

ALTERIDADE E NOÇÕES DE FEMINILIDADE NOS SERVIÇOS DE STREAMING: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM JULES DA SÉRIE *EUPHORIA*

ALTERITY AND NOTIONS OF FEMININITY IN STREAMING SERVICES: AN ANALYSIS OF THE CHARACTER JULES FROM THE *EUPHORIA* SERIES

Edmilson dos Santos Flor Junior¹
Pedro Farias Francelino²

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a construção da noção de feminilidade da personagem Jules, da série *Euphoria*, a partir dos postulados teóricos de Bakhtin (2011) sobre alteridade. Para tanto, partimos da representação dos sujeitos LGBTQIAPN+ nos serviços midiáticos e da forma como eles constroem e percebem seus corpos no desenvolvimento de suas narrativas. Inserimo-nos em uma pesquisa de abordagem qualitativa e de natureza interpretativista, tendo como método de análise as contribuições metodológicas da verbivocovisualidade proposta por Paula e Luciano (2020), aplicado aos episódios *Shook One, Pt. II* e *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob – Part 2: Jules*. Como resultados, percebemos que Jules, inicialmente, atrela sua feminilidade ao desejo das pessoas com as quais convive e, somente com seu amadurecimento pessoal, passa a construir sua feminilidade com base em gostos próprios, sem desconsiderar, ainda, a interferência do outro nessa construção.

Palavras-chave: *Euphoria*. Jules. Feminilidade. Alteridade. Análise Dialógica do Discuso.

Abstract: this article aims to investigate the construction of the notion of femininity of the character Jules from the series *Euphoria*, based on Bakhtin's (2011) postulates about alterity. We start from the representation of LGBTQIAPN+ subjects present in media services and how they construct and perceive their own bodies in the development of their narratives. We will carry out a qualitative and interpretative research approach, having as a method of analysis the methodological contributions of the verbivocovisuality (Paula and Luciano, 2020), applied to the episodes: *Shook One, Pt. II* and *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob – Part 2: Jules*. We realize that Jules, initially, links her femininity to the desires of the people she lives with and it is only through her personal maturity that she begins to build her femininity based on her own tastes, without overlooking the interference of others in this process of construction.

Keywords: *Euphoria*. Jules. Femininity. Alterity.

¹ Mestrando em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística – PROLING/UFPB. E-mail: edmilsonsfj@gmail.com.

² Professor Titular do Departamento de Língua Portuguesa e Linguística da UFPB e docente do Programa de Pós-graduação em Linguística (PROLING/UFPB) da mesma instituição. E-mail: pedrofrancelino@yahoo.com.br.

Introdução

Na modernidade vigente, é indiscutível a força que os computadores exercem nas nossas tomadas de decisão diárias, seja pelo uso daqueles mais convencionais, como desktops e notebooks, seja pelo uso dos mais discretos, como os *smartphones* que cabem em qualquer bolso. A presença desses dispositivos em nossas práticas sociais decorre do avanço desenfreado das tecnologias de informação e de comunicação em função das inúmeras descobertas científicas dos últimos séculos. Se, por exemplo, na Primeira Revolução Industrial, o homem criou a máquina como facilitador do trabalho braçal, hoje, na revolução dita tecnológica, homem e máquina se confundem nas formações intelectuais.

Do ponto de vista da comunicação, a tecnologia é peça-chave na disseminação do conhecimento. Para Sousa (2004), o ato de comunicar para o outro sempre foi uma necessidade do ser humano. Desde o período paleolítico, quando os homens cravavam, no interior da caverna, os desenhos das caçadas, até o deslocamento ao século XX, com o surgimento do rádio e da televisão, a disseminação de notícias, de estilos de vida e de narrativas pessoais sempre fez parte do entretenimento popular. No século XXI, mais especificamente a partir da segunda década, com a popularização do streaming Netflix³, o consumo do entretenimento ganhou novos horizontes, antes limitados aos canais de rádio e de televisão. Consequentemente, a população passou a ter acesso facilitado aos canais de entretenimento, visto que, de um simples celular conectado à internet, de forma rápida e dinâmica, há a possibilidade de acessar acervos quase que infinitos de séries, filmes, jogos e músicas (Castells, 2016). O contato direto entre produção midiática e consumidor faz com que, nos dizeres de Han (2018), as pessoas não sejam mais seres passivos de absorção do conhecimento, mas sujeitos ativos que se reconhecem, produzem e, desse modo, determinam a forma como as informações são inseridas na sociedade.

O presente trabalho insere-se, pois, nesse paradigma, ao buscar compreender, pelo viés da Análise Dialógica do Discurso (doravante ADD), em especial pelas categorias da alteridade e do corpo grotesco, como o conceito de feminilidade é construído na série *Euphoria*, especificamente por meio da narrativa da personagem Jules. Como forma de contemplar o objetivo traçado, metodologicamente nos situamos na concepção de linguagem tridimensional, especificamente na verbivocovisualidade (Paula; Luciano, 2020), a qual investiga o enunciado a partir de suas dimensões verbais, visuais e sonoras.

³ Netflix é uma plataforma de serviço de streaming por assinatura que se popularizou no Brasil em 2013. Atualmente, além de veiculadora de peças audiovisuais, também é produtora de séries e de filmes próprios.

Situada brevemente a nossa pesquisa em um continuum teórico-metodológico, passemos à sistematização do nosso plano de texto: na introdução, apresentamos sucintamente a contextualização, o objetivo, o objeto e os aportes teóricos e metodológicos que guiam nossa investigação; em seguida, apresentamos discussões teóricas sobre serviços de streaming, representação midiática da população LGBTQIAPN+, feminilidade, corpo e alteridade; na sequência, descrevemos, com maior ênfase, nossos procedimentos metodológicos, situando o objeto e a natureza da pesquisa; posteriormente, na análise, aplicamos as categorias teóricas e metodológicas ao corpus delimitado; e, por fim, nas considerações finais, apresentamos nossos achados da pesquisa, isto é, de que modo o conceito de feminilidade é construído pela personagem Jules em suas relações de alteridade. Comecemos, então, pelas reflexões teóricas.

Considerações sobre alteridade e identidade

Para a ADD, ao lançar para o mundo um enunciado, o sujeito não lança um conjunto superficial de formas linguísticas de constituintes imediatos. O que é dado são discursos, unidades de sentido, uma linguagem marcada por questões axiológicas. Esses elementos – o dialogismo, os valores, os sentidos – não são sistemáticos e padronizados: eles passam pelo crivo de quem produz a linguagem. Para a perspectiva dialógica, assim como o enunciado concreto é dialógico, o ser que o produz também o é. O indivíduo é preenchido por referências de mundo e, portanto, é marcado cronotopicamente na vida: ocupa um tempo e um espaço que lhe são únicos e que nenhum outro ser pode ocupar. No entanto, ainda que ocupante único de seu espaço, tal sujeito nunca está sozinho, pois, para Bakhtin (2011), ele se constitui na interação com o outro, já que é sempre por meio do diálogo que construímos concepções de mundo. Nesse princípio reside a compreensão da alteridade.

A alteridade é abastecida pela noção de reciprocidade. Ela sempre pressupõe o outro, ainda que esse outro seja o próprio eu em diálogo consigo mesmo. Para Bakhtin (2011), cada sujeito complementa outros sujeitos na medida em que interage com eles, dando-lhes acabamentos provisórios e essenciais para a formação da identidade. Como se sabe, as relações sociais, históricas e culturais são complexas e elas, cada uma à sua forma, ajudam a constituir os sujeitos. Há, no interior de cada um, um ambiente de difícil acesso, de múltiplas referências que, aos olhos de quem observa, não é mensurável. Porém, ao externar para o mundo o seu eu-interno, por meio da linguagem, o ser torna-se observável e, pelas lentes do outro, preenche-se de sentido.

Os princípios da alteridade, da relação eu-outro, serve-nos de base para pensar em questões relativas às identidades dos indivíduos. Para Hall (2020, p.13), “a identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. O autor, nesse sentido, tem a ideia de que a identidade é fragmentada, isto é, ela não forma uma unidade fechada e acabada. Nesse viés, os estudos culturais de Hall (2020) alinham-se aos estudos linguísticos de Bakhtin (2011) ao considerar que a formação identitária do indivíduo não é dada biologicamente pela matéria humana, mas construída e reconstruída nas interações emergentes nos mais diversos campos de atividade humana: na escola, na família, na igreja, nos meios digitais de comunicação.

Cientes dessa realidade, a pós-modernidade em muito reconfigurou a constituição identitária dos indivíduos, tendo em vista que possibilitou o surgimento de meios digitais que encurtaram as fronteiras entre os sujeitos, o que, por consequência, trouxe outros modos de interação. Vejamos como isso ocorre no streaming.

Considerações sobre streaming e representação LGBTQIAPN+

Situados no escopo da globalização, no encurtamento das fronteiras de informações, os serviços de streaming surgiram na década de 90 do século passado. De acordo com Jerônimo (2022, p. 34), o streaming “transmite dados de forma instantânea, oferecendo, de tal modo, a possibilidade de o público assistir a conteúdos quando e onde quiser”. Essa tecnologia, apesar de nascida no século passado, só ganhou popularidade nos últimos anos, com a ascensão da plataforma Netflix. Se, nos anos 2000, para ter acesso a um catálogo amplo de filmes e séries, as pessoas precisavam alugar ou comprar mídias físicas, com a Netflix foi possível, em um único endereço eletrônico, acessado por um computador conectado à internet, assistir a produções midiáticas de todas as épocas, de todos os gêneros e de todas as classificações etárias.

Com o acesso mais ou menos facilitado às plataformas digitais, é de se perceber que diariamente as pessoas estão cada vez mais expostas a diferentes conteúdos midiáticos, principalmente a séries e filmes que são publicados nos sites de streaming. Diferentemente da televisão, que possui um catálogo fixo em uma grade diária de horários, nos serviços de streaming os telespectadores têm a opção de escolher o que desejam assistir, quando desejam assistir e em que ritmo desejam assistir. Essa proximidade existente entre obra e o indivíduo que a seleciona configura a cultura de convergência defendida por Jenkins (2009), segundo a

qual o sujeito assume um papel ativo frente à circulação dos produtos pelos quais é interpelado, pois são suas referências de mundo que determinam a materialidade do produto a ser consumido.

Por essa noção de convergência, as transformações oriundas da globalização não provocaram somente uma revolução tecnológica (hoje, por exemplo, pode-se assistir a filmes, realizar ligações, acessar notícias, produzir fotografias e fazer cálculos matemáticos em um único dispositivo), mas sobretudo uma revolução intelectual. As pessoas, com o passar dos anos, precisam cada vez mais aprender a lidar com um fluxo de informações nunca visto antes e é também na interação com essas informações, advindas de lugares diversos, que elas constroem suas identidades.

No campo dos streamings, interessa-nos compreender quais narrativas estão sendo divulgadas às massas populares e que posições axiológicas esses canais lançam ao mundo, pois são esses dados que muitos telespectadores usam para exercitar suas alteridades. Mais especificamente no universo LGBTQIAPN+, a inserção de personagens dessa comunidade em produções midiáticas sempre foi rejeitada e, quando não, apresentavam características cômicas de sujeitos homossexuais (afeminados, extravagantes). Por outro lado, se o homem gay não era alívio cômico, havia apenas uma opção narrativa: histórias de pessoas que sofriam rejeição familiar e tinham como única perspectiva de vida a violência verbal e física que, não raro, levava ao suicídio/homicídio. Jerônimo (2022), ao traçar um panorama sobre as representações identitárias de personagens LGBTQIAPN+ nos meios digitais, em especial na televisão e nos canais de streaming, mostra que esses sujeitos possuem, muitas vezes, uma narrativa coadjuvante atrelada ao protagonismo de outros sujeitos (heteros e cisgêneros). De outro modo, quando conseguem assumir seu protagonismo, apresentam representações discursivas negativas, de pessoas rancorosas e vingativas.

Por esse motivo, é comum que se propaguem discursos que tentam cessar assuntos como gênero social, sexo, sexualidade, corpo e feminilidade, sujeitando a população LGBTQIAPN+ ao campo da marginalidade. Na análise da série *Euphoria*, compreendemos que essas questões podem ser latentes no contexto da obra, porém, neste trabalho, não nos comprometemos a investigar se a série reproduz estereótipos de sujeitos marginalizados, ainda que, inevitavelmente, esse assunto seja transversal às nossas considerações. Nossa foco está tão somente nas noções que convergem ao campo do corpo e da feminilidade, conforme veremos a seguir.

Considerações sobre corpo e feminilidade

Para dar sentido à discussão que pretendemos estabelecer sobre feminilidade, é preciso, antes disso, esclarecer como compreendemos o conceito de corpo. Desde a Antiguidade Clássica, com os discursos de valorização da saúde física, até os dias de hoje, com as discussões sobre padrões estéticos, sempre houve uma preocupação com o corpo. Há, certamente, para diferentes ciências, noções distintas desse mesmo conceito. Segundo alguns ramos das ciências naturais, o corpo é uma estrutura biológica e material que contém unidades orgânicas. É, portanto, um objeto palpável, uma máquina, um sistema cujos constituintes se combinam para dar vida ao ser. Em nossa concepção, não descartamos a natureza física do corpo, porém, interessa-nos a sua potencialidade discursiva, ou seja, a sua forma de constituir linguagem e, por meio dela, alteridade.

Louro (2015), ao situar o corpo como produto das estruturas sociais, defende a ideia de que são os corpos que situam os sujeitos no mundo, indicando quais locais eles podem frequentar, de quais grupos podem participar e que posições hierárquicas podem assumir na sociedade. Sob o escopo do dialogismo, encontramos terreno fértil para a discussão sobre corpo nos estudos bakhtinianos formulados em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nesse livro, Bakhtin (2010) descreve o carnaval como um evento festivo de inversão de papéis sociais, por meio do qual a sociedade abolia as hierarquias e, ainda que em condições temporárias, sentia-se livre para manifestar publicamente as suas vontades sem represálias dos poderes políticos e religiosos dominantes. O carnaval, então, nessa ótica, “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida” (Bakhtin, 2010, p. 6). A cultura festiva carnavalesca, assim, dava-se de três modos: pelas formas dos ritos e espetáculos; pelas obras cômicas e verbais; e pelas diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

É justamente no último modo de representação carnavalesca que emergem considerações mais diretas sobre o corpo nos postulados bakhtinianos. Para Bakhtin (2010, p.22), as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. Na visão carnavalesca, o corpo, tido como grotesco, é um objeto de enfrentamento aos discursos dogmáticos que ditam a ordem e os bons costumes da sociedade, dando voz às camadas populares. Distanciando-se dos estudos literários e aplicando alguns aspectos da cosmovisão carnavalesca a outros tipos de enunciados,

podemos entender que, na contemporaneidade, o corpo grotesco é inacabado, aberto, “sempre em estado de construção, de criação”. (Bakhtin, 2010, p. 277).

A partir da noção de corpo como objeto de interação, de inacabamento e de potencial grotesco, é possível situar a feminilidade. Para Butler (2018), o gênero social – e, consequentemente, a feminilidade – se dá na sua performance, ou seja, na forma como o indivíduo se expressa para o mundo. Dessa maneira, não se pode negar a influência que a cultura e a história exercem sobre os papéis de gênero, inserindo, quase sempre, a mulher em uma ideia de corpo delicado, bonito, escultural e limpo. Por ser uma construção histórica, as dimensões da feminilidade são “cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder.” (Louro, 2015, p. 85). Nesse contexto, para Foucault (1987), nessas relações de poder, diferentes discursos avaliam o sujeito com o intuito de domesticar seu corpo. Isso ocorre, por exemplo, em instituições de maior controle social, como escolas, igrejas e tribunais, que apresentam códigos específicos de vestimentas em função da moral, do desvio do pecado e do respeito.

Nessa conjuntura, a hegemonia social formada principalmente por homens brancos, cisgêneros e heterossexuais é que tenta conter os corpos femininos, padronizando-os, levando-os ao monológico, ao sério e ao dogmático. Toda e qualquer manifestação que foge a essas regras são, assim, corpos estranhos, grotescos e “não-femininos”. Em vista disso, neste trabalho, compreendemos a feminilidade, sobretudo do corpo transexual, como um conceito que sofre influência de uma preservação da ordem social de alinhamento heteronormativo, ao mesmo passo que se expande a outros conceitos, como à celebração da diversidade, do dialógico, do “grotesco”.

Tendo feitas nossas considerações teóricas, passemos, então, aos nossos procedimentos metodológicos.

O percurso metodológico da verbivocovisualidade

Lançada em 2019 pelo canal televisivo HBO (inicialmente nos EUA e, logo em seguida, disponibilizado simultaneamente no streaming HBO Max, para outros países, inclusive o Brasil)⁴, *Euphoria* é narrada pelo ponto de vista da protagonista Rue, uma jovem adolescente que luta contra o vício em substâncias ilícitas. Marcada por temas como sexo, sexualidade,

⁴ Diferentemente da Netflix, a HBO é uma empresa que atua tanto na televisão como no streaming (neste, ficou conhecida, inicialmente, como HBO Go e, atualmente, é chamada de HBO Max).

gênero social, drogas e violência, a série ganhou o público ao mostrar, de forma aberta e sem censura, a vida de jovens que passam por problemas de diferentes naturezas. Segundo a revista *Veja* (2022), *Euphoria* consagrou-se como grande sucesso no streaming mundial, obtendo, em 2022, com o lançamento da segunda temporada, o recorde de maior estreia de uma série da HBO na América Latina, em função, sobretudo, do sucesso obtido pela temporada anterior.

Na dimensão da obra midiática, que constitui nosso corpus, interessa-nos a personagem Jules, interpretada pela atriz Hunter Schafer. A adolescente de 17 anos, durante seu percurso ficcional, põe em foco os desafios da juventude nos processos de descobertas de suas identidades, sobretudo pelo crivo da sexualidade e do gênero. Por ser uma garota transexual, um dos temas centrais de sua trajetória é a performance da sua feminilidade nas relações socioafetivas com outros personagens.

Para a análise realizada, encontramos apoio no arcabouço teórico-metodológico da ADD. Para Bakhtin (2016, p. 16), “todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos [...] de onde os pesquisadores haurem os fatos linguísticos de que necessitam”. Desse modo, é por meio do enunciado concreto que os sujeitos refletem e refratam posições axiológicas nos mais diversos campos de atividade humana, permitindo, ao pesquisador, exercer seus estudos.

Nesse contexto, a fim de alcançarmos o objetivo supracitado na introdução, o de compreender a construção do conceito de feminilidade na série *Euphoria*, a partir da narrativa da personagem Jules, elegemos como objeto de análise dois enunciados concretos da série, sendo eles o quarto episódio da primeira temporada, denominado *Shook One, Pt. II*, e um episódio especial, lançado logo após a primeira temporada, denominado *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob – Part 2: Jules*. A escolha desses recortes para a composição do *corpus* justifica-se pelo fato de que são os dois capítulos que possuem um foco narrativo em Jules, mostrando, com maior ênfase, sua trajetória de vida, o que nos fornece maior material de investigação.

Tomando como base as contribuições de Volóchinov (2017), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, para quem o signo se preenche de elementos verbais, visuais e sonoros, Paula e Luciano (2020) compreendem o enunciado concreto a partir de sua condição verbivocvisual. Isso significa que, na sua constituição, a linguagem é tridimensional, complexa e operada por diferentes naturezas semióticas. Em nosso percurso investigativo, apoiamo-nos em tal paradigma metodológico uma vez que analisaremos os enunciados em suas perspectivas visuais, sonoras e verbais. Nos dizeres de Paula (2017, p. 8):

nos enunciados sincréticos, o olhar, os gestos das personagens, o tom emotivo-volitivo de sua prosódia, a trilha sonora, o enquadramento, o figurino, a coloração, a movimentação e a posição da câmera e das personagens são alguns dos elementos que constituem não apenas cada cena, mas todo o enunciado, em sua arquitetônica composicional.

Diante disso, cremos que a verbivocovisualidade é o método que melhor nos auxilia no cotejo do objeto de pesquisa, uma vez que, por ser uma obra audiovisual, a série *Euphoria* constrói suas cenas a partir de diversos parâmetros midiáticos, o que faz com que apenas a dimensão verbal e visual do enunciado concreto seja insuficiente para se perceber as dimensões axiológicas refletidas e refratadas nos discursos. Para a aplicação da verbivocovisualidade, não dispomos de mecanismos para descrever textualmente tais elementos de forma simultânea em um *corpus* que mistura verbo, som e imagem. Por esse motivo, faremos uso da transcrição de fala de algumas cenas, com a aplicação de colchetes para marcar expressões das personagens e demais detalhes da ambientação, como movimentos e trilhas sonoras. Além disso, apresentaremos capturas de tela em sequência para reproduzir o enunciado analisado. Portanto, as transcrições, com o auxílio dos colchetes, marcam o verbal e o sonoro do enunciado, ao passo que as capturas de tela dão conta dos mecanismos visuais.

Esse método desenvolve-se em uma pesquisa de abordagem qualitativa e de natureza interpretativista, com suporte de Volóchinov (2018, p. 110, grifos do autor), que descreve três exigências metodológicas para a pesquisa nas ciências da linguagem, a saber: “(1) *não se pode isolar a ideologia da realidade material do signo*; [...] (2) *não se pode isolar os signos das formas concretas da comunicação social*; [...] (3) *não se pode isolar a comunicação e suas formas da base material*”. Em suma, a análise verbivocovisual e alinhamento qualitativo não pode prescindir das relações cronotópicas (de tempo e espaço) em que o enunciado concreto se encontra. Dessa maneira, o valor social atribuído à pesquisa leva em consideração não somente o enunciado em si, mas também o seu contexto socioverbal, fazendo-nos observar a série *Euphoria* como uma produção marcada na história.

O processo analítico de *Euphoria*: Jules e o feminino

Analisaremos, nesta seção, o quarto episódio da primeira temporada de *Euphoria*, além do segundo episódio especial lançado logo após o final da referida temporada. Porém, antes de tudo, é preciso contextualizar o percurso da personagem Jules dentro da produção midiática. Sua primeira aparição ocorre já no primeiro episódio, no momento em que ela é identificada como uma garota recém-chegada à cidade e, consequentemente, à escola. De forma natural e

rápida, Jules logo cria amizade com Rue, com quem passa a compartilhar seus medos, suas alegrias e desafios da vida adolescente.

A série, de início, não nos apresenta Jules como uma garota transexual, mas essa característica fica evidente nas primeiras cenas, quando ela aparece em seu quarto fazendo uso de hormonização⁵. Até o momento, Jules é apresentada como uma garota socialmente resolvida com seu corpo feminino, fazendo uso de roupas e acessórios normalmente atribuídos a mulheres. Contudo, para entender a construção da sua feminilidade, faz-se necessário voltar ao seu passado, à sua infância, o que acontece em *Shook One, Pt. II*. O episódio inicia-se com Jules ainda criança a caminho de um hospital psiquiátrico, acompanhada de sua mãe. A trama nos revela que a menina já havia passado por diversos médicos para tratar transtornos mentais, visto que ela apresentava sintomas depressivos. A todo momento, Jules se mostra confusa, sobretudo pela dificuldade de receber um diagnóstico preciso para, consequentemente, iniciar um tratamento adequado. Ao chegar ao local, é apresentada às instalações, sem, contudo, perceber o motivo pelo qual está sendo acompanhada. Somente ao começar a se incomodar com a presença dos demais pacientes, os quais mostram comportamentos agressivos e transtornos cognitivos severos, é que Jules pede para ir embora, até perceber que sua mãe a tinha deixado no hospital para ser internada. Em nenhum momento Jules entende perfeitamente o motivo de sua internação e, durante uma sessão de terapia em grupo, quando questionada por uma terapeuta sobre sua passagem pelo hospital, revela supor que talvez seja por questões de automutilação. Vejamos:

CENA 01

[Durante a cena, a música *Forever*, interpretada por Labrinth, está em reprodução]
Jules [com desânimo] – Oi, eu sou Jules.

Terapeuta – Como você está se sentindo?

Jules – Melhor.

Terapeuta – Ótimo. Ótimo. Por que você não conta ao grupo um pouco sobre você e por que está aqui?

Jules – Eu não sei. Talvez porque eu fiquei triste por um bom tempo. [responde confusa]

Terapeuta – O que seria um bom tempo?

Jules – Talvez desde os meus sete ou oito anos... Já fui a vários médicos e tomei vários remédios, mas nada ajudou, então talvez essas luvas ajudem. [responde mostrando as mãos] (Shook, 2019).

⁵ Aqui nos referimos, baseados em Deutsch (2016), ao procedimento médico de injetar hormônios no corpo com o objetivo de transformá-lo à vontade do paciente. No caso de Jules, o uso de hormônios femininos, o que inibe características masculinas e evidencia características femininas, como suavização da voz, desenvolvimento dos seios etc.

Na Cena 1, conforme veremos abaixo, Jules usa um par de luvas contentoras que imobilizam suas mãos, evitando a prática de violência contra si ou contra outras pessoas. Pelo diálogo acima, é perceptível a confusão mental da personagem, que se mostra cansada, pois, mesmo descrente da eficácia do seu tratamento, acaba sendo passiva a ele, como uma forma de, talvez, obter respostas ao seu descontentamento. Vejamos:

Figura 1 – Jules participa de uma sessão coletiva de terapia (de 00:04:29 a 00:04:59)



(Shook, 2019)

Há, na Figura 01, algumas questões relacionadas ao diálogo da CENA 01. No primeiro enquadramento, percebemos Jules ao centro da imagem, de costas para o telespectador, face a face com a terapeuta, no momento em que se apresenta aos demais personagens da cena. Logo em seguida, é revelado o lado inverso do enquadramento, ainda com Jules ao centro da imagem, porém de frente ao telespectador. Durante toda a minutagem, a expressão corporal dela é de desconforto e cansaço, já que seus ombros estão cedidos e seu dorso não encosta na cadeira, diferente da postura de outros personagens que apresentam estar à vontade com o ambiente. Vemos, ainda, no quarto enquadramento, que um dos sujeitos da cena faz um gesto obsceno para Jules, o que contribui ainda mais para a sensação de não-pertencimento ao local. Ainda sobre a ambientação, todo o cenário é construído em uma paleta de cores em tons frios, o que remete à ideia de solidão e tristeza. Quanto à caracterização, Jules se apresenta com características socialmente atribuídas a corpos masculinos, pois usa roupas folgadas, mantém seu cabelo curto e não usa adereços que poderiam remeter ao estereótipo feminino (broches, tiaras etc), o que indica que seu processo de hormonização, ou seja, de transformação em corpo de mulher, ainda não havia iniciado, já que, até então, acreditava-se que seu problema era depressivo e não uma questão de gênero.

Do ponto de vista sonoro, ao fundo, é reproduzida a música *Forever*, interpretada por Labrinth, cuja letra consiste na repetição de uma única frase, “*oh, I'll live forever, oh, oh, oh, oh*” (em tradução livre: oh, eu viverei para sempre, oh, oh, oh, oh)⁶. A canção possui uma melodia dramática, com notas fortes de piano e, em alguns momentos, passagens de vozes em coral. Embora a mensagem traga, na superfície textual, uma frase de teor positivo em relação ao futuro (“viverei para sempre”), a combinação com o tom melodramático leva à interpretação de que o texto é uma espécie de mantra repetido por um sujeito que, sem muitas forças, ainda enxerga a possibilidade de vitória. Essa interpretação faz sentido quando comparada aos aspectos verbais e visuais da cena, visto que, em momento algum, Jules se mostra verdadeiramente feliz, mas, ainda assim, expressa alguns traços de esperança.

A análise verbivocovisual deste enunciado nos remete a um estágio da infância de descobertas, já que é nesse período em que os sujeitos estão construindo suas referências e, consequentemente, seus primeiros traços de identidade. No caso da criança transexual, pela falta de referências de mundo – na escola, nas mídias – é difícil descrever o que se sente, logo, seus comportamentos são, em grande parte, influenciados pelas relações de alteridade no convívio familiar, na figura, principalmente, do pai e da mãe, os quais determinam hábitos de consumo para o filho ou para a filha, como tipos específicos de brinquedos e de roupas a serem consumidos. Para Gomes de Jesus (2015), quando as crianças transgêneros não encontram acompanhamento adequado para expressar seus traços identitários, elas correm o risco de se fechar para experiências futuras, podendo adquirir transtornos psicológicos de diferentes naturezas. Parece-nos, nesse sentido, que é esse paradigma que paira sobre a infância de Jules, já que ela é submetida à internação em um hospital que nem sequer consegue identificar suas questões pessoais, reduzindo sua performance identitária a um caso típico de depressão.

CENA 02

*[Durante a cena, a música *Forever* continua em reprodução, enquanto Rue narra alguns momentos da infância de Jules. A CENA 02 remete, inicialmente, a um jantar em família, no qual estão presentes Jules, seu pai e sua mãe; depois, estende-se ao quarto de Jules, quando seu pai a põe para descansar].*

Rue⁷ – A verdade é que Jules se odiava. Odiava o jeito como o cérebro dela funcionava, travando em certos pensamentos, como se engasgasse.
 [Jules, sentada à mesa junto à família, durante a refeição, começa a se sentir sufocada].

⁶ Disponível em: <https://genius.com/Labrinth-forever-lyrics>. Acesso em 13 jul. 2024.

⁷ Neste recorte da CENA 02, Rue aparece apenas como voz que narra a cena, já que toda a série é construída pelo seu ponto de vista. Apenas os demais personagens aparecem, de forma física, nos diálogos.

Pai de Jules [sentado à mesa, com voz serena] – Calma. Respire fundo. [Diz, tentando acalmar a filha, enquanto a mãe observa Jules com preocupação].

Rue – Ela entrava em um loop infinito, até que ela não conseguisse pensar, respirar, nem aguentar ficar viva.

Pai de Jules [já no quarto] – Eu sei que é difícil, Jules, mas você vai conseguir.

Rue – Ela não odiava apenas o cérebro, odiava o corpo dela. Não todas as partes, só seus ombros, seus braços, suas mãos e também o seu peito. Sua barriga, suas coxas... Os joelhos eram os piores. Os seus tornozelos e a porra dos seus pés grandes. (Shook, 2019).

Pela descrição da CENA 02, as agressões que Jules praticava contra si na infância remetiam a um descompasso entre a sua identidade, como uma questão interna, e a expressão física dessa mesma identidade. Como sugere Butler (2018), a identidade de gênero está na performance desse gênero. Porém, no caso de Jules, na condição de criança, performar suas questões internas parecia ser confuso, o que causava nela uma espécie de disforia de gênero⁸.

Vejamos as capturas de tela da CENA 02.

Figura 2 – Jules passa mal durante o jantar em família (de 00:05:03 a 00:05:47)



(Shook, 2019)

Embora, diferentemente da CENA 01, haja uma mudança de cores para tons mais quentes na CENA 02, nesta se vê uma nuance cromática com predominância de cores mais terrosas e escuras, o que continua contribuindo para a construção de uma carga dramática. Isso se reafirma nos sons ambientais, ainda com a reprodução de *Forever* ao fundo, que se combina com as entonações das falas dos personagens: o pai, sempre com suavidade na fala para acalmar a filha; Jules, com respiração ofegante ao se sentir sufocada; e Rue, com uma narrativa pausada.

⁸ Segundo a Sociedade Brasileira de Pediatria (2017), disforia de gênero é compreendida como um sofrimento relacionado à incongruência entre a identidade de gênero de um indivíduo e o órgão genital a ele atribuído durante o nascimento. No caso de Jules, essa questão parece ser visível na medida em que ela socialmente se identifica como mulher, porém, biologicamente, seu corpo apresenta traços tradicionalmente atribuídos a corpos masculinos.

Na Figura 02, chama-nos atenção o último frame, em que Jules se vê no espelho, justamente no momento em que Rue narra os conflitos da garota com seu corpo. Esse é um ponto chave para a construção da feminilidade da personagem, pois, por ela começar a se perceber como mulher, inicia-se, aqui, de forma mais evidente, uma relação entre o feminino, o corpo e a alteridade, já que o próprio reflexo no espelho, em uma espécie de autocontemplação, perpassa por uma construção social do que é ser mulher, construção essa que é valorada pelo contato com o outro ou, mais especificamente, com o que esse outro entende por feminilidade.

A alteridade, nesse sentido, constitui um pilar necessário para pensarmos a forma como ocorre essa construção identitária, pois a imagem que Jules tem de si é eivada dos pontos de vista consolidados social e historicamente acerca do imaginário da feminilidade. Como ensina Bakhtin (2019, [1943], p. 51, destaque do autor), a respeito da imagem que temos de nós mesmos na metáfora do espelho, “não sou eu que olho o mundo *de dentro* com os meus próprios olhos, mas sou eu que olho a mim mesmo com os olhos do mundo, com olhos alheios; eu sou possuído por um outro.” Quando se olha no espelho, a personagem encontra uma subjetividade entretecida entre várias vozes e axiologias sobre sua identidade, afinal, como afirma Bakhtin ainda sobre a nossa condição alteritária, “eu não tenho um ponto de vista sobre mim mesmo de fora, não tenho uma aproximação da minha própria imagem interior. Dos meus olhos olham os olhos alheios.” (Bakhtin, 2019 [1943], p. 51).

No prolongamento da CENA 02, são mostradas outras etapas da vida de Jules, o que amplia ainda mais sua construção de identidade. Vejamos:

CENA 03

[Durante a cena, a música Forever continua em reprodução, enquanto Rue ainda narra o passado de Jules, dessa vez com foco na adolescência].

Rue [enquanto são mostradas cenas de Jules em um consultório médico] – Aos 13 anos, ela começou sua transição e, aos 16 [agora, Jules aparece se vestindo em seu quarto], Jules ficou bem safadinha e todos os caras eram iguais: cis, brancos, casados, noivos, em relacionamentos longos... E sempre... Sempre...

[Neste momento, Jules está em um carro com um rapaz]

Rapaz – Tipo... Eu sou 100% hétero.

Jules – Hum... Legal.

Rapaz – Você curte ser ativo?

Jules – Não.

Rapaz – Legal. Não curto esse lance [tenta disfarçar seu desapontamento].

[Jules e o rapaz se beijam e, logo em seguida, aparecem cenas de Jules se relacionando com outros homens].

Rue – Tinha os carinhosos, os esquisitos e alguns agressivos.

[Neste momento, em uma cena de sexo, o homem com quem Jules compartilha a cena diz “cuspa”].

Rue [enquanto Jules, ainda no ato sexual, apresenta visível feição de desconforto] – Sempre que a coisa ficava desconfortável demais, Jules imaginava que não era mais ela e aquela não era a vida dela. Que ela era só um personagem de um livro, filme ou série. Que nada era real, e se fosse... O que importaria? O corpo dela nunca pertenceu a ela mesmo. (Shook, 2019)

Figura 3 – Jules inicia sua transição e passa a se relacionar com homens (de 00:07:44 a 00:09:42)



(Shook, 2019)

Na transição entre infância e adolescência, ocorre, na personagem, uma mudança interna, que finalmente a faz ter respostas para suas inquietações, culminando em transformações físicas, como o crescimento do cabelo, o implante de seios, o uso de maquiagens chamativas e roupas socialmente atribuídas a mulheres, inclusive em tom rosa, conforme podemos ver acima. Na Figura 03, nos primeiros quadros, Jules aparece com outra postura, mais confiante e esperançosa em relação à sua identidade. A confiança, por sua vez, transforma-se em desejo, motivando-a a se envolver afetiva e sexualmente com homens de diferentes personalidades. Chama-nos atenção, na CENA 03 e na Figura 03 (mais precisamente nos 5º e 6º quadros), o fato de que, no carro, o rapaz pergunta se Jules “curte” ser ativo. No vocabulário LGBTQIAPN+, ser ativo significa assumir o ato de penetrar o órgão sexual do(a) parceiro(a) com quem se relaciona, seja com um acessório artificial fálico ou com o próprio pênis. Jules, ao ser confrontada pela pergunta, emite um olhar de desconfiança, o que certamente a deixa incomodada com a situação. Isso ocorre porque pessoas transexuais que não passaram por redesignação sexual são normalmente vistas como objeto de fetiche e servem, para muitos homens, como uma oportunidade de ter experiências que não são possíveis com mulheres cisgêneras (Nascimento, 2021).

A CENA 03 mostra-nos, portanto, que a formação da identidade de Jules não se limita à relação interna dela com o próprio corpo, mas se constitui nas relações de alteridade. Se, por um lado, para a personagem, ser feminina é ser meiga, passiva, obediente e delicada (discurso que foi construído com base em outros discursos que a interpelaram), por outro a feminilidade se dá também na conquista dos homens, ainda que, nesse processo, seu desejo sexual e amoroso seja negado: “*sempre que a coisa ficava desconfortável demais, Jules imaginava que não era mais ela e aquela não era a vida dela*”. Nesse ponto, podemos relacionar o corpo de Jules à concepção de corpo grotesco, como um corpo inacabado, transitório, sempre preenchido pelas relações de alteridade. Ao nos referirmos ao corpo de Jules como corpo grotesco, não estamos adjetivando-o como algo “feio” ou “caricato”, mas como um objeto marcado pela cosmovisão carnavalesca. Em outras palavras, aqui corpo grotesco ganha o sentido de corpo dialógico que vai contra a hegemonia heteronormativa social. Por mais que Jules tente se enquadrar em um padrão feminino, a própria transexualidade inibe qualquer possibilidade de isso acontecer.

A última frase da CENA 03 (“*o corpo dela nunca pertenceu a ela mesmo*”) também é um forte indicador da relação de alteridade na construção da identidade de Jules. Apesar da garota ter tido avanços pessoais significativos após a sua infância, ao superar as incertezas em relação à sua identidade de gênero, na adolescência sua aceitação não está totalmente formada, pois sua performance está totalmente direcionada ao outro. Para ela, sua caracterização corporal é sempre condicionada ao desejo do outro, como se somente assim ela se sentisse mulher. Desse modo, de acordo com Rodovalho (2017, p. 369),

[...]a autoidentificação não dá conta de resolver o caso, visto que o papel que a pessoa desempenha no mundo não é decidido de maneira unilateral, por decreto, mas sim através duma negociação tensa de sentidos entre o que é ser e o que é parecer.

Assim, a noção de feminilidade para Jules passa por uma negação pessoal e só ganha sentido na aprovação do outro. Isso ocorre porque o procedimento de percepção identitária é complexo, sobretudo para adolescentes que ainda estão construindo suas referências no mundo.

O amadurecimento da personagem e, consequentemente, sua mudança de percepção em relação à feminilidade, ocorre principalmente no episódio *Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob – Part 2: Jules*. Nele, Jules está em uma sessão de terapia e, durante o processo analítico, reflete sobre seu último ano (os fatos narrados na 1ª temporada, que inclui as cenas vistas até então). Vejamos:

CENA 04

[Ao fundo da cena, de forma discreta, há som ambiente de natureza]

Terapeuta – Sobre o que você quer falar?

Jules [pensativa] – Acho que quero parar com meus hormônios.

Terapeuta – Você tem pensado muito em destransicionar?

Jules – Não.

Terapeuta – Ok. Então o que houve?

Jules [reflexiva] – Sei lá... Só tenho pensado muito nos meus próximos passos.

Terapeuta – Em que sentido?

Jules [respira fundo] – Assim... Não sei. Acho que é interessante, porque antes de fugir, eu tinha ido até a cidade visitar uns velhos amigos e a gente teve essa mesma conversa. Basicamente, sinto que construí toda a minha feminilidade em volta de homens, quando, na verdade, não estou mais interessada em homens. Filosoficamente... No que os homens querem. O que os homens querem [com expressão de reprovação] é muito sem graça, simples e nada criativo. Olho pra mim e me pergunto: como passei toda a minha vida construindo isso? [respira fundo] Meu corpo, minha personalidade e minha alma em torno do que os homens desejam? É vergonhoso. Eu me sinto como uma fraude. (Fuck, 2021).

Pelo material verbal acima, Jules passa a questionar sua identidade, mostrando-se, em certos momentos, envergonhada por ter se moldado exclusivamente para os homens e, mais especificamente, às expectativas que os homens tinham sobre ela como uma mulher transgênero. Vejamos como ela se expressa visualmente:

Figura 4 – Jules reflete sobre sua feminilidade (de 00:04:38 a 00:06:38)



(Fuck, 2021)

Se comparada a cenas anteriores, aqui percebemos Jules com roupas em tons mais neutros, sem maquiagem chamativa, o que remete a uma mudança de estilo causada sobretudo pelo amadurecimento da personagem. Ao tomar consciência de que seu corpo e sua feminilidade são mais importantes para ela mesma e menos para o outro, passamos a ter contato com uma construção identitária menos influenciada por questões sociais hétero-cis-normativas

sobre feminilidade. A passagem da imaturidade para um entendimento pessoal mais complexo, claro, não é fácil e essas questões não estão totalmente resolvidas, como é possível observar pela feição de Jules. Em alguns quadros, ela franze o cenho como uma forma de reprovar algumas atitudes passadas, da mesma forma que olha para diferentes direções com semblante pensativo, mostrando o processo de formação e, no caso da terapia, de verbalização do pensamento, que por vezes pode causar dúvidas e/ou insegurança quanto ao que está sendo enunciado.

A virada identitária de Jules, no entanto, não se dá pela anulação do outro. É bem verdade que, quando mais jovem, ela moldou sua imagem em função dos desejos alheios, porém, também foi a partir dessa figura outra, em processos de interação e alteridade, que ela passou a ressignificar sua feminilidade. Há, ainda nesse episódio, uma passagem muito importante sobre essa questão. Observemos:

CENA 05

[Ainda na sessão de terapia, Jules fala sobre Rue. Ao fundo, está tocando uma música calma de violino, enquanto a cena ganha mais cor]

Jules – Nenhuma garota nunca me olhou da forma como Rue me olhou. Eu sinto que Rue foi a primeira garota que não apenas me olhou. Na verdade, ela me viu. (Fuck, 2021).

Figura 5 – Jules relembrando Rue (de 00:10:54 a 00:11:33)



(Fuck, 2021).

Ao relembrar Rue, Jules muda totalmente seu semblante. É uma das raras vezes em que seu sorriso aparece de forma genuína, o que mostra a real influência de Rue na manutenção da

identidade de Jules. Nos quadros da Figura 05, percebemos cores mais vibrantes, a aparência dos raios solares, dando ênfase à renovação da esperança de dias melhores. Em questões fonográficas, ao fundo podem-se ouvir sons de violino e um solo de ópera, acrescentando calmaria à cena.

Segundo Bakhtin (2011, p.23), “o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor”. Essa metáfora evidencia que o outro que nos contempla assim o faz de forma ética, preenchendo-nos com empatia, pondo-se em nosso lugar, sem que, para isso, abra mão de suas posições axiológicas. É, pois, esse movimento que ocorre entre Jules e Rue, já que esta personagem trouxe para aquela um excedente de visão que os homens acessavam. Ao falar que Rue não apenas a *olhou*, mas a *viu*, Jules expressa uma relação de alteridade complexa que vai além da materialidade física do indivíduo. Jules não é só imagem: é, antes de mais nada, um ser tridimensional, tal qual a linguagem, situado em um tempo e em um espaço que só ele pode ocupar no mundo.

Reafirmamos, portanto, pela análise realizada, que a construção da feminilidade de Jules passa pelo espectro da alteridade, visto que é somente nas relações com outros sujeitos – pai, mãe, companheiros amorosos/sexuais, amigos, terapeutas – que a garota arquiteta sua linguagem, não somente verbal, mas sobretudo corporal. Esse corpo, aqui tido como grotesco pelo arcabouço bakhtiniano, vincula-se “aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura” (Bakhtin, 2010). É, pois, por esse motivo que não podemos deslocar o sujeito do centro de sua própria narrativa, dos lugares que ocupa. De outro modo, corremos o risco de apagar suas identidades.

Portanto, Rue configura-se como uma importante figura no inacabamento identitário de Jules, pois, por mais que, no passado, Jules tenha apresentado desconforto em relação à sua performance (CENA 03), parece que é apenas na interação com Rue que se tem uma percepção de si como um feminino que tem desejos próprios e que não precisa da aprovação de uma ideologia hétero-cis-normativa.

Considerações finais

Neste artigo, tivemos como objetivo compreender como se dá a construção da feminilidade da personagem Jules, da série *Euphoria*, pela categoria da alteridade em um viés dialógico do discurso. Para tanto, fizemos uso da verbivocovisualidade como método de análise, tratando o enunciado a partir de suas dimensões verbais, visuais e sonoras. A

investigação do *corpus* nos mostrou que a construção identitária de Jules passa por diversas relações de alteridade, quais sejam:

- A. sua relação com seu eu interno, em um processo de autodescoberta conflitante na infância, que a impede de se reconhecer conscientemente como mulher, sendo condicionada às vontades de seus pais.
- B. sua relação com o outro, sendo este um sujeito de ordem heteronormativa, condicionando a forma da personagem ser e estar no mundo. Nesse caso, sua feminilidade passa pela conquista do outro, sendo uma garota dócil e obediente
- C. sua relação com o outro, sendo este um sujeito afetivo, que enxerga Jules além de sua materialização física. Nesse caso, Jules comprehende o feminino como uma construção que parte, primeiramente, de si – seus gostos, desejos, sonhos –, sem desconsiderar que é a partir do outro que tal compreensão passa a ter sentido.

Essas relações de alteridade são transversais à narrativa da personagem, de modo que sua identidade é construída e reconstruída, muitas vezes, de forma inconsciente. No processo de criação da noção de feminilidade, o corpo é tido como elemento central, visto que é sobretudo por meio dele que Jules performa seu gênero. Sendo assim, a opção por fazer transição de gênero (o que, posteriormente, é colocada em questionamento) mostra não somente um desejo interno, mas sobretudo uma pressão social em padronizar os corpos femininos.

Ressaltamos que este artigo se enquadra em uma proposta etnográfica que acrescenta, aos estudos linguísticos e identitários, uma importante reflexão sobre a constituição de identidades femininas, em especial de pessoas transexuais, tão estereotipadas e apagadas nas mais diversas esferas da comunicação. Prova disso é que, nos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU), esse público sequer é mencionado nas categorias que deveriam elencar, para ele, medidas de redução das desigualdades (Agenda 2030, 2015). Assim, esperamos ter dado um retorno à sociedade por meio da redução das lacunas elencadas.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução: Y. Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução: P. Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martin Fontes, 2011.

- BAKHTIN, M. M. *Os gêneros do discurso*. Tradução: P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. M. *O homem ao espelho*: apontamentos dos anos 1940. São Paulo: Pedro & João, 2019.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- DEUTSCH, M. B. *Guidelines for the Primary and Gender-affirming Care of Transgender and Gender Nonbinary People*. [s.l.] University of California, San Francisco, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUCK anyone who's not a sea blob – part 2: jules (Especial, ep. 2). *Euphoria* [Seriado]. Direção: Sam Levinson. Produção: San Levinson; Hunter Schafer. Estados Unidos: 2021. (49 min.), son., color.
- GOMES DE JESUS, J. Crianças Trans: memórias e desafios teóricos. In: III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 1, 2015, Salvador, *Anais*[...]. Universidade do Estado da Bahia, 2015, p. 1-14. Disponível em: <https://http://anais.anped.org.br/#!/departamentos/ciencias-humanas/eventos-e-cursos/anais-do-iii-seminario-internacional-enlacando-sexualidade/>. Acesso em 13 jul. 2024.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HAN, B. *No enxame*: perspectivas do digital. Tradução: L. Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JERÔNIMO, L. H. *A (re)produção grotesca do inacabamento identitário da comunidade LGBTQIAP+ na série Sex Education*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MIYASHIRO, Kelly. Euphoria bate recorde e é maior estreia da HBO Max na América Latina. *Veja*, 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/euphoria-bate-recorde-e-e-maior-estreia-da-hbo-max-na-america-latina>. Acesso em: 15 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 105–134, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. Acesso em: 28 jul. 2024.

PAULA, L. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do “Amor Verdadeiro” Disney - uma análise de Frozen. FERNANDES Jr., A.; STAFUZZA, G. B. (Org.). *Discursividades contemporâneas: política, corpo, diálogo*. Campinas: Mercado de Letras, 2017, p. 287 – 314.

RODOVALHO, A. M. O cis pelo trans. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 365-373, jan./abr.2017

SHOOK one, pt. ii (Temporada 1, ep. 4). *Euphoria* [Seriado]. Direção: Sam Levinson. Produção: San Levinson. Estados Unidos: 2019. (57 min.), son., color.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE PEDIATRIA. Disforia de gênero. *Guia Prático de Atualização do Departamento Científico de Adolescência*, n. 4, jun. 2017. Disponível em: https://www.sbp.com.br/fileadmin/user_upload/19706c-GP_-_Disforia_de_Genero.pdf. Acesso em: 15 ago. 2024.

SOUZA, J. P. *Elementos de teoria e de pesquisa da comunicação e da mídia*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Tradução: P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.