

JOHNNY BRAVO EM: JOHNNY BRAVO E O HOMEM CARNAVALIZADO

Luciane de Paula¹
Marana Luísa Tregues Diniz²
Juliana Beatriz Prates de Almeida³

RESUMO: O presente artigo se propõe a analisar, fundamentado na Análise Dialógica do Discurso (ADD), a personagem da série televisiva de animação Johnny Bravo como signo ideológico carnavalizado de representações masculinas. Para o embasamento desta proposta, perscrutar-se-á a noção de signo como reflexo e refração do meio social que o cria, e ideologia, como conjunto cultural, econômico e social que pode referir-se tanto à classe dominante (oficial) quanto à oprimida (não-oficial), sendo a dialogia o mecanismo da carnavalização. Os objetos de análise se referem aos 13 episódios da primeira temporada da animação. O critério metodológico foi, tanto a reiteração de traços definidores da identidade do protagonista, constituída na interação com outros sujeitos, quanto o diálogo com enunciados recorrentes na sociedade que reverberam as vozes sociais da personagem da animação. Nesse sentido, o cotejo como procedimento metodológico impulsionou a reflexão desta escrita, feito a partir de publicações de homens e para homens, nas mídias (revistas e *Facebook*, de 2010 a 2020). A justificativa da análise decorre da relevância da arte e da mídia como críticas, em movimento dialético-dialógico. O resultado se volta à crítica pela ridicularização acerca de determinadas representações de masculinidade que reforçam estereótipos tóxicos e corroboram o machismo. **PALAVRAS-CHAVE:** Estudos bakhtinianos. Johnny Bravo. Representações masculinas. Ideologia. Carnavalização.

ABSTRACT: This article intends to analyze, based on Dialogical Discourse Analysis, the character of the animated television series Johnny Bravo as a carnivalized ideological sign of male representations. For the basis of this proposal, the notion of sign will be examined as a reflection and refraction of the social environment that creates it, and ideology, as a cultural, economic and social group that can refer both to the dominant class (official ideology) or the oppressed one (unofficial ideology), given that the ideology is a carnivalization mechanism. The objects of analysis refer to the 13 episodes of the animation first season. The methodology used was the protagonist's identity defining traits repetition established by observing the protagonist's interaction with other subjects, as well as society recurring statement dialogues that reverberate the social voice of the animation character. In this sense, collation as a methodological procedure boosted the reflection of this writing and was made from publications of men and for men, in the media (magazines and Facebook, from 2010 to 2020). This article is justified by the relevance of art and media as criticism, in a dialectical-dialogical process. The intended result is a critique towards certain ridiculed representations of masculinity that reinforce toxic stereotypes and spread sexism.

KEYWORDS: Bakhtin studies. Johnny Bravo. Male representations. Ideology. Carnivalization

¹ UNESP. E-mail: lucianedepaula1@gmail.com.

² UNESP. E-mail: maranaltd@hotmail.com.

³ UNESP. E-mail: juh.bprates@hotmail.com

Introdução

Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* (1987), ao estudar a relação entre cultura oficial e cultura popular, cunha a concepção de carnavalização como uma inversão da ideologia oficial, por meio de embate dialógico entre a cultura estabelecida e a cultura popular, não-oficial, em que ressalta o uso de artifícios como o riso, a ridicularização, o exagero e o grotesco como formas de inversão e nivelamento sociais. O conceito de carnavalização pode ser usado como fundamento da análise dialógica discursiva para refletir, nas representações estéticas, a existência de signos ideológicos que relativizam valores e funcionam como estratégias de questionamento e possibilidades de alteração e nascimento de novas ideias e práticas.

Este artigo se destina à análise da personagem Johnny Bravo, da série de animação⁴ cômica televisiva de mesmo nome, criada por Van Partible e exibida pelo canal *Cartoon Network*, entre 1997 e 2004, fundamentada nos estudos bakhtinianos, como um signo carnavalizado de representações do masculino ideal na ideologia oficial patriarcal, a fim de promover uma reflexão sobre modelos de masculinidade, ao demonstrar, pelo viés crítico-satírico da animação, a posição ideológico-valorativa que ridiculariza determinados “padrões” de masculinidade e de imagens tóxicas de homem.

Para a análise foram coletados dados dos 13 episódios da primeira temporada da série. Buscou-se reunir traços reiterados e enfatizados no protagonista, além das consequências atreladas aos atos (BAKHTIN, 2009) desse sujeito (GERALDI, 2010), em interação com outros. Após essa investigação, examinou-se, nos meios sociais, como as mídias e as redes, quais qualificações são atribuídas aos homens, uma vez que, ao se tomar a personagem como signo carnavalizado, infere-se que ele responda, ética e esteticamente, de maneira dialógica, a outros signos ideológicos, de enunciados e gêneros (BAKHTIN, 2016, 2019) diversos, provenientes de esferas oficiais e não-oficiais, como reflexo e refração de vozes sociais.

Assim, para que se pudesse analisar quais representações de masculinidade a personagem carnavaliza, buscou-se em personalidades da mídia, revistas voltadas ao público masculino, como *Men's Health* e *Men's Fitness*, assim como páginas da rede social *Facebook* também destinadas a esse público, como *Orgulho de ser hétero* e *Homem Raro*, características reiteradas ostensivamente nos episódios examinados (corpo exageradamente musculoso na

⁴ O gênero (BAKHTIN, 2011, 2016) animação é compreendido aqui, calcado em Stam (1992) – ainda que o estudioso se volte ao enunciado fílmico –, como estético-massivo.

parte superior, diminuto na inferior, pele branca, cabelo estilo *pompadour* loiro, óculos escuros estilo voador, calça *jeans* e camiseta colada preta, bem como a postura e sua prática).

A partir da análise das implicações das características corpóreas de Johnny Bravo na mídia e nas redes, bem como das características carnavalizadas na personagem dentro da animação, este artigo pretende contribuir para a reflexão sobre a reiteração como modelo ideal de estereótipos masculinos pouco saudáveis, considerados oficiais e destaca, por fim, o motivo pelo qual eles são problemáticos e como a arte pode auxiliar a estabelecer uma perspectiva crítica com vistas à transformação, uma vez que as ideologias (oficial e não-oficial) estão em um contínuo embate e se alteram mutuamente, uma vez que constitutivas.

Johnny nada bravo: signo ideológico carnavalizado

Segundo Ponzio, Bakhtin compreende o signo como “um objeto material, um fenômeno da realidade objetiva” (PONZIO, 2018, p. 109) caracterizado por sua forma e função ideológica, de modo que, para o teórico russo, signo e ideologia são constitutivos, uma vez que inexistem signo sem forma ou função ideológica, cuja carga valorativa deriva do real, como um produto social, criado em um contexto situacional e não uma abstração artificial.

Entretanto, a ideologia em Bakhtin (2017) não coincide totalmente com o sentido proposto por Marx e Engels em *A Ideologia Alemã* (1867), correspondente a uma “falsa consciência” de embasamento burguês, pois abarca “as diferentes formas de cultura, os sistemas superestruturais, como a arte, o direito, a religião, a ética, o conhecimento científico” (entendida e denominada como ideologia oficial), assim como “os diferentes substratos da consciência individual” (PONZIO, 2018, p. 112), tanto da ideologia oficial (burguesa) quanto da não-oficial (proletária). Nesse sentido, explica Ponzio que

Para Bakhtin, o termo “ideologia” se emprega no sentido de uma ideologia da classe dominante, interessada em manter a divisão em classes sociais e em ocultar as reais contradições que tentam transformar as relações sociais de produção (ideologia como falsa consciência, como mistificação, como pensamento distorcido etc.), mas também é usado no sentido amplo que o termo assume, sobretudo a partir de Lênin, e que permite aplicá-lo tanto à “ideologia burguesa” como à “ideologia proletária” [...] (PONZIO, 2018, p. 115).

Nesse sentido, toda a criação reverbera os interesses e valores de um grupo social e, por isso, é ideológica, pois valorativa. Um determinado produto social (seja de que gênero discursivo for) se expressa pela signicidade e sua valoração depende da relevância dada pelo grupo: “[...] somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 111). Em outras palavras, um produto cultural é um signo e este é, na perspectiva bakhtiniana, ideológico, já que “para que

um objeto, independentemente do tipo da sua realidade, entre no horizonte social de um grupo e provoque uma reação ideológica sígnica, é necessário que ele esteja relacionado com as premissas socioeconômicas essenciais da existência desse grupo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 110). O signo ideológico equivale ao que o Círculo também denomina como ideograma.

A forma e a função ideológicas do signo advêm dos valores sociais do grupo que o cria e o utiliza, sem que, contudo, conforme Volóchinov, seja o signo a reprodução exata dessa realidade social, uma vez que “a existência não é apenas refletida no signo, mas também é refratada nele” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 112). Essa relação de reflexo e refração da realidade social do grupo ocorre por meio da interação entre infraestruturas e superestruturas expressa pelos enunciados: enquanto a ideologia oficial reflete e refrata uma realidade de manutenção das relações sociais de produção, ao responder na esfera não-oficial, a ideologia do cotidiano pode converter em luta e crítica a esse mesmo sistema (PONZIO, 2018, p. 116), fazendo do signo algo “vivo e mutável” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113).

Desse modo, a obra de arte também é uma criação ideológica, pois objeto material refletido e refratado da realidade social, como todo e qualquer produto circundante do homem, sempre expresso por meio dos signos (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48). Signo que, segundo Paula (2017), Paula e Serni (2017), Paula e Luciano (2020a, 2020b, 2020c, 2020d), constitui a linguagem e esta, entendida pelos estudiosos como verbivocovisual porque tridimensional, exatamente porque o signo é composto por uma imagem acústica, vocal/sonora (que, pela prosódia, engata a língua no discurso e expressa o tom emotivo-volitivo atribuído pelo sujeito em seu ato discursivo) e por um referente mental, cognitivo, na consciência cognoscível, que semiotiza, de maneira visual, por reflexo e refração, determinada realidade, sem se fundir a ela, além da valoração (ideologia), o sujeito (homem enunciado) e a história (situacionalidade). Essa linguagem sígnica tridimensional/verbivocovisual [“a linguagem das linguagens” (BAKHTIN, 2011, p. 311)] se materializa/concretiza em enunciados de diversos gêneros (BAKHTIN, 2016), o que inclui o discurso estético (BAKHTIN, 2019), massivo ou não, com seus acabamentos singulares. Por conseguinte, “a arte, também, desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, ocupa seu lugar, naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica” [BAKHTIN (VOLOSHINOV), Mimeo, s/d., p. 2].

A animação televisiva serializada *Johnny Bravo* não excepciona o caráter social da linguagem, pois composta por signos ideológicos, como seu protagonista, ora analisado. A personagem Johnny Bravo é um signo, cuja carga ideológica será aqui explicitada em análise e, como signo, reflexo e refração de uma realidade social, em que dialogam, em embate

contrário e contraditório, as ideologias oficial e não-oficial, em uma “comunicação discursiva ininterrupta” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 220), uma vez que “todo discurso é dialógico”, carente de uma “resposta em potencial” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 168).

A personagem Johnny Bravo é constituída com uma carga valorativa da ideologia não-oficial que responde, pela ridicularização, a um signo representativo de masculinidade ideal da ideologia oficial, por meio da inversão cômico-satírica. Todo signo pode ser valorado das mais diferentes formas, visto que, nas palavras de Volóchinov, “qualquer signo ideológico tem duas faces, qualquer xingamento vivo pode se tornar um elogio, qualquer verdade viva deve inevitavelmente soar para muitos como uma grande mentira” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113). Se, por um lado, estereótipos de masculinidades podem ser valorados como “bons”, “desejosos”, modelos a serem perseguidos e enaltecidos; por outro, essas mesmas imagens de masculinidades podem ser relativizadas e vistas como autoritárias, tóxicas, abusivas etc.

O que ocorre com Johnny Bravo é a inversão de uma valoração icônica: um homem branco, loiro, musculoso e que se autodeclara hétero, sedutor e heroico é narrado, por seus atos (BAKHTIN, 2009), como um sujeito ridículo, patético, interesseiro, de quem as mulheres correm, sem inteligência nem sensibilidade ou amorosidade. Essa inversão de significação entre o signo ideológico de masculinidade “oficial” e a não-oficialidade se apresenta na animação por um processo denominado por Bakhtin como carnavalização.

Bakhtin (1987) apresenta seu conceito de carnavalização a partir de uma descrição histórica a respeito do sentido das festas da Idade Média e do Renascimento, em que o carnaval surge como uma forma ideologicamente oposta à festa oficial da Igreja e do Estado, representando uma libertação momentânea de dogmas preestabelecidos e um afastamento do sistema hierárquico cultuado e estigmatizado por “princípios” oficiais, por meio da alternância de papéis e de uma renovação voltada para o futuro, sem se esquecer do passado e do presente, aos quais responde. Conforme o filósofo russo:

A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *serenidade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. [...] Ao contrário da festa oficial, o carnaval era tido como o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1987, p. 8-9)

Essa alternância de posições entre estratos sociais expõe uma “espécie de dualidade do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 5) caracterizada pela inversão (grotesca ou não), cujo traço característico é “o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17), “pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real, como no da metáfora” (BAKHTIN, 1987, p. 279) e, assim, o riso no lugar da sisudez, o que dá origem a uma outra/nova forma de ver e viver (um novo *modus vivendi* e *operandi*), não-oficial, de ponta cabeça:

No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior ao corpo, a do centro e dos órgãos genitais, e portanto com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção e alimentos e satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*. (BAKHTIN, 1987, p. 18-19)

Ainda que “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso” sejam associados ao estilo grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 265), não necessariamente a presença dos primeiros culmina no último, pois, para se caracterizar uma representação como grotesca, no sentido bakhtiniano, imprescindível que a esses elementos se alie a “des-caracterização do oficial” e sua recaracterização com sentido inverso “por meio do diálogo satírico e do destronamento do mundo oficial”, após um “debate dialógico” travado entre este e o mundo não-oficial (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 133). Sobre esse debate, Paula e Stafuzza acrescentam:

O conceito de circularidade pressupõe que elementos da cultura popular interajam e componham a cultura dita erudita, assim como os elementos da cultura denominada oficial sejam encontrados na cultura popular. Circularidade significa, em suma, interação cultural, influência recíproca, entre o popular e o não-popular, o oficial e não oficial, o sério e o cômico, dada a imprecisão de seus liames, o que sugere permeabilidade/circularidade entre as esferas de atividades e manifestações culturais, sem fundi-las – afinal, não é porque o popular habita determinadas esferas sociais, que ele passa a ser, automaticamente, oficial. (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 135)

O signo ideológico Johnny Bravo, conforme será demonstrado, apresenta elementos de inversão grotesca que carnavalizam signos representativos de masculinidades típicos da ideologia oficial. O rebaixamento, o exagero, a distorção das características (observáveis na

mídia e nas redes sociais, como aqui exemplificado) constituintes de um “modelo” masculino oficial, pode ser verificado na animação ante a inter-ação circular entre ideologias oficial e não-oficial, utilizadas como inversão valorativa. A ridicularização a que a personagem é submetida, provoca riso e relativiza elementos que compõem certa masculinidade, constituída como modelo oficial, ao serem distorcidos e deslocados de sua posição.

Johnnies Bravos: os *sex symbols pop stars* internacionais de outrora

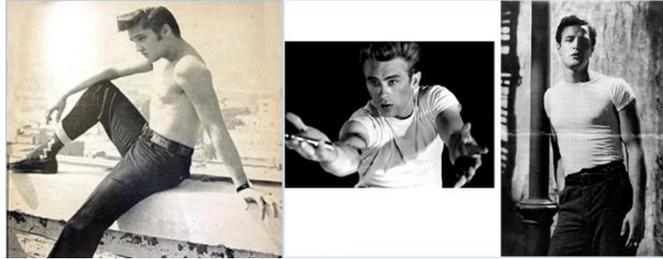
A ideia de analisar a personagem Johnny Bravo como um signo carnavalizado de representações de masculinidades surgiu a partir da hipótese de que algumas características físicas exaustivamente repetidas no decorrer da animação (corpo musculoso na parte superior, em oposição à parte inferior diminuta, pele branca, cabelo estilo *pompadour* loiro, calça *jeans* e camiseta colada preta e óculos escuros) e exageradas negativamente causam riso e, com isso, questionam tais modelos, dadas as distorções de características pré-existentes na sociedade, “padrão” (oficial) identificável como signo ideológico de masculinidade ideal, com o qual a série animada dialoga, por meio da inversão, criando uma posição valorativa oposta, ridicularizada, identificável como não-oficial, uma vez que satirizada.

Essa hipótese pôde ser comprovada após pesquisa por características semelhantes às da personagem em personalidades da mídia, expressas em capas de revistas voltadas ao público masculino, como *Men's Health* e *Men's Fitness*, assim como em páginas da rede social *Facebook*, também destinadas a esse público, como *Orgulho de ser hétero* e *Homem Raro*, além da verificação de quais obras cinematográficas eram estreladas pelas personalidades frequentemente presentes nas imagens das postagens dessas páginas, para exame do modelo de masculinidade nelas semiotizado (caracterização física de suas personagens, gênero de filmes, ações frequentes e conseqüências), o que demonstrou que às características correspondiam modelos de masculinidade exaltados pela ideologia oficial e carnavalizados por meio da inversão grotesca na animação.

Em entrevista de 08 de dezembro de 2011, o criador da série animada *Johnny Bravo*, Van Partible, descreveu que uma de suas inspirações para a criação da personagem foi Elvis Presley (PARTIBLE, 2011, s/p.). O cantor era um modelo de masculinidade ideal, por volta das décadas de 1940/50, um padrão oficial da época, com sua figura considerada um modelo imitável pelos homens e um ícone de atração às mulheres. Outras personalidades famosas, também consideradas símbolos sexuais na mesma época, como James Dean e Marlon Brando, têm suas imagens veiculadas na mídia por traços físicos semelhantes entre si e a alguns da

personagem Johnny Bravo (conforme a Figura 1), como o uso frequente de *jeans*, camisetas coladas em tons neutros (como preto, branco ou cinza), além do cabelo em estilo *pompadour*, considerado “versátil” e “um dos melhores estilos de cabelo para homens” até a atualidade, segundo o *site* de moda para homens, *Fashionbeans* (O’CONNOR, 2019, s/p).

Figura 1: Elvis Presley (esquerda), James Dean (centro) e Marlon Brando (direita)



Fonte: *Man Law Mondays* (2011)

Tanto pela figura pública de Elvis Presley quanto pelas personagens frequentemente interpretadas pelos atores James Dean e Marlon Brando nessas décadas – como Jim Stark, de *Juventude Transviada* (1955) ou Stankey Kowalski, de *Uma Rua Chamada Pecado* (1951) –, o modelo de masculinidade oficial da época, vinculado às imagens desses “*popstars*” é o de homem forte, sexualmente agressivo e bem-sucedido com as mulheres.

A pesquisa pelo uso de óculos escuros em personalidades cinematográficas obteve resultados semelhantes ao modelo apresentado. O uso do referido adereço é repetidamente visto em personagens de filmes de ação das décadas de 1980, como as interpretadas por Arnold Schwarzenegger, em *O Exterminador do Futuro* (1984) e Sylvester Stallone, em *Cobra* (1986). Tais personagens também se apresentam vestidos, em geral, com calças *jeans* e camisetas coladas de cor neutra (preta), o que também reitera algumas das caracterizações anteriores. A camiseta colada demonstra força física pelos músculos definidos (principalmente bíceps e peitoral, muito cultuados entre os homens) marcados, a postura agressiva (marcada, não só pelo corpo, mas também pelos papéis que desempenham como personagens, voltados à violência praticada contra os seus antagonistas como forma de atingir seu objetivo e realizar sua missão). Os óculos de modelo aviador, como os usados por Johnny Bravo, são típicos de protagonistas de filmes de ação e um clássico, original da marca Ray-Ban que, pelo sucesso de vendagem para os homens, foi copiado por outras marcas.

Os óculos escuros também são encontrados em personagens que representam uma imagem de sucesso com mulheres e símbolo sexual, como Pete “Maverick” Mitchell, personagem de Tom Cruise em *Top Gun: Ases Indomáveis* (1986). Os olhos são áreas de grande

expressividade emocional. Por um lado, o uso dos óculos escuros pode marcar uma personalidade esportiva, de ação e aventureira (caso do aviador). Por outro, ao esconder a região dos olhos, as personagens impedem parcialmente a percepção de suas variações emocionais, uma vez que a expressão das emoções não se mostra tão claramente. As duas visões vão ao encontro da construção da imagem da masculinidade oficial: de seriedade, pouca expressividade sentimental (uma vez ser a expressão dos sentimentos na sociedade patriarcal é considerada uma característica vinculada ao feminino – afinal, “homem não chora” e outras expressões estimulam a não expressividade da emocionalidade. Essa proibição atinge de maneira pejorativa os homens, que, para atender essa expectativa de masculinidade, muitas vezes, anulam-se, escondem-se e se fecham) e de sexualidade.

Num salto temporal, ao examinar obras, matérias e postagens mais recentes, o referido padrão de vestimenta e corpo é encontrado em personagens masculinas de filmes de ação caracterizadas pelos mesmos elementos (força física exacerbada, uso de violência para a resolução de conflitos e sucesso com a contraparte feminina, geralmente representada como “prêmio” para a personagem masculina protagonista ao fim de sua missão ou como o próprio objeto da missão), como, por exemplo, *Carga Explosiva* (2002) e *Adrenalina* (2006), estrelados por Jason Statham e a franquia *Velozes e Furiosos* (2001-2017), com Vin Diesel.

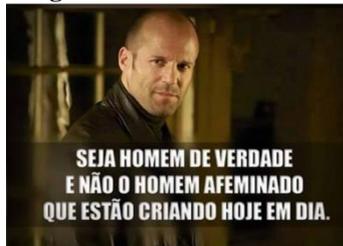
Ainda que o conjunto do vestuário permaneça constante – calças *jeans* e camiseta colada de cor neutra (importante notar que até mesmo os pôsteres dos filmes seguem esse padrão de predominância de cores frias como azul ou neutras como preto e branco) – há, na atualidade, uma diminuição do uso do estilo *pompadour*, atribuído à necessidade de se vincular uma imagem “básica” ao modelo de homem apresentado, uma vez que o excesso de cuidados com a aparência, representado pelo cabelo, poderia ser considerado uma característica “feminina”, avessa a essa imagem de masculinidade (uma vez que pode ser considerada “coisa de mulherzinha”), ainda que também exista, hoje, a noção de “metrossexual”, que corresponde ao homem que gosta de se cuidar esteticamente.

A visão de praticidade é reforçada pela incessante repetição de que o vestuário apontado – calças *jeans* e camiseta de cor neutra – é um clássico básico atemporal justamente por sua característica de simplicidade e facilidade de manejo (o jeans é um tecido forte e as cores neutras não requerem preocupação com combinações estéticas de cores ou tecidos e texturas, também associadas ao feminino) (NEWMAN, 2011, s/p.). Nessa toada, os cabelos voluntariamente raspados – não inexistentes por queda natural – remetem a uma imagem de

pouco apego à aparência e reforçam a representação da força física exacerbada e belicosa ao se associarem à imagem do homem como soldado/guerreiro.

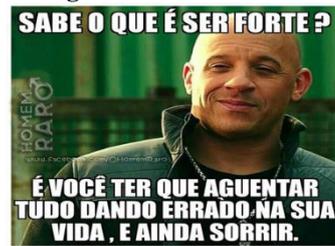
A pesquisa de posts das páginas de *Facebook* voltadas ao público masculino, como *Orgulho de ser hétero* e *Homem Raro*, revelou a recorrência das mesmas personalidades cinematográficas citadas como ícones vinculadas a frases de exaltação à força física masculina e ao afastamento de qualquer característica que remeta a estereótipos de feminilidade, como a expressão de sentimentos (além de, em muitos casos, apresentarem conteúdo explicitamente misógino), conforme é possível observar nas Figuras 2 e 3.

Figura 2: Jason Sthatham



Fonte: *Orgulho de ser hétero* (Facebook)

Figura 3: Vin Diesel



Fonte: *Homem Raro* (Facebook)

A figura 2 se calca na máxima “homem de verdade” em oposição ao que está chamado no próprio *post* de “homem afeminado”, assim como a temporalidade “antigamente”, em dicotomia a “hoje em dia”, remete à valoração positiva relacionada a um homem considerado pelo senso comum como “machão” ou “macho”, imagem relacionada à agressividade, força física, autoritarismo e brutalidade; em contraposição a uma valoração, colocada como atual, que se volta a uma imagem de homem menos bruto, mais cuidadoso e com outros atributos que não necessariamente voltados à força física.

A figura 3, por sua vez, revela a fortaleza pela resposta de disfarce dos sentimentos. Ser forte, na perspectiva do *post*, significa, para os homens, aguentar/suportar tudo sem se abalar nem esboçar demonstrar qualquer emoção (frustração, tristeza, raiva etc). Quase um robô, tamanha a artificialidade plástica, típica e comum nas e das redes sociais.

Por fim, a pesquisa feita pelo *Google* sobre capas de revistas voltadas ao público masculino, como *Men's Health* e *Men's Fitness*, ambas relacionadas à saúde e à forma física do homem, resultou, novamente, no mesmo padrão de vestimentas (calças *jeans* ou de outro tecido rústico e camiseta colada de cor neutra). Porém, outras duas características também prevaleceram: modelos de pele branca e a ênfase, em todas as capas, ao alto estrato corpóreo dos modelos. Além de ressaltar o domínio de um padrão físico europeizado (caucasiano), típico

de um padrão oficial eugenista que remete à supremacia racial, a análise das imagens ainda demonstrou que a parte superior do corpo masculino, em especial a região do peito, é sempre colocada em evidência em detrimento da inferior, que quase nunca aparece ou aparece com pouca evidência. A mesma regra pode ser observada nas páginas de *Facebook* citadas, nas quais reiteradamente se veem imagens somente da parte superior do homem, o que põe em destaque como característica enaltecida o caráter de dominante e protetor do homem representado. O peitoral aberto e inflado, conhecido como “peito de pombo”, geralmente remete a quem “chama para a briga” e também à proteção e conquista. Como isso aparece carnavalizado em Johnny Bravo? Pela ridicularização que relativiza essa imagem pela inversão e pela sátira – em alguns casos, pelo grotesco.

A carnavalização da masculinidade em e de Johnny Bravo

A personagem Johnny Bravo, protagonista da série animada homônima de televisão, apresenta-se como um signo ideológico carnavalizado, que inverte e ridiculariza signos de representação masculina icônicos (da ideologia oficial). No item anterior, foram mencionados os aspectos dessas representações na mídia e em redes sociais, que funcionam como símbolos de um modelo de homem ideal nos padrões estabelecidos. Verificou-se que o penteado (*pompadour*), as vestimentas (calças jeans e camiseta colada de cor neutra), os óculos escuros e o porte avantajado na parte superior do corpo (especialmente peitoral e braços), são características ligadas a uma representação de masculinidade forte, viril, sexualmente bem-sucedida e vitoriosa em suas empreitadas. Nesse item, será demonstrado como a caracterização do protagonista da animação utiliza distorções e exageros que invertem essa lógica e criam uma outra visão ideológica, não-oficial, que, pelo rebaixamento, ridiculariza os valores supremacistas de representação de masculinidade enaltecidos pela ideologia oficial.

Quanto às características físicas da personagem, enquanto o estilo de cabelo *pompadour* era considerado na ideologia oficial como atraente e símbolo de sexualidade, na animação ele aparece aumentado de forma exagerada, o que, além de provocar um efeito de desproporcionalidade nada atraente na personagem, ainda faz com que Johnny gaste tempo demais em seus cuidados, como no episódio 06c, da primeira temporada (Figura 4) – *Johnny Meets Farrah Fawcett* (“Johnny Encontra Farrah Fawcett”, em tradução livre) – em que Johnny afirma utilizar a marca de xampu da atriz Farrah Fawcett, conhecida por sua atuação na série televisiva *As Panteras* (1976), em que era considerada um símbolo sexual e ícone feminino por causa de seus cabelos volumosos. O exagero no penteado de Johnny provoca a inversão

ridicularizante característica da carnavalização, pois transforma, por meio do riso, um símbolo que, para a ideologia oficial, era marca de masculinidade, em uma marca de feminilidade e desajuste estético que satiriza, na ideologia não-oficial, por meio de Johnny, esse estereótipo de masculinidade. Essa inversão destrona esse modelo ao rebaixá-lo.

Figura 4: O cabelo *pompadour* de Johnny⁵



Fonte: Youtube

Diferente do que ocorre no episódio 06c, em que Johnny usa, orgulhoso, o mesmo xampu de uma mulher e faz questão de explicitar o cuidado que tem com seu cabelo, no episódio 03b, a sensibilidade masculina para se portar é ridicularizada, entendida por ele como algo não pertencente ao universo masculino e transfigurado para a vestimenta.

As roupas de Johnny – calças *jeans* e camiseta colada preta – são repetidas à exaustão, sendo seu vestuário padrão de todos os episódios. Contudo, há algumas situações em que o protagonista troca de roupa, dentro do episódio (por exemplo, para algum evento social ou encontro amoroso) e todas as vezes em que Johnny é apresentado com uma roupa distinta, há carnavalização. No episódio 03b, da primeira temporada (Figura 5) – *The Sensitive Male!* (“O Macho Sensível!”, em tradução livre) –, ao ser instigado a entrar em contato com seu “lado feminino” por outra personagem, Johnny troca suas roupas usuais por um vestido rosa, brincos e batom, o que acentua, por inversão grotesca, características estereotipadas de feminino e de masculino, padrão, inclusive, ultrapassado (de outra época histórica), mas que resiste e ainda predomina, reconfigurado, na ideologia oficial.

Figura 5: Johnny “sensível”⁶



⁵ Minutagem da sequência: 00:00:17, 00:00:19 e 00:00:21, respectivamente.

⁶ Minutagem da sequência: 00:04:35, 00:04:37 e 00:04:39, respectivamente.

Fonte: Youtube

A substituição dos tons mais frios e escuros, como o azul e o preto, que representariam sobriedade, por tons mais vivazes e quentes, como o rosa vibrante, invertem os valores oficiais por meio do riso que ridiculariza o “macho” padrão, o “macho sensível” (como o título do episódio explícita) – colocado como “mulherzinha”, de maneira “afeminada”, que coloca em xeque exatamente o que significa ser “macho”, homem e mulher, ao apresentar a personagem com roupas e cores consideradas usuais e típicas do universo feminino. A voz social presente, colocada como a mentalidade preconceituosa de Johnny, é a que não separa sensibilidade de uma característica não pertencente ao universo masculino, pois, para o protagonista, um “macho sensível” é um homem “afeminado”.

A ridicularização relativiza a voz social que não distingue masculinidade de brutalidade/insensibilidade. O riso grotesco revela não apenas a valoração acerca do que significa ser homem/”macho” e mulher/”fêmea”, mas também sensível para ambos (homens e mulheres), segundo a visão de mundo de Johnny (como representante de determinada voz social machista), mas também traz à tona o preconceito e a discriminação com aqueles que pensam e se portam de maneira diferente (o “macho sensível” é entendido, pela mentalidade patriarcal misógina e LGBTQIA+fóbica, como não-homem) e a sátira recai sobre a voz semiotizada por Johnny, que nem consegue compreender o sentido de sensibilidade.

Os óculos escuros de Johnny também são carnavalizados em um dos episódios da animação. No episódio 03a, da primeira temporada (Figura 6) – *Bravo Dooby-Dooby*, um *crossover* com a animação *Scooby-Dooby* – enquanto foge de um fantasma, Johnny colide com Velma e os óculos de ambos caem. Ao aperceber-se sem seus óculos de grau, sendo míope, Velma exclama “Meus óculos, não posso ver sem eles!”, enquanto Johnny, por sua vez, ao aperceber-se sem os seus óculos escuros, coloca o braço à frente dos olhos – o que o impede que enxergue onde seus óculos caíram – e brada “Meus óculos, não posso ser visto sem eles!”. A inversão ativa pela apassivadora (ver e ser visto), demonstra o excesso de apego de Johnny a si por meio de seus óculos, uma vez que seriam eles um objeto estético. O narcisismo que caracteriza e, de certa forma, define o protagonista se explicita pela comoção exacerbada e desnecessária pela queda de objeto estético, um ornamento de sua *psiqué* narcísica ridícula que não consegue enxergar nada além de si mesmo.

Figura 6: A troca de óculos entre Johnny e Velma⁷



Fonte: Youtube

A ridicularização se pauta no ato exagerado e desnecessário de Johnny, uma vez que poderia facilmente encontrar seus óculos se retirasse o braço da frente dos olhos e que, em momento algum se preocupa com o outro (Velma), que, de fato, possui um problema de visão. As cegueiras das personagens se relacionam em paralelo valorativo: enquanto Velma não enxerga o mundo por um problema físico, a miopia de Johnny é social, pois ele é “tapado” por si mesmo, por seus atos descabidos. Ele não quer enxergar nada nem ninguém, além de si. Ele se ama e se vê como alguém sexy, querido/amável, desejado, forte, heroico e não enxerga o ridículo que é aos olhos dos outros com os quais interage (em especial, com as mulheres, que fogem dele, como ele foge do fantasma no episódio 03a).

A dramaticidade exagerada da cena provoca a inversão da função valorativa voltada aos óculos de grau para os óculos escuros masculinos – utilizados, tanto para evitar a demonstração emocional excessiva, quanto como objeto estético de sedução –, ao transformá-lo em produto ridicularizado, dado o efeito cômico.

A estrutura corporal extremamente musculosa na parte superior do corpo de Johnny, em oposição à diminuta na inferior, também utiliza o exagero e a distorção para a inversão carnavalesca. Ao passo que, na ideologia dominante, o destaque para o alto estrato corpóreo salienta a força, a racionalidade e a potência masculinas, o excesso muscular na parte superior do corpo do protagonista da animação o torna desproporcional em relação ao seu baixo estrato. O expediente de omitir e reprimir a parte inferior do corpo masculino (associadas à sexualidade, à liberação dos desejos, emoções e prazeres) nas imagens da ideologia oficial faz com que o destaque vá automaticamente para a parte superior (alto estrato mental/racional).

Em contrapartida, quando a animação salienta exageradamente a parte superior de Johnny e deixa sua parte inferior diminuída, ainda que visível, inverte ordem e importância de seus membros e isso faz com que a atenção se volte para o baixo estrato da personagem, em

⁷ Minutagem da sequência: 00:03:58, 00:04:00 e 00:04:02, respectivamente.

razão da desproporção. A atenção à parte inferior corpórea, como característica da inversão, provoca comicidade, pois remonta à genitália diminuta e infantilizada⁸ de um sujeito que se quer *sexy symbol* e se acredita desejado (ainda que seja rejeitado pelas mulheres), mas é um fracasso visto por todos como um tolo (o bobo da corte), o que resulta em uma valorização oposta à masculinidade e virilidade almejadas pelas imagens da ideologia oficial, uma vez que as relativiza e escancara sua limitação, fraqueza e narcisismo cego.

O conjunto de características físicas de Johnny, cuja concepção valorativa é oposta ao ideal de masculinidade oficial, gera efeitos também contrários aos geralmente esperados para as personagens masculinas padronizadas, como é o caso dele. Por não ser considerado atraente (não apenas pelo físico desproporcional, mas, principalmente, pela mente pequena, pelo desajuste social e pela incompetência emocional), nunca é bem sucedido com as mulheres, de modo que suas empreitadas são sempre fracassadas e não consegue, em momento algum, cumprir qualquer missão a que se propõe ou receber o “prêmio do herói” (a garota) na saga. Essa situação é acentuada pelas situações cômicas de inversão valorativa proporcionadas pelo roteiro: enquanto o homem ideal da ideologia oficial é forte e utiliza a violência para resolver os problemas, Johnny, apesar de musculoso, é fraco e acaba sempre como alvo das violências perpetradas por terceiros – recorrentemente pelas próprias mulheres que aborda –, em cada assédio sexual agressivo que realiza na animação.

Considerações finais

Este artigo analisou a construção do signo ideológico carnalizado Johnny Bravo, personagem da série animada de mesmo nome, como inversão (às vezes, grotesca) de rebaixamento (não-oficial) de representações de masculinidade da mídia e em outros meios sociais, em concordância com a ideologia oficial.

Para essa análise, foram selecionadas características repetitivas e exageradas nos 13 primeiros episódios da série, relacionadas à aparência corpórea da personagem que repercutem em seus atos e em suas conseqüentes responsabilidades éticas (BAKHTIN, 2009). Dessa forma, demonstrou-se quais as características consideradas masculinas preconizadas pela classe dominante em sua ideologia oficial e como elas foram problematizadas na animação, por meio

⁸ Uma outra marca da infantilização de Johnny se explicita pela presença de um garotinho de uns 7 anos que o venera e acredita ser seu melhor amigo. Essa criança pede para o protagonista o ensinar a conquistar as mulheres/garotas (mesmo Johnny não tendo sucesso com elas), chama-o para brincar e o ajuda, sendo, inclusive, mais adulto que o próprio “herói” da série animada – outra inversão existente no desenho que satiriza, logo, carnaliza, o estereótipo da imagem de certa masculinidade oficial canônica ao rebaixá-la e ridicularizá-la. A voz social relativizada por meio da figura de Johnny é a machista retrógrada/ultrapassada do “machão” conquistador/*sex symbol* (sem sucesso), que se acha demais, heroico e *pop star*.

de uma inversão cômico-satírica que firmou uma posição ideológica questionadora e crítica não-oficial do autor-criador (considerado como o diretor) da obra.

Os elementos destacados possuem, para a ideologia oficial, uma função valorativa modelar estereotipada da imagem de masculino e de masculinidade como uma representação de força, de agressividade, de sexualidade, de violência física e de narcisismo como resposta aos problemas existenciais e sociais, assim como de frieza, racionalidade e contenção emocional, como comportamento esperado. Isso é veiculado tanto nas redes sociais quanto nas grandes mídias como postura típica/modelar “de homem” bem resolvido, bem-sucedido, vitorioso, cobiçado e exemplar, em contraposição aos que não são ou agem de maneira semelhante. Estes, são entendidos, vistos e chamados de “mulherzinhas”, pois sensibilidade, amorosidade, fragilidade e pacifismo não são admitidos por essa voz hegemônica machista que oprime também os homens e faz tanto mal às mulheres.

Ao perpetuar a imagem de homem *sexy symbol*, *popstar* e sujeito de filmes de ação, aventureiro e bruto como a semiose de masculinidade ideal, a oficialidade ratifica o machismo estrutural prejudicial a todos. Destaca-se, aqui, ao menos dois sentidos:

O primeiro é o de que, ao considerar tais comportamentos como modelares, atribui-se a eles uma carga valorativa positiva e uma responsabilidade monstruosa, enquanto aos comportamentos diferentes desse ou aqueles considerados femininos, a carga é pejorativa e menor. A posição de que comportamentos considerados femininos – ainda que estereotipados – sejam negativos reforça uma visão misógina que coloca as mulheres como inferiores a e odiadas pelos homens, o que perpetua uma hierarquia que, mais que desvalorizar, apaga as mulheres, entendidas e tratadas como objetos (sexual, doméstico e materno, sempre servil), como estudado por Beauvoir (2009), Friedan (2020), Davis (2016, 2017), Hooks (2018), Saffioti (1987), Studart (1974, 1990), entre outras. A hegemonia patriarcal aumenta a desigualdade entre os gêneros, raças e classes e só prejudica todos.

O segundo é o de que, ao se apontar comportamentos masculinos e imagens de masculinidades como ideais com base em estereótipos como os aqui descritos e analisados, a oficialidade, em nome de um domínio e da garantia da manutenção de seu poder, prejudica inclusive a si mesma, pois atinge os homens que atendem (ou tentam atender) esses modelos e padrões e, além de fazerem sofrer mulheres e perpetuarem uma sociedade doente e desigual, também sofrem danos psicológicos pelas contradições existenciais vividas.

Um exame cuidadoso do objeto demonstra outras problemáticas decorrentes dessa postura ideológica, como a sedimentação de uma dicotomia heteronormativa como único

caminho possível, além da exclusão de mulheres, negras e negros, bem como das pautas *queer*. Ao carnavalizar esses signos ideológicos de masculinidade, Johnny Bravo, de maneira reflexiva e refratada, explícita, por meio do riso satírico, da inversão e do exagero, o quão ridículas são essas imagens inatingíveis, violentas e arquetípicas.

Johnny Bravo semiotiza o homem que se caracteriza fisicamente e atua socialmente como o padrão imposto pela ideologia oficial. Porém, diferente das representações em conformidade com essa ideologia, a personagem nunca é recompensada por suas ações: no universo da animação, o excesso de masculinidade estereotipada não faz sucesso com as mulheres, o homem musculoso não é necessariamente forte, nem se sairá vitorioso de suas empreitadas e, principalmente, o comportamento sexual agressivo em relação às mulheres não é recompensado. Na verdade, ele é punido por ser considerado assédio hostil inoportuno não admitido. A leveza da crítica é causada pela comicidade, formulada na caracterização das falas e dos atos do protagonista, bem como de sua infantilidade e pouco intelecto, além das reações dos sujeitos com quem interage e da falta de sucesso, muitas vezes, por ser atrapalhado e até mesmo por ser desprezado ou apanhar (especialmente das mulheres), o que revela o ridículo do perpetrador do referido modelo que simboliza.

A arte, como qualquer fenômeno enunciativo da criação humana, como explicado na Introdução, para os estudos bakhtinianos, é intrinsecamente social. Ela nasce com uma carga valorativa existente na realidade social circundante do autor-criador (BAKHTIN, 2013, 2015a, 2015b) que a compõe. O juízo de valor, com suas raízes culturais, econômicas e sociais, é o que o Círculo denomina ideologia, que pode ser tanto a oficial, da classe hegemônica, quanto a não-oficial, daqueles que se encontram fora do poder. Como nos explica Bakhtin (1988, 2011, 2018) e Volóchinov (2013, 2017), nenhum discurso existe isolado, pois todo e qualquer signo ideológico parte de um contexto dialógico.

Ao se aproximarem, as ideologias oficial e não-oficial entram em embate e se alteram mutuamente. A primeira busca manter as relações de dominação enquanto a segunda luta para desestabilizá-la. A ideologia oficial penetra a não-oficial para se apropriar dela e, com isso, perpetuar as relações de poder (no caso aqui estudado, o patriarcal/machista), enquanto a não-oficial questiona, denuncia, critica e rebaixa a oficial, de acordo com Bakhtin (1987), pelo processo de carnavalização (como ocorre com a animação de Johnny Bravo), que tenta subverter (ao inverter) e, com isso, transformar a ordem e o mundo. A relação dialógica entre as ideologias oficial e não-oficial é dialética. Cumpre à arte – dentre outros gêneros e esferas

discursivas – o papel de refletir criticamente e, pelo questionamento, ser propulsora da transformação social, por meio de seu acabamento ético e estético de linguagem.

A animação, muitas vezes entendida como um enunciado desimportante, voltado, aparentemente, a crianças, utiliza a liberdade estética do desenho para refletir e refratar relações sociais hierárquicas, em especial, de gênero e classe. Inúmeros são os exemplares da Hanna Baerbera ou mesmo da Disney que deflagram isso. Aqui, a carnavalização de e em *Johnny Bravo* ilustra a relativização questionadora acerca do machismo estrutural que ridiculariza, infantiliza e imbeciliza homens, prejudicando-os, assim como as mulheres e toda a sociedade. O rebaixamento de um ícone de masculinidade considerado modelo a ser alcançado, imitado, estimulado, aceito e confirmado é um ato de rebeldia, pois, ao inverter a lógica capital e patriarcal hegemônica, a animação desestabiliza verdades e padrões. Essa é a sua relevância, extremamente revolucionária, com aparência de ingenuidade pueril.

Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: 34, 2017.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: 34, 2016.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2015a.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP e HUCITEC, 1988.
- BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I – A Estilística*. São Paulo: 34, 2015b.
- BAKHTIN, M. *Teoria do Romance II – As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: 34, 2018.
- BAKHTIN, M. *Teoria do Romance III – O romance como gênero literário*. São Paulo: 34, 2019.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2009.
- BAKHTIN, M. *Questões de Estilística no Ensino de Língua*. São Paulo: 34, 2013.
- BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV, V. N). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução de Carlos Alberto Faraco para fins acadêmicos, Mimeo, s/d.

BEAUVOIR, S. *Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRAVO DOOBY-DOO. Direção de: John McIntire. Roteiro de: Michael Ryan. Burbank, California, US, Warner Bros. Entertainment Inc., 1997. YouTube, 11min57seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R0bUWEuFbw0>>. Acesso em 29 maio 2020.

CRUZ, M. R. Meet the creator of “Johnny Bravo”. *Philippine Daily Inquirer*, on-line, dec., 2011. Disponível em: <<https://entertainment.inquirer.net/23473/meet-the-creator-of-%e2%80%98johnny-bravo%e2%80%99#ixzz65JaVkfE>>. Acesso em 28 mai. 2020.

DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, A. *Mulheres, Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FACEBOOK. *O Homem Raro*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=835400969997848&set=a.810925949112017>>. Acesso em 27 maio 2020.

FACEBOOK. *Orgulho de Ser Hétero*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=429798183875386&set=a.428450157343522>>. Acesso em 27 maio 2020.

FRIEDAN, B. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GERALDI, J. W. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. B. (Orgs). *Círculo de Bakhtin* - teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 279-292 (Série Bakhtin: inclassificável, v. 1).

HOOKS, B. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JOHNNY MEETS FARRAH FAWCETT. Direção de: Rumen Petkov. Roteiro de: Van Partible. Burbank, California, US, Warner Bros. Entertainment Inc., 1997. Dailymotion, 05min28seg. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6hdkjf>>. Acesso em 29 maio 2020.

MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.

NEWMAN, B. If the suit don't fit. *Man Law Mondays: your guide to Men's style*, Style, James Dean, on-line, jul., 2011. Disponível em: <<https://manlawmondays.com/tag/james-dean/>>. Acesso em 27 mai. 2020.

O'CONNOR, C. The Pompadour Haircut: What It Is & How to Style It. *Fashionbeans*, Men's Hairstyles, on-line, out., 2019. Disponível em: <<https://www.fashionbeans.com/article/pompadour-haircut-guide/>>. Acesso em 27 mai. 2020.

PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação – a valoração do “amor verdadeiro” Disney – uma análise de Frozen. In: FERNANDESJR., A.; STAFUZZA, G. B. (Orgs).

Discursividades Contemporâneas – política, corpo e diálogo. Série Estudos da Linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2017, p. 287-314.

PAULA, L.; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 25, p. 178-201, jul. 2017.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. *Estudos Linguísticos* (São Paulo), v. 49, n. 2, p. 706-722, 2020a.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente - a verbivocovisualidade no Brasil. In: *No campo Discursivo: Teoria e Análise*. Campinas (SP): Pontes, 2020b, no prelo.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção verbivocovisual. *Revista Diálogos (RevDia)*. Cuiabá (MT), 2020c, no prelo.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. *Linha D'Água*. São Paulo (SP), 2020d, no prelo.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. B. Carnaval – Aval à Carne Viva (d)a Linguagem: A Concepção de Bakhtin. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. B. (Org.). *Círculo de Bakhtin – Diálogos In Possíveis*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p. 131-147. (Série Bakhtin Inclassificável, v. 2).

PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana: O pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2018.

SAFFIOTI, H. I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

STAM, R. *Bakhtin – Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STUDART, H. *Mulher. Objeto de cama e mesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

STUDART, H. *Mulher, a quem pertence teu corpo?* Uma reflexão sobre a sexualidade. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

THE SENSITIVE MALE. Direção de: Butch Hartman. Roteiro de: Steve Marmel. Burbank, California, US, Warner Bros. Entertainment Inc., 1997. Dailymotion, 07min31seg. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6v011f>. Acesso em 29 maio 2020.

VOLÓCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 1. ed. Rio de Janeiro: 34, 2017.

VOLOCHÍNOV, V. N. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João, 2013.