO-4</b>
13/12/2017	BERNARD E FREDICK	<b>DRE</b>	485.000	-
20/12/2017	BIG BANG FINGIDO	<b>DRE; DCPC</b>	738.000	<b>DRE-4</b>
27/12/2017	O CRISTAL MÍSTICO	<b>DCO</b>	901.000	<b>DCO-3</b>
03/01/2018	O FILHO ADOTIVO	<b>DRE; DCIS</b>	491.000	-
10/01/2018	A PANTERA RUIVA E AS ENGRENAGENS DO SOL NASCENTE	<b>DCIS</b>	576.000	-
17/01/2018	BERNARD E FREDICK, O RETORNO	<b>DRE</b>	474.000	-
24/01/2018	CROSSOVER	<b>DCPC-1</b>	819.000	<b>DCPC-6; DCPC-7</b>
31/01/2018	O TENENTE PATRIOTA	<b>DRE; DCIS</b>	720.000	<b>DRE-5; DCIS-2; DCIS-3</b>
07/02/2018	VILÕES	<b>DCIS</b>	357.000	-
14/02/2018	LAMPYRIDAE	<b>DCO</b>	526.000	-

<sup>21</sup> Essa quantidade se refere à inscrição de vídeo no bloco temático. Como pode ser conferido no **Quadro 5**, o total de vídeos consultados não corresponde à soma da quantidade de vídeos em cada bloco, pois um vídeo pode aparecer em mais de um bloco e também possibilitar mais de uma série enunciativa.

<sup>22</sup> Registramos a quantidade de visualizações de todos os vídeos na data de 26 de janeiro de 2024.

21/02/2018	R-MEN MARKETING	<b>DCO</b>	267.000	-
28/02/2018	A OUTRA FACE	<b>DCO</b>	526.000	-
07/02/2018	ULTRA GALÁCTICA; FORÇA APLICADA RANGERS	<b>DRE</b>	613.000	-
14/03/2018	R-MEN: DIAS INDESEJADOS DE UM FUTURO ESQUECIDO	<b>DCPC</b>	1.269.163	<b>DCPC-3</b>
21/03/2018	O MASCOTE	<b>DRE; DCIS</b>	455.000	-
28/03/2018	BERNARD E FREDICK ETERNAMENTE	<b>DCO; DCIS</b>	326.000	-
04/04/2018	PANTERA RUIVA K	<b>DCIS</b>	301.000	-
11/04/2018	O ARQUEIRO	<b>DRE</b>	563.000	-
19/04/2018	OS IMPRESSIONANTES E OS HABITANTES DO CENTRO DA TERRA	<b>DCPC</b>	365.000	-
24/04/2018	JUAN MARINE E A BALEIA	<b>DCIS</b>	491.000	-
26/04/2018	R-MEN NO APOCALIPSE ZUMBI	<b>DRE; DCIS</b>	303.000	-
01/05/2018	OS GÊMEOS HYPER PODEROSOS	<b>DRE</b>	408.000	-
08/05/2018	O CORVO URBANO	<b>DRE</b>	362.000	-
10/05/2018	JACK E O FIM DO MUNDO	<b>DRE; DCPC</b>	314.000	-
15/05/2018	GUERRA INFINITA... NOS TRIBUNAIS	<b>DCIS</b>	677.000	<b>DCIS-5</b>
17/05/2018	MISTER PLATINUM	<b>DCO</b>	555.000	<b>DCO-5</b>
22/05/2018	TARANIS	<b>DCO</b>	448.000	-
24/05/2018	OS PROTETORES DA AMAZÔNIA	<b>DCO; DCIS</b>	531.000	-
31/05/2018	ÓPTICUS	<b>DRE; DCPC</b>	452.000	-
05/06/2018	CORVO URBANO E CHRIS	<b>DCIS</b>	312.000	-
07/06/2018	SEXO, BEBIDAS E CARROS EM UM SÁBADO À NOITE	<b>DCO; DCIS</b>	425.000	-
12/06/2018	PANTERA RUIVA E OS MIL DISFARCES NO CASSINO DOURADO	<b>DCIS; DCPC</b>	307.000	-
14/06/2018	A ORIGEM DO CAVALEIRO DE MEGALÓPOLISVILLE	<b>DRE; DCO</b>	370.000	-
19/06/2018	O ESCOLHIDO	<b>DCPC</b>	576.000	-
21/06/2018	A MANSÃO DE CRISTAL NO MEIO DO ALASCA	<b>DRE</b>	371.000	-
26/06/2018	GUARDIÕES DE 0,01% DA GALÁXIA	<b>DRE</b>	554.000	-
03/06/2018	A INVASÃO NA MANSÃO DOS R-MEN	<b>DRE; DCO; DCPC</b>	408.000	-
05/06/2018	O GAROTO MARAVILHOSO E DONA ELAINE	<b>DCPC</b>	322.000	-
10/06/2018	O CORVO URBANO 3	<b>DRE</b>	219.000	-
12/06/2018	BERNARD E FREDICK E O TERRÍVEL MAL ENTENDIDO	<b>DCIS</b>	295.000	-
17/06/2018	NAS ENTRANHAS DO CRIME	<b>DCIS</b>	308.000	-

19/0/2018	OS GÊMEOS HYPER PODEROSOS E A AULA DE EDUCAÇÃO SEXUAL	<b>DCPC</b>	244.000	-
24/06/2018	ULTRA GALÁCTICA FORÇA APLICADA RANGERS E BOB	<b>DRE</b>	325.000	-
26/06/2018	CORVO URBANO E O HOMEM POODLE	<b>DRE</b>	300.000	-
02/08/2018	AS GAROTAS ULTRA FORTES E... poderosas	<b>DCPC</b>	468.000	-
07/08/2018	PANTERA RUIVA CONTRA O OBSESSIVO DOUTOR	<b>DCPC</b>	260.000	-
09/08/2018	SOCIEDADE DA VIRTUDE E A VERDADE SOBRE A TERRA PLANA	<b>DCPC</b>	426.000	-
14/08/2018	A ERA DE HYPERTRON	<b>DCIS</b>	282.000	-
16/08/2018	O FABULOSO TANTULA-MAN	<b>DCIS</b>	700.000	-
21/08/2018	TROPA SUICIDA	<b>DRE</b>	639.000	-
23/08/2018	BORDAM (Não é o novo trailer do Shazam)	<b>DCO</b>	488.000	-
28/08/2018	TENENTE PATRIOTA, O ÚLTIMO VIRGEM	<b>DCIS</b>	474.000	-
04/09/2018	STAR TRIP	<b>DRE</b>	328.000	-
06/09/2018	A PRIMEIRA CLASSE (EP. 1)	<b>DRE; DCPC</b>	1.146.119	<b>DRE-1; DCPC-2</b>
11/09/2018	JACK, O NOVO CARA	<b>DCIS</b>	418.000	-
13/09/2018	O INCRÍVEL TRECO	<b>DCIS</b>	435.000	-
18/09/2018	SCARY HOOK, O ANTI-HERÓI	<b>DRE</b>	266.000	-
20/09/2018	O FABULOSO TARANTULA-MAN 2	<b>DCO</b>	309.000	-
25/09/2018	A PATINADORA FANTASMA	<b>DCPC</b>	365.000	-
27/09/2018	CORVO GIRL	<b>DRE</b>	355.000	-
02/10/2018	POISON (NADA A VER COM O VENOM)	<b>DCO</b>	1.147.598	<b>DCO-1; DCO-2</b>
04/10/2018	ARMA Z	<b>DRE</b>	504.000	-
09/10/2018	A ORIGEM DO BIG BANG (PARTE 1)	<b>DRE; DCPC</b>	436.000	-
11/10/2018	A ORIGEM DO BIG BANG (PARTE 2)	<b>DRE</b>	338.000	-
16/10/2018	O ARQUEIRO 2 (A LUVA SOCO)	<b>DCIS</b>	423.000	-
18/10/2018	AUTOTRONS TRANSFORMADOS	<b>DRE</b>	322.000	-
25/10/2018	TARANIS 2	<b>DCO</b>	351.000	-
30/10/2018	R-MEN ARMAGEDOM	<b>DCPC</b>	370.000	-
01/11/2018	A PRIMEIRA CLASSE (EPISÓDIO 2)	<b>DCIS; DCPC</b>	656.000	<b>DCIS-6</b>
15/11/2018	REUNIÃO DE GRUPO	<b>DCO</b>	336.000	-
22/11/2018	BERNARD E FREDICK E MICHAEL	<b>DCO</b>	272.000	-
20/11/2018	PANTERA RUIVA E A INFLUENCIADORA ESPIÃO DIGITAL	<b>DCO</b>	285.000	-
06/12/2018	BERNARD E FREDICK 6: O RATO MÓVEL	<b>DRE</b>	203.000	-

13/12/2018	HOMEM TALCO E SENHOR DA OCEANIA (JOVEM NERD)	<b>DCPC</b>	381.000	-
------------	--	-------------	---------	---

*Ibid.*