



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALINE MILENA BORGES DA SILVA DIAS

**#SOMOSTODOSNANDO: “responsabilidade” na charge continuada digital**

Recife

2024

ALINE MILENA BORGES DA SILVA DIAS

**#SOMOSTODOSNANDO: “responsabilidade” na charge continuada digital**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.  
Área de concentração: Linguística.

Orientador (a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sônia Virgínia Martins Pereira

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Dias, Aline Milena Borges da Silva.

Somostodosnando: "responsabilidade" na charge continuada digital / Aline Milena Borges da Silva. - Recife, 2024.  
184f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Orientação: Sônia Virgínia Martins Pereira.

Inclui referências.

1. Análise dialógica do discurso; 2. Charge continuada; 3. Réplica; 4. Censura. I. Pereira, Sônia Virgínia Martins. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

ALINE MILENA BORGES DA SILVA DIAS

**#SOMOSTODOSNANDO: “responsabilidade” na charge continuada digital**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Linguística.

Aprovado em: 12/12/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sônia Virgínia Martins Pereira (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Siane Gois Cavalcanti Rodrigues (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr. Adail Ubirajara Sobral (Examinador Externo)  
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

---

Prof. Dr. Pedro Farias Francelino (Examinador Externo)  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

## AGRADECIMENTOS

Agradeço sobretudo imensamente a Deus, razão e força da minha existência, pela coragem e pelo bom ânimo concedidos para iniciar e realizar a pesquisa, bem como pela resiliência para concluí-la. Como uma rocha, Ele me susteve nos vários momentos de inspiração e de incerteza, velando por mim nas noites insones em que a pesquisa ia, pouco a pouco, ganhando uma expressão consistente. Como o salmista, posso certamente dizer, com a licença das metáforas, que Deus treinou as minhas mãos para a batalha e para vergar um arco de bronze, provando-me mais uma vez que com Ele posso atacar uma tropa e transpor muros.

À toda minha família. Em especial, à minha avó Inácia Severina da Silva, *in memoriam*, por todo investimento em minha educação e pelo amor e doação que sempre teve por mim. À minha mãe, Maria do Carmo da Silva, que, solteira, venceu todos os obstáculos pessoais, financeiros e familiares para me garantir uma boa educação e me dar tudo o que eu precisava. De fato, mesmo sem ter vivenciado as mesmas oportunidades e ter a chance de enxergar o que enxergo na carreira acadêmica, ela foi o meu suporte em todos os momentos, o vento calmo, seguro e constante sob as minhas asas. Também agradeço à minha tia, Lucidalva Batista da Silva, pelo respeito, carinho e encorajamento que sempre teve em relação à minha jornada como pesquisadora. Suas palavras sempre transmitiram a mim a segurança de que estou no caminho certo.

Ao meu esposo, Marcos Vinicius Gomes Dias, meu amor e alvo de minha profunda admiração, por equilibrar comigo “os muitos pratos” de uma vida, por construir, em nosso lar, a atmosfera tranquila e amorosa para que eu me dedicasse, sem preocupações, a esta pesquisa. Sem o seu incentivo e a sua alegre presença no meu dia a dia, tudo seria muito mais difícil e angustiante. Também agradeço à minha sogra, Edleuza Ferreira Gomes Barros, uma das minhas amigas mais leais, que, em nenhum tempo, me deixou ficar sozinha com os meus medos, mas sempre disse que eu poderia conquistar lugares como este. A ela minha gratidão pela confiança e pela bondade que tantas vezes me abençoaram.

À Universidade Federal de Pernambuco, minha casa há 6 anos, e a todo o corpo técnico e docente que compõe o Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) dessa instituição, o qual, direta ou indiretamente, me ajudou a viver as fases do Mestrado, desde o processo seletivo, passando pelo pagamento das disciplinas, até à escrita final desta dissertação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa para a realização da pesquisa.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sônia Virginia Martins Pereira, pela seriedade e cuidado de sempre com o meu trabalho, acima de tudo pela compreensão e generosidade que lhe são tão características. Agradeço por ter me dado a oportunidade de aprender e por ter ouvido as minhas muitas invenções.

Ao grupo de pesquisa Rede de Estudos Dialógicos (RED), pelas discussões estimulantes e pela rede de apoio que fez a jornada acadêmica menos solitária.

À banca de qualificação, composta pelos professores doutores Pedro Farias Francelino (UFPB) e Adail Ubirajara Sobral (FURG), pelo exame cuidadoso e pelos valiosos apontamentos que me permitiram concluir este trabalho.

A todos os mestres que despertaram em mim o prazer pela educação e pela pesquisa, por serem exemplos que me guiaram na construção do meu caminho.

À Escola Técnica Estadual Jurandir Bezerra Lins, meu lugar de trabalho, em especial ao gestor Marcelo Fernandes de Souza, pela compreensão e pelo incentivo para que eu seguisse estudando.

A todos os meus colegas professores que compartilharam um pouco comigo o peso da dupla lida, na educação básica e na academia, em que me empenhei nos dois últimos anos, dentre eles Geralda Nascimento, Kelly dos Santos, Márcio Allan, Natalia Papais, Thalyta Reis, Everton Henrique, Larissa Andrade e Igor Rafael. A todos os meus amigos, de perto e de longe, com quem divido essa e outras felicidades, particularmente à minha amiga de infância Mariane Albuquerque, que viveu comigo a espera pelo resultado da seleção do Mestrado e celebrou comigo a conquista após o resultado.

Aos leitores que, a partir de agora, emprestarão a sua escuta generosa às minhas palavras.

Muito obrigada!

Quem fala deseja ser ouvido. Quem não fala deseja mais ainda. (Aicrag, 2024).

## RESUMO

Este estudo analisa charges produzidas na mobilização digital de chargistas em apoio ao artista Nando Motta, acerca do processo aberto pelo dono das lojas Havan, Luciano Hang, em dezembro de 2021. O motivo da denúncia foi uma charge onde o empresário era retratado como uma espécie de monstro, devido às suas ações diante do tratamento de saúde e da morte da sua mãe por COVID-19. Em defesa, os chargistas decidiram construir e publicar a sua própria versão da charge censurada. Anteriormente, já havia ocorrido um movimento semelhante, com a denúncia de Renato Aroeira pelo ex-ministro da Justiça André Mendonça devido à publicação da charge *Crime Continuado*, em junho de 2020. Tal obra deu origem ao nome *Charge Continuada*, que passou a designar, no ano seguinte, os enunciados dos cartunistas solidários a Nando Motta. A questão norteadora da pesquisa indaga como as charges do movimento #somostodosnando, unidas por uma mesma causa, constituem réplicas únicas de resistência à censura. Nesses termos, propomos, de modo geral, apontar os modos como as charges continuadas constituem individualmente o posicionamento artístico de resistência à censura. Já especificamente: (i) explicitar o projeto enunciativo constituinte das charges continuadas, pelo qual elas reagem polemicamente a uma voz contra e uma a favor; ii) examinar os efeitos desse projeto para a representação de Luciano Hang. A pesquisa se baseia nos estudos de Bakhtin (1997; 2002; 2010; 2020), Volóchinov (2014; 2021) e Medviédev (2012) – e na Análise do Discurso Digital, de Paveau (2021). Adotamos a metodologia de pesquisa qualitativa, do tipo descritiva, bibliográfica e documental (Gil, 2008). O *corpus* reúne 6 charges continuadas de distintos autores publicadas no intervalo de 20 a 29 de dezembro de 2021, na página de *Instagram* @somostodosnando. Constatamos que Jorge, O Mau reelabora o cenário da charge em um museu do horror, reforçando a desumanidade de Hang e destacando-o como um caso único de maldade frente às outras atrações da instituição; Paulo Batista utiliza-se do humor mórbido de um encontro no cemitério com duas personagens do terror para representar a falta de escrúpulos de Hang no orgulho absurdo que ele revela da censura aos cartunistas; Maraska recupera a tela *O Grito* para construir a presença de Hang como ainda mais fatal do que a dos monstros, de modo que os vilões, à luz de tal relação, tornam-se “mocinhos”; Geuvar desenha Hang como herói admirado por monstros para ironicamente indicar o oposto sobre sua personalidade, despindo-o da nobreza da posição heróica para a vergonha de uma ameaça terrível; Manoel Dama, na circunstância de um exame policial de *mug shots*, endossa a representação negativa de Hang supondo a dificuldade de diferenciá-lo dentre os monstros, validando-o como sujeito

de igual valor a esses suspeitos; finalmente, Genildo representa Hang eliminando sorrateiramente os rastros da obra de Nando Motta, possibilitando ao interlocutor experienciar a visão dos cartunistas sobre a censura e sobre o censor para compreendê-lo semelhantemente como inimigo desses artistas e da própria arte.

**Palavras-chave:** Análise Dialógica do Discurso; charge continuada; réplica; censura.

## ABSTRACT

This study analyzes the digital mobilization of caricaturists in support of the artist Nando Motta, about the process opened by the owner of Havan stores, Luciano Hang, in December 2021. The reason for the complaint was a cartoon where the entrepreneur was portrayed as a kind of monster, due to his actions in front of the health treatment and the death of his mother from COVID-19. In defense, the cartoonists decided to build and publish their own version of the censored cartoon. Previously, a similar movement had already occurred, with the denunciation of Renato Aroeira by former Minister of Justice André Mendonça due to the publication of the charge Crime Continuado in June 2020. This work gave rise to the name Charge Continuada, which came to designate, in the following year, the statements of cartoonists solidary to Nando Motta. The research question investigates how the #somostodosnando cartoons, united by the same cause, constitute unique replicas of resistance to censorship. In these terms, we propose, in general, to point out the ways in which the continued cartoons individually constitute the artistic positioning of resistance to censorship. Already specifically: (i) to explain the enunciative project of the continuing drawings, by which they react polemically to a voice against and one in favor; ii) to examine the effects of this project for the representation of Luciano Hang. The research is based on the studies of Bakhtin (1997; 2002; 2010; 2020), Volochinov (2014; 2021) and Medviédev (2012) - and on Paveau's Digital Discourse Analysis (2021). We adopted the qualitative research methodology, descriptive, bibliographic and documentary (Gil, 2008). The corpus brings together 6 continued cartoons by different authors published in the interval from 20 to 29 December 2021, on the Instagram page @somostodosnando. We found that Jorge, O Mau reelaborates the scene of the cartoon in a museum of horror, reinforcing the inhumanity of Hang and highlighting it as a unique case of malice compared to other attractions of the institution; Paulo Batista uses the morbid humor of a cemetery meeting with two characters of terror to represent Hang's lack of scruples in the absurd pride he reveals from the censorship to cartoonists; Maraska recovers the Scream canvas to build Hang's presence as even more fatal than that of the monsters, so that the villains, in light of such a relationship, become "good guys"; Geuvar draws Hang as a hero admired by monsters to ironically indicate the opposite about his personality, stripping him of the nobility of heroic position for the shame of a terrible threat; Manoel Dama, in the circumstance of a police examination of mug shots, endorses the negative representation of Hang assuming the difficulty to differentiate it among the monsters, validating it as subject of equal value to these suspects; finally, Genildo

represents Hang by surreptitiously eliminating the traces of the work of Nando Motta, enabling the interlocutor to experience the cartoonists' view on censorship and on censor to understand him as an enemy of these artists and art itself.

**Keywords:** Dialogic Discourse Analysis; continuous charge; replica; censorship.

## SUMÁRIO

|          |                                                                                   |            |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                 | <b>12</b>  |
| <b>2</b> | <b>ATO RESPONSÁVEL: SINGULARIDADE REALIZADA A CADA MOMENTO DE INTERAÇÃO</b>       | <b>31</b>  |
| <b>3</b> | <b>AUTORIA: INSTÂNCIA CRIATIVA DO ENUNCIADO</b>                                   | <b>46</b>  |
| <b>4</b> | <b>CHARGE: REGULARIDADE E MUDANÇA</b>                                             | <b>59</b>  |
| 4.1      | ELEMENTOS DE UMA RELATIVA ESTABILIDADE                                            | 59         |
| 4.1.1.   | <i>Linguagens sem fronteiras: unidade de sentido no enunciado híbrido digital</i> | 79         |
| 4.2      | TRANSMUTAÇÃO INOVADORA: QUANDO O GÊNERO ENCONTRA UMA NOVA FUNÇÃO                  | 87         |
| 4.2.1    | <i>Cronotopo: dimensão espaço-temporal do gênero</i>                              | 98         |
| <b>5</b> | <b>DELINEAMENTOS E ETAPAS DE PESQUISA: PERCURSO DE ABORDAGEM DA 2ª CHARGEADA</b>  | <b>110</b> |
| <b>6</b> | <b>ARTE, BICHO INSTRUÍDO: A RÉPLICA DOS CHARGISTAS</b>                            | <b>120</b> |
| <b>7</b> | <b>SÍNTESE FINAL: UMA SÓ VOZ NADA TERMINA, NADA RESOLVE</b>                       | <b>161</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>                                                                | <b>169</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A produtividade da noção de diálogo, ou, de forma mais abrangente, a importância dada à relação social para a constituição dos sistemas ideológicos e da própria realidade psíquica do indivíduo nas obras pertencentes ao chamado *Círculo de Bakhtin* tem provocado, do ponto de vista de sua recepção, uma leitura equivocada. Trata-se da visão de que o Círculo não tem nada a dizer sobre o sujeito, isto é, sobre a voz singular construtora do enunciado, e que apenas detém-se sobre a dimensão social.

Tal pensamento, já apontado e devidamente combatido por exímios autores como Sobral (2009), ecoa, de maneira tácita, o privilégio conferido a temas orientados primeiramente para o estudo das vozes e enunciados outros no campo das pesquisas da Análise Dialógica de Discurso (doravante ADD), em comparação àqueles voltados ao estudo dos modos de composição da singularidade do sujeito que os agencia. A constatação desse dado motivou esta pesquisa, colocando-a diante da necessidade inquietante de esclarecer também esse último ponto, que, se não novo, é plenamente legítimo, tendo em vista a existência de mundos individuais, únicos e não coincidentes ser fundamental à realização do evento dialógico. Portanto, ao lado da consideração das vivências sócio-históricas e ideológicas (onde se inclui por excelência a linguagem) que influem sobre o sujeito, afirmamos simultaneamente neste estudo o papel individual intransferível dos sujeitos na alteração dessas mesmas realidades.

Acerca disso, Brait (2004, p. 5, grifos nossos), quando delinea as características do que vem a ser a ADD – expressão da qual ela mesma é cunhadora – lança alguns pontos em semelhante direção. A autora expõe que tal área de pesquisa representa significativo rendimento para a análise de textos e discursos em geral, desde que essa focalize “sujeitos em determinadas condições histórico-sociais-culturais e situações instauradas por (*e instauradoras de*) atividades específicas de produção, circulação e recepção do ser/fazer humano”. Mais adiante, observa que, da ótica dialógica, resulta “uma concepção ativa de sujeito e de objeto, entrevistos na dimensão dos fazeres sócio-culturais e históricos, o que implica tanto identidade como alteridade, duas faces de uma mesma moeda [...]” (Brait, 2004, p. 6).

Sendo assim, reaver o indivíduo na teoria dialógica não significa valorá-lo, frente à sociedade, como elemento dicotômico ao social ou superior a ele em importância. Tal distinção e hierarquia não existe. Antes, implica reconhecer a existência de ambos em complementaridade como uma condição *sine qua non* para desenvolver adequadamente um

estudo nos termos dialógicos.

A importância de se valer dessas “duas faces de uma mesma moeda” pode ser vista, segundo Sobral e Giacomelli (2015, p. 205), na interpretação de pontos da teoria dialógica como significação e tema; forma composicional e forma arquitetônica; forças centrípetas e forças centrífugas; repetibilidade e irrepetibilidade etc, nos quais a ambivalência individual-social está presente. Para os autores, em nenhum exemplo anterior há dicotomias, “mas termos de uma relação dialética do tipo ‘e...e’ e não ‘ou...ou), relação que é mais relevante e mais ampla do que esses termos em si.”

Certamente, pode-se levantar a objeção de a noção de sujeito não ter sido objeto de uma definição teórica precisa pelos autores do Círculo. Com efeito, não se encontra nos escritos do grupo uma formulação estrita para o conceito. No entanto, como exposto na voz de Brait acima apresentada, é possível compreender essa instância subjetiva à luz de outras teorizações, uma vez que, desde a noção mais salutar da ADD, como o diálogo, tal realidade é projetada.

Prova disso está na afirmação de Ribeiro (2018, p. 105) de que a concepção bakhtiniana do enunciado como resposta permite o entendimento de que há sempre, por meio da enunciação, um projeto enunciativo, sendo esse enunciado, necessariamente, “a realização concreta do projeto de responder, de (re)significar, de se posicionar”. Tal “projeto enunciativo” se refere à autoria, uma vez que essa é percebida como a vontade criativa única e posição diante da qual se pode reagir (Bakhtin, 2010). Tal pensamento da autora alude, assim, ao sujeito como centro valorativo que dá substância ao enunciado e constitui sua condição de existência, pois apenas o enunciado possui autor (Bakhtin, 1997). Ribeiro (2018, p. 105) ainda afirma que o enunciado é “um evento social que acontece dialogicamente entre os falantes”, sem deixar de carregar simultaneamente “traços de algo repetível que o constitui”.

A ideia de evento é desenvolvida exaustivamente na obra *Para uma Filosofia do Ato Responsável*. Nesse caso, fala-se em existir-evento, em existir que se vai realizando, ou, ainda, em evento singular do existir no seu efetuar-se. Segundo Bakhtin (2020), o existir-evento<sup>1</sup> é o único caminho possível de vencer a separação entre o mundo da cultura e

---

<sup>1</sup> Conforme explica Sobral (2019), o termo é utilizado exclusivamente na tradução do italiano para o português de *Para uma Filosofia do Ato Responsável*, feita por Carlos Alberto Faraco e Valdemir Miotello, como correspondente de *Bytve*. Logo, apesar de consultarmos tal edição, concordamos com o autor ser mais adequado falar em ser-evento, pois estamos tratando “[...] de uma obra filosófica que propõe uma filosofia da vida concreta, e não biológica, e [...] desde Aristóteles se aborda a *ousia*, ou o ser enquanto ser, e não o existir enquanto existir” (p. 35).

o mundo da vida mantida no pensamento teórico, pois somente esse plano de existência único e aberto (em constante por fazer-se) pode ligar a unidade objetiva de um domínio da cultura (o conteúdo-sentido, produto do ato) ao próprio ato em sua efetivação histórica. Nos termos do autor, “o ato deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral)” (Bakhtin, 2020, p. 43), devendo a primeira incorporar-se à segunda como um momento seu.

Logo, o ato responsável, para o filósofo, consiste no pensamento singular do sujeito com seu conteúdo, e esse ato corresponde a um momento da vida inteira em seu agir ininterrupto, dado que, na sua totalidade, a vida pode ser considerada também um ato complexo. Semelhantemente, o ato responsável é entendido como “participação real” ou “efetivo experimentar operativo e participativo da singularidade concreta do mundo” (Bakhtin, 2020, p. 59). Bakhtin (2020) também relaciona o ato a outras experiências para além do pensamento, ao entender como disposição ativamente responsável também o sentimento, a palavra e a ação (Bakhtin, 2020). À vista dessa breve delimitação conceitual e por entendermos que a responsabilidade *é* e *se realiza* apenas na relação do sujeito com o outro, optamos por adotar o neologismo *responsabilidade*, criado por Sobral (2005) para fazer jus ao sentido do termo russo original para ato – *postupok* – o qual, segundo o autor, abarca tanto a ação de responder a algo ou a alguém quanto a ação de responder pelos próprios atos.

Notamos que a filosofia do ato desenhada por Bakhtin ilumina significativamente seus postulados acerca do enunciado, no sentido, por exemplo, em que cada enunciado inaugura uma nova realidade pelo encontro entre diferentes sujeitos e que essa realidade está sempre e terminantemente ligada à realidade das outras enunciações passadas e futuras. De fato, Bakhtin (2020) afirma que o existir como evento singular se realiza irremediavelmente através do eu e dos outros.

O funcionamento desse modo do viver-agir interativo e indivisível é descrito pelo autor na ação-ato da contemplação estética, composta pelos momentos essenciais e simultâneos de empatia e exotopia. Na primeira, apreende-se o objeto de visão do seu próprio interior; na segunda, situa-se essa individualidade compreendida mediante a empatia fora dela mesma, num retorno à posição inicial externa ou extralocalizada de observação. Somente esse retorno do eu a si mesmo pode dar forma estética ao objeto empaticamente vivido como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original. Em outras palavras, é preciso transgredi-lo e excedê-lo para completá-lo enquanto realidade distinta e, logo,

encontrar sentido para ele, o qual certamente decorre da não-coincidência de lugares distintos e únicos ocupados por sujeitos igualmente singulares.

Por conseguinte, conforme Bakhtin (2020), o sujeito vive ativamente a empatia com a sua individualidade, sem perder, nem por um instante, a si mesmo nem seu lugar único fora dela. Somente nisso consiste a produtividade e a novidade do ato, o que se relaciona à ideia acerca do enunciado colocada mais acima: “mediante a empatia se realiza algo que não existia nem no objeto da empatia, nem em mim antes do ato da empatia, e o existir-evento se enriquece deste algo que é realizado, não permanecendo igual a si mesmo” (p. 62). Não há vida realmente vivida nos limites de uma única consciência. Logo, a realidade do ser está condicionada à do diálogo, do começo ao final, por isso o diálogo é uma urgência e uma obrigação, nunca terminando (Bakhtin, 2010). Além disso, Bakhtin (2020, p. 64) expõe que o mundo da visão estética abstraído do ato efetivo de contemplação não é o mundo real efetivamente vivido porque nesse mundo “perdemos a nossa participação respondente àquilo a que somos chamados”, isto é, não temos o sujeito real da visão estética.

O privilégio dado à estética na obra de Bakhtin ocorre porque, para ele, o estético, “antes de constituir-se em uma área autônoma da atividade humana, é ontologicamente inerente às relações arquitetônicas por meio das quais organizo minha subjetividade: o dizer, mediante as modalidades principais de minha relação com o outro.” (Bubnova, 2013, p. 15). Assim, ao descrever os momentos de contemplação do corpo do outro no espaço, ponto de partida da noção do estético (Bubnova, 2013), Bakhtin busca representar a dependência existencial do outro ao eu e, reversamente, do eu ao outro, indicando que essas individualidades só existem como tais porque estão em interface.

Por isso, Bubnova (2013, p. 13) afirma que “embora a ética fundamentada na responsabilidade seja de caráter inato ou intuitivo, ela não é de índole apriorística”, o que se coaduna com a observação de Faraco (2017) sobre ser a axiologia e não a ontologia o grande fundamento do projeto filosófico bakhtiniano. Na visão desse último intérprete, para Bakhtin, “o ser não é dado (ente primário), mas só é dado na relação; não precede nem define a relação, mas é definido pela relação. Decorre daí o primado da alteridade na filosofia bakhtiniana, a absoluta necessidade constitutiva do outro, do olhar do outro, da memória do outro.”

Portanto, segundo Bubnova (2013), a filosofia moral bakhtiniana pode ser definida como filosofia do ato ético, cujo conceito nodal é a responsabilidade, que vem necessariamente junto à responsividade como réplica. Por sua vez, a noção de ato ético compreende o “dever ser, intuitivo e internamente imperativo: uma espécie de saber, em

qualquer circunstância, qual é a opção correta para atuar” (p. 11), entendendo-se que “atuar eticamente” é atuar “para outro”.

A autora também explica que essa responsabilidade do ato ético não equivale nem a um termo jurídico, “nem uma obrigação normativa e abstrata relacionada a algum código de conduta, mas uma espécie de impulso que, mediante cada ato concreto, vincula o homem ao mundo, e, acima de tudo, em sua relação com o outro”. (Bubnova, 2013, p. 12). Nessa esteira teórica, a presente dissertação analisa o posicionamento individual de resistência<sup>2</sup> em 6 charges continuadas produzidas em reação ao processo movido por Luciano Hang, dono da rede nacional de lojas de departamento Havan, contra Nando Motta. Com isso, o trabalho busca delinear os modos como, em cada uma dessas réplicas, os autores assumem para si os riscos da exposição de apoio ao colega.

Primeiramente, a escolha do enunciado da charge motivou-se pelas possibilidades do gênero de promoção de um posicionamento sobre o fundo do diálogo com os eventos e discursos atuais que se pressupõem de conhecimento do interlocutor. A charge, enquanto enunciado, é visivelmente marcada pela percepção de outros enunciados, de outros valores e de outras compreensões responsivas e, como reação a essa consciência do alheio, pelo comprometimento axiológico do sujeito.

Do ponto de vista expressivo, a charge faz muito servindo-se materialmente de poucas informações. O seu intuito primário não é informar, e sim, conforme o sentido original do francês – “carga” – acentuar um fato em específico a partir de algum aspecto que nele se apresenta ou se faz questionável. Justamente mediante a escolha em colocar sob maior relevo um conjunto de dados da vida social em detrimento de outros, a opinião no gênero é estabelecida. A função social da charge liga-se, assim, à necessidade das autorias em gerar críticas, principalmente de cunho social, político (Alvarenga; Polato, 2021).

Um elemento que concorre para a popularização do gênero são os sentidos tipicamente associados a ele, como o humor. Tal questão deve ser vista com cautela, pois, como observam Ramos e Vieira (2022), a charge não precisa ser necessariamente humorística, já que, por exemplo, situações fúnebres também podem ser nela abordadas. Essa posição é já sustentada

---

<sup>2</sup> A palavra resistência vem sendo usada nos últimos anos com frequência em contextos específicos, notadamente políticos. Segundo Dominguez (2022), no senso comum e nos dicionários, o termo tem seu sentido atrelado à oposição; enquanto, na Análise do Discurso, entende-se que a resistência é a oposição necessariamente realizada contra um discurso dominante. No caso da charge continuada, o discurso dominante confrontado é o da censura e o do controle às artes, relacionado diretamente com o comportamento das elites da sociedade e atualizado não apenas em regimes de ditaduras, mas sim desde as primeiras civilizações, haja vista a arte e a cultura sempre se mostrarem propícias à manipulação (Derviche, 2021).

também por Gonçalves (2017, p. 202), para quem associar a charge apenas ao efeito de humor pode “conduzir a leituras afastadas daquela que seus elementos verbo-visuais projetam meio à tensão com o contexto social com o qual ela dialoga”. Dessa maneira, concordamos com os autores que a charge pode promover diferentes sentidos, sendo o humor apenas um deles.

Outro elemento que contribui para o interesse de pesquisa acerca das charges é o ambiente de circulação. “[...] No século 20, o lócus prioritário eram as páginas dos jornais impressos. Contemporaneamente [...] são também compartilhadas em redes sociais ou mesmo produzidas especificamente para o ambiente digital” (Ramos; Vieira, 2022, p. 148). A charge deixou, portanto, de funcionar como enunciado essencialmente jornalístico, sendo utilizada também em outras esferas de atividade humana, inclusive menos padronizadas, como a íntima (*blog*), a artística (páginas pessoais dos chargistas, exposições) e do entretenimento (sites e páginas de redes sociais, comunidades virtuais, revistas), para citar apenas algumas possibilidades.

Se, por um lado, a maior autonomia da charge em relação ao ambiente de circulação não altera a sua função social de crítica a fatos e acontecimentos do cotidiano social recente, por outro, liberta essa crítica de funcionar como uma espécie de reforço de contorno “mais simpático” ao que é dito em outro gênero visto como “mais sério”, a exemplo de notícia, editorial, artigo de opinião, por exemplo.

Além disso, assumimos junto a Paveau (2021) que, na realidade virtual, onde a visão ecossistêmica da linguagem é mais urgente pelos novos modos de interatividade e de produzir sentidos, a noção de ambiente é produtiva por ser própria de uma abordagem dos discursos cujo objeto de análise é não apenas o enunciado em si, mas o conjunto do sistema no qual ele é produzido, ideia já referendada pela visão dialógica da linguagem proposta pelo Círculo. Em decorrência, na Análise do Discurso Digital, o conceito de ambiente é central por possibilitar o estudo dos discursos digitais enquanto compósitos, isto é, como unidades constituídas por uma matéria linguística mestiçada com o não-linguageiro de natureza técnica (Paveau, 2021).

Nessa perspectiva, é que Paveau (2021) tece sua abordagem do discurso digital, inscrevendo-se no contexto das teorias pós-dualistas, para as quais, conforme a própria autora explica, não há divisão entre linguístico e extralinguístico, entre discurso e contexto, pois a ordem da linguagem e da realidade formam um *continuum*. Nos universos discursivos digitais, “existe apenas uma ordem, o tecnodiscursivo, no qual o -tecno e o -discursivo são cointegrados” (Paveau, 2021, p. 162).

Sabemos que, ao figurar no meio digital não fixada necessariamente ao ambiente jornalístico, a charge marca sua legitimidade como não dependente desse contexto nativo.

Seguindo a lógica de Paveau (2021, p. 328), ela passou a ser um tecnogênero, isto é, “um gênero de discurso dotado de uma dimensão compósita”. Agora os internautas podem acessar a charge localmente sozinha e reagir a ela em toda sua densidade significativa.

Assim, a charge cresce em importância e ganha propriamente um público leitor. Essas mudanças a fazem comportar-se como um enunciado mais personalizado e individual, indicador de uma responsabilidade pessoal, não “genérica, especializada, de representação etc.; [...] uma responsabilidade que se relaciona com uma área específica de trabalho, fora da qual deixa de funcionar” (Bubnova, 2013, p. 14). Não obstante, a charge não perdeu seu lugar no universo off-line nem é inteiramente dependente das ferramentas digitais, o que a torna, ainda na terminologia de Paveau (2021, p. 330), um tecnogênero negociado, definido como “um gênero de discurso preexistente e estabilizado ou não nas produções pré-digitais, mas que adquire on-line traços propriamente tecnolinguageiros e tecnodiscursivos.” De fato, a charge é derivada de um repertório de gêneros pré-digitais, ganhando características específicas ao circular também nos ambientes conectados, tais como o comentário *on-line*.

Com a passagem do jornal – seu local de surgimento – às redes digitais, a charge também experimentou uma ampliação de temas. No jornal impresso, como explica Romualdo (2000), há a intertextualidade entre a charge e os outros textos nele veiculados, em especial a notícia, relação que pode ser construída pelo leitor de forma diversa para a construção do contexto de interpretação da charge. Já na internet, Barbosa (2018, p. 14) observa que a charge desempenha outras funções para além do diálogo com as manchetes do mesmo dia ou de dias anteriores à sua publicação. Segundo a autora, “a ampliação dos assuntos abordados nas charges para questões fora das primeiras páginas dos jornais impressos foi facilitada com a presença dos chargistas em redes sociais, ou seja, nos meios em que as opiniões podem ser livres e publicadas a qualquer momento.”

Quanto à linguagem, a charge permaneceu organizada por meio dos códigos verbal, visual e sonoro. Não raramente, sua materialidade aparece composta apenas pelo segundo elemento. Miani (2012, p. 3) destaca que essa situação rompe com a falsa ideia de que a imagem é um elemento complementar ao texto linguístico, já que “a charge não se restringe a reproduzir, reeditando o texto verbal no código visual, nem tem como objetivo apenas ilustrar uma notícia, mas também interpretá-la.”

Do ponto de vista não do conteúdo objetivo (supondo-se, para fins teóricos, essa separação) mas sim temático da charge, a saber, da posição valorativa do autor sobre o conteúdo abordado, é possível notarmos contemporaneamente um resultado promissor da circulação da charge no ambiente digital. Além de unir seus fios de sentido aos de outros

enunciados semelhantemente compartilhados no ciberespaço, viu-se que a charge, numa espécie de retorno do gênero sobre si mesmo, também reproduziu elementos de uma charge anterior como forma de marcar um posicionamento de proteção da liberdade de expressão de um certo conteúdo.

O fenômeno, que se origina e funciona como um movimento artístico de resistência, foi identificado entre os cartunistas de “Charge Continuada”. O nome nasceu nos círculos internos da comunicação profissional cartunista, sendo proposto pelo cartunista Duke e aceito pelos demais artistas para ser usado como lema do movimento de apoio ao chargista Renato Aroeira em junho de 2020, por ocasião da denúncia de uma de suas produções conduzida pelo então ministro da justiça André Mendonça,<sup>3</sup> com base na Lei de Segurança Nacional (LSN). Desde então, o termo passou a ser utilizado para identificação de ações semelhantes com relação a outros colegas, como Nando Motta. Pelo teor de protesto que marcou o posicionamento dos chargistas, ainda é possível encontrar, nas redes, o termo “chargeada” em alusão às postagens que “continuaram” os sentidos silenciados, proibidos, das charges denunciadas.

A charge censurada<sup>4</sup> de Aroeira, referente ao cenário de pandemia e publicada no dia 14 de junho de 2020 no site *Brasil 247*, ironizava o pedido do ex-presidente Bolsonaro de que seus apoiadores entrassem nos hospitais de campanha ou públicos para filmar os leitos destinados a pacientes com COVID-19 e assim verificar a procedência das acusações de responsabilidade contra ele dirigidas no período acerca do número de mortes em decorrência da falta de leitos e de aparelhos respiradores.

No mesmo dia, o jornalista Ricardo Noblat fez um tuíte compartilhando a produção de Aroeira, sendo também enquadrado na suposta infração da LSN. Intitulada “Crime continuado”, a charge representa Bolsonaro, em posição de fuga, segurando uma lata de tinta preta e um pincel e perguntando ao leitor “Bora invadir outro?”. Atrás dele, sobre um fundo completamente branco, há centralizada uma grande cruz vermelha – emblema dos serviços de assistência à saúde – cujas pontas, pintadas em preto alternadamente em direção à direita à esquerda por Bolsonaro, remetiam a figura da cruz à suástica nazista. A tipografia do traçado das pontas da cruz dá ao conjunto uma semelhança com a cena de uma pichação deixada sobre um muro.

---

<sup>3</sup> Link:

<https://www.poder360.com.br/governo/mendonca-manda-pf-apurar-charge-que-liga-bolsonaro-a-suastica-nazista/>.

<sup>4</sup>Link:

<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/cartunistas-fazem-campanha-em-apoio-ao-colega-renato-aroeira>.

Com a denúncia, Mendonça buscou configurar a obra como crime de segurança sob o pressuposto de que ela punha em risco a integridade do Estado. A reação dos artistas nas mídias digitais foi enérgica, incisiva e avassaladora. O nome charge continuada é justamente uma releitura do título da charge censurada – Crime continuado – e fornece uma espécie de ilustração antecipada da essência do movimento, que dominou as redes reapresentando e reforçando *ad nauseam* a charge “indigesta”. “Uma estratégia de citação e reiteração deliberadas da charge Crime Continuado em resposta à tentativa de silenciamento da crítica nela proposta”, conforme os termos de Scabin; Nabeiro (2022, p. 52). Desse primeiro evento, não apenas cartunistas nacionais, mas também estrangeiros participaram.

Na visão dos estudiosos, tal característica aproxima a charge continuada do memes, pois “se baseia na replicação de uma estrutura discursiva geral, com o deslocamento e/ou adição de elementos semânticos e/ou sintáticos pontuais” (Scabin; Nabeiro, 2022, p. 52). Em contrapartida, em nossa visão, uma divergência crucial entre as duas produções nativas digitais se dá no âmbito temático. Apesar de o conteúdo do meme ser geralmente “uma reação, crítica ou comentário sobre algum acontecimento, que pode ser expressado pela imagem e/ou pela frase utilizada” (Guerra; Botta, 2018, p. 1869), o que o coloca na rota de encontro com a charge continuada, o questionamento que ele veicula não chega a despertar uma celeuma nacional tal como foi a instaurada pela charge continuada em torno da discussão a respeito da liberdade de imprensa (Silva, 2023).

De maneira mais recente, em dezembro de 2021, ocorreu uma segunda manifestação que também se relacionava diretamente às questões políticas do espaço-tempo pandêmico, agora particularmente às informações divulgadas pela imprensa a partir da instalação da Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado Federal (CPI) da COVID-19. Desta vez, a charge continuada<sup>5</sup> saiu em defesa ao chargista Nando Motta, contra o processo por danos materiais e morais que lhe foi aberto pelo empresário Luciano Hang.

A charge censurada, publicada no dia 23 de setembro de 2021 na página pessoal de instagram do artista, curiosamente construiu-se sob uma perspectiva representacional dos personagens inversa à da charge de Aroeira: retratava o empresário não em primeiro plano, mas ao fundo, sorrindo e andando tranquilamente, vestido com camisa verde e calça amarela. À sua frente, vilões famosos do cinema conversam sobre a monstruosidade de Hang, olhando-o de soslaio com reprovação. *Jason Voorhees* (Sexta Feira 13), inicia com “Dizem

---

<sup>5</sup>Link:

<https://www.brasil247.com/cultura/processo-de-luciano-hang-contra-nando-motta-resulta-em-proteto-artistico-com-mais-de-40-charges>.

que deixou a mãe ser cobaia...”; *Hannibal Lecter* (O Silêncio dos Inocentes) continua com “...fraudou a causa da morte dela...”, ao que *Pennywise* (It - A coisa) e *Chucky* (Brinquedo Assassino), respectivamente, respondem com “...Que horror...” e “Monstro!”. É de se destacar que nem a charge de Renato Aroeira nem a de Nando Motta foram excluídas dos seus locais originais de publicação.

Os dois episódios de “chargeada” exemplificam o que Ferreira (2023) nomeia de charges de humor ácido, ou de riso mau, pois, mesmo que as charges continuadas não provoquem a gargalhada, confrontam e, mediante a representação de um ato extremo, impulsionam o leitor a fazer sua reflexão. De fato, se o fim do enunciado de Nando Motta já era confrontar o negacionismo extremado da figura de Hang, as charges continuadas correspondentes levaram esse objetivo a um plano de realização de dimensões imensuráveis, tendo em vista a solidariedade dos artistas em produzir charges para o movimento e comprometerem-se, pela republicação do conteúdo reprovado, com a acusação de crime que recaía sobre esse cartunista.

Como Aroeira declara em depoimento<sup>6</sup> sobre o ocorrido com Nando Motta, o que Hang parecia não esperar era que os chargistas eram muitos e que, portanto, o seu incômodo com Motta não só não havia sido resolvido com a denúncia contra ele, mas agora iria continuar como uma espécie de rixa pessoal entre Hang e toda a classe artística. Vale destacar que Aroeira também publicou, em sua página pessoal de *Instagram*, uma charge continuada para a mobilização digital #SomosTodosNando.

Analisando, por exemplo, a primeira mobilização digital de charge continuada, Scabin; Nabeiro (2022) concluem que, apesar de fiéis à concepção e tema da imagem original, as charges continuadas em apoio a Aroeira mostram como muitos artistas procuraram imprimir marcas autorais por meio das cores e tipos de traços utilizados. Nessa tarefa, ainda conforme esses autores, a associação entre Bolsonaro e a suástica é mantida como principal articulação discursiva da narrativa, mesmo nos casos em que as charges continuadas propõem alterações mais substanciais na linguagem tecnográfica da charge original de Aroeira.

Em vista disso, Scabin; Nabeiro (2022) propõem a ideia de que o movimento deu

---

<sup>6</sup> “Eles não aprendem. Não entendem. O Véio da Havan (aliás, mais novo que eu), o Luciano Hang, está processando o chargista Nando Motta. Por causa de uma piada... O que passa na cabeça de alguém que quer processar uma piada? Que quer proibir uma cobrança? Sim, passa exatamente isso que todo mundo pensou. O Nando não cometeu nenhum crime: apenas desenhou - de maneira brilhante, como sempre - o que ele viu. E o que ele viu foi o óbvio: Luciano Hang é um monstro. Um monstro terrível, um dos vários que estão aí à solta... Mas é ridículo. Um monstro muito ridículo. É ridículo processar os carregadores. Bem, Lulu... A má notícia é que somos muuuuuuuitos. E a carga continua... Continua. Agora pra assombrar você, Véi...” (Revista Pirralha, 2021b).

corpo a um efeito bumerangue da censura, já que a tentativa de silenciamento da charge de Aroeira como conteúdo contrário ao governo bolsonarista resultou na amplificação de sua visibilidade, como também direcionou a maior atenção pública a uma série de problemas da gestão Bolsonaro. Uma evidência da propagação alcançada por essa forma inovadora da charge que Scabin; Nabeiro (2022) mencionam é o fato de, em 2020, o prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos ter incluído em sua programação uma homenagem a Aroeira e ao movimento Charge Continuada, intitulada Prêmio Destaque Vladimir Herzog Continuado.<sup>7</sup> O prêmio foi dedicado a 109 peças da mobilização inscritas na 42ª edição do evento.

Na mesma direção, Liberatti (2022) acrescenta, em relação à autoria das charges continuadas do caso Aroeira, que algumas produções trazem somente a assinatura do profissional que realizou a releitura, e outras a assinatura desse artista adicionada ao do autor da charge alvo de censura, a fim de fomentar a causa. Paralelamente, outros recursos que acompanham a charge continuada dão a entender que ela não é a única versão da original (Nascimento, 2023), como, por exemplo, a unidade compósita *hashtag*, derivada de uma coconstituição do linguageiro e do tecnológico (Paveau, 2021). Assim, a utilização do recurso #SomosTodosAroeira no espaço gráfico da charge continuada é uma alavanca eficaz para disseminação desse protesto artístico nas redes digitais, ou, nas palavras de Scabin; Ferraraz; Nabeiro (2023), desse ativismo do cotidiano.

Acerca do efeito da tentativa de censura, o pesquisador endossa o posicionamento de Scabin; Nabeiro sobre a maior visibilidade que o movimento trouxe aos sentidos da charge e a seu produtor e complementa-o ao salientar que a charge continuada também “promoveu a união e fortalecimento da classe, impulsionando o texto chargístico enquanto possibilidade de discussão das situações vivenciadas em nosso país.” (Liberatti, 2022, p. 76). Ademais, ela também mostrou como essa classe consegue se transformar mediante as novas tecnologias (Ferreira, 2023).

Já Pessoa (2023, p. 114) afirma que o posicionamento coletivo realizado na charge continuada é outra marca dos nossos tempos potencializada pela pandemia, visto que “as reações viralizam e ganham adesão tão rapidamente quanto a circulação das notícias”, especialmente quando envolvem instituições máximas da esfera federal. Nesse sentido, para Cotta (2020, p. 156), apesar de não faltarem atores do campo político elencando crimes de responsabilidade cometidos pelo ex-mandatário Jair Bolsonaro, “o traço mordaz de Aroeira, ao transformar a cruz vermelha em suástica, toca no aspecto mais importante [...], pois revela

---

<sup>7</sup> Link: <https://premiovladimirherzog.org/lista-premiados-vladimir-herzog-todas-as-edicoes/>.

que a longa lista de crimes e impropérios se cobre com o manto do nazifascismo”.

Com base em tais pressupostos, a pesquisa se norteia pela seguinte questão geral: de que maneira as charges do movimento #somostodosnando, unidas por uma mesma causa, constituem réplicas únicas de resistência à censura? O questionamento desdobra-se em outros específicos: i) como o discurso bivocal é construído em cada enunciado do movimento? ii) quais os impactos das charges continuadas para a representação de Hang?

Em decorrência, o objetivo geral do estudo é apontar os modos como as charges continuadas constituem individualmente o posicionamento artístico de resistência à censura. Nesse sentido, são objetivos específicos: i) explicitar o projeto enunciativo constituinte das charge continuadas, pelo qual elas reagem, em polêmica, a duas vozes – uma contra e uma a favor; ii) examinar os efeitos desse projeto para a representação de Luciano Hang.

Escolhemos analisar alguns episódios da segunda edição do movimento Charge Continuada por mais de uma razão. Primeiramente, por ela ser temporalmente mais próxima, o que termina por conceber a maior inovação do recorte de pesquisa, porquanto, até o momento, não foi realizado nenhum estudo mais aprofundado (em nível de dissertação ou tese) sobre o caso específico da produção de charges como mobilização da classe artística nacional dos cartunistas em defesa a Nando Motta ou a algum outro colega artista. Conseqüentemente, o posicionamento construído nessa versão recente da charge tampouco foi ainda investigado, pelo que esta pesquisa configura-se como uma busca por contribuir com a lacuna, ampliando a compreensão do projeto enunciativo desse fenômeno digital mediante o exame de algumas de suas peças.

Em seguida, a opção também foi motivada pela personalidade e pelo posicionamento de Nando Motta no meio digital. O artista é, como pontua Silva (2023, p. 196), um “sujeito polivalente com ideais progressistas, trabalhando como músico, ator, militante e ilustrador/cartunista”. Bastante atuante nas suas redes sociais, apresenta em suas produções uma crítica mordaz frente aos acontecimentos, destacando-se por “continuamente retratar os fatos políticos contemporâneos em suas redes sociais, ajudando a despertar a criticidade entre os seus leitores” (Silva, 2021, p. 196).

Tomando por referência o *Instagram*, sua página conta com 351 mil seguidores e 1.261 publicações, dentre as quais algumas das charges aparecem ligadas em carrossel a *prints* de notícias a ela relacionadas quanto ao assunto. Antes mesmo de ser alvo da reação de Luciano Hang, seus trabalhos já vinham chamando a atenção principalmente de internautas bolsonaristas, que, com posicionamento político contrário ao seu, chegaram até a alterar duas

de suas charges<sup>8</sup>. Uma delas foi referente à morte de três meninos negros moradores de Belford Roxo (RJ) e outra ao assassinato do garoto João Pedro durante uma operação policial no Complexo do Salgueiro, região em São Gonçalo (RJ).

Abramos aqui um parêntese para um breve esclarecimento. A charge alterada não deve ser confundida com a charge continuada, embora partam de um mesmo princípio: o trabalho de criação sobre uma obra pré-existente. No primeiro caso, há a apropriação do enunciado primeiro com o fim semelhante ao de uma paródia, na qual, no processo imitativo, dá-se uma direção diversa ao sentido do que está sendo parodiado. A reprodução tem finalidade subversiva, não afirmativa. Em termos de gênero, não há propriamente a criação de um tipo, mas um exercício pontual de cópia do enunciado primeiro acrescida de modificações, especificamente em sua parte verbal.

Ainda, segundo Xavier; Cardoso (2021), o autor da charge alterada pode justapor à assinatura do produtor da charge modificada a sua própria, como se faz na charge continuada, mas com a intenção de gerar uma polarização. Além disso, os autores constatam, a partir da análise de um exemplar, que a charge alterada nem sempre tem em vista atingir o autor da charge apropriada, podendo ocorrer, em sua leitura, “ser indiferente saber ou não que a versão alterada se origina de uma charge legítima com orientação argumentativa contrária” (Cardoso; Xavier, 2021, p. 12). Nesse caso, importaria antes a avaliação, por parte do público-leitor (no exemplo apontado pelos estudiosos, eleitores), da tese que a charge alterada defende, capaz de convencer quem compartilha da mesma opinião a aderir a ideia promovida.

Evidentemente, o mesmo não pode ser afirmado quanto à charge continuada, já que ela, em seu propósito comunicativo básico, une diretamente a sua voz à voz da charge ameaçada de silenciamento (para isso a *hashtag* mostra-se um recurso imensamente relevante), reforçando-a e tornando-a altissonante. Nesse caso, ocorrendo sem dúvidas uma alteração, há um valor de reforço à charge-base, haja vista que a charge continuada é produzida como uma réplica frente à demanda social maturada especificamente no meio profissional artístico de ilustração de fortalecer, pela reiteração, uma ideia ou causa objeto de censura. Logo, podemos falar da criação de uma outra modalidade do gênero charge. Isso evidentemente não põe em xeque a existência da charge comum, já que “a continuidade está sempre presente na mudança, e esta não pode existir sem aquela, do mesmo modo como a diferença pressupõe alguma semelhança [...]” (Sobral, 2006, p.175)

---

<sup>8</sup>Link:

<https://www.brasil247.com/midia/bolsonaristas-alteram-charges-de-nando-motta-e-sergio-camargo-da-fundacao-palmares-compartilha-mlyu5ccj>.

A charge continuada também não corresponde à charge seriada, forma ocorrida quando um mesmo autor publica em momentos diferentes charges ligadas a um mesmo assunto, não por falta de criatividade, mas sim pelo seu objetivo de fazer uma releitura de uma charge bem abrangente, na qual são refeitos e explicados os sentidos dessa charge mais antiga para o leitor e até mesmo acrescentados a ela novos caminhos de interpretação (Ferreira, 2023).

Um exemplo de charge seriada é estudado por Gonçalves (2015). Trata-se do caso do cartunista Iotti, que, aderindo à campanha contra o abandono de animais, tem uma charge<sup>9</sup> publicada sobre esse tema no jornal *Zero Hora*, no dia 30 de dezembro de 2011. Nela, o artista retrata a cena de um homem e uma mulher conversando e, à frente deles, um cachorro observando com o aspecto de satisfação. O homem fala à mulher: “Tudo pronto! Vamos à praia!!”. A mulher, por sua vez, responde: “...E o que fazer com esse bicho???” Sobrepõe-se a esse diálogo, como que invadindo a primeira cena, a imagem de um carro carregado de malas correndo sob uma pista. Dentro do carro, estão o mesmo homem e a mesma mulher do início. Essa é representada agora lançando, para fora do veículo em movimento, o cachorro, que tem um olhar assustado.

Devido à reação negativa gerada pela produção entre os assinantes do jornal, que, por uma leitura literal da charge, compreenderam que Iotti incitava os maus-tratos aos animais, o jornal *Zero Hora* divulgou, no dia 5 de janeiro de 2012, uma nova charge do artista.<sup>10</sup> Intencionalmente criada para desfazer o mal-entendido da primeira, a segunda charge traz, como novidade, o título “*Aumenta o número de animais abandonados*” e reproduz o cenário já conhecido do carro em movimento na estrada, mas com o detalhe de que o animal não é lançado para fora dele, pois foi abandonado antes mesmo de o carro partir. O cachorro aparece olhando o veículo se afastar e perguntando “Por que me abandonaste, Senhor!!”. A segunda charge, mantendo o tema e a composição da anterior, a explica, e, nessa condição, estabelece um conjunto seriado de charges.

Semelhantemente, ainda existe o caso da charge segmentada. Segundo Ferreira (2023, p. 45), esse modo do gênero charge “lembra uma tira em quadrinhos, por ter mais de uma cena de ação, mas, de cima para baixo, como o sentido de leitura de uma coluna de opinião”, com cada cena representado um momento de tempo-espço. Nesse ponto, o autor traz o exemplo de Angeli, que adota uma técnica de composição da charge em “tiras com mais quadros; às vezes, com indicações de números para a sequência da leitura, facilitando o

---

<sup>9</sup> Link: [https://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/seda\\_news/cache/news20120106.html](https://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/seda_news/cache/news20120106.html).

<sup>10</sup> *Ibid.*

público não tão familiarizado com este tipo de quadrinho.”

Um exemplo de charge segmentada que curiosamente permite observar a força do movimento de charge continuada é “*Proibição Continuada*”<sup>11</sup>, do artista Daniel Lafayette. Ela foi publicada no site *Portal Gerais* no dia 1 de junho de 2021, apenas alguns dias antes da publicação da charge censurada de Nando Motta. O título da charge estabelece clara alusão ao primeiro evento organizado de charges continuadas de defesa a Aroeira e trata do caso de um professor do município de Trindade (GO) que foi levado à delegacia no dia 31 de maio de 2021 por policiais militares por se recusar a tirar do capô do seu carro a faixa “Fora Bolsonaro genocida”. O professor foi, assim como Renato Aroeira, enquadrado na Lei de Segurança Nacional (LSN).

Assim, Lafayette constrói uma charge dividida em três quadros com exatamente os mesmos elementos de cenário e personagens, mudando apenas o diálogo mantido por esses últimos. Os quadros recriam a cena real, apresentando um homem num carro vermelho, em cujo capô se lê o enunciado referido, e um segundo fora do carro. Na primeira cena, o segundo homem esbraveja em direção ao motorista com a proibição “Não pode adesivar o carro chamando o presidente de genocida”. Por sua vez, o primeiro interlocutor responde-o com questionamentos sucessivos, estratégicos para fazer ressoar na fala do que faz a proibição o termo por ele mesmo censurado: na segunda cena, pergunta “Não pode chamar ele de quê?”, ao que o autor da proibição responde “Bolsonaro genocida!!!; na terceira, o dono do carro insiste no suposto não entendimento com “O quê?”, recebendo agora como resposta “ge-no-ci-da!!!”.

A charge é exposta aqui em linhas gerais por representar muito bem, por meio da ironia de uma “proibição continuada” que não se sustenta na prática do censor que a transmite, a ironia da denúncia realizada pelo Ministério da Justiça ao artista Renato Aroeira, já que esse ato de censura se tornou a plataforma ideal para a maior visibilidade da charge criminalizada. Como esclarecido por Scabin; Nabeiro (2022) no conceito de efeito bumerangue da censura já abordado, a charge de Aroeira e a crítica a Bolsonaro nela contida não apenas permaneceram na esfera pública, mas também, com a amplificação de sua circulação, tiveram seu escopo redimensionado pelos diversos caminhos de interpretação abertos bem como pela criação de novos enunciados que, aderindo à obra de Aroeira, a ressignificam. Em resumo, a “proibição” da charge de Aroeira por André Mendonça, tal como a proibição da inscrição que nomeia o presidente Bolsonaro de genocida no carro do professor de Trindade, revelam-se completamente infelizes no alcance de seu objetivo (mas logicamente

---

<sup>11</sup> Link: <https://portalgerais.com/charge-proibicao-continuada/>.

não na realização do objetivo inverso) por voltarem-se contra si mesmas, reverberando muito mais amplamente os sentidos que buscavam apagar.

Especialmente em termos de função social, não há aproximação entre a forma seriada e segmentada da charge e a charge continuada. A natureza desse novo evento discursivo, ao menos até o momento de nossa investigação, ultrapassa a de um único tipo de enunciado com características recorrentes, alcançando, segundo Liberatti (2022), o status de um ato aberto a outros gêneros dos quadrinhos, como um acontecimento instaurado a partir do momento em que vários cartunistas se reúnem, criam um movimento virtual na plataforma Instagram (por exemplo), produzindo charges, desenhos e cartuns como réplicas a uma charge inicial que havia sido objeto de polêmica.

Ainda na visão de Liberatti (2022), o caso de Aroeira foi uma semente cujos frutos são colhidos até hoje, visto que o movimento permanece ativo quando outros colegas cartunistas sofrem algum tipo de retaliação no trabalho e tem sido acompanhado por meio de reportagens escritas e *lives*<sup>12</sup> que têm acontecido a fim de potencializar as discussões da temática da liberdade de expressão.

Com o panorama apresentado, fica clara a dupla natureza do fenômeno charge continuada: ação de protesto – pela republicação do conteúdo censurado em novas produções disseminadas em blogs e em páginas de redes sociais (pessoais, profissionais e institucionais), visando não apenas mantê-lo ativo, mas também multiplicar o seu alcance entre os interlocutores, uma vez assumido o direito da livre manifestação artística – e um novo tipo de enunciado chargístico – que aproximou, em certa medida, a charge ao meme por fazê-la, na condição de *continuada*, um produto do contexto digital e das circulações virais em que ocorre, alterando a dinâmica semântica original do gênero (Paveau, 2021).

Portanto, esta pesquisa, inserida na Análise Dialógica do Discurso e aplicando os achados da Análise de Discurso Digital, de Paveau (2021), demonstra um ponto de relevância ao buscar apreender o movimento de estabilidade e mudança em uma nova versão da charge digital – a charge continuada – a partir da observação tanto da responsividade desse

---

<sup>12</sup> Um exemplo de reportagem é a divulgada pelo site Uol no dia 18 de junho de 2020. Link: AROEIRA: “O chargista não desiste” de combater a censura. *Uol*, 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/18/aroeira-o-chargista-nao-desiste-de-combater-a-censura.htm>. Acesso em: 19 mar. 2024.

Semelhantemente, uma live representativa do debate que a denúncia da charge movimentou é a realizada na conversa entre o jornalista Beto Almeida e o cartunista Aroeira no quadro Latitud Brasil, do canal Rede TVT. Link: REDE TVT. Perseguido por Bolsonaro, usa a arte para contestar. Youtube, 12 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wTEIz5ZKIPg>. Acesso em: 19 mar. 2024.

enunciado, que o filia aos dizeres alheios, quanto da responsabilidade, que o faz um elo completamente novo e singular da corrente verbal.

Do mesmo modo, esta dissertação deixa uma contribuição ao reafirmar (pois nunca sozinha) a validade da aplicação do conceito bakhtiniano de autoria para além do domínio estético-formal do romance, situando-o, quanto à importância, em relação a outros conceitos mais intensamente discutidos da teoria dialógica ao mesmo tempo que trazendo à luz a interdependência desses construtos teóricos, desenvolvidos ao longo de mais de uma obra do Círculo. Simultaneamente, trabalhando com o conceito de transmutação, o estudo busca ampliar o entendimento das condições que impelem a renovação dos gêneros, particularmente quando essa mudança resulta da transformação dos modos de comunicação decorrentes do crescimento das conexões virtuais na rede mundial de computadores (Guerra; Botta, 2018).

Isso posto, na sequência desta discussão inicial, na qual se intentou definir e justificar o objeto bem como os objetivos de pesquisa, o leitor encontrará um capítulo destinado à exposição dos procedimentos metodológicos, um voltado à análise do *corpus* e, para fechamento do trabalho, um capítulo com as considerações finais, onde se faz um levantamento dos principais resultados obtidos pela pesquisa, sintetizando as suas contribuições e delineando possíveis continuações do trabalho investigativo sobre a charge continuada.

Dessa maneira, no capítulo intitulado “*Ato responsável: singularidade realizada a cada momento de interação*”, desenvolvemos as noções de responsividade e responsabilidade com base na teoria do ato ético bakhtiniano, buscando observar como elas apresentam-se pressupostas e integradas nesse conceito. Atreladamente, evidenciamos a importância de se considerar a individualidade ou a diferença, isto é, o sujeito, na realização de um estudo adequadamente alinhado ao pensamento do Círculo, visto que a existência desse elemento é a base para instauração do diálogo e, por conseguinte, do enunciado.

Logo adiante, no capítulo “*Autoria: instância criativa do enunciado*”, enveredamos a discussão para a análise dos elementos que configuram a emergência da posição criadora, autoral, no enunciado, distinguindo-a da instância do autor-pessoa, sobretudo à luz da noção de forma arquitetônica. Recuperando os postulados mais substanciais da teoria dialógica, que atestam o interesse do Círculo pelo plano estético e pela sua relação com o mundo da vida, a seção pretende reafirmar, juntamente aos intérpretes do pensamento bakhtiniano, a consistência de se tratar também como autor o produtor de enunciados de gêneros menos padronizados da esfera artística, tal como a charge.

No capítulo “*Charge: regularidade e mudança*”, detemo-nos na abordagem dos

elementos temáticos, estilísticos e composicionais recorrentes que estruturam o gênero charge – em seu contexto de produção, circulação e recepção em uma dada esfera de atividade humana – como um enunciado dotado de uma certa estabilidade, no contexto pré-digital e digital. Por outro lado, considerando a não tão recente migração da charge para esse meio virtual e a profusão que o gênero tem alcançado a partir de tal mudança, refletimos sobre as implicações do ambiente digital à responsividade e à responsabilidade de seu enunciado, as quais possibilitaram as inovações internas culminantes no surgimento da charge continuada. Assim, focalizamos a relação entre os elementos que permanecem e asseguram a regularidade do gênero como também – dado o caráter relativo dessa regularidade – os que são modificados diante da nova necessidade comunicativa de defesa à liberdade de expressão artística.

Já no capítulo “*Delineamentos e etapas da pesquisa: o percurso de abordagem da 2ª chargeada*”, caracterizamos a pesquisa quanto ao tipo, à finalidade e aos procedimentos metodológicos. Também descrevemos o percurso das decisões empreendidas no tratamento da charge continuada, desde a seleção até a análise desse *corpus*, aprofundando alguns apontamentos já realizados na presente seção. Dentre eles, está o detalhamento da justificativa e da importância do estudo em recortar, no domínio das charges, exemplares da nova versão ainda recém-chegada desse gênero, o que fundamenta o interesse da dissertação em tecer uma análise pormenorizada de sua materialidade e, conseqüentemente, a definição, também exposta neste momento, de um conjunto de critérios e coordenadas necessários ao atendimento desse fim, materializado nos objetivos geral e específicos do trabalho. A leitura desta seção será, então, crucial para a compreensão dos movimentos descritivo-interpretativos realizados sobre o objeto de pesquisa, sempre tendo em vista a produção teórico-conceitual do Círculo e da ADD como sua tributária, de modo a legitimar as conclusões para as quais nos encaminhamos.

Em seguida, em “*Arte, bicho instruído: a réplica dos chargistas*”, descrevemos, com base em fontes de informação, o contexto sociocultural posterior à divulgação da obra de Nando Motta, que a tornou uma peça dialógica chave da intenção discursiva dos chargistas no cronotopo pandêmico, tanto pela censura que Luciano Hang quis imputar a Nando quanto pela rede de (re)enunciação do conteúdo criminalizado criada pelo grupo em solidariedade ao artista. Desse modo, caracterizamos o momento histórico determinante do surgimento da charge continuada – enquanto protesto artístico organizado como uma série de publicações nas redes de apoio ao chargista processado e enquanto renovação do gênero charge –, a fim de indicar parâmetros importantes para a interação discursiva, que definiram a relevância dos

enunciados das charges continuadas nas condições apresentadas. A partir disso, apresentamos a análise de 6 charges continuadas produzidas na mobilização digital [#somostodosnando](#), momento em que será vista de perto a transmutação do gênero charge em consequência da nova necessidade comunicativa instaurada.

Por fim, no capítulo “*Síntese final: uma só voz nada termina, nada resolve*”, reunimos as principais conclusões do trabalho, apontando sumariamente os resultados explicitados na análise. Também refletimos aqui sobre o alcance da contribuição desses dados no estímulo a novas pesquisas, com vistas a despertar novas compreensões sobre a charge continuada e, de maneira geral, sobre os processos de mudança do gênero discursivo.

## 2 ATO RESPONSÁVEL: SINGULARIDADE REALIZADA A CADA MOMENTO DE INTERAÇÃO

Falar em ato responsável traz à tona irredutivelmente o sujeito como elemento organizador da experiência de um mundo realmente vivido (não o mundo enquanto pensado, produzido, teórico). Nessa lógica, o próprio ato não existe como fato contemplado e teoricamente concebido, mas algo que precisa ser assumido do interior do processo. No ato não há cisão, nem descontinuidade entre os planos do conteúdo-sentido, da realização histórica e do tom emotivo-volitivo. Conforme Bakhtin (2020, p. 80-81, grifos do autor), todos esses elementos figuram como momentos do ato, momentos de uma única decisão definitiva, que “concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular o *sentido* e o *fato*, o universal e o individual, o real e o ideal [...]; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha de *uma vez por todas*.”

Ainda segundo Bakhtin (2020), não há objeto que possa livrar-se da contingência do sujeito sobre ele, isto é, da iminência de seu agir e de sua apreensão em um determinado tempo-lugar histórico. Sob tal ótica, compreendemos, junto com Arán; Ponce (2022, p. 58), a proposta de Bakhtin como audaciosa, pois advoga a “construção social de um sujeito ‘concreto’, cuja responsabilidade moral estivesse historicamente situada e se convertesse em um modo de ação participativa em todas as ordens do fazer, tanto cotidianas como específicas”. De fato, o filósofo russo insistiu precisamente nesse aspecto, quando tratou da improdutividade de se traçar uma filosofia do existir-evento uno e único abstraindo-a da ação-ato singular e do seu autor.

Ainda nesse contexto, o pensador denunciou o preconceito do racionalismo como elemento de toda a filosofia contemporânea, segundo o qual apenas o lógico poderia ser claro e racional, e o objetivo se contrapunha ao subjetivo, este último desconsiderado na perspectiva racionalista. Bakhtin (2020, p. 82-83, grifos do autor) postula exatamente o oposto, colocando-se na contrária de seu tempo ao assumir terminantemente a implicação da subjetividade (não psicológica, pois vivida para fora, para o outro, no encontro de duas consciências), ou melhor, da responsabilidade individual na vivência dos dados objetivos:

Na realidade, toda a unidade transcendental da cultura objetiva é, ao contrário, obscura e elementar, uma vez que esteja totalmente separada do centro único e singular da consciência responsável; uma total separação é na realidade impossível e, enquanto realmente pensamos aquela unidade, ela brilha com a luz refletida da nossa responsabilidade. [...] O evento no seu realizar-se pode ser claro e evidente, a cada momento, para aquele que

participa de seu ato. Acaso isso significa que ele o compreende logicamente? Não, ele vê claramente seja as pessoas individuais, únicas, que ele ama, seja o céu e a terra, e estas árvores [...] e o tempo; e simultaneamente lhe é dado o valor, concreta e realmente afirmado destas pessoas, destes objetos [...]; e fica-lhe claro também o sentido real e o sentido que merece consideração por conta das relações recíprocas entre ele, estas pessoas e estes objetos, – a verdade (*pravda*) de um determinado estado de coisas.

Por conseguinte, tal pensamento desemboca na compreensão de que

todo gesto, sentimento ou experiência com sentido *encarna* em mim, o que, dentro do mundo pensado *abstratamente* como conteúdo semântico, tem *infinitas possibilidades de realização*. É o meu lugar no ser que dá sentido aos valores, aos objetos, ao outro, porque *o sentido se realiza quando se aceita sua participação indesculpável*. (Arán; Ponce, 2022, p. 61, grifos nossos)

De modo interessante, as discussões acima reverberam, dentre outras questões importantes, o que Volóchinov (2021, p. 232) observa sobre o conceito de tema, que o autor explica como a significação pertencente à palavra localizada entre os falantes, ou seja, realizada apenas no processo de uma compreensão ativa e responsiva. Fazendo uso de uma metáfora semelhantemente à bakhtiniana da luz apresentada acima, o estudioso também afirma que essa significação da palavra “é uma faísca elétrica surgida apenas durante o contato de dois polos opostos”. Notamos que tais definições reforçam a natureza individual e ao mesmo tempo universal do tema – o sentido contextualizado do enunciado –, pois congregam tanto o elemento estável e repetível da significação estabilizada de uma palavra quanto a atualização única dessa significação em um dada circunstância, o que se pode atrelar ao que Bakhtin (2020) chama de verdade da situação.

Essa última expressão diz respeito às circunstâncias individuais de produção do enunciado, já que, para Bakhtin (2020, p. 87), a “verdade em si deve tornar-se verdade para mim”, ou seja, para ser realmente válido como parte de uma experiência real, um conteúdo deve entrar em relação com o existir-evento singular representado pelo sujeito. De modo mais específico, “deve entrar em uma ligação essencial com a valoração efetiva” (Bakhtin, 2020, p. 87). Também nesse ponto, o filósofo faz uso de uma imagem bastante esclarecedora para desenvolver seu raciocínio, ao afirmar que o conteúdo

não cai, de fato, na minha cabeça por acaso, como um meteoro de outro mundo, ficando fechado e impenetrável, sem infiltrar-se no tecido único do meu vivo pensar-experimentar emotivo-volitivo como seu momento essencial.

Com essa imagem ilustrativa, Bakhtin (2020) trata da impossibilidade da vivência pelo sujeito de uma dádiva pura, ou, colocando de outro modo, de um estado pré-subjetivo de um conteúdo, uma vez que esse objeto chega à consciência singular do sujeito simultaneamente como algo dado e por fazer-se, como fato e como valor. Do mesmo modo, o estudioso observa que a palavra não foge a esse princípio, pois expressa, juntamente ao objeto dado, a entonação, a não indiferença do sujeito em relação a ele.

Ressaltamos que isso ocorre de uma maneira não necessariamente planejada pelo falante, pois o simples fato de ele pronunciar a palavra já a torna alvo de sua entonação, a qual diz respeito à atitude avaliativa pela qual ele julga, em um dado objeto, aquilo que nesse dado é desejável ou indesejável. Em suma, tal atitude torna o objeto parte de um evento em processo, ao movimentá-lo em relação ao que ainda está por ser determinado nele.

O fenômeno assim descrito comporta-se como uma evidência da refração operada em todo signo, na qual, segundo Miani (2012) dentre os mais variados índices de valor possíveis, um se sobressai e outros se ocultam. Decorre dessa constatação que “um mesmo signo tem significados diferentes de acordo com a situação histórico/social do sujeito [...]” (Miani, 2012, p. 43). Por meio da refração,

as ênfases avaliativas singularizam os pontos de vista de um determinado grupo social e não de outro. Com isso, instauram-se visões de mundo que se tensionam e se solidificam conjuntamente com as formas da língua, permitindo a formação de sentidos contrapontísticos. [...] a refração, enquanto espaço de comentário e avaliação a respeito da realidade material, pode revelar como a visão de um grupo social excede a visão de outro, enfatiza acentualmente partes do real que outro grupo não enfatizaria. E, nessas excedências, as contradições sociais se sedimentam nos signos ideológicos, revelando os movimentos de aproximação e de distanciamento semânticos entre grupos sociais e indivíduos neles inseridos (Moll; Di Fanti, 2021, p. 9).

Podemos constatar que os pares clareza e obscuridade; concretude e abstração; potencialidade e realização do sentido; e produto e processo do ato, presentes em menor ou maior grau nas discussões citadas mais acima de Bakhtin (2020) e Aran; Ponce (2022), aludem ao sujeito como elemento central de mediação entre seus termos. Sendo social, o sujeito não perde em nenhum momento a sua singularidade, e é essa última característica – tanto já-dada quanto demandada (Bakhtin, 2020) ao sujeito – que assegura a clareza, a efetiva realização, o sentido e o processo individual de sua realização no ato *responsável* para o sujeito que dele participa. Lima (2018, p. 65) sumariza tal relação:

O ato é sempre a resposta que comporta uma unidade constituída tanto do sentido quanto do fato, do individual e do universal, do ideal e do real. O ato é a concretização, é a passagem de uma possibilidade (potencialidade) para o que se realiza de maneira única, irrepitível, com uma autoria, assinatura, que não permite, para acessar sua essência, a divisão de seu sentido objetivo do processo subjetivo de sua execução.

Nessa lógica, o diálogo bakhtiniano, que “não se volta apenas para a linguagem, mas para o mundo como um todo, pois é impossível analisar qualquer aspecto do mundo longe das suas relações dialógicas com a história, com a sociedade e com o próprio homem” (Souza; Brito; Bezerra, 2020, p. 243), não desidentifica os sujeitos, nem se pretende a isso. É justamente o contrário: a diferença, o *outro* pelo qual o *eu* se concebe como *eu*, é um elemento imprescindível ao diálogo, de modo que, mesmo no solilóquio, projeta-se um outro de si. Talvez por essa razão Bakhtin não tenha julgado pertinente traçar oposições de nenhum tipo, especialmente entre o social e o ideológico, de um lado, e o individual, de outro, como pontua Severo (2008, p. 50). De acordo com esse autor, “ideologia não se opõe a indivíduo, uma vez que ela constitui tanto a realidade social quanto a psíquica, mas opõe-se ao natural. Mesmo a auto-consciência é um fenômeno ideológico, social e histórico, uma vez que é condicionada por fatores exteriores.”

Diante disso, assim como não se pode adotar uma visão ingênua sobre o diálogo, limitando-o ao seu sentido estrito de comunicação face a face (Volóchinov, 2021), tampouco pode-se pensar o mesmo sobre a intersubjetividade, dado que ela também

não implica dois sujeitos isolados em processo de comunicação, mas a base para a concepção da pessoa enquanto uma completa estrutura dialógica. Uma única consciência, para Bakhtin, é impossível: uma contradição em termos. Ao mesmo tempo, *a alteridade absoluta do outro implica uma profunda personalização das posições dos sujeitos em interação.* (Bubnova, 2013, p. 10, grifos nossos).

Por conseguinte, a defesa da responsabilidade singular de cada sujeito por Bakhtin não leva-o a incorrer na promoção de um individualismo, mas sim na responsabilidade de cada ser em seu próprio lugar (Arán; Ponce, 2022). Pelo contrário e curiosamente, a interpretação da singularidade bakhtiniana é, do início ao fim, mediada pela consideração de outras existências, por sua vez também singulares. Nesse bojo, o sujeito

[...] deve ser visto em relação às categorias de dispersão, do concreto, do singular, da alteridade, do diálogo, do convívio, do discursivo, do

heterogêneo, do sentido e do devir, ao invés da centralização, do abstrato, o repetido, do monólogo, da solidão, do sistema abstrato de signos, do homogêneo, da significação e da cristalização. (Cavalcante Filho; Torga, 2011, p. 3)

Tomando como exemplo novamente a questão do sentido a propósito dessa última citação e sem perder de vista a relação com o ato responsável, temos que a atitude avaliativa do sujeito agente do ato sobre um dado objeto, além de imergi-lo em um evento em processo, torna-o inseparável de sua função nesse mesmo evento, isto é, seu tom emotivo-volitivo (Bakhtin, 2020). Sem dúvidas, a experiência comunicativa mais simples atesta tal pensamento, visto que, desde a produção até a compreensão do enunciado, lida-se, antes de tudo, com valores, e não com formas linguísticas ou significações convencionadas, como esclarece Volóchinov (2021, p. 181, grifos do autor):

Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. *A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana.* É apenas essa palavra que compreendemos e respondemos, que nos atinge por meio da ideologia ou do cotidiano.

Sob a lógica acima, tomar a palavra revela-se uma tarefa arriscada para o sujeito, pois implica-lhe sair do domínio do significado neutro e inviolável – não transgrediente, sempre idêntico a si mesmo – do elemento linguístico (sinal) e adentrar um contexto de enunciação precisa (signo), que, por sua vez, implica sempre um contexto ideológico preciso (Volóchinov, 2021).

Com ideologia, entendemos, conforme Moll e Di Fanti (2021, p. 9), “a maneira pela qual os indivíduos e suas coletividades correlacionam a experiência material ao seu contexto político, econômico, etário etc., e às suas atividades, refratando sentidos a ela.” Para esses últimos autores, a história sócio-ideológica de uma comunidade é a memória das relações de alteridade entre seus participantes ao criar sentidos sobre a realidade material e, assim, fora da consciência ideologicamente preenchida e discursivamente estruturada, não se pode pensar a subjetividade. Logo, a ideologia pode ser pensada, a um só tempo, como “a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais do homem que se corporificam através dos diversos signos e que habitam o sujeito na polifonia das diversas vozes que compõem os espaços sociais.” (Rios, 2005, p. 2012).

Como posto, para o Círculo, a ideologia é constitutiva da consciência, não apenas da dinâmica social. Assim observa Severo (2008, p. 49), concluindo que, nesse campo teórico,

há “uma relação dialética entre o ideológico e o psíquico, no qual o signo externo se integra ao mundo interior, e o signo psíquico se exterioriza, passando a ser signo ideológico”. Por consequência dessa combinação entre a origem social da consciência e a expressão da ideologia via linguagem, chegamos, junto a Dorneles (2002), à compreensão de sujeito como indivíduo social psico-linguístico. Segundo a autora,

Em Bakhtin<sup>13</sup>, a ideologia está no signo, se materializa na linguagem que, pela interação interindividual, constitui o sujeito consciente mas não autônomo, porque seu pensamento se forma como efeito da imersão num mundo de signos instituídos nas relações estabelecidas entre indivíduos situados em lugares sociais historicamente dados. São os signos que dão materialidade para o pensamento interior e possibilidade da veiculação dos sentidos instituidores desse sujeito ideológico. Nesse jogo o signo reflete a realidade, dá concretude à ideologia que perpassa as relações de produção numa determinada formação social. (Dorneles, 2002, p. 231).

Além disso, conforme Sobral (2005, p. 23), a proposta do Círculo de Bakhtin de não considerar os sujeitos nem apenas como seres biológicos, nem apenas como seres empíricos permite pensar em um sujeito situado, o que envolve considerar a “situação social e histórica concreta do sujeito, tanto em termos de atos não discursivos como em sua transfiguração discursiva, sua construção em texto/discurso”. Por causa dessa dupla articulação na formulação do conceito,

O sujeito bakhtiniano é deslocado de seu centro e passa a habitar uma determinada “periferia” coletiva, onde *dialoga* com as diferentes vozes sociais de seus pares. Trata-se, na verdade, de um sujeito concreto e real que, contextualizado em seu espaço-tempo social-histórico e ideológico, localiza-se *no* mundo. Como se percebe, a noção fundamental que emerge da subjetividade bakhtiniana é o *espaço interacional* entre o *eu* e o *tu*; ou entre o *eu* e o *outro* no interior do texto, que vai requerer uma *atitude responsiva ativa* entre os parceiros da comunicação verbal. (Keske, 2009, p. 12, grifos do autor).

Se o sujeito situado é o sujeito concreto,

Devemos pensar na concretude da situação do sujeito, e não em alguma “essência” sua; essa concretude tem de ser levada em conta para entendermos sua “transfiguração” discursiva, isto é, sua construção, constituição, como sujeito de discurso. O sujeito do dialogismo não é o sujeito empírico, pessoa física identificada por um CPF, mas também não é

---

<sup>13</sup> A discussão a que a autora faz referência está presente na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, cuja autoria atualmente estabelecida é de Volóchinov. Dessa forma, a questão teórica citada sobre o signo ideológico é consensualmente creditada a esse autor, e não a Bakhtin, apesar de a autora referir-se a esse último estudioso na menção ao tema.

um sujeito abstrato, ideal. Trata-se em vez disso de um sujeito concreto, um sujeito inserido no mundo que se projeta em seu enunciado. Logo, o sujeito não é apenas um ser do mundo nem apenas um ser de discurso, mas um sujeito concreto, que une esses dois planos. (Sobral; Giacomelli, 2015, p. 218)

Portanto, o termo “concreto” corresponde, na perspectiva dialógica, à condição de efetiva realização de um pensamento, que assim se faz vivo e participante e se torna realmente existente, visto que pensado particularmente *por alguém*, isto é, a partir de um centro valorativo único. Tal interpretação do termo está de acordo com o que afirma Bakhtin (2020, p. 121, grifos nossos):

Tudo isso que é assumido independentemente do centro único de valores donde tem origem a responsabilidade do ato, vale dizer sem referimento a esse, se *des-concretiza e se des-realiza*, perde o peso valorativo, a necessidade emotivo-volitiva, se torna possibilidade vazia, abstratamente geral [...].

Aplicado à noção de sujeito, o signo “concreto” funciona como um índice teórico conciliador entre o ser histórico produtor do enunciado e o ser que se mostra no discurso. Desse modo, assumimos como sujeito concreto a voz ou a posição (identificada no intervalo de outras vozes e posições, isto é, justamente no espaço que elas não ocupam, nem podem ocupar) que constitui, na linguagem, uma representação do sujeito físico. Essa representação, nomeada mais acima como “transfiguração discursiva” compreende precisamente o disfarce desse sujeito histórico pelo discurso, como uma imagem ou uma versão desse sujeito que se dá a ler no exato e específico momento em que o evento de linguagem se deflagra.

Por isso, “o autor bakhtiniano é um autor de linguagem e não um sujeito concreto em termos ontológicos, embora para o Círculo não possa haver autor sem sujeito concreto.” (Sobral, 2009a, p. 65). Para dar conta desse pensamento, Sobral; Giacomelli (2015, p. 219) falam sobre a categoria da simultaneidade, para designar a dupla natureza do sujeito como ser do mundo e ser do discurso, com sua identidade formada, conforme os autores, por dois elementos essenciais:

(a) os aspectos psíquicos que lhe permitem perceber em si uma dada continuidade psíquica (“esse sou eu”) e (b) os elementos sociais e históricos de seu ser no mundo. Para Bakhtin, a junção, variável e móvel, desses elementos em cada sujeito, em distintos momentos, marca uma continuidade no fluxo: sou eu, mas me modulo, me nuanço, de várias maneiras, nos contatos com os outros. O equilíbrio entre esses elementos cria outro componente da identidade, segundo Bakhtin, (c) a avaliação responsável (no sentido de o sujeito ser responsável e responsabilizável, mesmo que nem

sempre assuma a responsabilidade) que o sujeito faz ao agir, com base no que veio a formar como seu eu (a) e as coerções das relações sociais de que é parte (b).

Nesses termos, a identidade do sujeito é postulada entre o “já” e o “ainda não” do discurso, porquanto é produto da negociação entre os papéis que são atribuídos a esse sujeito e sua maneira peculiar, específica, de assumi-los (Sobral; Giacomelli, 2015). Consequentemente, a vertente dialógica do discurso advoga a inconclusibilidade do sujeito considerando a não sobreposição do empírico pelo discursivo e a impossibilidade de reduzir esse sujeito a uma única posição (Dias, 2023). Por outro lado, essa mudança não é aleatória, uma vez que o indivíduo não pode exercer uma identidade que esteja aquém dos limites que lhe dá o outro. Essa última ideia pode ser melhor iluminada e assumir um maior corpo quando se pensa o eu e o outro como dois mundos individuais que, não obstante, compartilham entre si momentos no curso de sua determinação recíproca:

[...] estes mundos concretos-individuais, irrepetíveis, de consciências que realmente agem [deistvitel’no postupaiuschie soznania] [...] têm alguns componentes comuns: não no sentido de conceitos ou de leis gerais, mas no sentido de momentos comuns das suas arquitetônicas concretas. É esta arquitetônica do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos concretos fundamentais da sua construção e da sua disposição recíproca. Estes momentos fundamentais são: eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato: valores científicos, estéticos, políticos (incluídos também os éticos e sociais) e, finalmente, religiosos. [...] (Bakhtin, 2020, p. 114)

Os elementos constantes, referentes às coerções das relações sociais mencionadas por Sobral; Giacomelli (2015), apontam para a realidade dos gêneros do discurso, meio pelo qual se dá a interação entre os sujeitos. À vista desse aspecto, Dorneles (2002, p. 234) estabelece uma relação entre o sujeito e a subdivisão dos gêneros em primários e secundários. Ao considerar, a partir de Bakhtin, que os gêneros primários são componentes dos secundários e que, no processo da formação desses últimos, os primeiros são alterados pelo estilo próprio do autor que os insere em seu discurso, a autora conclui que

Os enunciados relativos aos gêneros primários apresentam-se como a possibilidade de formalização do pensamento do sujeito frente a outro sujeito e também como uma estrutura que submete-se ao estilo dos sujeitos e possibilita a demarcação da presença dos mesmos. Essa individualização se dá no processo dialógico onde há uma espécie de negociação entre aquilo

que se coloca como a estrutura, os gêneros primários, e o estilo individual, os gêneros secundários. O sujeito, através do estilo, marca sua presença na enunciação. Ele usa o enunciado de modo individual, pois toma a estrutura, os gêneros primários, e a organiza num estilo próprio. Com isso vai entrando sempre nos enunciados padronizados e os reabilitando por esse movimento dialógico entre os gêneros. Desse modo o discurso está preso ao sujeito e ganha estilo, características próprias a partir do ato dialógico.

Assim, o sujeito é situado não apenas quanto à sua imersão em um espaço sócio-histórico-ideológico definido, mas também quanto a sua adequação a formas previsíveis – possíveis – de realização do ato de linguagem, pautadas em objetivos e demandas socialmente estabelecidos pelos grupos humanos em uma dada época. Ele realiza a singularidade de seu ato utilizando-se de estruturas comuns aos atos de outros enunciadores, sempre alterando-as:

[...] (a) o agente age numa situação concreta organizada em torno de práticas sociais e históricas que limitam as possibilidades de atos e de formas de realização de atos e (b) essas circunstâncias específicas devem ser consideradas em todo entendimento de atos. As práticas sociais, vinculadas com as esferas de atividade, supõem necessariamente grupos humanos, e não sujeitos isolados. Supõem igualmente situações concretas e sujeitos concretos. Supõem ainda a intencionalidade do sujeito de realizar atos e sua realização concreta de acordo com formas aceitas de realização, mesmo nos casos em que uma sucessão de atos, seguindo essas normas, desemboca na alteração dessas mesmas normas (o aspecto estático-dinâmico de todo agir humano). (Sobral, 2008a, p. 228)

Em suma, resta, na teoria dialógica, uma via de escape ao completo “golpe narcísico” pelo qual se anularia o espaço de ação do sujeito para preenchê-lo de determinações sociais apriorísticas. Há liberdade, embora essa não seja incondicional: a liberdade é “rarefeita” pelas formas típicas de uso da linguagem, relativamente padronizadas, organizadoras de suas ações no grupo social a que pertence. Nesse sentido, tanto o produto quanto o processo do ato responsável influenciam o discurso do sujeito, e nisso reside a chave para entender uma das mais importantes formulações bakhtinianas: “os enunciados são regulados tanto pelos gêneros (históricos) como pelas enunciações concretas, num jogo de força resolvido em cada situação concreta – *por isso mesmo Bakhtin os considerou relativamente estáveis*” (Alves Filho; Santos, 2013, p. 82, grifos nossos).

Tal discussão é mais uma prova da impossibilidade de se separar o conteúdo do ato de seu processo, prática da vertente filosófica racionalista. Recuperando as influências kantianas sobre os trabalhos do Círculo, Sobral; Giacomelli (2015, p. 212, grifos dos autores) demonstram que a apreensão do mundo só é possível pela integração entre essas duas unidades, representadas nos planos sensível e inteligível:

[...] ao apreender unimos o *processo* de realização concreta do ato, em seu aqui e agora, e a organização do conteúdo do ato. A organização do *conteúdo* só faz sentido diante da realização concreta, mas é essa organização que constitui o plano de apreensão do *resultado* do ato. Esse resultado é o material por meio do qual reconstituímos o processo (no caso da linguagem, os enunciados). Mas ele não se restringe ao *conteúdo* do ato, pois envolve a forma, ou o modo de organização do conteúdo (em termos de linguagem, a forma do conteúdo. Assim, cada apreensão (ou enunciação) é um ato que envolve um processo, de cunho irrepitível, que gera um produto segundo formas repetíveis, mesmo que mutáveis.

Ora, se a realidade em si é já “um momento único, irrepitível, cuja menção posterior se dá discursivamente – estando, assim, marcada por determinado ponto de vista [...]” (Gonçalves, 2019, p. 26), não há uma segunda oportunidade para a mesma realização de um enunciado. Em cada novo surgimento, ele só pode ser citado e não repetido, pois constitui-se como um novo acontecimento (Cavalcante Filho; Torga, 2011). O que se vive realmente vive-se *uma única vez* e em toda a *singularidade*, e, nesse processo, como exposto, não somente o enunciado, mas também o sujeito, a cada novo momento da enunciação, se altera de uma dada maneira (Giacomelli; Sobral, 2015).

A filosofia do ato responsável que Bakhtin postula busca reunir justamente as realidades da singularidade e da generalidade, discutida mais acima. Acerca dessa última, cabe mais uma vez lembrar que, se não houvesse algum tipo de semelhança, haveria incompatibilidade (Sobral, 2008a). É preciso que haja alguns elementos estáveis, repetíveis, para que deles possa surgir a diferença, a singularidade. Assim,

[...] a filosofia do ato ético (ou ato “responsável” ou ato responsável) de Bakhtin é, em termos gerais, uma proposta de estudo do agir humano no mundo concreto, mundo social e histórico e, portanto, sujeito a mudanças, não apenas em termos de seu aspecto material, mas das maneiras de os seres humanos o conceberem simbolicamente, isto é, de o representarem por meio de alguma linguagem, e de agirem nesses termos em circunstâncias específicas. O empreendimento bakhtiniano sobre essa questão consiste em tentar mostrar como generalizar acerca das singularidades que são os atos sem perder de vista sua singularidade nem a generalidade! (Sobral, 2008a, p. 224).

Nessa visão, o sentido, propriedade do enunciado, nasce do entrelaçamento com outros sentidos, que, embora estejam momentaneamente silenciados, nunca estão definitivamente mortos (Bakhtin, 2010). O sujeito, mesmo despretensiosamente, “perturba-os”, convoca-os, aciona-os para travar com eles algum tipo de relação, seja consensual, seja polêmica:

O sentido nunca se manifesta nem se esgota num sistema fechado acima dos sujeitos nem em algum plano de um sujeito transcendente; o sentido é sempre "sentido em vir-a-ser", sentido em formação na interação dialógica, articulando-se em dois planos: no da significação (língua) para a qual aponta e da direção (linguagem) que indica (Sobral; Giacomelli, 2015, p. 207).

Por sua vez, Bakhtin (2010) dá atenção a esse último aspecto quando aponta que a semântica do discurso dialógico é de tipo totalmente especial, até mesmo indicando que, até aquele momento de sua produção, as mudanças mais sutis do estilo dela decorrentes não foram estudadas. Anteriormente, em *Questões de Literatura e de Estética*, o autor já havia esboçado esse pensamento, ao afirmar que, além das particularidades da semântica no diálogo habitual, havia sido deixada de fora pela linguística e pela estilística “a questão da dialogicidade interna do discurso (tanto na réplica, como na enunciação monológica) que penetra em toda sua estrutura, todos os seus estratos semânticos e expressivos [...]” (Bakhtin, 2002, p. 88).

Semelhantemente, de maneira mais enfática acerca da relação diálogo/sujeito, Rios expõe (2005, p. 207):

O dialogismo de Bakhtin se fundamenta na negação da possibilidade de conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz, já que só pode ser apreendido como uma propriedade das muitas vozes que ele enuncia, sendo o caráter dialógico da linguagem fundamental no processo de constituição do sujeito [...]. [...] o sujeito não se constitui apenas pela ação discursiva, mas todas as atividades humanas oferecem espaços de encontros de constituição da subjetividade, pela constituição de sentidos.

De volta à obra *Questões de Literatura e de Estética*, vemos que, embora ainda esteja voltado para o romance nesse momento, Bakhtin constrói uma elaboração teórica para o discurso em geral que cabe recuperar pelas suas consequências para a teorização sobre o sujeito. Isso é feito quando o autor sustenta que, em qualquer trajeto em direção ao objeto, o discurso está “condenado a” encontrar-se com o discurso alheio, ou seja, com aquilo que não é o eu, com a diferença.

O autor nomeia essa primeira face da dialogicidade interna do enunciado de mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. Para Bakhtin (2002, p. 88), apenas o Adão mítico poderia evitar esse outro discurso, enquanto “para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que se pode dele se afastar.” Por outro lado, mesmo quando, “em certa medida e convencionalmente”, o distanciamento entre o sujeito e o seu outro ocorre, é ainda questionável, e há discursos que se organizam justamente sobre essa imprecisa delimitação:

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes ('opinião pública', linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico. (Bakhtin, 2002, p. 113)

A improdutividade dessa separação pode ser esclarecida pela distinção que Sobral (2008a, p. 230-231) apresenta sobre diálogo e dialogismo, este mais amplo do que aquele:

Cabe reenfatizar, embora possa parecer desnecessário, que “dialogismo” não se confunde com “diálogo”, sejam as réplicas de um diálogo face a face ou sua representação em discursos, estéticos e outros. O diálogo é um fenômeno textual e um procedimento discursivo englobado pelo dialogismo, sendo apenas um de seus níveis mais evidentes no nível da materialidade discursiva. Por outro lado, o enunciado e o discurso, por mais “fechados”, por mais “subjetivos” que sejam, continuam a ser dialógicos, porque, resumidamente, (1) não pode haver enunciado sem sujeito enunciator; (2) nenhum sujeito pode agir fora de uma interação, mesmo que o outro não esteja fisicamente presente; (3) não há interação sem diálogo; e (4) a interação é uma relação entre mais de um sujeito, mesmo no caso do “discurso interior”.

O ponto 2 da citação acima evidencia o exposto sobre a ilusão de se romper o vínculo do enunciado com as enunciações alheias. Ainda que estruturalmente se oculte, a interação não se torna menos presente, ou o enunciado menos dialógico. Sem dúvidas, pode haver uma maior dificuldade em reconstituir as relações que ligam o dizer presente à ampla corrente da comunicação verbal, tanto no que se refere aos enunciados passados quanto aos enunciados futuros, mas de modo nenhum podemos assumir a existência de uma única voz. Viver é comunicar-se; quando termina o diálogo, tudo termina (Bakhtin, 2010).

Esse último aspecto mais se mostra verdadeiro quando tomamos em perspectiva o caso da charge. O gênero é um exemplo de que a presença do outro, para se configurar como tal no discurso, não necessariamente precisa ser localizável, isto é, circunscrito a algum dos elementos formais do enunciado. A charge, mesmo aquela que não faz uso da caricatura e, logo, não representa os sujeitos implicados na situação que problematiza, revela-se como

uma proposição viva, cujo presente bidireciona-se para o passado e para o futuro. Para o passado, porque se coloca em relação com os discursos

anteriores que a motivaram. Para o futuro, porque se coloca em relação com os discursos futuros que dela partem, nela tocam ou com ela se chocam (Gonçalves, 2019, p. 17).

Isso significa que, desde o primeiro momento de sua produção, o autor da charge a pensa dialogicamente, por concebê-la a partir das relações que, do seu lugar, trava com outros dizeres e, assim, com outros sujeitos.

O segundo aspecto da dialogicidade interna é a orientação do discurso para uma resposta. Tal direcionamento não é acidental, mas primário em cada enunciação. As ideias de *diálogo vivo e compreensão responsivamente ativa* frequentes na teoria dialógica pressupõem a existência de sujeitos agentes, que se interconstituem. Não apenas o sujeito, como já apontado, é constituído pelo outro, mas também o outro não existe fora da relação com seu interlocutor, pois o processo é de mão dupla (Sobral; Giacomelli, 2015). Portanto, a produção e a recepção do discurso não são instâncias separadas, mas interativas, e o discurso do sujeito é influenciado duplamente pelo universo do já-dito com o qual inevitavelmente ele se choca e pelo discurso-resposta futuro que ele provoca, presente e no qual se baseia (Bakhtin, 2002).

Em tal esteira, há condições de melhor precisar agora o lugar do outro em relação ao sujeito. Quanto a isso, são particularmente elucidativas as palavras de Faraco (2017, p. 52). O autor afirma que, se, por um lado, Bakhtin filia-se às tendências filosóficas antirracionalistas por colocar a vida vivida no centro de seu interesse de pesquisa, por outro

se contrapõe a alguns de seus desdobramentos extremados em especial um certo irracionalismo de feição biologista, hedonista ou de exacerbado individualismo. Interessa-lhe a vida vivida na perspectiva de uma consciência que age responsável e participativamente. E não na perspectiva dos transbordamentos ilimitados de instintos, emoções, desejos. [...] Ser responsabilmente participante é realizar sua singularidade não para si, mas na relação com o outro. A interação é constitutiva (é o princípio arquetônico) do mundo real do ato; e o outro, irreduzível na sua diferença mas correlato com o eu, é a efetiva baliza do agir; funciona, portanto, como antídoto do irracionalismo em qualquer de suas dimensões) [...] (Faraco, 2017, p. 52)

Em decorrência, a identidade do sujeito é co-construída, pois, na relação com o outro, o sujeito reconhece-se como um eu para si mesmo, como um eu para o outro e, inversamente, também reconhece o outro para si. O encontro com o outro “resolve”, isto é, estabiliza momentaneamente a identidade do sujeito, que muda assim que se alteram os elementos da situação concreta de comunicação:

[...] a *identidade de cada sujeito*, individual em sua singularidade, é também um todo dividido, uma vez que é constituída pelo outro; é uma posição relativamente estável (e, portanto, não um ponto fixo, mas um *fluir*) marcada pela alteridade – alteridade do *eu e do outro*, porque também os atos do outro são afetados por nós. E é essa tensão (não harmonia universal idealista nem conflito aberto) que nos constitui a todos, sem implicar necessariamente a perda da individualidade. E, embora não seja fixa, a identidade/individualidade também não muda aleatoriamente: o sujeito não pode ser o que quiser, por maior que seja sua liberdade. É tamanha a presença do outro no eu que, antes mesmo de enunciar, aquele a quem cabe ou que deseja tomar a palavra já a considera, já tenta antecipar suas reações presumíveis, já é “alterado” por esse outro. O Círculo, assim, vê o sujeito no âmbito de uma arquetônica em que os diferentes elementos que constituem sua fluida e situada identidade se acham em permanente tensão, em constante articulação dialógica, em vez de unidos mecanicamente. (Sobral; Giacomelli, 2015, p. 222, grifos dos autores).

O elemento fundamental do encontro, que o torna possível, é justamente o fato de haver uma escuta para o sujeito, de haver uma outra voz para a qual falar, e, sobretudo, um falante diferente que seja o *outro* singular a assegurar o *eu* como *eu*:

[...] o entrechoque de centros de valores no ato é um encontro porque o outro-para-mim permanece nessa categoria, não se fundindo comigo. Então, a manutenção das posições singulares em contraposição no ato-acontecimento engendra movimentos alteritários, os quais são aspectos basais à construção de sentidos. Com isso, há uma significativa alteração (alter-ação) dos participantes desse acontecimento, o que entendemos ser um fator constitutivo da construção de subjetividades. (Moll; Di Fanti, 2021, p. 3).

Se o diálogo alimenta a vida, essa torna-se, sob sua influência, igualmente inacabada a despeito dos inúmeros processos do relativo e necessário acabamento que é propriedade da relação interindividual. A respeito disso, é cabível recuperar as palavras de Faraco (2017, p. 52): [...] viver é agir responsavelmente a partir de si e em correlação com o outro [...], é posicionar-se axiologicamente [...], é participar do diálogo aberto, do simpósio universal [...]. Três verbos ativos – agir, valorar, interagir – tecem o viver.”

Apesar de essas três ações, quando explicitadas teoricamente, poderem apresentar-se de maneira isolada, na prática da vida efetivamente vivida todas se fundem no ato do sujeito, motivo pelo que se insiste em destacar o caráter responsivo da responsabilidade singular dada e por fazer-se nesse ato. Assim, o sujeito age e, logo, valora e interage ou, inversamente, interage e, logo, age e valora. Qualquer que seja a permutação entre os termos dessa combinação, um sempre implicará o outro, haja vista que “*qualquer interação é de alguma*

forma um *ato ético* e provoca *mudança* em algo, ainda que minimamente, na estrutura do mundo” (Bubnova, 2013, p. 13, grifos nossos).

A noção de sujeito no interior do domínio teórico descrito termina por ser subsumida, de certa forma, à noção de autor. Conforme será discutido a seguir, apesar dos contornos teóricos definidos que cercam a discussão sobre os pares autor e autoria na ADD e que não podem ser desconsiderados, a compreensão bakhtiniana desses conceitos amplia o espectro de contextos para a sua mobilização. Isso se sustenta porque, não apenas no romance, mas também nos gêneros extraestéticos, o enunciado pode revelar, no encontro eu-outro, uma posição criadora que o organiza, em razão da sua extraposição em relação ao alvo de interesse, seja esse um herói (personagem), seja esse apenas um assunto.

### 3 AUTORIA: INSTÂNCIA CRIATIVA DO ENUNCIADO

Bakhtin (2020, p. 79) afirma que o autor é “aquele que pensa teoricamente, contempla esteticamente e age eticamente”. Até aqui, falta entender mais de perto o segundo elemento dessa descrição, cuja importância é inegável, tanto pela sua relação com o último tópico apresentado e especialmente com a filosofia do ato responsável quanto pela sua produtividade na produção do Círculo.

Primeiramente, o conceito de autoria é engendrado no contexto de criação estética para designar o elemento formal responsável pelo acabamento da obra. Mais especificamente, para significar um tipo particular de relação estabelecida entre certa posição axiológica, que passa a ser, portanto, a criadora, e as demais posições que ela define a partir do lugar único, necessariamente externo, de onde pode “acabá-las”. De fato, a distância constitui a base pela qual se torna possível a criação, como explicam Moll; Di Fanti (2021, p. 6):

[...] os atos criadores, aqueles que provocam o novo, decorrem de um encontro no qual a distância entre os polos singulares eu-outro torna possível tanto a mútua aproximação, quanto o mútuo retorno ao seu próprio lugar; com esses movimentos, os sujeitos não só se encontram, mas se alteram mutuamente.

Bakhtin (2010) trata, como já inicialmente apresentado, sobre dois momentos essenciais da contemplação estética e unitariamente vivenciados – empatia e objetivação. Nesse sentido, a distância se realiza ao mesmo tempo que a empatia, e, logo, é *empaticamente vivida*, uma vez que uma empatia pura é impossível. O produto de tal ato contemplativo não corresponde, a despeito de constituir um mundo mais próximo do que o mundo teórico, ao plano do existir-evento singular, da atividade real do sujeito. Vejamos como o autor explicita essa distinção:

No existir estético pode-se viver – e tem quem aí viva, mas vivem os outros e não eu – é a vida passada dos outros contemplada amorosamente, e tudo isso que se coloca fora de mim se correlaciona com essas pessoas; ali eu não encontrarei a mim mesmo, mas somente o meu duplo que se faz passar por mim; nessa vida eu não posso senão interpretar um papel, isto é, vestir, como uma máscara, a carne de um outro – de um morto. [...] O mundo estético na sua totalidade não é senão um momento do existir-como-evento, faz precisamente parte dele através de uma consciência responsável – o ato de quem dele participa. A razão estética é um momento da razão prática (Bakhtin, 2020, p. 66)

Na passagem acima, observamos que, se, por um lado, o filósofo opõe os planos do existir estético e do existir-evento, por outro os congrega pelo ingrediente fundamental do ato, a consciência responsável, que une finalmente o ato ao seu produto. Um ponto particularmente importante é que, para ser responsável, o ato precisa constituir-se do efetivo reconhecimento pelo sujeito de sua participação real nele, ainda que seja para negar a sua responsabilização, buscando pelo alibi no existir – tarefa definitivamente improdutiva segunda a visão dialógica. A consideração do ato como atividade *ativa* do sujeito, que, do interior de sua singularidade, vê, conhece e pensa o outro e define a ele e a si mesmo na unidade do existir (Bakhtin, 2010) parece bastante adequada – salvaguardando-se os devidos limites entre o ato de contemplação estética e o ato participante da consciência – para introduzir o conceito de autor:

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem — é-lhe concedido como um dom — de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia (Bakhtin, 1997, p. 33)

Assim, a noção de autor-criador não deve ser confundida com a de indivíduo-autor ou autor-pessoa, isto é, a de autoria enquanto os direitos de um um sujeito histórico (o sujeito empírico) por uma dada produção. O autor-criador é um componente da obra, assim como o são os personagens, enquanto o autor-pessoa é o ser de existência real, que, ao refratar o mundo, projeta uma posição que é também refratante de outras visões que comporão o universo estético da obra.

Logo, o autor-criador é a presença reelaborada do sujeito histórico – que aparece perspectivado sob uma certa moldura – e simultaneamente a condição de existência para as outras posições que, do seu lugar invariavelmente externo, ele conclui. Por meio dessa posição de princípio, produtiva e criadora (Bakhtin, 1997), o autor-pessoa plasma-se no interior da obra, instituindo-se como seu elemento-pivô, uma vez que, na ausência do vínculo com essa consciência, o outro par da relação, o herói, torna-se aleatório e perde a sua forma, o seu acabamento. A recíproca dessa equação é também verdadeira, pois o autor só existe (só é percebido) no produto (e processo) criado, não podendo apreender-se a si mesmo

isoladamente. Tal condição é marca da não coincidência entre o autor-criador e o autor-pessoa, no tocante à dependência do primeiro em relação aos elementos da obra por ele criados e, inversamente, da independência do segundo, notadamente vista quando o artista fala de seu ato criador, estabelecendo com ele uma outra e distinta relação:

[...] o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo. [...] quando o artista, além da obra criada e complementarmente a esta, empreende falar-nos de seu ato criador, da relação criadora que ele não viveu interiormente e que se concretizava numa obra (não a viveu, ele vivia o herói), ele substitui a obra já criada por uma relação nova, mais receptiva. [...] quando o autor fala de seu herói [...] expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, [...] encarado de um ponto de vista social, moral, ou outro; o herói daí em diante tornou-se independente de seu criador, e o autor, por sua vez, também se tornou independente dele — homem, crítico, psicólogo ou moralista. (Bakhtin, 1997, p. 29).

Na sequência, Bakhtin (1997, p. 29, grifos nossos) conclui o raciocínio acima exposto sustentando a importância de se considerar a visão do homem-autor sobre a sua obra, ao mesmo tempo salientando o descompasso entre as duas modalidades autorais por meio de uma discussão mais especificamente voltada a confrontar as suas opostas naturezas em termos de atividade e passividade:

[...] *O herói não é o único que se separa do processo de que emana, o autor faz o mesmo. E por esta razão que cumpre destacar a produtividade, enquanto tal, da atividade criadora e da reação global ao herói: um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significativa; a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra.*

Reiteramos que, para condicionar o herói e, nesse processo, revelar-se em dimensão criadora, o autor precisa ocupar uma extraposição em relação a ele, caso contrário o acontecimento estético não poderia verdadeiramente ocorrer (como visto acima, a imanência em relação à consciência criada o falsearia). Por outro lado, a localização externa dessa figura não implica a sua indiferença quanto ao acontecimento que promove, pois sua posição é compreensiva em relação ao sentido axiológico do que realiza e, portanto, participante (Bakhtin, 2002). Por essa mesma razão, assumir uma identidade entre o autor-criador e o

autor-artista mostra-se improdutivo do ponto vista do que Bakhtin (2020, p. 65-66, grifos nossos) discute sobre a insuficiência da empatia estética na composição da unidade do existir-evento. Segundo o autor, não basta apenas ao sujeito conhecer completamente o objeto externo de observação como a si mesmo: o existir singular em seu caráter de evento apenas existe quando esse vive o ato com sua ação responsável do interior, e não do interior de seu produto tomado abstratamente.

De fato, o movimento do autor-pessoa com relação à obra não é ativo, pois, extraído da relação em que viveria em corpos alheios (em seus personagens), ao autor-pessoa só é possível descrever o ato criativo, ficar-lhe às margens, sem realizá-lo realmente. Sob essa lógica, na condição biográfica, o autor não figura como parte da disposição arquitetônica do ato, a qual, englobando a posição autoral criativa e os personagens –, o determinaria a partir do centro valorativo irradiado do interior dessa mesma visão autoral enformadora do objeto estético. Quanto à interpretação do que vem a ser esse centro, Bakhtin (2020, p. 118) considera:

[...] Em correlação com o meu lugar particular que é o lugar do qual parte a minha atividade no mundo, todas as relações espaciais e temporais pensáveis adquirem um centro de valores, em volta do qual se compõem num determinado conjunto arquitetônico concreto estável, e a unidade possível se torna singularidade real. O lugar que apenas eu ocupo e onde ajo é o centro, não somente no sentido abstratamente geométrico, mas como o centro emotivo-volitivo concreto responsável pela multiplicidade concreta do mundo [...]

Em conformidade ao exposto, Sobral (2009a, p. 67-68) explica que, “se não se pode, na concepção do Círculo, desprezar a realidade concreta e seus sujeitos concretos [...] não se pode ver no discurso a representação objetiva dessa realidade concreta, e desses sujeitos concretos, mas sim a imagem em discurso dessa realidade e desses sujeitos.” Portanto, haja vista que a linguagem não representa o mundo como seu espelho (como decalque), pois seu vínculo com ele não é direto, torna-se visível a distinção entre o autor-criador do autor pessoa.

Reiterando uma discussão já desenvolvida aqui, o signo é bifuncional, no sentido de que pode refletir e, logo, fazer ver uma realidade exterior, bem como refratar, distorcendo essa realidade primeira, uma vez que todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica, ou seja, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, por exemplo (Volóchinov, 2021). Nesse enquadre teórico, para constituir-se autor e, então, ser agente de um ato criativo, o falante se põe em disputa por um lugar já habitado, a linguagem, reelaborando as valorações na materialidade sógnica ao passo que imprime nela a sua própria apreciação.

Além disso, é de se ressaltar a afirmação de Bakhtin sobre o autor-criador ajudar a elucidar o autor-pessoa. Tal pensamento indica que o autor-criador deve ser tomado como ponto de partida da observação dos movimentos de responsabilização do sujeito histórico, o qual, no plano criativo estético, aparece sob o disfarce que construiu para si na vivência de sua relativa liberdade:

[...] a concepção dialógica reconhece o caráter “determinado”, situado, do sujeito, das coerções que o atingem, mas defende intransigentemente sua responsabilidade, porque tomar consciência de sua situação e tentar (apesar de e/ou por causa dela) dar sua própria versão de como agir nesse âmbito é que faz do sujeito um ser livre na medida de suas possibilidades conjunturais em meio à vivência de restrições à sua liberdade. [...] Nesse sentido, eu e outro são igualmente eus, têm o mesmo estatuto: produtores de alteridade, de não indiferença, de interesse. Isso não nega que haja dissimetrias, mas propõe uma nova simetria em termos da irrepetibilidade de cada vida: se cada eu se “completa” em contato com outros eus, ele o faz segundo as posições que ocupa ao longo da vida, o que podemos chamar de “posições-sujeito”, mas ele as ocupa *em sua própria versão*. (Giacomelli; Sobral, 2015, p. 221, grifos dos autores).

Ainda sobre a não coincidência entre o autor, como instância formal-estética criativa e o indivíduo-autor, é oportuno resgatar o que afirma Sobral (2009, p. 66):

A partir das formulações do Círculo, pode-se assim dizer que, tanto em termos de estilo como da própria estruturação da obra e dos discursos em geral, o discurso não se confunde com o indivíduo-autor, sendo antes aquilo que lhe constitui como tal na própria obra; e ele o faz por meio da forma e do material, em interação com o herói e com o ouvinte. O autor, o autor em geral e não só o literário, é facilmente identificável como “imagem-objeto”, mas não é parte da intenção, nem do projeto do locutor; esse autor concreto não é o criador da palavra nem do discurso enquanto “autor de seu próprio enunciado” (Bakhtin 1997, p. 336). Logo, a existência do autor concreto é pertinente porque está incorporada ao autor do discurso, ao autor que dá forma, que molda o material textual.

O excerto acima alude à discussão de Bakhtin (2002) sobre forma arquitetônica e forma composicional, a qual se constitui também, por sua vez, como um meio propício de compreensão da autoria na perspectiva dialógica. Para o filósofo, enquanto a última diz respeito ao todo da obra na condição de material organizado, a primeira se refere à instância de expressão da atividade de um sujeito esteticamente ativo que a forma composicional realiza. Na forma arquitetônica, o sujeito experimenta esse todo técnico-formal como sua relação axiológica ativa com o conteúdo. A relação entre forma e conteúdo é apreendida por Bakhtin (2002, p. 35, grifos do autor) da seguinte maneira:

*[...] chamamos de conteúdo da obra de arte [...] à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado. O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado. [...]*

Por sua vez, o material é o elemento técnico artístico que não entra como um componente do objeto estético, antes apenas o objetiva atuando em sua impressão. O material determina esse objeto pela sua natureza, por exemplo linguística, e funciona simultaneamente como lugar e meio de realização inteira da forma.

Assumidas essas definições, podemos já sustentar que, ainda segundo Bakhtin (2002), o autor-criador, a posição discursiva engendradora do enunciado artístico, é o responsável por operar a individualização do conteúdo acima referida a partir de um dado material. Nessa atividade produtiva, ele extrapola os limites da forma material, ou, melhor, supera seu caráter determinado, material e extra-estético de coisa ao fazê-lo deixar de existir como um material percebido e organizado de modo cognitivo (como já formulado anteriormente pelo autor e transcrito neste espaço, o ato não conhece o mundo como algo de conteúdo determinado), passando a ser a expressão de uma atitude valorizante que penetra no conteúdo e o transforma. Em síntese, o processo do fazer artístico é um ato que carrega tanto o conteúdo trazido do mundo ético quanto um posicionamento sobre esse por parte do sujeito que o trabalha através de uma forma e de um material (Câmara Rocha; Silva, 2023).

O conceito de forma arquitetônica é especialmente importante no interior do conjunto teórico bakhtiniano porque evidencia a precedência do processo ao produto advogada pela visão dialógica, quando essa propõe a necessidade de se considerar não apenas as condições materiais de um dado enunciado, mas também os elementos dinâmico-estáveis que ensejaram tais condições. Logo, é perfeitamente adequada a dedução que Leite; Mello; Martins (2016) fazem a partir do conceito. Para os autores, todo enunciado deve ser considerado à luz da arquitetônica da enunciação, o que envolve observar não apenas os seus constituintes linguísticos, mas também, por exemplo, os sujeitos interagentes, a esfera de produção, circulação e recepção do discurso que engendra o enunciado.

Tratando especificamente do conteúdo, Queiroz (2017) observa que ele é também em sua base ético, e que o domínio ético corresponde à vida, ao pessoal, ao político e ao social. Com base na definição de conteúdo apresentada mais acima, compreende-se que esse é um

elemento da vida real escolhido como alvo de uma apreciação e, conseqüentemente, de um redimensionamento valorativo – dada a impossibilidade de se acessar um dado que já não se apresente valorado. Nesse sentido, a realidade pode ser tomada como um fato externo ao enunciado artístico, mas também como um componente intrínseco a ele, embora nela transfigurado. Para Bakhtin (2002), a vida e a arte se misturam sem se identificarem completamente, e nisto, na capacidade de acolher a realidade pré-existente e alçá-la a um novo plano axiológico para reordená-la, consiste a particularidade do estético.

Bakhtin (2002, p. 59) traz um exemplo bastante ilustrativo do processo de surgimento da forma arquitetônica considerando não apenas o autor-criador de um dado objeto artístico, mas também o indivíduo que o percebe:

[...] durante a leitura ou a audição de uma obra poética, eu não permaneço no exterior de mim, como o enunciado de outrem, que é preciso apenas ouvir e cujo significado prático ou cognitivo é preciso apenas compreender; mas, numa certa medida, eu faço dele o meu próprio enunciado acerca de outrem, [...] como a expressão adequada da minha própria relação axiológica com o conteúdo [...] Assim, a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo [...]

A partir de tais premissas, o filósofo formula propriamente uma noção de autor. Ele afirma que, apenas como um momento da forma artística, o homem pode realizar-se como criador, pois nela sua subjetividade encontra uma objetivação específica e torna-se uma subjetividade criativa culturalmente significante. Em suas palavras, “o autor é a atividade, organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a sua tarefa, que não presume nada além de si mesmo para chegar à conclusão [...]” (Bakhtin, 2002, p. 68). A ênfase na vivência primariamente interna do autor no desenvolvimento de sua atividade não pode ser entendida adequadamente à parte das considerações sobre a arquitetura que Bakhtin (2020, p. 122-123) cuidadosamente elabora em *Para uma Filosofia do Ato*:

Consideramos oportuno lembrar que viver do interior de si mesmo, partindo de si mesmo nas próprias ações, não significa de jeito algum viver e agir por si. [...] O eu-para-mim constitui o centro da origem do ato e da atividade de afirmação e de reconhecimento de cada valor, já que este é o ponto singular no qual eu responsabilmente participo no existir singular [...]. O que pretendemos fornecer é uma refiguração, uma descrição da arquitetura real concreta do mundo dos valores realmente vivenciados, não governado por um fundamento analítico, mas com um centro de origem realmente concreto, seja espacial ou temporal, de valorações reais, de afirmações, de ações, e

cujos participantes sejam objetos efetivamente reais, unidos por relações concretas de eventos no evento singular do existir [...].

De fato, em momento anterior a essa passagem e conforme também discutimos na última seção deste estudo, Bakhtin (2020) já havia assinalado ser a correlação com o sujeito o ingrediente essencial da concretização do ato, capaz de o tornar um momento do mundo real vivido, livrando-a da abstração. Ainda acerca do par interior-exterior, Bakhtin (2002, p. 68) diferencia a personalidade ativa criadora da personalidade passiva criada, afirmando acerca desta que

[...] sua determinação é visível, audível, é uma determinação formalizada, é a imagem do homem, a sua personalidade exteriorizada e encarnada. Por outro lado, a personalidade do criador é invisível e inaudível, mas é interiormente experimentada e organizada como uma atividade que vê, ouve, se move, se lembra, uma atividade não encarnada, mas que encarna, e em seguida já está refletida no objeto formalizado. (Bakhtin, 2002, p. 68)

De modo semelhante, em *O autor e o herói*, Bakhtin (1997, p. 27) afirma que a relação estabelecida com o autor determina o objeto, nesse caso o personagem, conferindo-lhe um rosto. Também observa que tal determinação não é imediata, pois o herói apresenta-se em uma aparência difusa que provocará também reações variadas do autor. Em razão disso, o autor “terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário.” São traçados, assim, os pilares da arquitetônica bakhtiniana – “objetos reais em inter-relação real, que se dispõem ao redor de um centro concreto de valores” (Bakhtin, 2020, p. 124). Acerca dessa definição, bem como a propósito do que se tem posto sobre o centro como sendo o lugar da ação do sujeito e a unidade emotivo-volitiva, a partir dos quais o mundo aparece em sua “multiplicidade concreta”, é pertinente observar a leitura de Queiroz (2017, p. 632), a qual explicita mais uma vez a influência kantiana sobre Bakhtin, já aludida em momento anterior:

O ser ativo e participante entende que é parte do diálogo com outros seres e de forma responsável, ativa e criativa participa do mundo da vida e da cultura. Aqui também [Bakhtin] dialoga diretamente com Kant, porém refuta a ideia de que a arquitetônica está na razão pura quando diz que “este centro não é imanente” e que o sistema em si só é possível em correlação com o ser no mundo da vida. Enquanto para Kant a arquitetônica é a arte dos sistemas da razão pura, e está na ideia formal, para Bakhtin a arquitetônica só existe no ato, na relação com o ser no mundo da vida e em relação com outros seres, pois é este que dá sentido à arquitetônica do mundo vivido e faz

acontecer a partir dos valores que coloca em seus atos de comunicação, isto é, em seu existir-evento como ser único e historicamente situado.

Ensaíamos abaixo, para fins didáticos, uma breve comparação entre os elementos da obra artística e os vértices e as retas de uma forma geométrica. Para melhor fundamentar tal analogia, reproduzimos abaixo os resultados localizados pela busca da entrada “vértice”, no dicionário on-line Priberam, visando a ilustrar especificamente a importância do autor, objeto da presente exposição. Com exceção da segunda definição, mais específica, todas as demais acepções do termo “vértice” expostas a seguir podem ser associadas, em algum grau, ao papel desse agente no princípio de acabamento de um todo, o dos heróis e o do acontecimento de sua existência (Bakhtin, 1997)

1. Parte mais elevada. = ALTO, CIMO, CUME
2. [Anatomia] Ponto mais elevado da abóbada craniana. = CALOTA
3. [Geometria] Ponto de convergência dos lados da pirâmide.
4. [Geometria] Ponto de encontro de duas ou mais retas.
5. [Figurado] Grau supremo; ponto culminante. (VÉRTICE, 2024).

No caso da primeira e da quinta definições, “alto” e “supremo” podem ser tomados figurativamente com o sentido de “distância qualitativa” ou “visão superior” e assim traduzir o ângulo privilegiado do autor-criador frente ao herói – alvo de sua determinação criadora. Por essa razão, o autor-criador é também um contemplador. Somente o autor é dotado de uma “onisciência” que o permite dar ao herói o essencial acabamento, isto é, sua representação como valor, como realidade não informativa, mas emotivo-volitiva (Bakhtin, 1997).

Além disso, de acordo com a segunda e a terceira definições expostas, “haja vista que a atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos” (Bakhtin, 1997, p. 47), o autor também é, pelo lugar único que ocupa, o ponto de convergência e de encontro do acontecimento estético, ou melhor, o ponto de seu salvamento: a empatia com o outro não resulta na existência de uma só consciência – o que anularia o acontecimento – pois, ao observar o mundo pelos olhos alheios, o autor também transgide essa visão – realiza a diferença que é dada de seu lugar intransferível, uma *diferença* que é, portanto, *não indiferente* (Ponzio, 2010).

Ainda à luz de tal analogia, o herói pode ser representado pelas retas, formas delimitadas, de uma a outra extremidade, pelos vértices. A atividade do autor é, nesse sentido, bidirecional, pois parte do seu interior e alcança o herói, envolvendo-o e estabilizando-o dentro dos limites dessa mesma consciência autoral. Conforme discutido, a forma

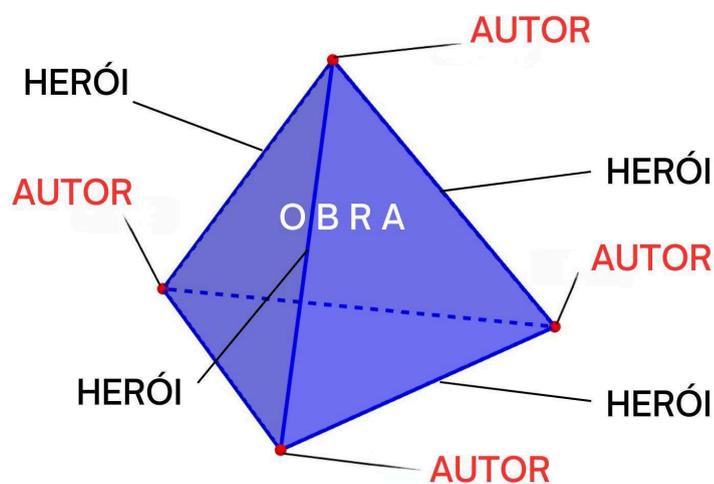
arquitetônica ocorre, para Bakhtin (2002), quando a forma do romance que regula o material verbal torna-se a expressão da atitude do autor.

Tal forma arquitetônica “ordena e acaba o acontecimento, independentemente do acontecimento único e sempre aberto da existência” (Bakhtin, 2002, p. 68). Assim, fala-se acima do acabamento necessário de um acontecimento diverso em sua “atualidade concreta” porque, como também já aludido anteriormente, não existe uma visão pronta (pré-dada) do herói ou que escape ao aleatório – “não é a partir de uma relação de valores, de imediato unificada, que o herói se organizará em um todo” (Bakhtin, 1997, p. 27). O autor precisará, no mesmo momento em que revela o herói, concluí-lo: tecer para ele um rosto dentre os vários possíveis que poderiam advir da relação entre ambos.

Consequentemente, “nisso está a profunda singularidade da forma estética: ela é a minha atividade *orgânico-motriz, valorizante e interpretativa*, e ao mesmo tempo é a forma do acontecimento que se opõe a mim, e a forma de seu participante (a sua personalidade, a forma do seu corpo e da sua alma)” (Bakhtin, 2002, p. 68, grifos nossos). Em síntese, “a atividade do autor incide primordialmente sobre a forma arquitetônica, que é a organização do discurso, a partir da forma composicional, em termos de uma dada avaliação do discurso pelo autor e de sua recepção ativa por um ouvinte” (Sobral, 2009a, p. 69).

A figura reproduzida abaixo, com a forma de uma pirâmide triangular, esboça os elementos da obra artística discutidos, explicitando o autor como eixo causalístico do herói e da obra:

Figura 1: Elementos da obra artística segundo Bakhtin



Fonte: A autora (2024)

Nesses termos, o herói, em toda sua extensão valorativa, isto é – nos modos de sua reação ao mundo – desvela a influência autoral porque é efeito da tensão estabelecida entre ele mesmo, que vai assim ganhando forma, e o autor, que do interior de si e de fora do objeto enformado, é o agente dessa luta. Isso porque é a consciência transgrediente do autor que fixa a imagem do herói, transgrediente porque o ultrapassa, dando um passo à frente dele fora de qualquer alinhamento, combinação, sincronia, semelhança, identificação (Bakhtin, 2020).

Ademais, para Bakhtin, “a literatura e a arte em geral são concebidas como superideologias, no sentido que elas refratam as refrações de todas as outras esferas ideológicas” (Grillo, 2009, p. 65). Desse modo, embora se deva atentar para a tentação do esteticismo discutida por Bakhtin (2010) – que cria a ilusão de haver, no plano estético, uma vitalidade maior, quando ainda persiste e a separação entre o ato e o produto – não se pode esquecer o pressuposto bakhtiniano já referido de que “o mundo estético está mais integrado à totalidade responsável da vida que, por exemplo, as esferas teóricas da existência (a cognição pura)” (Bubnova, 2013, p. 16).

É interessante que “ainda que Bakhtin busque inicialmente a construção de uma filosofia moral, o aspecto da linguagem já intrigava o pensador que entendia a importância do produto estético da comunicação humana como a relação do ser com o mundo” (Queiroz, 2017, p. 630). Logo, o que o filósofo expõe sobre as relações eu-outro no romance são fundamentalmente uma referência não apenas para o estudo do conceito específico de autoria no plano de existência estético, mas também para outros domínios de produção humana que são semelhantemente momentos do existir real – quando abarcados por uma consciência responsável.

A propósito desse último ponto e considerando que o ato responsável não se perfaz como uma ação isolada, desvinculada da totalidade da vida do sujeito agente, podemos, a essa altura, recobrar o que afirma Sobral (2009, p. 61), ao pontuar a adequação de se nomear como autor não apenas o produtor de obras literárias, mas o de qualquer tipo de enunciado:

Pode-se dizer que por autor o Círculo designa não somente o autor de obras, literárias ou não, mas também o autor de enunciados, o que se justifica se pensarmos que, embora reconhecendo a especificidade dos discursos aos quais se costuma atribuir um autor, o Círculo considera os atos do discurso parte do conjunto dos atos humanos em geral – e todo agente de um ato humano é, nesse sentido, “autor” de seus atos.

Tensionando entre si esses dois contextos em que se realiza a autoria, literário e geral, o autor chega à seguinte conclusão quanto às suas particularidades:

O que há de diferente é (1) o tipo de distanciamento entre autor e tópico que a obra estética implica (a transfiguração estética do mundo) e, (2) de modo geral, a existência, na obra literária, mesmo poética, da representação de agentes e de suas ações como personagens do mundo da obra, o mundo “criado” por ela, o que afasta o discurso estético, ainda mais do que os outros, do que seria uma reprodução da realidade, de resto inexistente. (Sobral, 2009a, p. 63).

Portanto, também no domínio extraestético, “o enunciado não é uma composição semiótica, mas a tomada de posição de um sujeito falante por meio de tal composição semiótica” (Haye; Larraín, 2018, p. 80). Nesse contexto, a charge também nasce como a decisão de um sujeito frente a questões sobre as quais ele se posiciona valorativamente quando age para responder aos temas que lhe instigam (Gonçalves, 2019). Procedendo dessa forma, o autor da charge enforma o objeto-alvo de sua ação, agora não mais personagem, mas seu tópico.

Logo, assim como no romance a personagem é propriedade da obra e não uma realidade pressuposta, também no enunciado artístico dos quadrinhos, o tópico advém da relação entre duas consciências, “dois grandes centros”. A distância entre um e outro tipo de enunciado restringe-se, como apontado, ao tipo de relação mantida entre o autor nesse tópico. Nesse contexto, a escolha do gênero com a sua expressividade de entonação específica (Bakhtin, 1997) é o primeiro exemplo de manifestação desse posicionamento.

A título de exemplo, Falcão (2024, p. 8) aborda, com base na teoria bakhtiniana do gênero discursivo, a charge como uma evidência de que “o discurso se molda à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante, revelando especificidades da comunicação, como a necessidade de uma temática que se revela no objeto do sentido”. Analisando cinco exemplares publicados no *Instagram* sobre o discurso do ex-presidente do Brasil (2019-2022) durante a 75ª. reunião da Assembleia Geral da ONU em 2020, a autora observou que a utilização da charge para abordar o tema da cristofobia não é fortuita, pois o sujeito “reconhece nesse gênero a possibilidade de instalar sentidos que não só se opõem àquele do púlpito da ONU, mas o ironizam, colocando-o num lugar de escrutínio, expondo-lhe as contradições.” (Falcão, 2024, p. 8).

Na seção seguinte, expomos o funcionamento da charge e da charge continuada, a fim de determinar como os elementos temáticos, temáticos e estilísticos dessa nova face do gênero, bem como a esfera digital de sua circulação interferem em seu projeto enunciativo

autoral. Ressalvamos que o tratamento individual do conteúdo temático, construção composicional e estilo do gênero será feito, a seguir, apenas com o fim didático de esclarecer sua importância no todo da unidade genérica, não refletindo-se, de nenhum modo, em uma consideração amputada do gênero no sentido de benefício de uma dessas propriedades em detrimento de outra, quer a nível teórico, quer a nível analítico.

## 4 CHARGE: REGULARIDADE E MUDANÇA

### 4.1 ELEMENTOS DE UMA RELATIVA ESTABILIDADE

Segundo Miani (2012), a charge é a revelação e a defesa de uma ideia, portanto tem uma natureza dissertativa, traduzida a partir dos recursos e da técnica da ilustração. Além disso, pertence, ao lado da caricatura, do cartum e das histórias em quadrinhos, às linguagens iconográficas, por ser um tipo de arte de representação constituído através da imagem produzida pelo traço humano. A charge se diferencia desses outros gêneros, pois, “enquanto o cartum abarca uma realidade mais geral e a tirinha conta curtas narrativas de desenlace cômico, a charge realiza um tipo de “resenha” crítica de um fato específico [...] eclodido recentemente, resumindo-o e interpretando-o segundo a ótica do chargista” (Nascimento, 2021, p. 64).

Em outras palavras, a charge trata de uma questão contemporaneamente relevante sob o interesse de avaliá-la, não de qualquer forma, mas de modo convincente ao leitor. Para isso, seu traço mais marcante, que ecoa o funcionamento do signo ideológico, não está no espelhamento (reflexo) da realidade extraverbal, mas na refração dessa exterioridade, pelo qual, segundo Miani (2012) dentre os mais variados índices de valor possíveis desse signo, um se sobressai e outros se ocultam. Decorre dessa constatação que “um mesmo signo tem significados diferentes de acordo com a situação histórico/social do sujeito [...]” (Miani, 2012, p. 43).

A esse respeito, o vínculo indissociável da charge com a situação comunicativa imediata faz lembrar, em paralelo teórico, o conceito de tema – sentido singular do enunciado gerado pela atualização contextual da significação linguística estável. Assim como o tema é específico e só existe como tal pelo elo com a situação extraverbal que o forma, a charge semelhantemente só poderá cumprir o sentido esperado por seu produtor se o interlocutor recuperar os elementos do contexto histórico-político-social que constituem a matéria-prima de trabalho do chargista. É como se a charge, por si mesma, já evocasse para si uma leitura não exclusivamente linguística dos sentidos, mas discursiva: ela fala a quem tem olhos para ver/ler a realidade de um ponto de vista não reiterável e universal, mas particular e único. Assim, esse objeto torna-se, em grande medida, bastante frutífero para uma pesquisa no campo da ADD, já que, como explica Rohling (2014, p. 49),

na pesquisa de cunho dialógico há sim análise das marcas linguísticas. Contudo trata-se de um olhar para a língua vista na condição de discurso; trata-se de uma análise da linguagem em uso, do funcionamento discursivo em dada situação de interação discursiva. Tal estudo caracteriza-se por uma análise semântica que leva em conta as relações extralinguísticas, históricas e concretas, que se materializam nos enunciados, com vistas a construir compreensões sobre os sentidos promovidos no bojo das relações dialógicas.

Por outro lado, cabe destacar, de passagem, que o elemento verbal, especialmente na charge digital<sup>14</sup>, não constitui a única realidade de linguagem. Por isso, o estudo de orientação dialógica da charge deve tensionar as relações dialógicas suscitadas por sua composição verbo-visual na situação específica de produção. Deve considerar, portanto, os seus recursos tecnológicos e multissemióticos, que não apenas contribuem para a construção de sentido, com semioses distintas, mas constituem uma manifestação enunciativa holística, em que o verbal e o visual são unos, sem prevalência de um sobre o outro. Ademais, não se deve esquecer que, “no escopo da teoria dialógica, há vários sentidos para o termo “palavra”, ou seja, pode ser tanto aparato técnico, no plano da língua, contendo significação, quanto enunciado e signo ideológico, no plano do uso da língua, contendo sentidos.” (Ribeiro, 2017, p. 190).

De volta à questão situacional, se via de regra “não é possível compreender o todo de qualquer fenômeno social (e comunicacional) e sua arquitetônica, sem compreender suas relações externas com o horizonte social mais amplo e com o campo ideológico” (Queiroz, 2020, p. 67), na charge, esse diálogo, como visto, se amplifica. Na visão de Silva; Albano (2017, p. 79)

[...] a charge é um discurso muito cômico da sua factualidade. A charge é sempre sobre, acerca de, a respeito de algo, e tendo em vista seu inerente flanco burlesco, seu pendor pela dissidência irônica ou paródica, deve propor, ainda que seja mínima, algum indicativo para a cognição do que retrata ou alude, sempre mediado pelo risível.

Dignas de destaque são as expressões “*inerente flanco burlesco*” e “algum indicativo para a cognição do que retrata ou alude, *mediado pelo risível*”. Acreditamos que seja prudente considerar tais atributos da charge no sentido de potencialidade aberta pelo gênero de produção do humor, a qual, na condição mesma de potencialidade, pode se atualizar ou não. Essa compreensão é aqui adotada – reiteramos – como forma de evitar simplificações

---

<sup>14</sup> Especificamos a charge digital por entendermos, na esteira de Paveau (2021, p. 231), que “a virada visual da comunicação on-line tem efeitos nas escolhas tecnossemiticas dos internautas.”

desautorizadas por uma análise adequada da materialidade do gênero.

Prova disso é a polêmica gerada pela publicação de uma charge do artista Jean Galvão<sup>15</sup> nas redes digitais do Jornal Folha de São Paulo em maio de 2024, no calamitoso momento da tragédia climática histórica que atingiu o estado do Rio Grande do Sul. Por meio do recurso de acessibilidade de legenda oferecido pelo aplicativo Instagram, lemos a seguinte descrição do *post* do jornal: “A charge mostra uma família, pai, mãe, um menino e uma menina, sobre o telhado de uma casa ilhada pela enchente. A menina, olhando para a correnteza, sentada com os braços abraçando os joelhos, fala ao irmão: “Não chora, vai alagar ainda mais...” (Folha de S. Paulo, 2024). Em meio ao alto número de avaliações negativas recebidas e algumas publicações de artistas que se posicionaram em defesa da obra explicitando a função da charge de apresentar a dureza, o vexame e o ridículo da realidade mediante lentes estratégicas que intensificam a visão do problema – pois a ironia no jogo com os discursos dominantes permite o dizer irônico ganhar tempo ao ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido (Santos; Marques; Rodrigues, 2019) –, Jean Galvão se pronuncia.

O autor da charge explica, na direção do pensamento já delineado, que o gênero não tem como elemento intrínseco o traço cômico, apesar da recorrência desse, mas sim o provocar a reflexão. Ele reconhece também que, dado o efeito não previsto de sua produção, falhou em alguma medida na comunicação do desenho, pelo que se desculpou. Na realidade, do ponto de vista da teoria dialógica, tal efeito pode ser creditado não a uma “falha de comunicação”, mas, novamente, ao funcionamento natural do signo, uma vez que

[...] assim como Janus, qualquer signo ideológico tem duas faces. Qualquer xingamento vivo pode tornar-se elogio, qualquer verdade viva deve inevitavelmente soar para muitos como uma grande mentira. Essa *dialética interna do signo* revela-se na sua totalidade apenas em épocas de crises sociais e de mudanças revolucionárias. Em condições normais da vida social, essa contradição contida em todo signo ideológico é incapaz de revelar-se em absoluto, pois na ideologia dominante o signo ideológico é sempre um pouco reacionário, em uma espécie de tentativa de estabilizar o momento anterior do fluxo dialético da formação social, ou seja, de enfatizar a verdade de ontem como se fosse a verdade de hoje. Isso determina a particularidade do signo ideológico de refratar e distorcer a realidade dentro dos limites da ideologia dominante. (Volóchinov, 2021, p. 113, grifos do autor)

Com efeito, o compartilhamento da charge pelo jornal, na esteira das notícias constantemente atualizadas no mesmo veículo sobre o desastre climático sofrido pela região sul-rio-grandense, evidenciou a polêmica interna constitutiva do signo – neste caso a charge de Jean Galvão – disfarçada sob a sua aparência monotônica e indivisível mantida em

<sup>15</sup>Link: <https://www.poder360.com.br/midia/politicos-criticam-charge-publicada-na-folha-sobre-o-rs/>.

contextos de normalidade social.

Disso decorre que, afora a sua produção, recepção e circulação em um momento histórico de perplexidade coletiva, sem dúvidas justificada, a charge poderia passar mais facilmente pelos internautas sem tanta controvérsia, haja vista a mudança do fundo aperceptivo de sua compreensão responsiva. Sensibilizado com a situação das famílias – ainda mais pela constatação também reportada pelas mídias de que as proporções da grande tragédia decorreram também da inércia governamental – e sob uma visão que identifica a charge mais como gênero do humor do que como documento histórico, registro de pontos de vista e ideologias em circulação (Gonçalves, 2015), o interlocutor porta-se defensivamente na leitura da produção.

Além disso, dentre os leitores da charge, estão aqueles diretamente afetados, que possivelmente estavam vivenciando a mesma realidade nela retratada de perda de moradia e de outros bens. Tal contexto de recepção leva a maior parte dos interlocutores a ler na charge sobre a situação de calamidade no Rio Grande do Sul exclusivamente o sentido para o qual menos se poderia esperar tolerância no momento – o humor –, como uma prova de que “a correspondência entre o projeto de dizer do eu e a compreensão ativa do outro pode – e acontece de – não se realizar, devido às posições axiológicas distintas que cada sujeito ocupa na existência, a partir de sua experiência de vida” (Paula; Luciano, 2020, p. 23).

Também podemos observar as implicações de a charge ter sido publicada no Jornal e não na página pessoal do chargista. Como explicam Ramos e Vieira (2022), nesse último caso, haveria um novo contexto enunciativo, em razão do qual o alvo da discordância seria exclusivamente o autor. A centralização da crítica à figura pessoal tem ocasionado recentemente a ocorrência da alteração de charges já referida na introdução, cujos responsáveis os estudiosos referidos nomeiam como invasores, indivíduos que “incorporam a produção de outro autor e fazem uma leitura própria dela” (Ramos; Vieira, 2022, p. 147).

Dentre as implicações que podem ser extraídas da ocorrência de charges alteradas, uma de maior interesse para os objetivos deste trabalho é o papel do ambiente digital nesse contexto, isto é, como ele impele o interlocutor a uma posição não passiva na recepção do discurso – como a de um telespectador no contexto extradigital, cuja única ação se limita à troca de canal. Na web, o leitor se envolve não simplesmente pelo fato de estar presente (*on-line*) como simples visualizador de conteúdos, mas também por contribuir com a produção de tais publicações, mesmo não intencionalmente. Brambila (2022, p. 12) explica esse apelo de responsividade e responsabilidade inerente ao digital com base em dois aspectos de seu funcionamento:

A potência de transformação social dos enunciados na esfera virtual pode ser observada a partir de pelo menos duas características inerentes à sua existência: seu estatuto público e suas múltiplas territorialidades. Ambos os aspectos carregam em si uma relatividade constitutiva, porém devem compor o crivo investigativo do analista no estudo desse tipo de interação humana.

O primeiro fator – o estatuto público – se aproxima da relação feita pelo autor do conceito bakhtiniano de praça pública com a rede social. Pela relevância desse paralelo teórico com a discussão desta pesquisa, abaixo segue reproduzida a explicação de Brambila (2022, p. 13):

Observamos pertinência na apreciação do conceito da praça pública aplicado às redes sociais, por compartilharem de dimensões constitutivas equivalentes. As redes sociais comportam em si a coletividade exacerbada e constitutiva para sua existência. A partir de tal característica, os sujeitos compartilham sua posição axiológica, em um constante processo de responsabilidade. As dimensões íntimas, públicas, político-partidárias e ideológicas são lançadas nessa praça, na qual todos estão respondendo a algo/alguém. [...] Outro aspecto da praça pública, em Bakhtin, que converge com o das redes sociais é a possibilidade de tomada da palavra, sobretudo na dimensão volitivo-responsiva que a constitui, uma vez que seu espaço não se subordina à hierarquização autoritária, mas fornece condições de bivocalizar os discursos, dando-lhes palavras alheias que as interpõem, as questionam e as tiram de seu lugar estático.

Logo, posicionamo-nos junto ao autor sobre a produtividade de se sustentar as redes sociais como a praça pública bakhtiniana moderna, pela consciência de que verdadeiramente elas organizam-se como espaços que impulsionam a resposta dos sujeitos que ali estão. Tal resposta não é mecanizada – como se produzida por um aparelho autômato – mas *responsável*, intencional (volitiva) e personalizada, donde advém, por exemplo, a possibilidade de se posicionar a respeito de um dado enunciado mexendo diretamente em sua composição, como ocorre na charge alterada. Assim, aprofundando ainda um pouco mais o olhar sobre a relação enfocada, é interessante observar o que Bakhtin (2002, p. 192) afirma sobre os palcos de feira, as praças do mercado, as canções e anedotas de rua, como espaços em que

são elaborados os procedimentos para construir as representações da linguagem, para associar o discurso à imagem do falante, para mostrá-lo objetivamente junto com o homem, não como o discurso de uma linguagem universal, despersonalizada, mas como o discurso característico ou socialmente típico de uma dada pessoa, padre, comerciante, camponês, jurista, etc. Cada discurso tem o seu proprietário interessado e não há discurso sem dono, discurso que não signifique nada.

As redes sociais, portanto, guardam semelhança com tais contextos por serem um lugar coletivamente habitado e de encontro entre inúmeros e variados discursos, que não se anulam um ao outro em sua singularidade e nem cessam de exercê-la à medida que surgem e ressurgem a cada momento de interação instaurada nesse ambiente. Como exposto por Brambila (2022), a praça pública digital não dita escalas de distinção entre os seus usuários, reservando a uns a palavra e a outros o silenciamento; antes, faz todos falarem, prende todos a um jogo de réplicas que são percebidas muitas vezes juntamente no fio do discurso, feito assim bivocal. Portanto, a rede social converte-se no sonho realizado da palavra que sempre quer ser ouvida e que não teme nada mais do que a irresponsividade, a falta de resposta (Bakhtin, 1997).

Por sua vez, o segundo fator apontado por Brambila (2022) que explica as mudanças vividas pelo discurso na esfera virtual – as múltiplas territorialidades – permite retomar a observação de Paveau (2021, p. 162) sobre a inadequação de se pensar o contexto virtual como um suporte, dado que

Na internet, de todo modo, o internauta escreve *nos* ecossistemas, nas máquinas, e não mais “sobre” ou “por meio” deles; o corpo, a máquina, as competências linguageiras e os textos produzidos pelo internauta são integrados em um dispositivo comum, que se baseia em uma materialidade única, porém compósita.

Consequentemente, pelo fato de os sujeitos estarem dentro da própria materialidade do enunciado, vivenciando-a nos diversos territórios discursivos que ela reúne e integra – e por essa materialidade ser, por si só, uma linguagem tecnológica cujas propriedades específicas influem conjuntamente na composição desse enunciado, a imprevisibilidade é uma característica dos tecnodiscursos. Segundo Paveau (2021, p. 249), isso se justifica pela “impossibilidade de o enunciador-escritor prever a forma, a circulação ou mesmo o conteúdo de suas produções linguageiras on-line”, posicionamento também defendido por Brambila (2022, p. 14):

As redes sociais são esferas em que as tomadas de palavra não têm dimensões previsíveis ou que sequer possam ser integralmente tolhidas por algum tipo de clivagem sistêmica. Tal qual uma semente em solo fértil, o enunciado nas redes sociais se alastra e ganha contrapalavras abruptamente, assumindo adesões, recusas e impactos sociais diversos. A imprevisibilidade das respostas ao enunciado está intimamente relacionada ao aspecto multiterritorial das redes sociais. [...] A partir de uma concepção dialógica de linguagem, é possível inferir que os enunciados, retomados, respondidos, reiterados e questionados ad infinitum nas redes sociais, estão em uma constante mutabilidade em virtude dos efeitos que exercem na vida de seus

respondentes. [...]

Essa indefinição do enunciado marca, segundo Paveau (2021, p. 249), a profunda diferença entre o contexto digital e o pré-digital:

Em contexto pré-digital, há de fato uma maior ou menor adequação entre as intenções escriturais de um locutor (na escrita de uma assinatura, de uma carta, de um cheque, de uma lista, etc.) e o resultado produzido, seja em uma escrita manuscrita ou com teclado: o escritor de um texto à mão, no teclado ou com a ajuda de qualquer outro instrumento de escrita, controla a disposição, as margens, o número de páginas, a cor da tinta, a profundidade do traço, etc. Assim, ele antecipa o resultado de sua produção. Nos contextos digitais nativos, os algoritmos, os SGC, os links de hipertexto e as possibilidades de compartilhamento e de redocumentação da web participativa, que variam da circulação comum à viralização, separam as intenções escriturais iniciais dos formatos escriturais finais. (Paveau, 2021, p. 249).

Apesar de o excerto acima tomar como exemplo a modalidade linguageira escrita, é evidente que o mesmo pode ser afirmado para outras formas de linguagem, vide o caso exemplificado das charges alteradas. Além disso, como observa Santaella (2014, p. 212) também vislumbrando as diferenças entre as velhas e as novas formas de comunicação, em um sistema como o digital, “os conceitos de escrita e de texto sofrem mudanças substanciais. Embora um elemento textual possa ainda ser isolado, todo o sistema é primordialmente interativo e aberto com mensagens em circuito continuamente variáveis”. A autora também afirma que, dessa rede de interação, “nasce algo novo que, sem perder o vínculo com o passado, emerge com uma identidade própria: a multimídia”, noção que a leva a nomear os gêneros discursivos nas redes sociais digitais como híbridos, já que nelas

a discursividade estritamente verbal vaza as fronteiras não só da linearidade típica do verbo, no hipertexto, quanto também da exclusividade do discurso verbal nas misturas que este estabelece com todas as formas das imagens fixas e em movimento e com as linguagens sonoras, do ruído, à oralidade e à música, na multimídia. (Santaella, 2014, p. 209).

Dessa maneira, os contextos digitais nativos possuem a funcionalidade de pré-determinar a interação entre linguagens, composta de hipersintaxes multimídia, segundo os termos de Santaella (2014). Para a autora, essa nova maneira de formar e configurar informações constrói “parentescos e contágios de sentidos advindos das múltiplas

possibilidades abertas pelo som, pela visualidade e pelo discurso verbal” (Santaella, 2014, p. 213). Tal aspecto tem a ver com uma outra especificidade do universo digital que, conforme Paveau (2021), indica novamente a imprevisibilidade discursiva que esse ambiente gera ao enunciador: o embutimento de metadados no ato de compartilhamento de um conteúdo. Tal embutimento trata-se de um tipo de tecnodiscurso relatado, que Paveau explica como um discurso transferido de um espaço digital nativo alvo para um espaço digital nativo fonte mediante um procedimento automatizado de compartilhamento. Nesse âmbito,

quando um conteúdo é compartilhado, por exemplo, um artigo de imprensa, vem tudo junto, se podemos dizer assim, ou seja, o texto, mas também os links, as imagens, os comentários, sem modificação possível. Em outras palavras, uma parte do contexto do enunciado está inscrito no enunciado de forma interna, o que modifica parcialmente a concepção do contexto em análise do discurso. Esse embutimento é devido, seguramente, à camada de código que “escreve” os enunciados on-line (Herrenschmidt 2007) e que faz de qualquer produção on-line uma forma compósita. O tecnodiscurso relatado é, então, assumido na imprevisibilidade discursiva, escapando em grande medida ao controle do enunciador [...] (Paveau, 2021, p. 318-319).

A essa altura, devemos salientar que a mistura entre as instâncias de produção e recepção do discurso aqui abordada não se limita à questão do hipertexto, a qual, segundo Paveau (2021, p. 240), tem por base principal as “noções de link [...], de não linearidade e/ou descontinuidade [...] e de escrileitura (coconstrução do sentido pelo usuário em um gesto duplo de leitura e de escritura)”. A postura ativa do leitor assume também, no exemplo aqui considerado, um sentido mais prático, pois é vista precisamente na nova peça discursiva que esse novo autor compõe por ocasião de seu gesto de (escri)leitura da charge alvo de contestação, que acarretará a apropriação total de sua materialidade, e, em seguida, as alterações (que soam como correções para o público-leitor) conforme o novo projeto enunciativo autoral que se deseja realizar.

Nesse contexto, o termo “invasores” para designar os sujeitos que se apropriam de uma produção intelectual alheia para reformulá-la segundo os seus interesses, apesar de completamente razoável em seu sentido estrito, deve ser cuidadosamente ponderado, especialmente por a ação denotada se relacionar a um tipo específico de compartilhamento de conteúdo no ambiente digital. Para usar a terminologia de Paveau (2021), não se trata aqui de um tecnodiscurso relatado *repetidor*, uma vez que o discurso citante não é, em sua totalidade, idêntico (uma cópia) do discurso citado, apesar das marcas explícitas desse primeiro discurso.

Em invés disso, o fenômeno poderia ser nomeado, sendo o caso da criação de uma nova categoria, como um tecnodiscurso relatado *variável*, pois, na construção em apreço, o

autor do compartilhamento reproduz os elementos de uma dada produção não para identificar-se com ela – respondendo pelos sentidos que possa gerar na trilha de sua disseminação digital – mas, oposta e essencialmente, para mudá-la, ao modo da lógica picassiana de que todo ato de criação é sobretudo um ato de destruição.

Assim, por meio da intervenção direta do “autor invasor” na reelaboração da charge primeira, releva-se a suposta condição negativa desse enunciado (de falha, absurdo, ilogismo, contradição, injustiça, entre outros sentidos), efeito que não seria alcançado apenas pela repostagem do conteúdo com a forma original integralmente preservada e ampliado por um comentário (legenda), isto é, pelo tecnodiscurso relatado direto integral. De acordo com Paveau (2021), neste caso, há um compartilhamento automático, operacionalizado pelas funções específicas das plataformas, equipadas com botões adequadas para a ação; enquanto, naquele da charge invadida, há um compartilhamento manual motivado pela consciência de que o compartilhamento automatizado não daria os resultados desejados pelo internauta. Nessa última escolha, forja-se o compartilhamento de modo a modificar a forma do discurso citado e até mesmo o seu conteúdo informacional.

Consequentemente, o mal-estar em relação ao enunciado do sujeito “invasor” ocorre justamente devido ao autor escolher um caminho de replicação do conteúdo criticado que desabilita a abertura de páginas e, consequentemente, de publicações on-lines que poderiam somar-se à leitura dessa produção e redirecionar a sua interpretação pelos interlocutores. Nessa conjuntura, a publicação do enunciado já conhecido mas alterado parece uma maneira promissora de o sujeito blindar-se contra as possíveis compreensões que a reprodução do enunciado citado com seus contextos de origem poderia causar (contra a imprevisibilidade dos discursos no ambiente digital), permitindo-lhe exercer um maior domínio sobre o compartilhamento do conteúdo.

A propósito, saindo da observação do exemplo que encabeçou a presente discussão e considerando agora a relação entre o gênero e a liberdade do autor sobre seu enunciado, destacamos, conforme Ribeiro (2018, p. 109), que há gêneros com maior ou menor elasticidade, isto é, maior ou menor liberdade às particularidades dos locutores, e que essa está relacionada com a esfera discursiva. Segundo a autora, “a esfera midiática, esfera discursiva em que se inscreve a publicidade, a notícia, a charge, permite esta abertura, uma vez que trabalha com diversos tipos de produtos, serviços, ideias, dirigindo-se a um vasto e diferente público”. De fato, a maior difusão da charge no ambiente on-line pelo fenômeno da viralização, sem precedentes na mídia impressa, leva-a, como apresentado na introdução, até mesmo a compartilhar características com gêneros menos estáveis como o meme, sobretudo

temáticas, como a referência ao contexto político (Barbosa, 2018).

Logicamente, o estilo do chargista tem, nesse contexto, um papel primordial na conquista do interlocutor. Acerca disso, não é raro encontrar, na biografia da página pessoal dos artistas, informações que podem determinar o perfil de seu público, como a filiação política, a exemplo de expressões como “chargista de esquerda”. Além disso, há autores que compartilham seu processo de criação artística divulgando obras que ainda estão sendo finalizadas, o que também contribui para manter o interesse do seguidor que, nesse sentido, inteira-se melhor da consciência desse autor em relação ao seu trabalho. Falcão (2024, p. 9) sintetiza as observações expostas até aqui sobre o gênero e sobre sua relação com a esfera digital:

[...] a charge [...] é um gênero fortemente marcado pelo processo de remediação, pois apesar de ainda trazer as marcas de suas formas originais, desenvolvidas ao longo da cultura dos jornais impressos, acumula características próprias à circulação de conteúdos digitais. A remediação diz respeito a um processo em que “novas” mídias se apropriam das técnicas, formas e significação cultural das “velhas” mídias. [...] Na perspectiva da cultura digital, a remediação faz com que se consumam conteúdos e informação de forma que o suporte envolvido (geralmente uma plataforma) seja apagado, ou mesmo naturalizado no processo de interação. A remediação das charges não altera suas características formais básicas, tais como a multimodalidade ou o escopo de repercutir acontecimentos ou pessoas do contemporâneo, mas impacta significativamente a frequência e forma de distribuição, não mais vinculadas à publicação num jornal ou revista, mas a atenção e interesse de um determinado chargista ao debate público e à sua disponibilidade em compartilhar tais imagens.

Inegavelmente, alguns chargistas, como Nando Motta, evidenciam o vínculo entre as charges digitais e as charges anteriores ao processo de remediação pela publicação das produções no modelo de post carrossel do Instagram, no qual essas ocupam a primeira posição, seguidas de *prints* de notícias jornalísticas sobre o acontecimento abordado. Tal escolha revela, conforme acima discutido, a manutenção dos traços básicos da charge pré-digital pela junção, em um mesmo espaço, de gêneros cuja inter-relação era bastante notória na vigência da mídia impressa. Não obstante, o diálogo da charge não se limita aos textos jornalísticos, “mas a outros diversos de fora, à simbologia de algumas datas comemorativas, a outras charges ou a outros não verbais.” (Cardoso; Xavier, 2021, p. 8). Tal característica advém da estrutura reticular da rede digital, que faz com que todos os enunciados nela nativos sejam materialmente interligados ou mesmo que todos eles sejam um link em potencial (Paveau, 2021).

No tratante à relação entre a esfera e a liberdade do sujeito sobre seu enunciado, podemos agora considerar mais detidamente o primeiro conceito para entender como o campo digital interfere no surgimento da charge continuada afetando a responsividade e a responsabilidade autoral. Segundo Bakhtin (1997), a esfera de atividade humana diz respeito a um domínio de ação humana cuja finalidade e condições específicas elaboram tipos de enunciados relativamente estáveis, os gêneros do discurso, que vão diferenciando-se e ampliando-se ao passo que essa esfera também se desenvolve e se complexifica. Nesse sentido, como assinala Ribeiro (2017, p. 189), ela não deve ser confundida com “lugar físico, um ambiente empírico em si, pois sua complexidade ultrapassa as barreiras físicas dos lugares nos quais se praticam atividades diversas”. Antes, a esfera como lugar a que gênero pertence tem mais a ver com o processo discursivo pelo qual uma demanda específica de uso da linguagem origina um enunciado mais ou menos recorrente temática, composicional e estilisticamente. Por conseguinte, tais elementos do enunciado refletem precisamente a especificidade dessa esfera de atividade humana (Bakhtin, 1997).

Para utilizar termos já apresentados nesta exposição, concordamos com Ribeiro (2018, p. 189, grifos nossos) que a esfera se constitui como lugar de “*produção, circulação e recepção* de discursos, de ações tipificadas de linguagem, de modos de organização dos gêneros do discurso”. Além disso, segundo Barbosa; Di Fanti (2020), cada esfera tem suas especificidades, bem como relações de interações mais ou menos próximas com outras, o que mais uma vez tem a ver com os gêneros produzidos e circulantes nessas esferas. Portanto, a esfera, mediante os gêneros que comporta, orienta a ação do sujeito na vida social por meio da linguagem, organizando as trocas comunicativas nas mais diversas situações por meio do estabelecimento (nunca definitivo) de modos de agir previsíveis.

Em suma, dominar um certo repertório de gêneros é aprender a agir nas esferas a eles ligadas, pois os gêneros materializam os sentidos inerentes às esferas em que se realizam e circulam, de modo que podemos avaliar e definir estes em consonância com os princípios daquelas (Barbosa; Di Fanti, 2020). Ao travar uma comunicação, o sujeito movimenta um certo lugar discursivo, um contexto típico de práticas, que é a esfera, e essa, por sua vez, “revela dimensões valorativas de organização das práticas sociais, cujo foco balizador é o conteúdo temático envolvido” (Ribeiro, 2017, p. 189).

A esse respeito, Bakhtin (1997, p. 301) trata da especificidade da esfera no acabamento relativo que um dado objeto de sentido assume “em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos por atingir” (Bakhtin, 1997, p. 301). Logo, a identificação e a distinção de esferas pode ser feita observando-se o

recorte específico operado sobre a realidade em cada caso, ou seja, os aspectos da vida que são destacáveis em cada esfera. Considerando-se que a esfera é conhecida pelos gêneros que lhe são característicos, a relação com o conteúdo temático apresentada pode ser atrelada à questão da dupla orientação do gênero na realidade discutida por Medviédev (2012). Para tanto, cabe considerar o que compõe tal realidade para o teórico. Ele afirma que

o homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de ‘objetos-signo’ dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos e crenças religiosas; de obras de arte e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve a consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que a rodeia. O meio ideológico é a consciência social de uma dada coletividade, realizada, materializada e exteriormente expressa. [...] (Medviédev, 2012 p. 56),

Tal noção de meio ideológico ilumina a menção, apresentada mais adiante, à esfera ideológica como lugar de existência do gênero, no contexto de exposição por Medviédev (2012, p. 195) sobre a primeira orientação do gênero para a realidade. Assim, considerando todos os gêneros enquanto totalidade artística, o autor defende que

a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção [...]. A obra entra em um espaço e tempo real: para ser lida em voz alta ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco, ou ao teatro de variedades. Ela é uma das partes das festividades ou simplesmente do lazer. Ela pressupõe um ou outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela reação deles, esta ou aquela relação entre eles e o autor. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica [...]. Desse modo, uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstâncias. [...]

Bakhtin (1997, p. 286-287, grifos nossos) assevera essa primeira orientação quando comenta a incorporação dos gêneros primários pelos gêneros secundários:

A ampliação da língua escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (literários, científicos, ideológicos, familiares, etc.) *a aplicação de um novo procedimento na organização e na conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro, etc., o que leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso.* Quando a literatura, conforme suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizaram. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, *a nova sensibilidade ao ouvinte*, as novas formas de conclusão do todo, etc.

Também Volóchinov (2014, p. 159) destaca o papel da situação e do auditório no gênero, esboçando, do mesmo modo, um entendimento acerca da esfera de atividade humana semelhante ao apresentado anteriormente:

Cada enunciação da vida cotidiana [...] compreende, além da parte verbal expressa, também uma parte extra verbal não expressa, mas subentendida – situação e auditório – sem cuja compreensão não é possível entender a própria enunciação. Essa enunciação, enquanto unidade da comunicação verbal, enquanto unidade significante, elabora e assume uma forma fixa precisamente no processo constituído por uma interação verbal particular, gerada num tipo particular de intercâmbio comunicativo social. Cada tipo de intercâmbio comunicativo referido anteriormente organiza, constrói e completa, à sua maneira, a forma gramatical e estilística da enunciação, sua estrutura tipo, que chamaremos a partir daqui de gênero.

Quanto à divisão entre gêneros primários e secundários, a charge se localiza no segundo grupo, por não constituir uma comunicação verbal espontânea. Enquanto fenômeno pertencente ao campo artístico, a charge é uma interação complexa. Nesse âmbito, mostra-se um tipo específico de gênero secundário, pois o raio de ação do artista pode alcançar não apenas enunciados primários (ligados geralmente ao “gênero falado-dialogado”, como exposto acima), que se integraram à realidade como um fenômeno da vida cotidiana, mas também aqueles que foram desenvolvidos nos limites de uma esfera ideológica particular especializada (além da artística, a religiosa, científica, política, para citar apenas alguns exemplos).

No caso da segunda esfera citada, isso pôde ser visto particularmente no governo de Jair Messias Bolsonaro. A crítica ao ex-presidente se fez notória em charges que absorveram e transmutaram gêneros como o sermão para retratar o desencontro entre o bolsonarismo e o Messias bíblico. Dentre as passagens verbais e as cenas do discurso religioso reproduzidas nas charges desse período, uma comum é a de Jesus sentado num lugar alto e rodeado de seus seguidores, como se vê numa charge de Toni D’Agostinho publicada na página de humor *iFunny* em março de 2023<sup>16</sup>. A produção é dividida em quatro partes. Na primeira, Jesus profere, com gesto de autoridade, a famosa ordenança “Amai-vos uns aos outros”; na segunda, alguém da multidão pergunta: “Até o Bolsonaro?”; na terceira, Jesus e a multidão estão em silêncio; na quarta, o Messias finalmente responde com a mesma força de impetração inicial: “Ele não.”

A respeito da esfera política, é representativo o caso de uma charge publicada pelo jornal do *Commercio* em suas redes sociais em alusão ao dia do trabalhador do ano de

<sup>16</sup> Link: <https://br.ifunny.co/picture/amai-vos-uns-aos-outros-ate-bolsonaro-cJpLEWqNA>.

2024<sup>17</sup>. A produção, da autoria de Thiago Lucas, abarca e reelabora em si o célebre trecho do Manifesto Comunista “Proletários, uni-vos!”. Na charge, o próprio autor dessa máxima, Karl Marx, aparece conclamando para a revolução um indivíduo que está representado trabalhando em sua casa. Esse responde ao filósofo: “Pode ser uma revolução home office?”

Abarcando em si esses outros gêneros, fica claro que a charge os desloca de sua função original, o que tem a ver, conforme observado, com as novas circunstâncias da realização e com o novo tipo de orientação para os interlocutores introduzidos pelo gênero, conforme os termos de Medviédev (2012). Logo, a charge propõe para si uma reação e um leitor específicos, bem como uma relação específica desse com o autor:

a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção [...]. A obra entra em um espaço e tempo real: para ser lida em voz alta ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco, ou ao teatro de variedades. Ela é uma das partes das festividades ou simplesmente do lazer. Ela pressupõe um ou outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela reação deles, esta ou aquela relação entre eles e o autor. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica [...]. Desse modo, uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstâncias. [...]

Apesar de, no excerto acima, o autor não mencionar o conteúdo temático (a posição valorativa do autor quanto a um conteúdo) na sua definição de gênero, mais adiante ele esclarece estar tratando, até o presente momento de sua fala, “da enunciação como um todo, independentemente do número de palavras que a compõem” (p. 191) e define essa totalidade como “enunciação tematicamente concluída” (p. 191). Nesse enquadre, o acabamento da enunciação parece aproximar-se, na exposição de Medviédev (2021), do tópico do conteúdo temático, ainda mais quando esse primeiro acabamento é referido pelo autor nos termos de uma “conclusão valorativa de uma dada situação e ao mesmo tempo a condição necessária para seu posterior desenvolvimento ideológico” (p. 173).

Tendo observado que a diferença das situações determina a diferença dos sentidos de uma mesma expressão verbal, Volóchinov (2014) traz essa última ideia do enunciado como solução *relativa* para explicar a força ativa da enunciação sobre a situação. A situação é compreendida como os “três aspectos subentendidos da parte não verbal: o espaço e o tempo em que ocorre a enunciação – o ‘onde’ e o ‘quando’; o objeto ou tema de que trata a

<sup>17</sup> Link:

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=864231922411756&set=a.646588914176059&type=3&paipv=0&eav=AfZJRk4FMFaL0VWo79DyvF\\_BAnOPyrdhYwvuufGgQkpU0wigilzP4CZjrWCkMGjivAk&rdi](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=864231922411756&set=a.646588914176059&type=3&paipv=0&eav=AfZJRk4FMFaL0VWo79DyvF_BAnOPyrdhYwvuufGgQkpU0wigilzP4CZjrWCkMGjivAk&rdi).

enunciação – ‘aquilo de que’ se fala; e a atitude dos falantes face ao que ocorre – ‘a valoração’” (Volóchinov, 2014 p. 172).

Tal aspecto do conteúdo temático é importante porque, além da determinação do gênero quanto aos ouvintes e aos receptores, Medviédev (2012) aponta a determinação interna temática, no sentido de que o gênero domina (apreende) apenas determinados aspectos da realidade, “possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela.” (p. 196). Desse raciocínio decorre, ainda nos termos de Medviédev, que os gêneros constituem as lentes pelas quais o sujeito enxerga a realidade, pois não há uma realidade apreensível a ele que não apareça já dimensionada sob um determinado gênero. Em resumo, na ótica apresentada, cada gênero representa a concretização de um ponto de vista específico e, nesse sentido, ilumina elementos de um objeto que são irrelevantes a outro tipo de enunciado. Como esclarecem Morson e Emerson (2008, p. 293),

Medviédev – e mais tarde Bakhtin – via os gêneros como combinações de cegueiras e percepções específicas. Cada um deles é adaptado para conceitualizar alguns aspectos da realidade melhor do que os outros. É, por isso, com efeito, que as pessoas e as culturas precisam aprender continuamente novos gêneros à medida que se expande o âmbito da sua experiência. [...] Novos gêneros refletem mudanças na vida social real. Tais mudanças levam a novas visões da experiência e a diferentes gêneros do discurso [...]

Ressoando a relação desenhada por Volóchinov (2014) entre a totalidade da enunciação e o acabamento temático, Medviédev (2012) contraria a possibilidade de se falar em tema de um enunciado a partir da análise de suas unidades estruturais isoláveis. Dessa forma, defende que o tema deve ser pensado a partir do todo integral desse enunciado, isto é, do todo da sua situação e de seus elementos linguísticos. “A unidade temática da obra é inseparável de sua orientação original na realidade circundante, isto é, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais” (Medviédev, 2012, p. 197).

Assim, o conteúdo temático é um elemento caracterizador do gênero e, no caso da charge, compreende, mais do que o evento em si, a polêmica sobre ele. Apesar de não deixar de ser, em certo grau, também informativa ao acionar acontecimentos e atores sociais realmente existentes, a charge é um tipo de enunciado cujo conteúdo temático consiste na opinião de um artista-comentarista sobre um conflito envolvendo alguma personalidade ou instituição públicas, opinião *geralmente* construída de forma cômica.

Assim, conforme Santana; Silva Júnior; Lima (2022, p. 85) observam, “a charge atribui espaço para que seu produtor tenha mais autonomia na construção da sua posição

sobre determinada prática social.” Certamente, a escolha de um gênero é influenciada, dentre outros fatores, pela entonação expressiva que esse carrega (Bakhtin, 1997), a qual na charge é o tom de crítica tipicamente burlesco. Esse tom pode ser gerado tanto pelo agregamento de elementos novos a uma cena conhecida pelo público – com a intenção de torná-la, sob a premissa do exagero, incontestavelmente ridícula – quanto pela transposição de elementos formais de gêneros de outras esferas, como atesta a consideração de Bakhtin (1997, p. 304) de que

[...] no nível dos gêneros, pode intervir o jogo das inflexões, característico da comunicação verbal: por exemplo, a forma do gênero do cumprimento pode ser transferida da esfera oficial para a esfera familiar da comunicação, que será então utilizada com uma inflexão irônico-paródica; com finalidades análogas, podem-se confundir deliberadamente os gêneros pertencentes a esferas diferentes.

Exemplo disso é uma charge<sup>18</sup> do cartunista e ilustrador Junião intitulada “O enigma do lixo”. Nela, vê-se um amontoado de lixo disposto representativamente como a Esfinge de Tebas. Tal personificação alusiva à figura mitológica é reforçada pela única fala atribuída-lhe – “Recicla-me ou te devoro”. Dessa forma, a charge dialoga, mediante a intertextualidade, com o enigma da esfinge – elemento presente na tragédia edípica – e assim aproxima intencionalmente a esfera mitológica da artística para tecer, nessa confluência, um acento, se não especificamente irônico, claramente paródico.

De outra parte, Bakhtin (1997, p. 300) aponta, como primeiro fator de definição da “totalidade acabada do enunciado que proporciona a possibilidade de responder (de compreender de modo responsivo)”, o tratamento exaustivo do objeto de sentido, indissolavelmente ligado ao segundo fator de acabamento – o querer-dizer do locutor. O autor explica que esse tratamento é variável segundo a esfera e que

teoricamente, o objeto é inesgotável, porém, quando se torna tema de um enunciado (de uma obra científica, por exemplo), recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos por atingir, ou seja, desde o início ele estará dentro dos limites de um intuito definido pelo autor. (Bakhtin, 1997, p. 301)

Bakhtin condiciona o tratamento do objeto de sentido ao querer-dizer do locutor (pois essa intenção – percebida em qualquer enunciado independentemente de seu tamanho – é responsável por determinar o escopo (os limites) desse enunciado), bem como à forma do gênero que lhe dará estruturação. A forma é a construção composicional, que, assim como o

---

<sup>18</sup> Link: <https://www.teccursos.com.br/questoes/393876>.

conteúdo temático, é um componente essencial do gênero. Bakhtin concebe a relação entre a forma, o objeto de sentido e o querer-dizer do locutor do seguinte modo:

o intuito, o elemento subjetivo do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido — objetivo — para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados. É por isso que os parceiros diretamente implicados numa comunicação, conhecedores da situação e dos enunciados anteriores, captam com facilidade e prontidão o intuito discursivo, o querer-dizer do locutor, e, às primeiras palavras do discurso, percebem o todo de um enunciado em processo de desenvolvimento. [...] O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. Esse tipo de gênero existe sobretudo nas esferas muito diversificadas da comunicação verbal oral da vida cotidiana (inclusive em suas áreas familiares e íntimas). (Bakhtin, 1997, p. 302).

Bakhtin propõe, então, a escolha do gênero como um elemento da realização do intuito do falante na composição de seu enunciado, reunindo, na sua explicação, as premissas desenvolvidas até aqui no curso desta exposição a respeito da esfera, do conteúdo temático e do interlocutor. Acerca dessa última questão, podemos, ainda, voltar ao que Volóchinov (2014, p. 189) nomeia como orientação social da enunciação, a saber, “a dependência da enunciação ao peso sócio-hierárquico do auditório”. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o autor também trata desse tópico, elucidando a sua discussão com exemplos, dentre os quais são transcritos alguns abaixo:

O enunciado exterior atualizado é uma ilha que se ergue do oceano infinito do discurso interior; o tamanho e as formas dessa ilha são determinados pela *situação* do enunciado e pelo seu *auditório*. A situação e o auditório forçam o discurso interior a atualizar-se em uma expressão exterior determinada [...] Assim, a forma de uma ordem é determinada por aqueles obstáculos que ela pode encontrar, pelo grau de submissão etc. O acabamento do gênero corresponde aqui às particularidades ocasionais e singulares das situações cotidianas. [...] um tipo totalmente específico de acabamento de gênero formou-se no bate-papo de salão leve e sem quaisquer obrigações, onde todos se conhecem e onde a principal diferenciação no público (auditório) é a distinção entre homens e mulheres. [...] Um outro tipo de acabamento é elaborado em conversas entre marido e mulher, irmão e irmã. [...] Cada situação cotidiana recorrente possui uma determinada organização do auditório e portanto um determinado repertório de gêneros cotidianos. Em todo lugar, o gênero cotidiano se insere em uma determinada via da comunicação social, sendo um reflexo ideológico de seu tipo, estrutura, objetivo e composição social. (Volóchinov, 2021, p. 221-222)

Os gêneros da comunicação cotidiana oral citados acima são justamente os que foram considerados por Bakhtin (1997, p. 304) como mais livres e mais criativos, os quais se abrem

mais à possibilidade de uma reestruturação. Tal ponto não entra em contradição ao afirmado pelo autor sobre a adaptação do intuito discursivo do sujeito ao gênero escolhido, uma vez que “um uso criativo livre não significa ainda a recriação de um gênero: para usá-los livremente, é preciso um bom domínio dos gêneros.”

Como visto na explicação de Bakhtin transcrita mais acima, a junção do componente subjetivo e objetivo do enunciado termina por formar uma unidade que funciona como uma espécie de “fórmula” recorrente de interação verbal, nomeada como gênero. Ao ser selecionada, ela orienta os parceiros do diálogo na mútua compreensão de seus projetos enunciativos e na antecipação do todo do enunciado que ainda está em realização, influenciando, de modo inverso, tais projetos pela padronização do modo de estruturação do enunciado implicada, o qual, como já exposto, variará segundo o gênero em questão. Sob a lógica exposta, tal “fórmula” passa a ser transgredível justamente quando é dominada em sua recorrência, estabilidade:

É de acordo com nosso domínio dos gêneros que usamos com desembaraço, que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles (quando isso nos é possível e útil), que refletimos, com maior agilidade, a situação irreproduzível da comunicação verbal, que realizamos, com o máximo de perfeição, o intuito discursivo que livremente concebemos. (Bakhtin, 1997, p. 305)

Por outro lado, se a construção composicional é uma característica bastante relevante na identificação de um gênero – afinal o não domínio da forma do gênero leva o falante a sentir-se desamparado em certas esferas da comunicação verbal (Bakhtin, 1997) – não é razoável confundir os dois conceitos. Como ressalta Gutierrez (2011, p. 60-61), “para Bakhtin, o processo é mais importante que o produto, pois aquele ancora-se na esfera de uso da utilização da linguagem. Portanto, o gênero discursivo não é estaque como a estrutura composicional.” O processo subsume o produto; assim também o gênero, como evidência desse processo, subsume a forma. Com efeito, em um dos vários momentos de seu confronto com a linguística tradicional, Bakhtin (1997, p. 306) demonstra tal raciocínio quando discute sobre os motivos por trás da escolha de uma oração pelo falante:

[...] não escolhemos somente uma determinada oração em função do que queremos expressar com a ajuda dessa oração, *selecionamos um tipo de oração em função do todo do enunciado completo que se apresenta à nossa imaginação verbal e determina nossa opção*. A idéia [sic] que temos da forma do nosso enunciado, isto é, de um gênero preciso do discurso, dirige-nos em nosso processo discursivo. O intuito de nosso enunciado, em

seu todo, pode não necessitar, para sua realização, senão de uma oração, mas pode também necessitar de um grande número delas e *o gênero escolhido dita-nos o seu tipo com suas articulações composicionais*.

A recuperação mental do todo do enunciado completo pelo falante demonstra o seu conhecimento do gênero. Pela visão bakhtiniana exposta, notamos que tal saber transborda a simples abordagem dos traços formais do enunciado, na medida em que pressupõe, além da construção composicional e indissolúvelmente ligados a ela, o conteúdo temático e o estilo, com todos esses três elementos refletindo a especificidade de uma esfera de atividade humana (Bakhtin, 1997). A experiência do sujeito com o repertório de gêneros de uma dada esfera “comissiona”, no momento oportuno, o tipo de enunciado cabível ao preenchimento da função comunicativa requerida e viabiliza, enfim, a escolha de estrutura e de combinação das orações responsáveis pelo acabamento formal desse enunciado. Portanto, para produzi-lo, o falante não parte, em circunstâncias naturais, da forma por si mesma, embora ela seja importante. Em invés disso, ele toma, à primeira vista, as atividades que poderá realizar (e as que já realizou) com esse tipo de enunciado convocado em sua “imaginação verbal”.

Assim, a relevância da construção composicional reside inegavelmente no preciso momento da concretização do propósito comunicativo, o qual, para ser alcançado, precisa realizar-se em uma forma socialmente “inteligível”, ou seja, pertencente à norma coletivamente estabelecida de apresentação do gênero:

Os gêneros do discurso são, em comparação com as formas da língua, muito mais fáceis de combinar, mais ágeis, porém, para o indivíduo falante, não deixam de ter um valor normativo: eles lhe são dados, não é ele que os cria. É por isso que o enunciado, em sua singularidade, apesar de sua individualidade e de sua criatividade, não pode ser considerado como uma *combinação absolutamente livre* das formas da língua [...] (Bakhtin, 1997, p. 305, grifos do autor)

Por outro lado, o fato de o enunciado e, conseqüentemente, o gênero não existir sem algum tipo de padronização não implica que essa padronização seja absoluta. Invertendo a lógica bakhtiniana do excerto acima mas mantendo os princípios desse autor sobre a noção de gênero, podemos afirmar que o enunciado, em sua tipicidade, apesar de sua estabilidade e de sua padronização, não pode ser considerado como uma combinação absolutamente prescritiva das formas da língua. Essa observação é feita aqui em virtude de a identificação entre gênero e construção composicional pautar-se não raramente na *essencialização de uma única forma como o gênero*. Há, sem dúvidas, construções textuais que uma tradição genérica tornou mais costumeiramente mobilizadas (Sobral, 2008b), mas essas terminantemente não podem ser

alçadas à posição de exclusivas. É por isso que Bakhtin (1997) define o gênero como um tipo de enunciado estável, mas *relativamente*; individual e criativo, embora *não absolutamente*.

Como antes sugerido, o árbitro no julgamento da adequabilidade das possibilidades de realização do gênero é o que Dell’Isola (2012), discutindo a teoria de Estrutura Potencial de Gênero de Hasan (1989), nomeia de conhecimento tácito, indo ao encontro da perspectiva de Bakhtin (1997, p. 302-303, grifos nossos) sobre a maneira como os sujeitos podem lidar inadvertidamente com os gêneros:

Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escritos). Na prática, usamo-los com segurança e destreza, *mas podemos ignorar totalmente a sua existência teórica*. [...]. Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática. [...] Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, *ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações*.

Logo, o “todo discursivo” desdobra-se em mais de uma estrutura formal, possibilitando que um mesmo gênero apresente “diferenciações” sem perder a sua especificidade. Por tal razão, é coerente tomar os gêneros como “entidades dinâmicas com identidades próprias reconhecíveis por algumas características estruturais mínimas ou que guardam alguma semelhança com um gênero agregado na linguagem de uma sociedade” (Dell’Isola, 2012, p. 11). Assumir tal olhar é importante, porque, como explica Bazerman (2020, p. 51), inspirado na tradição dialógica de estudo da linguagem,

ao vermos os gêneros apenas caracterizados por um número fixo de elementos, estaremos vendo os gêneros como atemporais e iguais para todos os observadores. [...] A definição de gêneros como apenas um conjunto de traços textuais ignora o papel dos indivíduos no uso e na construção de sentidos. Ignora as diferenças de percepção e compreensão, o uso criativo da comunicação para satisfazer novas necessidades percebidas em novas circunstâncias e a mudança no modo de compreender o gênero com o decorrer do tempo.

Sendo assim, naturalizar diferentes modos de concretização formal para um mesmo gênero pressupõe, na trilha desta discussão, reconhecer nos traços típicos de sua forma textual não apenas evidências da natureza social, mas também indícios de emergência da individualidade, sem que essa última represente alguma ameaça para o gênero em questão,

pois, como coloca Bakhtin (1997) e já mencionado anteriormente, o uso criativo do gênero requer justamente o seu domínio seguro pelo falante. A esse respeito, para melhor nos atermos ao projeto enunciativo da charge e da charge continuada, discutimos, na subseção seguinte, alguns conceitos operacionais úteis à leitura de sua materialidade.

#### *4.1.1 Linguagens sem fronteiras: unidade de sentido no enunciado híbrido digital*

A charge apresenta um projeto enunciativo tipicamente marcado pela linguagem verbo-visual, que Brait (2009, p. 143) define como

um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e importância, o verbal e o visual. Essa unidade de sentido, esse enunciado concreto, por sua vez, será constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção.

Conforme a visão bakhtiniana, Brait assume a esfera comunicativa como determinante do todo formal do enunciado. A autora exemplifica esse ponto de vista a partir da observação de duas esferas específicas, ambas caracterizadas pelo uso do enunciado verbo-visual:

[...] uma foto pertencente à esfera jornalística vem, necessariamente, acompanhada de uma legenda, a qual participa da produção de sentidos, sinalizando a maneira como o leitor deverá compreender essa foto. Foto e legenda formam um todo indissociável: o lugar ocupado na página, a forma de composição que as associa e a relação de proximidade – geralmente a legenda vem sob a foto, ocupando toda a sua largura – as torna um único enunciado, uma única enunciação. A mesma foto deslocada dessa esfera e apresentada numa exposição de arte – esfera de produção, circulação e recepção diferente da jornalística – torna-se outro enunciado concreto. Sua condição/função de documento, de “testemunho do real”, transmuta-se para a condição de arte, implicando outras formas de situar-se no grande enunciado concreto “exposição”, estabelecendo diálogos com as demais fotos e com seus espectadores, o que, necessariamente, implica outros caminhos para a produção de sentidos. (Brait, 2009, p. 143-144)

Logo, na visão da autora, no caso particular da esfera jornalística – ambiente em que primeiramente viveu a charge – há um exemplo de verbo-visualidade no encontro entre diferentes gêneros, a foto e a legenda, cuja combinatória constitui um enunciado materialmente estruturado em um único plano de expressão ou código, podendo pender mais para o visual ou para o verbal (Brait, 2013). Semelhantemente, o conjunto formal da charge compõe-se de uma dimensão verbal e visual geneticamente articulada, de maneira que não se

pode falar dessas linguagens do gênero dissociadamente a não ser para fins analíticos, pois, na compreensão responsiva desse enunciado, “o visual e o verbal nascem ao mesmo tempo e constroem [...] os efeitos de sentido juntos, desde o berço.” (Brait, 2013, p. 53). Assim, a autora elenca ainda outras produções verbo-visuais, como “charges, propagandas, capas de revistas, páginas de jornal, aí incluída a primeira, poemas articulados a desenhos, comunicação pela Internet, textos ficcionais ilustrados, livros didáticos, out-doors, placas de trânsito etc.” (Brait, 2009, p. 144).

Aplicando a lógica da relação entre foto e a legenda, entendemos que uma charge publicada numa página de jornal pode integrar as linguagens que lhe circundam nesse espaço a seu enunciado verbo-visual, demandando, da mesma maneira, do leitor um trabalho de síntese do visível e do legível (Cunha, 2009).

Assim, o diálogo na charge também se dá no nível da linguagem, do ponto de vista dos códigos que materializam o seu enunciado (Paula; Luciano, 2020). Além disso, a predominância do visual na charge acima apontada torna urgente explicitar uma noção de texto que ultrapasse a dimensão verbal, “reconhecendo o visual, o verbo-visual, o projeto gráfico, como participantes da constituição de um enunciado concreto, que deve, portanto, ser analisado a partir das especificidades da natureza de seus planos de expressão e da esfera em que circula.” (Brait, 2009, p. 144).

Apesar de Brait (2009) mencionar a comunicação pela internet como um caso de verbo-visualidade, a autora não dá detalhes de como esse plano de expressão se configuraria. Nessa fresta teórica aberta, cabe o conceito de Paveau (2021, p. 333) de tecnografismo, que caracteriza a “produção semiótica que associa texto e imagem num compósito nativo de internet”. A noção de compósito presente nessa definição de Paveau leva à ideia de unidade expressiva verbo-visual proposta por Brait a um nível de análise mais específico em relação aos enunciados do ambiente digital. Ficaremos, portanto, com o conceito de tecnografismo a partir de então, uma vez que se adequa aos objetivos elencados para esta pesquisa.

Paveau fala do tecnografismo como uma “única ordem verbo-icônica” (Paveau, 2021, p. 334), exemplificando com o meme, forma constituída por uma fotografia com um texto embutido. Nesse contexto, contrasta essa composição com o caso da fotografia e sua legenda e da pintura com o seu título – justamente os exemplos trazidos por Brait (2009) – afirmando que, nos dois casos, não há a *integração* icônico-verbal mas sim a *articulação* das ordens icônicas e verbais dialogando a partir de suas autonomias respectivas. Logo, percebe-se que, para Paveau (2021), a unidade tecnográfica enquanto forma compósita apenas se estabelece

quando, mais do que associados, o verbal e o visual estão fundidos *necessariamente num único texto*, sendo simultâneos, indistinguíveis e indissociáveis. Segundo a autora,

Essa característica funda a diferença entre as produções plurissemióticas ou multimidiáticas pré-digitais, *associando* várias mídias; e as que são elaboradas on-line, *integrando* várias mídias. Outra diferença reside no modo de fabricação dos tecnografismos: geralmente de natureza artesanal e artística off-line, mas sempre fruto de ferramentas digitais nos universos conectados [...]. Se a plurissemiotividade é uma forma de transgressão notável da autonomia dos códigos nos espaços off-line, frequentemente de natureza artística, on-line, ela é uma norma semiótica que se tornou comum [...] (Paveau, 2021, p. 334)

Na perspectiva acima, como gênero nascido em um contexto pré-digital e conforme apresentamos a seguir, a charge ainda traz marcas de uma distinção entre o ícone e o texto; já na sua versão digital especialmente de charge continuada, começa-se a notar a porosidade dos dois códigos, possível graças às facilidades da tecnologia (Paveau, 2021). Em outras palavras, a charge continuada consiste num tecnografismo, uma vez que é um enunciado nativo digital constituído pela ordem verbo-icônica.

Cabe esclarecer que, para Paveau (2021, p. 179), a escrita digital corresponde a “uma produção escritural em um ambiente conectado ou não, que implica traços gráficos, linguageiros e discursivos específicos devido à conversão digital, e mais geralmente, a uma concepção transformada da cultura da escrita e, ainda mais geralmente, da discursividade.” A autora elenca como dois dos traços fundamentais dessa escrita justamente a dimensão compósita ou tecnolinguageira dos enunciados e a sua natureza relacional.

Segundo Paveau (2021), a relacionalidade diz respeito ao fato de qualquer discurso produzido em um ambiente digital conectado inscrever-se em uma relação material manifestada em muitos níveis: com outros tecnodiscursos pela estrutura hipertextual da web; com os aparelhos pela natureza compósita dos tecnodiscursos; com os escritores e os escriletores, pela subjetividade da configuração das interfaces de escrita e leitura. Tal subjetividade funda a dimensão idiodigital dos discursos on-line:

Na web, de fato, é a presença do internauta que determina em grande medida quais enunciados aparecem, em qual forma e em qual formato, e em qual contexto. Essa presença se manifesta, por exemplo, na configuração da barra de ferramentas de seu navegador e de seu computador [...], porque os favoritos e os botões instalados enviam os procedimentos de leitura e de escrita [...]. A idiodigitalidade dos conteúdos depende igualmente da fisionomia das contas das redes sociais do internauta, construídas pelos links com os amigos e os seguidores, e do conjunto dos rastros que ele deixa ao navegar na internet, rastros recolhidos pelos programas, que os utilizam na

produção de recomendações. Os dados linguageiros de internet são, nesse sentido, subjetivos e diferem, portanto, dos dados discursivos pré-digitais cujas formas e formatos são fixados em suportes de papel ou em registros estabilizados. (Paveau, 2021, p. 314)

Voltando às considerações específicas ao gênero charge, percebemos que, apesar de o seu tratamento teórico variar conforme o autor que a estuda, um consenso é que ela é uma produção gráfica opinativa (Ramos; Vieira, 2022). Conforme destaca Cunha (2009, p. 252), “embora seja um texto do gênero comentário, a charge não deixa de ser uma forma de narrativa do discurso verbal que está em circulação”, o que justifica a sua inserção no grupo das histórias em quadrinhos ou simplesmente dos quadrinhos, visto serem esses rótulos que agregam gêneros autônomos cujas características comuns, são, dentre outras, justamente a predominância da sequência narrativa e o uso da linguagem gráfica, como os balões (Ramos, 2009). Outro ponto de acordo é o fato de a charge poder incluir a caricatura; por outro lado, esta também apresenta leituras divergentes quanto a seu estatuto ou não como gênero discursivo em relação àquela, como explica Gonçalves (2017, p. 193):

A charge pode contemplar uma série de recursos gráficos para construir o seu projeto enunciativo de crítica, a caricatura é apenas um deles. Dessa maneira, a história da caricatura e da charge aparece aproximada ou, até mesmo, confundida pela difícil distinção entre caricatura como gênero (que inclui a charge e outras perspectivas de desenho) e a caricatura em sentido restrito (retrato individual com fim em si). Outra questão que contribui para a mescla dos termos é que muitos autores os utilizam como equivalentes, enquanto outros acreditam que a charge está contida como um subgênero do gênero maior, que seria a caricatura. Fica-se com essa última percepção.

Concordamos com a aceção da autora de que a caricatura é um gênero. Em contrapartida, a categorização da charge como um subgênero ou uma subdivisão da caricatura é questionável, pois, como exposto no mesmo excerto, não há uma correlação necessária ou essencial entre a primeira e a segunda. Sim, de fato, tal como pontua Simões (2011, p. 8, grifos do autor),

a caricatura não surge em qualquer gênero do discurso e, quando surge, apresenta-se sempre de uma mesma forma: representando uma personalidade [pública] de maneira exagerada. Isso nos sugere que a caricatura cumpra uma função social específica e, dessa forma, possua uma organização textual e discursiva recorrente, ao apresentar elementos que *sempre ocorrem* [...]. Isso nos leva a acreditar que a caricatura, ao invés de somente um recurso estilístico, é um gênero discursivo, que muitas vezes pode surgir [...] misturado a outros gêneros.

Por outro lado, nem todas as charges têm interesse na retratação de personalidades, e, portanto, é razoável assumir a “caricatura enquanto gênero artístico, enquanto linguagem gráfica que se constitui como potencialidade de caracterizar, sublinhar a fisionomia, registrar gestos e comportamentos” (Gonçalves, 2017, p. 192) como um gênero desatrelado à charge. Isso é notado especialmente quando a estrutura formal da charge é dinamizada pela cibercultura, que altera suas condições de produção, circulação e recepção (Brait, 2009). É o que observam Silva; Albano (2017, p. 81)

[...] a mudança de suporte de produção e fruição permite ao "fazedor" de charges desviar-se um pouco da referencialidade, ou da representatividade fácil que o modelo produzido pelo lápis admite, mas proporciona uma miríade de novos materiais de referência, agora baseada não apenas na pessoa ou evento objeto da charge, mas na própria iconografia, isto é, na história da escrita em imagens ativando o que se conhece como simulacros.

Apesar de os autores utilizarem a noção de suporte, anterior à noção de ambiente defendida por Paveau (2021) na perspectiva da Análise do Discurso Digital, permanece o fato de que a transição das esferas pré-digitais para as esferas virtuais legou à charge uma ampliação de projetos enunciativos que lhe reestruturaram criativamente enquanto gênero. Por exemplo, além das características da deslinearização e da imprevisibilidade, a tecnodiscursividade trouxe a ampliação dos limites do enunciado, ocorrente quando

a produção-compreensão de mensagens não depende apenas de uma enunciação primeira, mas integra enunciações segundas que estendem essas enunciações primeiras (comentários, compartilhamentos) e/ou as coletivizar (ferramentas de escrita coletiva, como documentos colaborativos on-line, pads ou a escriteira de discursos hipertextualizados) (Paveau, 2021, p. 192).

A partir dessa elucidação da teórica, observamos que a charge continuada é um exemplo de um enunciado de construção coletiva, em mais de um sentido. Quanto ao primeiro sentido, apesar de sua produção não se concretizar em uma única plataforma com a presença de todos os chargistas envolvidos com o movimento, vimos que a proposta desse tipo de enunciado em si surgiu em um canal de comunicação em grupo, numa rede social. Dessa maneira, se é certo que cada artista concluiu sua charge individualmente, é também fato que tal singularidade criativa só foi possível pela manutenção de um diálogo entre os colaboradores ao longo de todo processo da manifestação, quer dizer, pela consciência comum de todos os produtores sobre as réplicas que iam sendo acrescentadas ao movimento

(publicadas nas redes sociais). Não era apenas sobre a base comum da charge-evento de Nando Motta que eles enunciavam, mas também sobre a possibilidade que lhe abria (ou lhe fechava) a charge continuada anterior.

Foi assim que cada elo dialógico dessa corrente de enunciados mostrou-se totalmente original nas modificações feitas sobre o enunciado censurado. Quanto ao segundo sentido, já abordado, há as diversas trajetórias de leitura e, conseqüentemente, diversos segmentos enunciativos que podem somar-se à enunciação primeira, a depender de quem é o interlocutor, o que ele sabe sobre o conteúdo da publicação e qual seu posicionamento em relação a isso, qual é o momento histórico de publicação da matéria, entre outros fatores que definirão a investigabilidade do tecnodiscurso em questão.

A investigabilidade está ligada, junto à imprevisibilidade, à relacionalidade, característica que apontamos ser, segundo Paveau (2021), um dos pilares da escrita digital. Leiamos o que diz sobre ela a autora:

A investigabilidade repousa no caráter relacional dos tecnodiscursos: se eles são ligados, então podem ser buscados, encontrados e redocumentarizados a partir da exploração dos links. Um buscador funciona a partir da coleta de dados das páginas visitadas a partir dos links que elas propõem; uma ferramenta de redocumentarização como o Spotify reúne tuites a partir da hashtag que os relaciona; uma rede social como o Facebook está inteiramente fundada nos links estabelecidos entre os amigos e os seguidores, que permitem todas as funcionalidades. (Paveau, 2021, p. 312).

Como terceiro elemento integrante da unidade do gênero na ordem desta exposição, ainda há o estilo. Como gênero secundário, a charge incorpora elementos languageiros dos gêneros primários. Assim, o seu estilo é marcado por traços de gêneros de uma esfera de atividade menos elaborada, os quais materializam polêmicas da cena cotidiana social, como falas curiosas de figuras públicas em depoimentos e entrevistas importantes as quais, podem, inclusive ter viralizado em outros gêneros. Além disso, a charge pode fazer uso tanto do tratamento formal quanto do informal, dependendo do assunto tratado e dos personagens envolvidos (Cuello; Adelino, 2014) e, sobretudo, da intenção discursiva do produtor frente a esse acontecimento e seus atores sociais.

Ao lado do estilo genérico, há também o estilo individual. Acerca disso, leiamos o que diz Bakhtin (1997, p. 284, grifos nossos):

O enunciado – oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal – é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual.

Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. [...] Na maioria dos gêneros do discurso (*com exceção dos gêneros artístico-literários*), o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades, sendo, por assim dizer, seu epifenômeno, seu produto complementar. A variedade dos gêneros do discurso pode revelar a variedade dos estratos e dos aspectos da personalidade individual, e o estilo individual pode relacionar-se de diferentes maneiras com a língua comum [...].

De maneira geral, o termo estilo pode ser tomado para se referir a diferentes questões. Para citar apenas alguns exemplos, ele pode ser definido como o uso individual da língua pelo autor; como o conjunto de traços responsáveis por tornar reconhecível aquilo que se escreve (elementos formais como narrador observador e personagens animais representativos de tipos humanos compõem o estilo narrativo da fábula, que é assim diferente do mito ou da lenda); como as características condicionantes de um determinado período histórico (estilo de época).

O estilo individual enfocado por Bakhtin e enfrentado neste momento consiste na primeira acepção e contrapõe-se ao estilo em geral (da “língua comum”), que o autor aborda em referência aos gêneros caracterizados por uma forma linguística mais padronizada e pela menor possibilidade de reflexo da individualidade de quem enuncia (Bernardino; Brito; Silva, 2021), comparativamente aos gêneros mais abertos à expressão dessa individualidade. Apesar dessa distinção, fica claro, pelo excerto acima, que o estilo individual é, em algum grau, uma propriedade de todo enunciado, único lugar em que a língua comum se encarna numa forma individual (Bakhtin, 1997).

Para Bakhtin (1997), o estilo individual do enunciado se define sobretudo por seus aspectos expressivos, os quais, conforme o quadro teórico aberto pelas palavras de Bakhtin reproduzidas acima, podem ser vistos nos aspectos linguísticos do enunciado. Nessa lógica, o estilo individual é a expressividade individual. Tal correlação é explicitada no trecho abaixo, onde, primeiramente sob a nomeação de expressividade e, depois, de estilo, ressalta-se a importância de abordar o enunciado na relação com os outros elos precedentes e subsequentes da corrente verbal ininterrupta:

[...] é determinada [...] não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos, com os quais polemizamos; são estes últimos que determinam igualmente a insistência sobre certos pontos, a reiteração, a escolha de expressões mais contundentes (ou, pelo contrário, menos contundentes), o tom provocante (ou, pelo contrário, conciliatório), etc. A expressividade de um enunciado nunca pode ser compreendida e explicada até o fim se se levar em conta somente o teor do objeto do sentido. [...] A expressividade de um

enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma *resposta*, em outras palavras: manifesta não só sua própria relação com o objeto do enunciado, mas também a relação do locutor com os enunciados do outro. Essas formas se diferenciam nitidamente segundo as particularidades das esferas da atividade e da vida cotidiana do homem nas quais se efetua a comunicação verbal. [...]. A resposta transparecerá nas tonalidades do sentido, da expressividade, do estilo, nos mais ínfimos matizes da composição. As *tonalidades dialógicas* preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. (Bakhtin, 1997, p. 318, grifos do autor)

Nesses termos, o estilo individual muitas vezes atua impondo novas formas de produção genérica (Puzzo, 2015), isto é, em unidade com a construção formal e o tema do enunciado em que se realiza, ele impulsiona mudanças nesses dois componentes. Isso porque “o locutor, ao mobilizar determinado gênero, atualiza e ressignifica a forma composicional, dependendo do gênero, e a unidade temática com sua posição axiológica, pelo que o estilo participa da movimentação discursiva de temas que orientam o tecido social (Ribeiro, 2017). Em suma,

Na concepção do gênero discursivo, além do tema gerenciador, da forma composicional que o constitui, Bakhtin atribui ao estilo a capacidade de estruturação do gênero responsável por sua estabilidade. Contudo, a inflexão do sujeito-enunciador possibilita variações, flutuações em função do seu tom avaliativo e das condições de produção. Sob esse aspecto, o gênero não se estrutura numa camisa de força [...], pois ele acompanha a evolução social e as novas necessidades de comunicação. (Puzzo, 2015, p. 193)

Vemos que o gênero comporta, sem desfazer-se, variações na sua regularidade. “Todo gênero é uma permanência no fluxo” (Sobral, 2008b, p. 13). Por dedução, se o estilo é uma parte fundamental nos processos de relativa estabilidade do gênero e de orientação para a realidade social (Ribeiro, 2017) – por ser, conforme visto, uma reação aos enunciados alheios, só há gênero se houver estilo e, conseqüentemente, modulações na própria feição estabilizada desse gênero. Por causa disso, Bakhtin (1997, p. 287) afirma que “quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero”, pois o estilo transportado já implica o gênero a qual ele pertence. Sob tal lógica,

Os elementos estáveis são justamente os que nos permitem identificar os elementos instáveis; esses elementos instáveis, por sua vez, acabam por alterar os estáveis, criando um novo estado do sistema. Como isso ocorre o

tempo inteiro, nunca há um sistema estático, mas um constante processo de interconstituição entre estabilidade e mudança que faz desse sistema, por paradoxal que possa parecer, um dinamismo que integra os elementos constantes que fazem dele um sistema na formação de uma nova totalidade maior do que a soma de suas partes. (Sobral, 2008a, p. 230)

Portanto, a expressão “um novo estado de sistema” sintetiza a discussão anterior de que o estilo individual não torna o enunciado do sujeito incompatível com o estilo genérico, o que pressuporia um novo sistema. O agenciamento individual do enunciado é feito sob a influência do gênero escolhido, cuja mobilização estabelece virtual e concretamente a reiteração desse enunciado em uma versão recorrente:

Ninguém diz o que quer de qualquer forma, no gênero que escolher. Ao contrário. O autor-criador arquiteta seu projeto de dizer enunciativo ao tramar o conteúdo temático que quer abordar, a partir de uma forma composicional e um estilo, tanto autoral quanto genérico. Ao elaborar seu planejamento, escolhe o gênero que melhor expresse seu projeto, considerando para quem se dirige, bem como a(s) esfera(s) de atividade de produção, circulação e recepção de seu enunciado, a fim de cumprir seu objetivo. (Paula; Luciano, 2020, p. 20)

Em razão disso, Ribeiro (2017, p. 193) destaca que “discutir a noção de gênero é bastante complexo, já que, de um lado, há o uso da língua, que é individual, mas sempre em relação de alteridade, e, de outro, os enunciados, que seguem uma repetibilidade própria de cada gênero, que é ao mesmo tempo dinâmica.” No caso do distanciamento das características básicas que constituem o modo estável de funcionamento do gênero, pode ocorrer o que Ramos (2009, p. 361) exemplifica com as tiras cômicas que não possuem humor e aproximam-se mais de contos ou poemas feitos na forma gráfica. Segundo ele, essas tiras “seriam um exemplo concreto do ‘relativamente’ da definição bakhtiniana e poderiam ser o ensaio de um novo gênero”. Na subseção seguinte, discutimos a respeito da transmutação, conceito que explica esse tipo de mudança assim como a especialização da charge em charge continuada, que propomos investigar.

#### 4.2 TRANSMUTAÇÃO INOVADORA: QUANDO O GÊNERO ENCONTRA UMA NOVA FUNÇÃO

Além da possibilidade do aparecimento de um novo gênero, a relativa estabilidade do enunciado pode manifestar-se nas modificações internas desse mesmo gênero para atender a novas demandas históricas, políticas, sociais ou culturais. É o que defende Zavam (2009, p.

55-56) quando propõe a distinção conceitual entre a transmutação criadora e a transmutação inovadora:

Com a primeira, estamos nos referindo ao fato de um gênero(s) surgir de outro(s) [...]; com a segunda, ao fato de todo e qualquer gênero, mesmo os mais estandardizados, comportar transformações, sem que essas o transformem em um novo gênero [...]. Dessa forma, as primeiras manifestações de um gênero que “nasce” seriam sempre flagrantes da transmutação criadora, a transmutação resultante da atividade criadora dos gêneros, a atividade assegurada pela possibilidade que, em princípio, todo gênero tem de dar origem a novos gêneros; já as transformações que observamos cotidianamente nos gêneros seriam reflexos da transmutação inovadora, a transmutação resultante da possibilidade que todo gênero tem de passar por recriação de si mesmo, com ou sem incorporação de outro.

Além disso, conforme a autora, a transmutação inovadora pode, ainda, ser subdividida em externa e interna. Ela é externa quando há a incorporação de um outro gênero da mesma esfera ou não. Conforme avalia Araújo (2021, p. 85), “a transmutação não se reduz à mera aglutinação, ou seja, o gênero transmutado passa a assumir outras características, próprias do transmutante.” Com este último termo, o autor se refere ao gênero em formação ou que tenha se formado do outro. Já com “transmudado”, designa o gênero absorvido e reinterpretado pelo transmutante. Nesse enquadre, a transmutação externa é também chamada por Zavam (2009) de transmutação intergêneros, a qual revela-se um termo produtivo não apenas por evidenciar a existência de dois gêneros, mas também por possibilitar um vislumbre da direção interconstitutiva de suas mudanças, já que, ao incorporar um outro gênero transmudando-o, o gênero incorporante é também transmudado.

Um exemplo recente desse fenômeno foi visto em fevereiro deste ano. Trata-se do caso<sup>19</sup>, com repercussão midiática, de um policial da Delegacia Seccional de Presidente Prudente (SP), que realizou o registro de um boletim de ocorrência no formato de uma poesia. O documento foi alterado 3 dias depois em virtude da necessidade de adaptação do texto aos padrões de técnica de escrita policial. Notamos que, nesse exemplo específico de sobreposição de gêneros, a transmutação assume um grau em que o reconhecimento do gênero incorporante cabe mais ao *locus* onde está sendo veiculado e menos ao seu propósito e a sua configuração (Zavam, 2009). Acreditamos que o ocorrido tenha ganhado notoriedade

---

<sup>19</sup>Link:

<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2024/05/6868477-policial-registra-b-o-em-forma-de-poesia-na-mansidao-do-silencio-noturno.html>.

pelo fato de envolver justamente uma esfera altamente padronizada, cujos gêneros são marcados por uma menor criatividade.

Por outro lado, a transmutação interna ou intragenérica não advém da inserção total ou parcial de um outro gênero, mas de

fatores que condicionam e impulsionam essa transformação: a mudança de mídiun, de propósito comunicativo, de esfera, de época, de estilo, entre outros (os mesmos fatores que também podem condicionar a incorporação de um gênero por outro). Em outras palavras, podemos falar de transmutação interna, isto é, transmutação intragenérica, quando as transformações que ocorrem no gênero não se prendem a um outro gênero, da mesma esfera ou não, mas a contingências de seu percurso histórico, isto é, a adaptações a novas exigências comunicativas no curso de suas manifestações [...] (Zavam, 2009, p. 60-61)

Esse último processo é de especial interesse desta pesquisa, já que se trata de uma reinterpretação do gênero, como ocorre na charge continuada. Logo, a transmutação inovadora interna é uma prova de que, mesmo nos casos em que não produzem novas formas, “os gêneros não são estanques, mas se ajustam aos movimentos constantes das necessidades dos usuários da língua” (Araújo, 2021, p. 88). Nesse sentido, pode-se focar o que a charge continuada conserva da charge tradicional e o que essa tradição genérica possibilita para a criação autoral e a inovação na charge continuada. Antes disso, cabe recuperar ainda as bases teóricas do conceito de transmutação que tem sido exposto.

Em seu estudo da obra de Dostoiévski, Bakhtin (2010) fala em “tradição de gênero”, “universo de gênero”, ou, ainda, “valor formador/força formadora de gênero”. No primeiro caso, o autor se refere à adesão ao conjunto de elementos permanentes e estabilizados que constituem a forma arcaica (inicial) de um gênero, que, quanto mais é renovada em sua atualização individual, mais se conserva:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. [...] O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (Bakhtin, 2010, p. 127-128, grifos do autor).

Assinalamos que Bakhtin propõe uma abordagem dos gêneros em uma linha de sucessão de estágios de desenvolvimento de acordo com a evolução social, sustentando que as primeiras fases de um gênero renovam-se e reelaboram-se nas fases sucessoras. Ele correlaciona a tradição à novidade de tal modo que, em um momento posterior ao último trecho citado, chega a afirmar que “quanto mais alto e complexo é o grau de evolução atingido pelo gênero tanto melhor e mais plenamente ele revive o passado” (Bakhtin, 2010, p. 144). Tal pensamento é coerente com a sua visão, sustentada em outra obra e também já referida neste espaço, de que um uso criativo do gênero demanda um bom conhecimento de sua função típica. Em realidade, alguma semelhança com a forma recorrente de atualização do gênero é necessária, visto que, sem essa identificação – constituinte da memória criativa – a unidade e continuidade do desenvolvimento desse gênero são comprometidas, conforme assinalado acima.

Por causa dessas questões, Souza (2021) afirma que o problema da memória em Bakhtin é também um problema sobre a localização espaço-temporal dos gêneros. O autor esclarece o conceito de memória na visão bakhtiniana explicando que

quando falamos da memória que um gênero carrega, não estamos dizendo que esse gênero é constituído por memórias (tal qual uma representação ou recordação de algo dado como visto nos escritos de Platão e Aristóteles) mas estamos falando de um processo de elaboração do objeto que sempre se renova e que é objeto da percepção do sensível. Rigorosamente, a memória que um gênero carrega nos fornece a indicação da presença de algo que já-estava-lá e que nos é trazido para os sentidos a partir da força da memória. (Souza, 2021, p. 383-384)

Formular precisamente uma noção de memória do gênero não é uma tarefa simples, visto que esse não é um dos temas mais esclarecidos dentro da teoria dialógica de Bakhtin (Souza, 2021). Por outro lado, a leitura da ocorrência do termo nos escritos de Bakhtin mostra que a memória parece corresponder à tradição, à capacidade do gênero de recobrar a sua história a cada vez que é utilizado. É o que aponta Gómez Ponce (2022) no contexto de sua pesquisa sobre as séries das plataformas de *streaming*, as quais, para o teórico, trazem vestígios da antiga televisão analógica, embora esse objeto tenha sido diluído em uma infinidade de telas digitais (mudança de interface) e muitos de seus atributos técnicos tenham sido esgotados. A propósito desse estudo, o autor recupera a discussão bakhtiniana sobre a memória do gênero explicando que

[...] os gêneros sempre retêm sedimentos do contexto que os viu nascer: basta apenas observar narrativas góticas atuais que parecem não esquecer os sentimentos vitorianos, especialmente aqueles que dizem respeito à sexualidade e à moralidade (Gómez Ponce, 2018). Significa também que as culturas podem inovar nos meios de comunicação, materialidades e técnicas de leitura, mas certos padrões de reconhecimento permanecerão, como bem hoje se verifica na internet, onde sobrevivem as metáforas livrescas (páginas, registros de leitura, marcadores, etc.). Tais conservações de forma e conteúdo, bem como padrões de produção circulação e consumo, demonstram que os gêneros são repositórios de memória culturais, afluentes que transmitem significados de camadas por vezes muito profundas, embora em cada etapa histórica devem ser renovados criativamente para falar a novos leitores. Precisamente por esse furor repetitivo entre permanência e renovação não temos categorias estanques, mas sim “tipos relativamente estáveis” (2008[1953], p. 245). Essa tensão, que Bakhtin condensará na metáfora do arcaísmo vivo” (1993[1979], p. 150), também sintetiza o que chamamos de memória do gênero: hipótese que será verificada através da transposição para a literatura de todas aquelas formas (obras, linguagem e usos do corpo) que vêm da cultura carnavalesca, herdeira do folclore popular.<sup>20</sup> (Gómez, Ponce, 2022, p. 8, tradução nossa)

A transposição do carnaval – como “conjunto de todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco” (Bakhtin, 2010, p. 145) – para a literatura de que fala Gómez Ponce (2022) é a definição da carnavalização bakhtiniana. Tratando dessa carnavalização, Bakhtin (2021) traça a ideia de “valor formador/força formadora de gênero”, em referência à mudança do carnaval e da carnavalização iniciada a partir da segunda metade do século XVII. O autor discute que, até esse período, “a carnavalização determinava não só o conteúdo mas também os próprios fundamentos de gênero da obra” (Bakhtin, 2010, p. 155). Já da segunda metade do século XVII em diante, o carnaval perde o lugar de fonte imediata da carnavalização, com a literatura anteriormente carnavalizada ocupando esse posto.

---

<sup>20</sup> No original: “los géneros siempre retienen sedimentos del contexto que lo vio nacer: basta solo observar las narraciones góticas actuales que parecen no olvidar los sentimientos victorianos, especialmente aquellos que atañen a la sexualidad y la moral (Gómez Ponce, 2018). También, significa que las culturas pueden innovar en soportes, materialidades y técnicas de lectura, pero ciertas pautas de reconocimiento subsistirán como bien hoy verifica internet, donde sobreviven metáforas librescas (páginas, historiales de lectura, marcadores, etc.). Tales conservaciones de forma y contenido, como también pautas de producción, circulación y consumo, demuestran que los géneros son depositarios de la memoria cultural, afluentes que transmiten sentidos desde capas a veces muy profundas, si bien en cada estadio histórico deben renovarse creativamente para hablarle a nuevos lectores. Precisamente por ese furor repetitivo entre la permanencia y la renovación no disponemos de categorías estanco, sino antes bien de “tipos relativamente estables” (2008[1953], p. 245). Dicha tensión, que Bakhtin condensará en la metáfora del “arcaísmo vivo” (1993[1979], p. 150), sintetiza además lo que llamamos memoria del género: hipótesis que constatará a través de la transposición a la literatura de todas esas formas (obras, lenguaje y usos del cuerpo) que provienen de la cultura carnavalesca, heredera del folclore popular.” (Gomez; Ponce, 2022, p. 8).

Por conseguinte, “o carnaval, os elementos carnavalescos sofrem certa modificação e são reinterpretados” (Bakhtin, 2010, p. 155). Bakhtin observa que, embora o carnaval *strict sensu* e outros festejos do tipo carnavalesco tenham perdurado a exercer alguma influência direta na literatura, em sua maior parte essa influência “se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero.” (Bakhtin, 2010, p. 156).

Com “tocar o fundamento do gênero”, Bakhtin (2010) se refere ao fato de a cosmovisão carnavalesca não penetrar totalmente a maior parte das obras do período mais recente, nem determinar-lhes as particularidades fundamentais, nem colocar-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade, como ocorre com os gêneros do campo sério-cômico. Apesar do que se possa pensar, tal estado de menor intervenção direta do carnaval propriamente dito na literatura não anula o papel da memória na constituição dos gêneros, pelo contrário, já que indica a consolidação da carnavalização como uma tradição genuinamente literária (Bakhtin, 2010).

Por seu turno, o “universo de gênero” corresponde ao campo de existência comum a um grupo de gêneros, ou, de outro modo, o pertencimento dos gêneros a uma mesma linha de desenvolvimento de uma tradição genérica. Da teorização de Bakhtin (2010), extraímos, como exemplo de gêneros que compartilham um mesmo universo, a sátira menipeia e a obra de Dostoiévski, com a primeira representando, na visão do autor, o elo antigo da evolução do gênero menipeia e a segunda o seu apogeu. A discussão sobre a menipeia é particularmente adequada ao objetivo desta seção por mostrar a relação entre o conceito de memória de gênero e o de transmutação, o que faz justo retomá-la brevemente a seguir.

Dentre as particularidades da menipeia, Bakhtin (2010) menciona a existência dos gêneros intercalados os quais, em seu entender, reforçam a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade que são característicos à menipeia. Segundo o autor, “dotado de integridade interna, o gênero da menipeia possui simultaneamente grande plasticidade externa e uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes.” (Bakhtin, 2010, p. 142). Acerca disso, é dito que a menipeia incorpora gêneros cognatos – os quais desenvolveram-se em sua órbita – como a diatribe, o solilóquio e o simpósio e, por outro lado, insere-se nos grandes gêneros, como os romances gregos, impondo-lhes uma transformação.

Na sequência de tal exposição e à parte a menção ao emprego criativo das possibilidades da menipeia por Dostoiévski – que levou tal escritor a construir um romance polifônico –, Bakhtin confirma a premissa de que os princípios de uma tradição do gênero se

mantêm e se renovam no curso das mudanças históricas de seu desenvolvimento. Na análise do conto dostoiévskiano *Bobók*, o filósofo observa que a transmutação bem como os demais elementos da menipéia antiga que ele elenca renasceram e se renovaram no romance de Dostoiévski. Nessa consideração, é substancial o cuidado de Bakhtin em explicitar que Dostoiévski não foi nem um estilizador nem um parodiador da menipéia antiga, uma vez que partiu direta e conscientemente dela:

Aqui o gênero se mantém com uma integridade surpreendentemente profunda. Pode-se até dizer, neste caso, que o gênero da menipéia revela as suas melhores potencialidades, realiza as suas possibilidades máximas. O que isso menos representa é, evidentemente, a estilização de um gênero morto. Ao contrário, nessa obra de Dostoiévski o gênero da menipéia continua a viver sua plena vida de gênero, pois o viver do gênero consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras *originais*. Evidentemente, o *Bobók* de Dostoiévski é profundamente original. Dostoiévski tampouco escreveu paródias do gênero, ele o empregou com função direta. (Bakhtin, 2010, p. 166)

Não obstante sustentar que Dostoiévski fez um uso consciente da menipéia antiga, Bakhtin (2010, p. 144) destaca que “quem conservou as particularidades da menipéia antiga não foi a memória subjetiva de Dostoiévski mas a memória objetiva do próprio gênero com o qual ele trabalhou”. Assim, ele ratifica, a certo modo, sua tese de que a intenção discursiva do sujeito existe, mas adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido (Bakhtin, 1997). Nesse particular, Bakhtin (2010) conclui que o surgimento de uma nova forma de um gênero não suprime nem substitui o gênero já existente, mas o completa, tornando-o mais consciente de seus recursos e limitações. “Ora, cada gênero tem seu campo predominante de existência em relação ao qual é insubstituível.” (Bakhtin, 2010, p. 300). Portanto, segundo o autor, o romance polifônico de Dostoiévski não tornou as formas monológicas do romance obsoletas e desnecessárias, nem tampouco bloqueou o seu desenvolvimento subsequente e produtivo, “pois sempre haverão de perdurar e ampliar-se campos da existência humana e da natureza que *requerem precisamente* formas objetificadas e concludentes, ou seja, formas monológicas de conhecimento artístico.” (Bakhtin, 2010, p. 300, grifos nossos).

Araújo (2021) nomeia a existência de variedades do romance de organização constelar desse gênero. Para o autor, apesar de não utilizar esse termo, Bakhtin já prenuncia e investiga a noção de constelação de gênero<sup>21</sup> quando trata do agrupamento de gêneros cognatos.

---

<sup>21</sup> Acreditamos que a metáfora da órbita em relação ao qual os gêneros se desenvolvem – Bakhtin fala de uma “órbita sátira menipéia” (Bakhtin, 2010, p. 135) – é um exemplo sugestivo desse tratamento teórico na obra bakhtiniana.

Segundo Araújo (2021), Bakhtin é um dos autores que admitem a existência de uma relação genética que irmana o gênero em suas modificações, o que, significa, para Araújo, o entendimento de que “todo gênero possui uma força peculiar, capaz de fazê-lo gerar outros gêneros cognatos” (Araújo, 2021, p. 53). Nesse mesmo contexto, uma observação desse autor que permite entender a explicação de Bakhtin (2010) sobre o funcionamento não excludente das variedades de um gênero é que, uma vez gerados, esses gêneros cognatos passam a servir a novos propósitos comunicativos sem perderem, no entanto, a relação genética” (Araújo, 2021, p. 53).

Assim, muito embora Araújo (2021) tenha em vista o ambiente digital, a sua tese de que as funções sociais dos gêneros que emergem nesse contexto se definem por um processo complexo de formação pode iluminar a compreensão de o porquê, diante da criação do romance polifônico, formas monológicas desse gênero continuaram existindo. Primeiramente, se “a transmutação de gêneros reflete a variabilidade da organização das atividades humanas de comunicação” (Araújo, 2021, p. 91), cada nova forma do romance vem atender a uma demanda comunicativa específica de um domínio de ação humana, demanda que preside a elaboração desse gênero num formato mais ou menos padronizado, mais ou menos dialógico, entre outras variações.

Consequentemente, é possível lançar como hipótese a ideia de que, semelhante ao observado por Araújo (2021, p. 96) a respeito dos gêneros de bate papo da internet, a complexidade do romance leva-o a organizar-se em uma “teia de variados propósitos comunicativos”, o que explicaria o seu desdobramento em novos gêneros: “se há uma variedade de objetivos que se tornaram complexos, então surgirão novos gêneros cuja base estará em outros que lhes preexistem”. Dessa forma, entendemos que a função social é determinante da insubstituibilidade do gênero em relação ao seu campo predominante de existência (Bakhtin, 2010).

Do mesmo modo, a charge continuada é uma transmutação da charge que não representa o apagamento de sua forma antiga, mas apenas um estágio de renovação da vida desse gênero. Ela comporta-se como um metaenunciado, pois sua criação se faz sobre a materialidade de uma outra charge, a qual, nessa moldura enunciativa, passa à condição de um elo base da comunicação discursiva instaurada na situação de conflito entre os chargistas e o censor. Essa outra charge não é escolhida como peça do todo material da charge continuada ao acaso: trata-se de uma produção criminalizada.

Logo, refletindo e refratando a charge censurada que, sob os holofotes sociais, tornou-se motivadora de um debate público digital – reproduzindo-a ao mesmo tempo que

acrescentando-lhe sentidos –, os chargistas transformam-na no *evento* central para o qual voltam as suas réplicas. Isso é uma consequência do efeito bumerangue colateral da investida censória (Scabin; Nabeiro, 2022) já discutido, que maximiza a circulação da obra, tornando-a incontrolável. Por tal razão, nomeamos a charge de Nando Motta de *charge-evento*, por ser o acontecimento motivador da denúncia feita por Luciano Hang e, em contrapartida, do esforço coletivo dos chargistas no enfrentamento do seu gesto de denunciar o cartunista, que foi lida como um ataque à liberdade de expressão artística.

O conteúdo temático da charge continuada, isto é, sua potencialidade do dizer sobre um referente ou aquilo que é ou que pode tornar-se dizível pelo gênero (Ribeiro, 2010) é o combate ao silenciamento da voz chargista. A novidade temática da charge continuada quanto ao recorte confrontativo da realidade está atrelada ao contexto de onde seu enunciado emerge: a manifestação coletiva dos chargistas nas redes, inclusive em páginas de redes sociais criadas especialmente para a divulgação dessa nova forma do gênero, com a finalidade de gerar um reforço em massa aos sentidos interditados da charge-evento.

Tal explicação sobre a novidade se justifica porque, tematicamente, as charges já se constituem enquanto discursos de resistência, apreendendo inclusive fatos aos quais não se dão atenção na história imediata, com o chargista cumprindo, então, o papel de dar destaque àquilo que passou despercebido, seja o não dito, a incoerência ou o absurdo (Nascimento, 2023). Conforme Lisboa (2023, p. 36), as charges também são uma ferramenta de denúncia e conscientização. O autor exemplifica isso com o contexto do surto de COVID-19, em que muitas charges concentraram seu conteúdo nas “negações do presidente em relação à gravidade da pandemia, em suas medidas controversas para combater a propagação do vírus e em seu comportamento insensível diante das vítimas da doença”. Em tal momento, as charges “tiveram um papel importante na divulgação de informações sobre a pandemia e na promoção de medidas preventivas contra a Covid-19”, já que “por meio do humor, os chargistas conseguiram transmitir mensagens educativas de forma acessível e didática, contribuindo para a conscientização da população sobre a importância do distanciamento social, do uso de máscaras e da higiene das mãos.”

Portanto, o diferencial da charge continuada em relação à abordagem valorativa do objeto a ser referido discursivamente numa situação comunicativa concreta – em relação a seu conteúdo temático (Ribeiro, 2010) – está na maior especificidade desse objeto, que agora não abrange mais potencialmente assuntos diversificados e ligados a diferentes áreas temáticas. A charge continuada é um enunciado especificamente endereçado a questionar a censura de uma outra charge, revivendo e realimentando seu conteúdo “ruidoso”. É, invariavelmente, uma

réplica pontual e bem orquestrada à ameaça do trabalho artístico, porquanto vestida e estruturada com os mesmos elementos que instigaram a proibição da charge-evento, no caso Aroeira, a relação de Bolsonaro com o Nazismo. Como efeito,

Se Aroeira “castigou” Bolsonaro com a charge Crime Continuado, o movimento Charge Continuada parece ter castigado muito mais ao favorecer apropriações criativas da imagem original como forma de afirmar o direito à liberdade de expressão e contestar de forma crítica – e bem-humorada – o autoritarismo do governo. (Scabin; Nabeiro, 2022, p. 57)

Uma característica da web que facilitou a maior proporção do “castigo” gerado pela charge continuada é a democratização da comunicação, pela qual hoje qualquer indivíduo conectado pode gerar conteúdo e ser reconhecido sem barreiras geográficas, o que relativiza e também diminui o poder de dominação das mídias tradicionais de massa (Guerra; Botta, 2018). Sob tal lógica, a chargeada representou uma espécie de “painel artístico” digital sem painéis, uma vez que o instrumento cotidiano do qual os cartunistas lançaram mão em seu protesto foram as suas próprias charges.

O paralelo entre essas modalidades de manifestações pode ser observado no nível morfológico, pois tanto *-ação* quanto *-ada* podem denotar o sentido de ação e de conjunto ou quantidade, duas noções que julgamos indispensáveis à compreensão da charge continuada – seu valor de ato histórico que impactou o momento no qual foi produzido, como mostra a possibilidade de encontrá-lo definido na grande enciclopédia aberta *Wikipédia* (Liberatti, 2022) e a construção coletiva desse ato, que, na mesma direção do que indica o seu título charge continuada, toma a forma de um compromisso renovado a cada vez que um chargista publica a sua charge em apoio ao colega ameaçado.

Se é verdade que “assistimos a evolução das narratividades no digital movendo-se cada vez mais para a imagem como elemento central, seja com emojis, gifs, fotos, incrustações textuais em fundos visualmente elaborados, os diversos ícones nas redes sociais, etc.” (Costa; Paveau, 2021, p. 5791-5792), podemos sustentar que as charges continuadas trouxeram um retrato de tal tendência, pois os cartunistas, para além de suas assinaturas, marcaram suas produções individuais da charge censurada pela exploração de signos visuais. Assim, embora fiéis à concepção e tema da imagem original, as releituras mostram como muitos artistas procuraram imprimir marcas autorais por meio das cores e tipos de traços utilizados (Scabin; Nabeiro, 2022), por exemplo. É o que explica Pessoa (2023, p. 115) a partir do caso Aroeira:

A charge continuada é interessante para refletirmos como funcionam os códigos visuais. Ainda que um ou outro tenha tomado alguma liberdade, acrescentando contribuições pessoais à crítica inicial, todos os cartunistas que manifestaram seu apoio mantiveram a ideia central da suástica pintada de preto sobre uma cruz vermelha, como mantivera o fundo branco, sem cenário, e o presidente criminoso saindo de cena e chamando o leitor para invadir outro hospital. Através deste conjunto de signos, eles fazem a referência à charge censurada. Mas cada um emprestou à cena seu próprio traço, compondo um panorama bastante diversificado de linguagens gráficas, boa parte delas, se não todas, produzidas através da pintura digital.

O apelo ao visual é tamanho na charge continuada que, nos trabalhos que estudam esse nova forma do gênero charge, especificamente em sua primeira edição, parece haver um consenso na compreensão de que se o leitor da charge não reconhecer

a simbologia da cruz vermelha enquanto símbolo da saúde, dos traços pretos que a transformam analogicamente em suástica, desta enquanto simbologia do regime totalitário disseminado por Adolf Hitler na Alemanha na primeira metade do século passado, além de não ter conhecimento da notícia que a originou (para entender o enunciado verbal), ele não conseguirá produzir todos os efeitos de sentido possíveis a partir do texto. (Liberatti, 2022, p. 77)

Apesar de não ser uma regra, as charges continuadas, para além de constituírem em seu todo uma forma compósita, podem dividir o quadro de sua publicação com uma legenda, que traz outra forma compósita – a *hashtag*. Trata-se de um segmento de palavra ou frase antecedido do símbolo cerquilha (#), que, segundo Paveau (2021, p. 226), é

tanto linguageiro (trata-se de siglas, palavras, expressões ou mesmo frases inteiras) quanto igualmente clicável, uma vez que é um link que permite a criação de um fio. O lugar da hashtag é livre no tuíte: começo, meio ou fim. Seu modo de integração é variado: ele pode preceder ou seguir o texto do tuíte (e então ele é externo), mas pode igualmente ser integrado à sintaxe do enunciado, frequentemente como substantivo ou adjetivo (hashtag interna).

Sendo assim, podemos pensar que, quando ocorre na legenda, a *hashtag* aparece em uso externo, visto que tal segmento aparece emoldurando o enunciado citado, não integrado a ele. Apesar de mencionar nesse excerto o caso do tuíte, pois o contexto de surgimento da *hashtag* foi o twitter, Paveau (2021) observa que os usos do recurso alcançaram outros ecossistemas, como o *Instagram* e o *Facebook*, onde “a hashtag rapidamente se tornou um elemento familiar na paisagem gráfica e digital contemporânea” (Paveau, 2021, p. 225).

Como defende Brambila (2022), confirmando a imprevisibilidade discursiva de que trata Paveau (2021), o uso da *hashtag* vem responder à busca do usuário por um firmamento

da palavra, pela sua estabilização em meio às dimensões responsivas que se refazem a cada instância alcançada pelo enunciado em rede, “uma vez que seu trajeto em meio às alteridades não está à mercê do controle centralizador do sujeito” (Brambila, 2022, p. 15). Nesse contexto, o autor propõe pensar a *hashtag* como estratégia discursiva de fixar um território ao que é enunciado nas redes sociais. Mais especificamente, “a utilização de hashtags será, nas redes sociais, uma estratégia de se propor uma baliza para se refletir sobre quais tempos-espacos e ideologias estão sendo evocados no enunciado em questão” (Brambila, 2022, p. 16). Observemos, na subseção adiante, a importância dessa baliza espaço-temporal para a charge continuada a partir do conceito bakhtiniano de cronotopo.

#### 4.2.1 Cronotopo: dimensão espaço-temporal do gênero

Bakhtin (2002) trata do cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura que diz respeito à interligação indissolúvel do tempo e do espaço, tendo o tempo como princípio condutor. Dessa forma, o cronotopo artístico consiste no tempo e no espaço entrando-se um ao outro na composição da forma artística: os índices do tempo transparecendo no espaço e o espaço revestindo-se e sendo medido com o tempo. Para o autor, a categoria do cronotopo é fundamental, pois determina os gêneros literários e suas variedades.

De fato, Bakhtin se refere às formas determinadas de reflexão do cronotopo real como formas do gênero. Assim, o autor marca uma correspondência entre a criação dos três tipos fundamentais de unidade de romance que estuda – romance grego, romance de aventuras e de costumes e romance biográfico – e a criação de três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance – três cronotopos.

Bakhtin debruça-se na análise dessas formas mostrando que o cronotopo tem uma conduta e uma unidade original, bem como seu próprio sentido (modo de ser) responsável por determinar os elementos de uma obra, fazendo-os deixar de ser o que eram em outros gêneros. Como exemplo, Bakhtin (2002, p. 228) afirma que o cronotopo de aventuras, referente à forma clássica do romance grego, caracteriza-se “pela *ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo*, pela *reversibilidade* dos momentos da série temporal e pela sua *possibilidade de transferência* no espaço.” Acerca disso, o autor conclui que, embora os motivos, que são cronotópicos por natureza, do romance grego já tenham sido desenvolvidos por romances de várias épocas, de vários tipos e até de outros gêneros, no cronotopo de aventura,

“submetendo-se à sua lógica coerente, eles adquirem significado realmente novo e funções particulares” (Bakhtin, 2002, p. 230).

Na sequência, Bakhtin esclarece em que sentido enxerga o cronotopo como uma categoria tanto do conteúdo como da forma. No primeiro caso, o filósofo explica que o cronotopo é o elemento organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance, o que o faz possuir o significado principal formador do enredo. Também, segundo o autor, o cronotopo possui um significado figurativo, pois nele “o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto” (Bakhtin, 2002, p. 361), isto é, o cronotopo não apenas constitui tematicamente os acontecimentos da obra mas também cria a sua imagem-demonstração em virtude da “condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço.” (Bakhtin, 2002, p. 361). Para destacar essa importância do cronotopo na vida da obra, Bakhtin lança mão da metáfora da encarnação:

[...] o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo. (Bakhtin, 2002, p. 361)

O filósofo ainda observa que um cronotopo pode abarcar uma quantidade ilimitada de cronotopos menores, uma vez que cada um dos motivos (temas) que compõem uma obra possui o seu próprio cronotopo. Logo, numa mesma obra, é encontrada uma grande quantidade de cronotopos, com um deles frequentemente sendo o englobador ou dominante. Ainda com base no exemplo do romance grego, Bakhtin (2002) aponta que o motivo do encontro, o principal na construção dessa forma de gênero, é impossível isoladamente, pois “sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra, e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto que o engloba, no nosso caso, no tempo de aventuras em um país estrangeiro (sem exotismo)” (p. 225), vindo “estritamente ligado a outros motivos importantes, em particular ao motivo do reconhecimento -não reconhecimento” (p. 226). Por conseguinte,

os cronotopos podem se incorporar um ao outro, podem coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu

caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos. (Bakhtin, 2002, p. 360-361)

Semelhantemente ao que ocorre no romance, avaliamos que o tempo e o espaço formam na charge uma unidade essencial ao funcionamento do gênero. Primeiramente, a diversidade de temas que aborda a leva a ser um espaço de ativação de diversos cronotopos. Portanto, a charge só será compreendida pelos interlocutores que são conhecedores desses (Souza; Brito; Bezerra, 2020).

As charges continuadas não fogem a esse princípio. Desde a criação do movimento em 2020 até o presente, vida, morte, crime, censura, violência, escândalo político, estado de calamidade na saúde, autoritarismo governamental, desvalorização da ciência e conflito de interesses na gestão pública podem ser listados como alguns dos motivos cronotópicos englobados pelo cronotopo pandêmico que constituiu principalmente a charge continuada, no qual “há uma extensa e densa produção e circulação de discursividades relacionadas à crise sanitária” (Rohling, 2020, p. 5226). Cabe lembrar que é justamente essa característica de ser a charge temporal-espacialmente datada que possibilita, por exemplo, distingui-la do cartum.

Contrariando o que se possa pensar, é possível construir tal discussão para um gênero não literário como a charge continuada, pois, “uma vez que os cronótopos [sic] também governam a vida não-literária, os motivos cronotópicos podem ser extraídos igualmente de fontes extraliterárias” (Morson; Emerson, 2008, p. 392). Como se depreende dessa colocação, a palavra cronotopo resguarda, na visão bakhtiniana, duas acepções. Conforme Morson; Emerson (2008) explicam, os motivos cronotópicos são tipos particulares de evento ou tipos particulares de lugar em que geralmente se realiza tal evento que assume uma aura cronotópica devido a sua recorrência em um determinado gênero e, conseqüentemente, cronotopo. Já o cronotopo com caráter típico de gênero (Bakhtin, 2002) é “um complexo de conceitos, um modo integral de compreender a experiência e uma base para visualizar e representar a vida humana” (Morson; Emerson; 2008, p. 392), ou seja, novamente, uma unidade conteudístico-formal (Bakhtin, 2002).

Aplicando-se, portanto, tal visão de cronotopo genérico ao fenômeno em apreço nesta pesquisa, temos, do ponto de vista temático, um exemplo de como o cronotopo pandêmico constituiu a charge continuada justamente nas declarações de Luciano Hang durante a CPI da Covid determinantes à existência do caso Nando Motta. Sem a ligação a esse índice

temporal-espacial, o leitor da charge não poderá compreender, por exemplo, a ironia de os próprios monstros avaliarem o empresário como monstro, a qual, nos termos de Silva (2023), se estabelece como uma espécie de refinamento de humor que requer do sujeito interpretante o diálogo entre diferentes enunciados para chegar ao efeito de sentido pretendido. Por isso, diante da charge de Nando Motta,

os sujeitos, a partir da trama enunciativa, precisam reconhecer os diversos discursos presentes no momento enunciativo, no caso, lembrar todos os representantes de alguns filmes de terror, bem como associar o discurso presente dessas personagens que, em princípio, são representantes dos atos mais tenebrosos nos filmes que estrelaram, mas ao mesmo tempo, nem eles foram capazes de tolerar a atitude do empresário Hang, alterando a causa verdadeira da morte da mãe para manter seu discurso negacionista. A charge em questão possui uma relação dialógica dissonante ao discurso do negacionismo, uma vez que traz para agenda a discussão sobre a ineficácia do chamado Kit Covid, remédios que, muitos apoiadores do então governo federal, tomaram e não tiveram melhoras ou em casos mais graves, chegando até ao falecimento. A influência do negacionismo acaba sendo uma das críticas que podemos levantar a partir da leitura da charge [...] (Silva, 2023, p. 204)

Nessa esteira, logicamente, a recuperação da charge-evento suscita as condições em que ela foi produzida, fazendo o leitor recuperar também as mesmas indicações temporais-espaciais evocadas na leitura desse enunciado primeiro – a polarização ideológica em torno do enfrentamento da COVID-19 na qual se destaca o discurso negacionista de Hang. Por tal razão, não parece exagero dizer que a charge continuada é, por definição, um tipo *duplamente datado* de charge, por endereçar o interlocutor não apenas ao acontecimento histórico sobre o qual se opina, mas também a uma reação igualmente histórica desse acontecimento que, utilizando a mesma linguagem chárstica, foi censurada.

Do mesmo modo, o cronotopo pandêmico também dá concretude formal aos sentidos da charge continuada. O exemplo explicitado do caso Nando Motta é prova de que “o próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos” (Bakhtin, 2002, p. 361), pois o personagem principal escolhido para compor a cena da charge-alvo e, conseqüentemente, das charges continuadas é um agente social diretamente envolvido nas investigações abertas no período sobre a condução da pandemia de COVID-19 pelo governo Bolsonaro.

Luciano Hang foi convocado a prestar depoimento por ser acusado de integrar a estrutura conhecida como “gabinete paralelo”, grupo de negacionistas que, segundo o

relatório conclusivo da CPI apresentado oficialmente no dia 20 de outubro de 2021<sup>22</sup>, agiu junto ao presidente para estimular o uso de medicamentos ineficazes contra a COVID-19. Nesse contexto, notamos que, ao retratar Luciano Hang, “um dos principais apoiadores do governo federal que tinha como uma característica o negacionismo sistemático, caso que ficou muito em evidência na mídia no primeiro ano da pandemia” (Silva, 2023, p. 204), o cartunista dá um corpo (“carne” e “sangue” nas palavras bakhtinianas) a esse tempo de polêmicas políticas e sanitárias – materializa-no no espaço narrativo-valorativo da charge.

Quanto à situação de representação de Luciano Hang, a saber, sua disposição junto a monstros bárbaros do cinema, sabemos que é uma decorrência da natureza não especular da linguagem em relação aos dados do mundo real. Como signo, ela reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior (Volóchinov, 2021). Nessa visão, chegamos ao entendimento de que a inclusão das figuras monstruosas na charge-evento e nas charges continuadas são a ideologização da própria ideologia: o modo individual de plasmar a “ideologia modeladora da forma específica para a compreensão da natureza dos eventos e ações” (Morson; Emerson, 2008, p. 384) que é o cronotopo, neste caso pandêmico:

Ao concebermos a linguagem, na perspectiva bakhtiniana, como fundamentalmente ideológica e resultante de tensões dialógicas, entendemos que o cronotopo construído na linguagem é, conseqüentemente, ideológico. Assim, é possível inferir que o tempo-espaço também é ideologicamente construído, pois também reflete e refrata uma perspectiva baseada em escolhas da ordem da subjetividade [...] que localizam, mesmo que não estaticamente o texto e também contribuem discursivamente para a constituição dos enunciados. (Brambila, 2018, p. 124)

Dessa forma, os cartunistas Aroeira, Nando Motta e seus colegas autores da charges continuadas recriaram o cronotopo pandêmico, cada um seguindo a sua tradição de desenho e o seu estilo e procurando caricaturar aquilo que lhe é mais caro (Liberatti, 2023). O caso específico das charges continuadas são um exemplo de como “os gêneros e seus cronotopos concomitantes constituem parte da contribuição de uma sociedade particular para a compreensão de ações e eventos” (Morson; Emerson, 2008, p. 388).

Ao elaborarem variações da charge-evento e publicarem-nas em conjunto em suas redes digitais, explicitando, de algum modo, o vínculo com essa charge primeira na materialidade de suas produções, os cartunistas apoiadores assimilaram e realçaram aspectos

---

<sup>22</sup>Link:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/cpi-da-pandemia-principais-pontos-do-relatorio>.

do cronotopo pandêmico que as charges-evento não refletiram. No caso Nando Motta, um exemplo disso foram as releituras que enfocaram a vilania também do presidente Bolsonaro e a ganância mortal de Luciano Hang pelo lucro, o que teria gerado a morte da sua mãe. Portanto, se a ideia inicial da criação do movimento charge continuada era que cada artista reproduzisse a mesma charge com seu próprio estilo para que, na prática, a vinculação de Bolsonaro ao nazismo não fosse feita apenas por Aroeira, mas por quase toda a classe de cartunistas do país (Vieira; Ramos, 2022), houve mais do que isso.

De volta à questão da *hashtag*, que encabeçou a discussão antecedente sobre o cronotopo, até aqui temos considerado apenas a utilização da *hashtag* com função hipertextual – como link por onde se acessa um “fio que agrupa o conjunto dos enunciados que contém a *hashtag*” (Paveau, 2021, p. 223) – mas Paveau (2021) ainda menciona um outro uso. Esse uso pode ser encontrado nas charges continuadas presentes, por exemplo, na rede social *Instagram*. Nelas há a ocorrência da *hashtag* interna não clicável, isto é, do recurso enquanto componente linguístico incorporado ao próprio projeto gráfico chargístico.

Tanto na legenda (uso externo) quanto no espaço da charge continuada (uso interno), é vista a *hashtag* como uma ferramenta eficaz na viabilização da característica do gênero charge, evidentemente concretizada na charge continuada, de criar um sentimento de adesão que pode culminar com um processo de mobilização (Miani, 2012). A diferença está, conforme entendemos, no fato de a utilização interna do segmento configurar um traço de estilo do autor no estabelecimento da identificação da charge como continuada, um modo de marcar a sua ligação com o movimento e, assim, com a corrente de empatia construída em favor do cartunista processado. Trataremos disso mais à frente.

Liberatti (2022) pontua, no tratante à veiculação das charges tradicionais, que “as possibilidades são várias, tais como os blogs individuais e/ou coletivos, revistas eletrônicas e páginas pessoais, por meio das redes sociais [...]” (p. 46). Já a respeito da produção, afirma que “atualmente muitos cartunistas utilizam plataformas eletrônicas para desenhar.” (p. 47). Ainda, para o autor, “o espaço virtual possibilita maior visibilidade ao gênero, assim como possibilidades de interação com o público leitor” (p. 47) e, nesse sentido, “a charge veiculada eletronicamente se constitui um instrumento para análise de produção de sentidos com potencial considerável, visto que as mídias sociais ocupam hoje um importante espaço na vida cotidiana” (p. 47-48).

Tais características de produção, circulação e recepção naturalmente também se confirmam na charge continuada, porém mais fortalecidas. Como indicado anteriormente, essa nova forma do gênero charge surge não da vontade de um único usuário mas de toda uma

comunidade colaborativa *on-line* de cartunistas, onde, nos termos de Paveau (2021), nota-se o fenômeno do apagamento da fronteira entre o produtor e o usuário de conteúdos, levando os artistas a acumular as duas funções e, conseqüentemente, a se tornar um agente híbrido, um *produsuário*. Segundo a autora,

Nos universos discursivos digitais, os locutores elaboram formas discursivas e prolongam outras a partir das possibilidades técnicas dos espaços de escrita *on-line* (sites, blogs, plataformas de redes sociais). São, pois, ao mesmo tempo *utilizadores* de formatos técnicos prescritos pelos programas informáticos e *criadores* de formas discursivas a partir desses mesmos formatos, integrados a seus gestos de escrita *on-line*. [...] A tecnologia não é pensada como suporte, mas como um dado negociável e flexível de que os usuários podem se apropriar, investido de um sentido social. Há uma relação mútua entre a tecnologia e seus usuários, o que torna as evoluções da tecnologia codependentes e até constitutivas da vida social, ao contrário de uma concepção que veria a evolução tecnológica de modo linear e, sobretudo, autônomo.

Logo, como *produsuários*, os autores das charges continuadas preservaram o projeto enunciativo da charge tradicional – pois era importante manter a semelhança com as obras censuradas para que a nova função atribuída ao gênero pudesse ser atendida – e, ao mesmo tempo, teceram o seu próprio direcionamento no trabalho sobre tal base. Nesse sentido, integraram às charges-eventos, além de novos elementos visuais (como as figuras do terror, no caso Nando Motta), também segmentos escritos que particularizam estilisticamente essa forma de gênero. Com isso, os artistas compuseram uma espécie de moldura temática específica – isto é, diretamente alusiva ao acontecimento da censura do cartunista – e individual para a charge continuada, à semelhança dos temas criados para fotos de perfil do *Facebook* pelos quais se promovem campanhas solidárias ou eventos comemorativos, por exemplo.

Paveau (2021, p. 360) define o filtro de foto como “uma imagem que pode ser superposta à foto do perfil de um usuário de modo a lhe permitir exibir um apoio a uma causa, a uma equipe, a um candidato, etc., ou uma emoção compartilhada, depois de um atentado, por exemplo”. A autora conclui que se trata de uma reconfiguração que constitui uma forma de discurso. Conseqüentemente, é possível deduzir a relação entre esse tipo de discurso e os elementos que emolduram a charge continuada, que, nessa lógica, é o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado (Volóchinov, 2021). Sob esse prisma, fica claro que, intencionalmente ou não, os chargistas seguiram uma tendência já adotada pelas redes sociais quando o assunto é prestar solidariedade a alguma questão. Tomando como exemplo o *Facebook*, Paveau (2021, p. 360) comenta que essa tendência

propõe, por exemplo, a função “Mude sua foto de perfil”, ilustrada pelo slogan “Demonstre seu apoio a uma causa, apoie sua equipe favorita ou comemore um momento de sua vida” e propõe superpor à sua foto do perfil centenas de filtros: [...] causas [...], bandeiras, em apoio às equipes esportivas durante as competições ou a países que vivenciaram atentados ou catástrofes naturais, filmes, séries de televisão, uma pomba da paz, etc. Os filtros são tanto verbo-icônicos quanto apenas icônicos, mas, nos dois casos, constituem um discurso social, ético ou político, explícito ou implícito.

A propósito da observação de os filtros serem um discurso ético, é pertinente destacar que Paveau (2021, p. 195) entende a ética do discurso digital como constituída por valores intersubjetivamente negociados pelos atores da produção verbal na internet: é o conjunto dos critérios de aceitabilidade dos discursos produzidos na internet em relação aos valores reconhecidos pelos usuários em um espaço e tempo dados”. Nesse sentido, a estudiosa defende que a ética do discurso digital é sempre construída por um metadiscurso, pois é definível somente por aquilo que os usuários dizem dela. A partir desse pressuposto, a autora chega a uma conclusão bastante preciosa para um estudo sobre a charge continuada, cujo nome designa tanto um tipo de enunciado quanto uma ação de resistência. Transcrevemos-la a seguir:

On-line existe de fato um vínculo intrínseco entre o discurso e a ação. [...] A ação on-line frequentemente configura uma relação: uma conta em uma rede social é um espaço relacional, ou seja, um diretório de links; uma publicação em um blog cria uma relação com os potenciais leitores e comentadores; uma pesquisa ou uma compra on-line cria automaticamente uma relação com outros objetos de pesquisa ou de compras algorítmicamente ligados. [...] Mas a ética digital é essencialmente uma ética discursiva, e até escritural. Para agir on-line, de fato, é preciso escrever; inversamente, uma grande parte dos escritos on-line são ações. (Paveau, p. 195-196).

De fato, não à toa, dentre os elementos constituintes do filtro aplicado pela charge continuada à charge-evento, estão justamente as *hashtags* não clicáveis, com o nome do artista censurado ou com a expressão “somos todos” seguida desse nome, como gesto, e não apenas símbolo, da união dos cartunistas na defesa ao artista processado. As *hashtags* são geralmente colocadas na parte inferior da charge e próximas à assinatura do autor. Também é possível encontrar expressões como “Em apoio a/Depois de(o/a)” seguida do nome do autor da charge-evento.

No tocante às falas dos personagens, quando as reproduz (no caso Aroeira a pergunta do ex-presidente Bolsonaro e, no caso Nando Motta, os comentários dos monstros sobre as ações de Hang em relação a sua mãe), a charge continuada mantém o estilo informal presente

nas charges-evento. Outro componente verbal que pode ou não aparecer é o próprio nome do movimento “Charge continuada”, o que não dificulta em nada ao leitor a compreensão do sentido da postagem. A ação de validar a voz de Nando Motta está presente mesmo de maneira não nomeada, num universo que é pleno de ações semelhantes a essa, bem como opostas, o digital:

Nesse espaço acional e relacional que quase anula a distância entre ação e representação da ação, os acontecimentos discursivos morais são frequentes: frases assassinas repetidas como zumbidos nas redes sociais, ciberviolência de todas as intensidades, publicação de pequenas e grandes transgressões das personalidades públicas ou dos cidadãos comuns; mas, igualmente, do lado do bem, celebrações de discursos virtuosos e corajosos de todos os tipos, falas generosas, dispositivos solidários, abnegações notáveis. *Todos esses acontecimentos discursivos produzem indignação ou emoção compartilhada, pânico morais ou apoios éticos, sempre através de intensas trocas discursivas sobre os critérios morais de aceitabilidade e inaceitabilidade de discursos.* (Paveau, 2021, p. 197, grifos nossos).

Uma prova cabal de que a publicação de uma charge perfaz uma ação é o fato de ela ser considerada digna de um indiciamento criminal, como ocorreu com o trabalho de Nando Motta. Afora isso, não apenas a charge, mas todos os outros enunciados digitais que, de alguma maneira, reprovaram a conduta de Luciano Hang configuravam ações. Um exemplo é o meme<sup>23</sup> que circulava no mesmo dia do compartilhamento da charge de Nando Motta contendo a logomarca da Havan e o slogan “Aqui vendemos até a mãe”, produção contra a qual Hang também reagiu em suas redes. Sob tal lógica, a pergunta que fica é por que especificamente a charge de Nando Motta foi processada, questão a qual os seus apoiadores, os autores das charges continuadas, responderam com um gesto tradutor de um novo questionamento: *por que apenas essa charge seria?* Daí a escolha pelo emblema #SomostodosNando.

Nesse bojo, o comprometimento dos chargistas com o suposto crime cometido por Nando Motta mediante a provocativa imitação da obra acusada é um caso de extimidade, isto é, de “exteriorização da intimidade dos internautas para fins de validação da imagem de si” (Paveau, 2021, p. 211). De modo mais abrangente, a autora postula que a extimidade repousa sobre três elementos:

uma exteriorização de fragmentos de intimidade por exposição, nas redes sociais em particular; uma demanda de validação pelo outro, que funda um desejo de reconhecimento; um benefício ao mesmo tempo pessoal e social:

<sup>23</sup> Link: <https://br.ifunny.co/picture/havan-aqui-vendemos-ate-a-mae-M8yivryw8>.

apropriação e reforço do seu eu, ampliação do seu capital social. (Paveau, 2021, p. 214)

Nesse sentido, o segmento #SomostodosNando pode ser entendido, conforme Paveau (2021), como uma marca linguística relacional que envolve o sistema pessoal de dêixis, nesse caso a desinência verbal de primeira pessoa do plural em “Somos”, assegurando a exteriorização de conteúdos. Ao falarem em nome de todos, os autores das charges continuadas atribuem a autoria do movimento à toda classe dos chargistas, e não a um de seus representantes isolados, assim conclamando também o reconhecimento do público para a importância do que estão a promover.

Assim, a assunção dessa voz coletiva se faz visando à validação da charge pelo público leitor, que poderá, por seu gesto de curtida, comentário ou compartilhamento, gerar um reforço positivo sobre o conteúdo e conseqüentemente atender à ideia por trás da criação da charge continuada – proteger o direito à existência de um enunciado feito “non grato” mediante a sua manutenção nas redes. É possível ver, então, que a noção de extimidade é mais um resultado de se pensar o outro como “forma” do eu, uma vez que este é concebível e concebido sob a visão daquele:

[...] o simples fato de postar um status, por exemplo, implica um endereçamento para o outro, por mais implícito ou indistinto (o público) que ele seja, na medida em que esse endereçamento é construído como tal pelo olhar do outro, quem quer que seja. Portanto, estamos diante de uma dêixis integrada a uma ferramenta tecnológica, o que lhe confere uma dimensão tecnolinguageira. Além disso, qualquer forma interacional explícita (diálogo, direcionamento) ou implícita (dialogismo) pode ser levada em consideração na análise do discurso êxtima, com a condição de que possamos identificar nela formas de chamada e de resposta à validação e ao reconhecimento explícitos ou implícitos, bem como formulações, diretas ou indiretas, de um benefício da exposição de si (Paveau, 2021, p. 217).

Saindo da visão tecnolinguística e assumindo o ponto de vista propriamente tecnolinguageiro/tecnodiscursivo, Paveau (2021, p. 218) observa que o já referido tagueamento figura como uma modalidade de exteriorização, pois “atribuir a seus enunciados uma hashtag militante ou engajante, em especial no *Twitter*, mas igualmente em outras redes sociais, e também fora das redes, é exteriorizar suas posições subjetivas”. A esse respeito, consideramos que o caso da charge continuada é interessante por envolver uma hashtag que cumpre tanto a função de manifestar a luta em prol de uma causa (função militante) quanto, de um modo menos direto, convocar a adesão de outros sujeitos chargistas a essa ação (função engajante).

Em resumo, #SomostodosNando é um dispositivo técnico, linguístico e discursivo que confronta a obstrução do enunciado de Nando Motta e ao mesmo tempo coletiviza essa postura, impelindo os chargistas a tomarem um lugar na defesa da liberdade de expressão artística. Diante desse duplo propósito, fica claro que tal hashtag não se limita a ventilar uma polêmica presente na mídia. Antes, nos termos de Paveau (2021, p. 232), “ela age como um verdadeiro argumento nos discursos digitais militantes”.

Por tudo isso, concluímos que, da tensão entre o *animus* do indivíduo e o caráter regulador da charge, relativamente estabelecido, resulta a configuração do quadro enunciativo com o qual o cartunista autor da charge continuada mobiliza-se contra a censura (Ribeiro, 2010). Apesar de visar ao fortalecimento do trabalho de outro cartunista, a charge continuada não impossibilita o estilo de seu produtor, pelo contrário o manifesta no bojo da sua relação com o autor e obra defendidos.

Conforme Souza (2021, p. 382) destaca, o estilo individual é carregado de valor estético, pois, como marca de um eu que se manifesta e é sempre percebido pelo *outro*, guarda em si mesmo a memória de um outro, e tal memória atua na constituição do acabamento estético: “ela antecipa a forma e permite dar certa finabilidade ao modo como o eu observa e vivencia a vida do outro”. Nessa direção, a leitura das charges continuadas permite notar um eu que recupera e revigora o estilo do gênero charge já conhecido, criando um plano ainda mais apto para a forma genérica antiga realizar as suas potencialidades de provocação crítica e de influência sobre o grande público das redes – haja vista a nova construção coletiva, a construção agora a muitas vozes.

Mediante essa ativação da *archaica* do gênero, o autor da charge continuada dá acabamento a sua visão estética do sujeito histórico retratado alinhando-se ao tipo de experiência transgrediente do objeto que essa memória sinaliza. Tal cenário confirma o pensamento bakhtiniano de que, quanto maior e mais complexo for o grau atingido pelo gênero, tanto melhor e mais plenamente ele revive o seu passado (Bakhtin, 2002).

Em suma, as charges continuadas ajudam a *perceber a charge*: não apenas a obra censurada, interdita, proibida do evento histórico representativo, mas também aquelas produções que, embora ainda não existentes, fizeram-se já ameaçadas em virtude desse acontecimento. As charges continuadas são, portanto, a “plataforma de decolagem” do gênero no seu atual estado de desenvolvimento, não só porque alavancaram sua visibilidade, mas principalmente por revelarem a charge como um poderoso mecanismo combativo e pontual, coletivamente orquestrado, na luta contra o cerceamento aos direitos de expressão artística. A

seguir, detalhamos o processo de seleção das charges continuadas que entraram na composição do nosso *corpus*.

## 5 DELINEAMENTOS E ETAPAS DA PESQUISA: PERCURSO DE ABORDAGEM DA 2ª CHARGEADA

Por não ser um fenômeno novo, a charge é um objeto intensamente pesquisado por diferentes campos teóricos. Tal constatação representou um primeiro desafio para definição de um recorte original de pesquisa, motivo pelo que empreendemos inicialmente uma sondagem – que não se propôs exaustiva, nem quantitativamente mensurada – em relação a trabalhos a esse respeito recentemente publicados. Assim, centramos a busca no site Google Acadêmico e na plataforma de dados da Capes Sucupira, ambas plataformas reconhecidas pelo importante papel na localização de trabalhos acadêmicos.

Nessa etapa de pesquisa, ainda não tínhamos conhecimento do surgimento da charge continuada, tendo em vista a sua recente criação. Isso nos levou a pesquisar, nos espaços apropriados de busca alocados no Google Acadêmico, a expressão um tanto genérica “charge digital”, no contexto da sequência “sujeito singular charge digital dialogismo”. Nesse momento, portanto, intencionamos recuperar estudos afiliados teoricamente à ADD voltados à observação do sujeito produtor da charge tradicional na *web*.

Apesar de o Google Acadêmico coletar também teses, dissertações, *e-books* e trabalhos acadêmicos avulsos, o interesse de busca nesse site foi apenas artigos. Dessa forma, na aba de pesquisa avançada, definimos que a busca deveria encontrar trabalhos com todas as palavras acima referidas, embora não necessariamente nessa sequência, em qualquer lugar do documento e com data de publicação inscrita entre 2017 a 2024. Com tal recorte temporal, o mesmo utilizado posteriormente na plataforma Sucupira, objetivávamos reunir, diante da amplidão de propostas potencialmente interessantes, reflexões que nos situassem em relação ao quadro contemporâneo de investigações da charge sob a base da teoria dialógica, particularmente em relação ao ato ético e ao seu sujeito.

A escolha pelas palavras-chave “sujeito singular charge digital”, dispostas assim mesmo em conjunto, se justifica pela sua maior precisão, já que testes de busca anteriores com, por exemplo, o termo “autoria” no lugar de “sujeito singular” e “charge” em invés de “charge digital”, se revelaram contraproducentes por localizarem, em sua extensão conceitual, também trabalhos com propostas teórico-analíticas que fugiam ou não atendiam completamente ao interesse desta pesquisa – como pesquisas ligadas à autoria biográfica literária e à charge fora do espaço virtual.

Por sua vez, a escolha do termo de busca “dialogismo” teve em vista balizar teoricamente os outros elementos de busca (a abordagem do sujeito singular na charge

digital), sem, no entanto, demarcar fronteiras rígidas que excluíssem de antemão da pesquisa estudos pertencentes a outro campo de conhecimento que, não obstante, fundamentam-se nas bases conceituais da teoria dialógica. Acreditamos firmemente que traçar uma exclusão como essa equivaleria a ir de encontro com a próprio *modus operandi* da teoria construída por Bakhtin e o Círculo, necessariamente dialógico. Parece nunca ser suficiente lembrar que, “ao contrário do que supõe a ideia comum de diálogo como espaço de harmonia, de compreensão mútua, diálogo na concepção de Bakhtin [...] é principalmente lugar de tensões” (Sobral, 2008a, p. 222).

Acerca dos resultados do Google Acadêmico, observamos, de uma maneira geral, que houve um grande volume de trabalhos que tensionavam o gênero em relação com o ensino, por exemplo, focalizando seu potencial pedagógico no desenvolvimento das habilidades de leitura. Outra parte significativa dos estudos encontrados objetivaram analisar a construção dos sentidos e seus efeitos no gênero, sem centrar-se detidamente no sujeito. Por sua vez, apenas uma parte muito pequena de produções tiveram por objetivo observar algo relacionado à constituição desse autor de linguagem no ato responsivo-responsável que ele realiza.

Com a expressão “algo relacionado”, queremos dizer que o que investigamos era se a abordagem da charge nos estudos pesquisados tinha algo a dizer (sempre sob a ótica bakhtiniana) sobre a unicidade e o diálogo enquanto constituintes do autor nesse gênero, bem como a relação entre essas duas condições de existência que tal sujeito é convocado a possuir e realizar. Certamente, não tínhamos a pretensão de que tal ideia viesse precisamente formulada nos termos teóricos do ato ético como fazemos aqui, pois isso poderia limitar consideravelmente as chances de se encontrar contribuições para nossa investigação. Visto que nem conceitualmente a discussão dessas dimensões do ato bakhtiniano foi produtiva nos objetivos de pesquisa dos trabalhos achados sobre a charge, constatamos um ponto de relevância na formulação de um novo estudo sobre a charge que preenchesse a lacuna.

Em segundo momento, foi utilizada a plataforma Sucupira como meio específico de acesso às teses e dissertações situadas, semelhantemente no recorte temporal escolhido para os artigos, nos dois últimos quadriênios – 2017-2020; 2020-2024. Diferentemente da ferramenta anterior, a Sucupira não é habilitada para realizar diretamente a busca por esses trabalhos, mas oferece informações de onde encontrá-las, por meio da disponibilização do *link* para os sites dos cursos de pós-graduação em funcionamento e em projeto de diferentes áreas de concentração nas cinco regiões do Brasil. Entrando nos endereços eletrônicos da área de Letras e Linguística, foi possível encontrar a seção de teses e dissertações, onde

finalmente localizamos os trabalhos, desta vez de modo mais linear, pois agora os estudos estavam organizados na ordem cronológica de sua publicação ano a ano. Alguns dos links dos programas de pós-graduação informados na Sucupira estavam indisponíveis, motivo que nos impossibilitou estender nossa pesquisa para esses domínios.

Diante da condição menos ágil de levantamento dos trabalhos e da quantidade mais expressiva dos dados que se nos apresentava no contexto dado pela Sucupira, resolvemos, após abrir um conjunto de teses ou dissertações de um ano em específico e observar a lista dos títulos com as respectivas autorias das pesquisas, acionar um comando de busca que possibilitasse uma maior rapidez de mapeamento de trabalhos significativos para o recorte temático desta dissertação. Assim, fizemos uso da tecla de atalho do sistema Windows ctrl + F, que abre uma caixa de busca com função de localizar palavras, exatamente do modo como digitadas nesse espaço, em uma página da web ou documento.

Uma vez que, nesse atalho, o acúmulo de termos de busca tal como realizado no Google Acadêmico não funciona – pois a ordem e combinação dos elementos também é um fator considerado pela ferramenta –, e que o campo de busca ativado pelas teclas de atalho citadas limita-se ao conjunto de dados da página que está a ser visualizada, este segundo momento de pesquisa por trabalhos se deteve apenas nas palavras constantes nos títulos das obras listadas no repositório de teses e dissertações do site de cada programa de pós-graduação. Conforme os achados desses títulos, procedíamos à visita ao texto completo.

Assim, na página com as informações dos títulos, buscamos, na caixa de busca aberta pelo comando ctrl + F, simplesmente pelo elemento mínimo “charge”, já que a “varredura” da ferramenta é capaz de localizar todos os contextos de ocorrência do termo, como “charge digital”. Essa economia na palavra-chave pesquisada revelou-se, ao contrário do que pensávamos, ideal não apenas à quantidade significativamente reduzida de trabalhos da nova base de busca (apenas teses e dissertações), mas também ao nosso propósito de encontrar um aspecto novo a ser observado na charge.

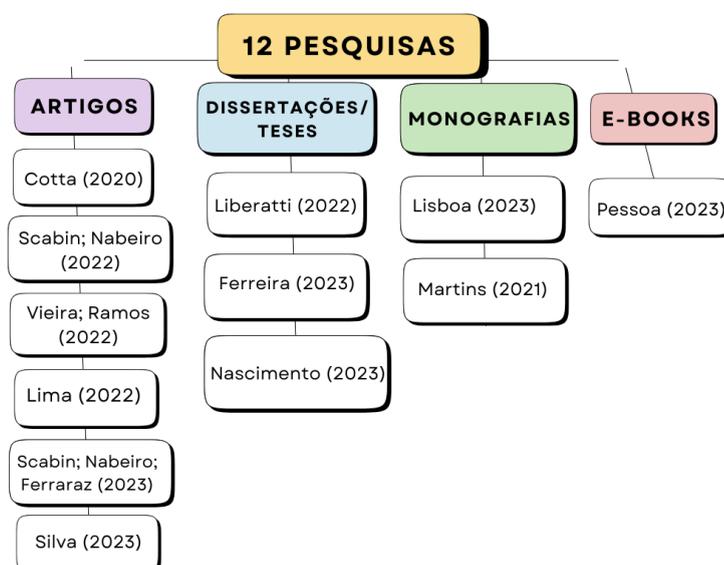
Nesse último particular, embora a pesquisa nos repositórios institucionais de pós-graduação tenha nos levado a um volume ainda menos expressivo de produções que se aproximavam dos critérios de consideração dos trabalhos – ter por objetivo a análise do posicionamento valorativo autoral na charge *on-line* –, seus resultados nos encaminharam à novidade buscada, principal elemento de importância desta pesquisa. Ao acessarmos a dissertação *Charges na pandemia: subjetividade e condição humana*, de Diana Siqueira Liberatti (2022), cujo objetivo era a análise de discursos e textos que circularam no primeiro trimestre do isolamento social imposto pelo período de quarentena, conhecemos a

modalidade da charge continuada e, desse novo lugar, reiniciamos nossas buscas por trabalhos a ela relacionados. Haja vista a especificidade e a pouca idade do fenômeno, coube-nos averiguar novamente o conjunto teórico já produzido e agora também precisar numericamente as contribuições, de modo a melhor situarmos nossa pesquisa nesse quadro, demarcando finalmente a sua singularidade.

Para essa etapa em específico, retornamos ao Google Acadêmico, por seu maior alcance de dados. Buscamos pelo termo “charge continuada”, não definindo mais um período específico de publicação dos trabalhos, já que a origem desse movimento de renovação da charge encerra-se dentro do recorte que propomos, datando de 2020. Na aba de pesquisa avançada, definimos, como diferencial da busca anterior, que as palavras “charge continuada” deveriam aparecer nessa ordem exata, pois novamente em teste anterior, observamos, que, ao serem separadas, essas palavras traziam pesquisas ligadas à aplicação do gênero em educação, pelo viés da ligação dos termos “continuada” e “formação”.

Adotando essas medidas, chegamos à totalidade de apenas 15 resultados. Desses, 3 foram desconsiderados: um artigo localizado na busca por apenas citar um trabalho sobre charge continuada, sem o seu estudo se deter propriamente nesse gênero; uma apresentação do dossiê no interior da qual se introduz um artigo já contabilizado na busca; uma segunda ocorrência (repetição) de um artigo já contabilizado na busca. Por subtração, obtivemos um conjunto de 12 produções, cujos tipos, autores e datas de publicação estão discriminados no diagrama a seguir.

Figura 2: Trabalhos localizados pela base de dados do Google Acadêmico



Fonte: Elaboração da autora

Das 12 produções elencadas acima, apenas o artigo de Silva (2023) tratou do movimento de charges continuadas em apoio a Nando Motta, objetivando refletir a respeito da constituição de sentidos levantada a partir da publicação da charge desse autor. Assim, apesar de a distância temporal desse evento com o caso fundador de Aroeira ser pequena (1 ano e 2 meses), a verificação das pesquisas mostra que há, ainda, um foco predominante na série de charges continuadas pertencentes ao primeiro momento de mobilização dos cartunistas. Por essa razão, resolvemos analisar precisamente esse segundo momento, sem deixar evidentemente de estabelecer relações com a gênese da charge continuada.

Nessa direção, a partir da classificação de Gil (2008), esta pesquisa consiste em uma análise qualitativa com finalidade descritiva, uma vez que buscamos caracterizar uma nova aplicação do gênero charge criada no ambiente digital. Quanto ao procedimento adotado para coleta de dados, o estudo é bibliográfico e documental, por se basear tanto na pesquisa sobre fontes teóricas já disponíveis quanto sobre um material que, conforme demonstramos, ainda não foi amplamente investigado, ainda mais considerando o recorte efetuado sobre ele (as charges continuadas ligadas a Nando Motta).

A primeira etapa do trabalho foi a pesquisa bibliográfica concretizada na busca acima descrita por estudos sobre as charges, e, na sequência, sobre as charges continuadas. Tal processo, como exposto, revelou a escassez de produções sobre tal objeto, ou, quando não – agora acrescentamos –, a necessidade de maior aprofundamento no seu tratamento e, nesse contexto, de abordagem de questões analíticas mais específicas sob o prisma da ADD. O acesso à essas obras foi fundamental para o conhecimento das interpretações que têm sido feitas sobre o novo tipo de enunciado da charge quer na área da linguagem quer em outros domínios de saber, como também, a partir delas, para a delimitação de um aspecto de investigação que auxilie no entendimento de sua constituição dentro do ambiente digital em que circula. Afora esse momento inicial, a pesquisa bibliográfica também foi realizada ao longo das etapas seguintes, com a leitura e fichamento das contribuições teórico-metodológicas do Círculo e de seus intérpretes da ADD.

Em segundo momento, realizamos a pesquisa documental, quando ocorreu o delineamento do *corpus*. Primeiramente, fizemos uma visita à página do *Instagram* @somostodosnando, espaço de compartilhamento das produções voluntárias dos cartunistas em solidariedade a Nando Motta. Atualmente (até o dia 14 de julho de 2024), a página conta com 419 seguidores e 113 publicações, com a mais antiga referente à data de 20 de dezembro

de 2021. Esse primeiro post traz a mesma imagem usada na foto de perfil e corresponde à charge-evento de Nando Motta cortada, enquadrando apenas o desenho de Luciano Hang.

Além disso, não há descrição na seção de bio da página, o que parece indicar que, apesar de a página ser um espaço dedicado à divulgação das charges produzidas para continuar o trabalho ameaçado de Nando Motta, não é o lugar exclusivo dessas produções. Observamos que tal questão se deve ao fato de o convite para a segunda mobilização de charges continuadas não ter surgido ali, mas sim na Revista Pirralha, no dia 16 de dezembro de 2021, veículo de divulgação que se descreve como “um grupo independente de chargistas, ilustradores, caricaturistas e jornalistas unidos para fazer um veículo de comunicação bem humorado, ágil e crítico”.

Curiosamente, o slogan da Revista também nos diz muito sobre a relação entre essa plataforma e o protesto de charges continuadas: “Humor a serviço da liberdade.” No convite publicado no site, lemos a seguinte chamada: “Publique sua interpretação sobre o caso em sua rede social com a hashtag: #somostodosnandomotta, #chargeadarevistapirralha e #chargecontinuada. Se quiser publicar aqui na Revista Pirralha envie também uma cópia para [contato@revistapirralha.com.br](mailto:contato@revistapirralha.com.br).” Logo, o objetivo da página @somostodosnando era congregiar as charges publicadas independentemente nas páginas pessoais dos artistas e na Revista, facilitando o acesso a essas obras.

As charges publicadas nesse espaço coletivo traziam por legendas as hashtags indicadas pela Revista Pirralha, muitas vezes com pequenas variações e outras de tema e tônica semelhante – como #chargecontinuada; #somostodosnando; #chargistascontracensura; #veidahavan; #pirralha; #revistapirralha; #chargepolitica; #chargeonline –, servindo à indexação do movimento e ao mesmo tempo à sua ligação temática com a rede de dizeres que se ia formando para além das charges e da rede social *Instagram*, enquanto nela também disponíveis. Um exemplo são os vídeos<sup>24</sup> curtos e informativos originados no *TikTok* e redivulgados como *reels* no *Instagram* sobre o processo movido por Hang contra Nando Motta e o surgimento das charges continuadas.

Tais vídeos, para fins de diversão e também de apoio à militância artística, alteram a imagem do empresário pela técnica do *deepfake*, colocando-o em uma situação inusitada que ressalta ainda mais a mostruosidade de Hang defendida na charge-evento. Por essa razão, a página @somostodosnando foi escolhida não por ser o único observatório possível das discursividades produzidas a partir da iniciativa dos artistas em opor-se à censura, mas sim

---

<sup>24</sup> Link: <https://www.instagram.com/reel/CX1q6z5B08G/?igsh=MWUzejNzb3NmenFqcg%3D%3D>.

por ser uma porta de entrada interessante na trilha da visão e compreensão do alcance dessa prática.

Das mais de 100 produções divulgadas na página @somostodosnando – como vimos, uma espécie de ponto fixado de encontro virtual do protesto artístico –, foram escolhidas apenas 6 charges, rigorosamente conforme os seguintes critérios de seleção: a persistência de uma associação icônica entre Luciano Hang e o universo do terror e a reelaboração desse diálogo mediante a mudança no modo de representação de seus integrantes. As 6 produções possuem data de publicação circunscrita ao período de 20 a 29 de dezembro de 2021 e são da autoria dos artistas *Jorge, O Mau; Paulo Batista; Maraska; Geuvar Oliveira; Edra; e Manoel Dama*, respectivamente. As charges desses autores podem ser agrupadas em dois blocos, conforme as regularidades nelas observadas: a. Charges que mantêm o grupo de monstros do cinema trazido na charge-evento (*Jason Voorhees, Hannibal Lecter, Pennywise e Chucky*); b. Charges que substituem essas figuras por outras personagens-símbolo do terror.

A definição dos critérios de escolha do *corpus* se justifica pelo fato de – mesmo com o endereçamento comum à charge-evento de Nando Motta realizado próximo ao espaço de assinatura em todas as obras cobertas pela identificação de charge continuada – as produções disponíveis na página @somostodosnando se diversificarem em suas interpretações, muitas vezes distanciando-se quase completamente do cenário inicial de representação de Hang, ao ponto de parecerem uma charge *não continuada*, “independente”.

Isso é visto, por exemplo, nos casos de artistas que realizam a omissão dos elementos monstruosos na qualificação de Luciano Hang como monstro. É o caso da cena da charge continuada do cartunista Flavio Luiz, onde se veem apenas dois personagens: uma réplica da Estátua da Liberdade<sup>25</sup> e Hang. A primeira figura se dirige à segunda com um rosto de severa

---

<sup>25</sup> Para além de seu posicionamento político e da situação de rivalidade com os chargistas eclodida na segunda metade de 2021, Luciano Hang é uma figura envolvida em muitas polêmicas, principalmente acerca da instalação de réplicas da Estátua da Liberdade como uma marca registrada de suas lojas físicas da rede Havan. Por exemplo, no mesmo período de censura praticada contra Nando Motta, no dia 2 de setembro de 2021, o empresário abriu mais uma loja, desta vez no município de São Luís (MA). À vista do anúncio do evento, foi criado, no dia 10 de julho de 2021, um abaixo-assinado na plataforma Avaaz contra a instalação da réplica na nova unidade varejista, assinado pelo Coletivo A. O título da petição é “Impeça Luciano Hang de agredir capital maranhense com réplica da Estátua da Liberdade”. Ela foi assinada por 5.479 apoiadores, segundo as informações disponíveis no site do movimento e consultadas até o dia 14 de julho de 2024 ([https://secure.avaaz.org/community\\_petitions/po/poder\\_judiciario\\_impeca\\_luciano\\_hang\\_de\\_agredir\\_capital\\_maranhense\\_com\\_replica\\_da\\_estatua\\_da\\_liberdade\\_1/?utm\\_source=sharetools&utm\\_medium=copy&utm\\_campaign=petition-1253957-impeca\\_luciano\\_hang\\_de\\_agredir\\_capital\\_maranhense\\_com\\_replica\\_da\\_estatua\\_da\\_liberdade&utm\\_term=wdYxsb%2Bpo&fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAabNuCl\\_2fXD-t5DNO\\_-Z1BktyCBI83jfuBZZoVZSorCSHdDmghSec-HbvI\\_aem\\_dCjQ5OmNIAK7jNx41KtOew](https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/poder_judiciario_impeca_luciano_hang_de_agredir_capital_maranhense_com_replica_da_estatua_da_liberdade_1/?utm_source=sharetools&utm_medium=copy&utm_campaign=petition-1253957-impeca_luciano_hang_de_agredir_capital_maranhense_com_replica_da_estatua_da_liberdade&utm_term=wdYxsb%2Bpo&fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAabNuCl_2fXD-t5DNO_-Z1BktyCBI83jfuBZZoVZSorCSHdDmghSec-HbvI_aem_dCjQ5OmNIAK7jNx41KtOew)). Além disso, foi criada a página no *Instagram* @aquinaoslz para angariar assinaturas e

reprovação e tem o seu braço direito, que segura a famosa tocha do monumento norte-americano, abaixado. Na nova situação enunciativa da charge continuada, agora é a réplica quem aparece como porta-voz da leitura feita sobre Hang na charge-evento. A réplica da Estátua da Liberdade – segundo o próprio Hang, símbolo do liberalismo econômico e da liberdade do cidadão que ele sempre defendeu (AMARAL, 2021) – também se junta ao coro das mesmas vozes (e que vozes: as menos esperadas, pois, sendo de monstros, logicamente moral e humanamente questionáveis) que avaliam Hang como monstro.

Ao invés de exemplares como esse, pareceu-nos mais adequado observar as charges que, mantendo-se próximas ao projeto icônico-verbal da charge-evento, dele se distinguiram pela maneira única e irrevogavelmente responsável de, por um lado, reafirmar o posicionamento do autor censurado e, por outro, confrontar a investida de censura contrária. A ferramenta de coleta utilizada para a extração das 6 charges continuadas foi a captura de tela, realizada no computador mediante o recurso de fotografia da tela disponibilizado pelo próprio sistema computacional *Windows 11*, ativado pelo botão *Print Screen* (PrtSc). No procedimento, selecionamos o recorte retangular para captura da tela das publicações da página de instagram @somostodosnando e, nesse enquadre, delimitamos a forma charge continuada em si e também a forma da sua legenda, como elemento do entorno que indica as condições de apresentação do enunciado tal como encontro no ambiente digital.

Após o *print* de tais informações, as charges foram salvas automaticamente pelo sistema (no formato comum de imagem .jpg) e, depois, compiladas manualmente para nomeação dos arquivos, que receberam um número conforme a ordem cronológica de sua publicação. Para a reprodução das charges neste trabalho, omitimos as informações a respeito da identidade e do número de seguidores dessas publicações, com o objetivo de manter a ética e a integridade no desenvolvimento da pesquisa.

A circunscrição do *corpus* às 6 obras, uma de cada cartunista referido acima, buscou contemplar os requisitos de autenticidade, representatividade, balanceamento, amostragem proporcional, diversidade e tamanho adequado discutidos por Alúcio e Almeida (2006). Apesar de os autores tomarem por referência de sua exposição apenas pesquisas linguísticas, enquanto “a singularidade da ADD está no encontro constitutivo da linguística com a metalinguística” (Destri; Marchezan, 2021, p. 19), acreditamos que as conclusões por eles apresentadas sobre os elementos necessários a um *corpus* são, de alguma maneira, úteis para

---

divulgar o posicionamento de artistas locais refratários à integração da réplica à paisagem de seu município.

legitimar o *corpus* escolhido e, conseqüentemente, generalizações feitas a partir da análise de suas singularidades.

Assim, o *corpus* selecionado é autêntico, visto ser composto por produções originais (não manipuladas para os fins da pesquisa) dos artistas que participaram do protesto artístico contra a censura de Nando Motta. Do mesmo modo, é representativo, pois as 6 obras escolhidas são suficientes à descrição do fenômeno da charge continuada, dando conta da percepção de suas características recorrentes em meio aos traços únicos desvelados em cada produção. Nesse sentido, viabiliza a execução dos objetivos da pesquisa. Paralelamente, o *corpus* é ainda balanceado pela sua própria natureza, já que, como forma única de expressão de cada autor, as charges continuadas levam à análise de diferentes formas de realização da criatividade artística, notada, por exemplo, nos diferentes tipos de tecnografismo.

Dessa maneira, sem prejuízo a sua natureza enquanto compósito associativo do texto e imagem nativo de internet – conforme a definição de Paveau (2021) de tecnografismo –, o *corpus* revela nuances distintas nessa questão, como é o caso de charges continuadas em que o verbal é utilizado apenas na identificação dos elementos icônicos presentes na charge ou na identificação desse próprio enunciado (na referência ao nome movimento, na assinatura do autor, nas *hashtags* internas), não constituindo a fala de personagens, diferentemente do que ocorre em em outros tipos de charge continuada.

Nessa lógica, a inclusão de ambas possibilidades na pesquisa nos parece indicar um *corpus* diverso e com uma amostragem proporcional. A decisão de deixar de fora produções muito distintas em relação à charge-evento não anula, conforme entendemos, esse fato, porquanto, com base nos objetivos da pesquisa, mostra-se mais adequado singularizar a charge continuada principalmente naquilo que ela compartilha com a charge-evento, pois é precisamente a repetição dos elementos desta última que lhe concede o estatuto de charge continuada.

Ainda, apesar de compor-se com um número reduzido de charges continuadas comparativamente à quantidade dessas produções disponíveis na página @somostodosnando, a extensão do *corpus* em 6 obras fornece uma abrangência satisfatória para o estudo do posicionamento de resistência nesse tipo de enunciado. Um ponto que direciona para semelhante compreensão é o fato de cada charge continuada ser, por si só e como todo enunciado, um fenômeno que espelha a responsabilidade e a responsividade: cada uma delas é uma unidade responsável-responsiva, constitui uma réplica com a qual o seu autor está inalienavelmente comprometido. Logo, essas duas categorias conceituais (se assim podemos chamá-las) não estão “dispersas” num conjunto amplo de elementos de um *corpus*, mas

podem perfeitamente ser constatadas em um único exemplar. É por essa razão que, novamente à luz dos propósitos deste trabalho, decidimos que o quantitativo de 6 charges continuadas seria suficiente.

Na terceira etapa da pesquisa, tendo sido já realizada a leitura dos trabalhos sobre a charge continuada, dos estudos do Círculo e a seleção do *corpus*, definimos o foco de interesse da investigação. Logo, tal escolha, que evidentemente presidiu a formulação das questões e objetivos de pesquisa, não foi arbitrária, mas antes motivada pela relação primeira estabelecida com o *corpus*. De fato, espera-se que uma pesquisa situada no limiar teórico-metodológico da ADD não trabalhe com categorias de análise apriorísticas, antes mobilize-as ao passo que o *corpus* específico recortado as revela e as sugere (Destri; Marchezan, 2022).

Para tanto, também levamos em conta os parâmetros que, segundo Rohling (2014, p. 50), estando presentes nas análises empreendidas pelo Círculo de Bakhtin, podem orientar os exames de produções discursivas contemporâneas. São eles:

- O estudo da esfera de atividade humana, em que se dão as interações discursivas em foco;
- A descrição dos papéis assumidos pelos participantes da interação discursiva, analisando as relações simétricas/assimétricas entre os interlocutores na produção de discurso;
- O estudo do cronotopo (o espaço-tempo discursivo) dos enunciados;
- O estudo do horizonte temático-valorativo dos enunciados;
- A análise das relações dialógicas que apontam para a presença de assimilação de discursos já-ditos e discursos prefigurados, discursos bivocais, apagamentos de sentidos, contraposições, enquadramentos, reenunciação de discursos e reacentuações de discursos.

Ao enfrentarmos a charge continuada de Nando Motta, buscando examinar como ela se constitui – isto é, como se realizam integradamente as ações únicas de compromisso e de réplica do sujeito chargista em relação ao censor e ao colega artista censurado –, notamos a relevância de se mobilizar tais linhas analíticas em alguma medida, não como categorias estanques e engessadas (Rohling, 2014), mas essencialmente como instrumentos teóricos norteadores. Como quarta e última etapa do trabalho, realizamos a análise das charges aqui escolhidas. Os resultados desse trabalho são trazidos já na próxima seção.

## 6 ARTE, BICHO INSTRUÍDO: A RÉPLICA DOS CHARGISTAS

Fernando Antônio Rosário Paulo de Motta, mais conhecido como Nando Motta, é um artista carioca com carreira diversificada, tendo realizado trabalhos na música, no teatro, na ilustração e, apenas mais recentemente, de 2018 para cá, no desenho de charges. Hoje, atua profissionalmente como chargista para o portal Brasil 247 e também para pessoas não jurídicas por meio de suas redes sociais, que, como destacamos na introdução, contam com um considerável público apoiador.

Nesse espaço pessoal, o artista recebe encomendas de caricaturas e tem uma campanha chamada “Apoia-se”, pela qual pessoas interessadas no seu trabalho podem incentivá-lo com uma pequena quantia financeira mensal em troca de alguns benefícios, como acompanhar o processo de produção de charges e receber descontos em outros produtos oferecidos pelo chargista. Ao lado de cartunistas como Renato Aroeira, Nando Motta também integra o coletivo Jornalistas pela Democracia, cujo conteúdo é publicado num espaço específico do portal Brasil 247.



Fonte: @desenhosdonando

A obra de Nando Motta vem a público num intervalo temporal conflituoso, marcado por investigações, suspeitas e acusações envolvendo a responsabilidade de governantes, entidades privadas, pessoas públicas e agentes sanitários sobre o incentivo e a prescrição do Kit COVID, as quais, ao longo de 6 agitados meses da duração da CPI, tiveram sobre si as luzes fortes da atenção nacional. Sete dias antes da publicação da obra de Nando Motta, no dia 16 de setembro, a fonte de informação Globo News divulgou o dossiê que se tornou a pedra de toque das sessões da CPI da COVID, presidida pelo senador Omar Aziz (PSD-AM) e relatada pelo senador Renan Calheiros (MDB-AL). O documento foi assinado por 15 médicos (ex-funcionários e atuais conveniados à operadora de saúde Prevent Senior) e apontava, dentre outras questões, o uso do Kit Covid antes e durante o internamento da mãe do empresário, Regina Hang, com o conhecimento desse. Além disso, constava no arquivo a fraude na declaração de óbito da paciente, que omitia a real causa de sua morte – a COVID-19 – sob a alegação de pneumonia bacteriana.

Para o mesmo dia 16 de setembro, estava marcado o depoimento do diretor-executivo da Prevent Senior Pedro Benedito Batista Júnior, que terminou ocorrendo apenas no dia 22, um dia antes da postagem da charge. Um dos questionamentos levantados pelos senadores na oitiva do médico do dia 22 que o relaciona a Luciano Hang foi justamente a omissão da causa da morte por COVID-19 de Regina Hang e do toxicologista Anthony Wong, ambos tratados com a hidroxicloroquina (medicamento ineficaz e sem comprovação científica) no período de seus internamentos (do dia 31 de dezembro de 2020 a 3 de fevereiro de 2021 e 17 novembro de 2020 a 15 de janeiro de 2021, respectivamente).

Dessa maneira, a Prevent Senior estava respondendo à acusação de alterar a declaração de óbito dos dois pacientes a fim de preservar o suposto sucesso do método de tratamento do Kit Covid, contrariando as normas do Ministério da Saúde. Inquirido acerca dessas duas mortes, Batista Júnior alegou não ter permissão para discutir sobre pacientes em razão do sigilo médico. Ao final da escuta, devido à contradição entre a fala do médico e as provas apresentadas pelo relator, a partir do dossiê, Batista Júnior passou de testemunha a acusado.

Paralelamente, ainda no dia 22 de setembro de 2021, Luciano Hang foi convocado para testemunhar na CPI no próximo dia 29, a partir das 10h. Um ponto importante é que o seu requerimento de convocação já estava aprovado desde o dia 30 de junho (Shores, 2021). Em suas redes sociais, o dono da Havan compartilhou uma nota oficial comentando que

recebeu com tranquilidade o convite e que seria um prazer participar da Comissão e <sup>26</sup>falar de seu trabalho em prol do enfrentamento da pandemia, buscando auxiliar na saúde do povo brasileiro e também na economia. Apesar de a sessão de oitiva de Hang ter acontecido apenas depois da publicação da charge de Nando Motta, o nome do empresário já estava bastante em evidência naquele momento, uma vez que, como observamos acima, as provas trazidas no dossiê contra a Prevent Senior também o comprometiam e, conseqüentemente, Hang já era uma figura bastante lembrada desde a sessão da CPI com o diretor da empresa, como apontaremos adiante.

De maneira pontual, o dossiê elaborado pelos profissionais da Prevent Senior relembra e contestava um pronunciamento de Hang num vídeo que ele havia publicado em suas redes sociais no dia 5 de fevereiro de 2021, logo depois da morte da mãe. Na situação, o dono da Havan afirmava que nunca tinha dado nenhum medicamento preventivo à Regina Hang e que se questionava sobre a possibilidade de tê-la salvado se assim o fizesse. Segundo o texto assinado pelos médicos, o prontuário da paciente atesta que “ela utilizou o kit antes de ser internada e que repetiu o tratamento durante a internação, assim como registram que seu filho, sr Luciano Hang, tinha ciência dos fatos” (Exame, 2021). Logo, ainda na sessão de depoimento do diretor da Prevent Sênior, ator diretamente envolvido, o vídeo de Luciano Hang foi exibido por Renan Calheiros, que avaliou o comportamento de Luciano Hang como macabro e repugnante. No mesmo contexto, o senador chamou o empresário de filho desalmado por entender que ele usou a morte da mãe para promover o tratamento precoce.

Com o encerramento da oitiva de Batista Júnior e o descobrimento pelo público de provas que responsabilizaram tanto a Prevent Senior quanto Luciano Hang pela condução do tratamento e da documentação relativa à morte de Regina Hang, houve grande comoção nas redes em relação à atitude do empresário, ainda mais pelo fato de se referir a sua mãe. Na rede X, existiram até mesmo publicações, como a da professora Lola Aronovich, no dia 22 de setembro de 2021, que estabeleceram um paralelo entre esse caso e a também controversa situação anterior da morte do pai do dono da Havan, Luis Hang, no dia 27 de junho de 2010: “O Br inteiro chocado q o véio da Havan fraudou a certidão de óbito da própria mãe parece não saber q ã foi a 1a vez [...]” (Aronovich, 2021). Acerca disso, é possível encontrar ainda

---

<sup>26</sup> Link:

<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/09/4951253-sera-um-prazer-diz-luciano-hang-sobre-convocacao-para-depor-na-cpi.html>

hoje na internet matérias<sup>27</sup> com dados que sustentam a causa noticiada pelas mídias da morte do pai – ataque cardíaco fulminante – como falsa, entendendo-a como tendo sido projetada pelo empresário numa tentativa de encobrir o suicídio de Luis Hang.

Não apenas *tweets*, como também postagens de usuários de redes vizinhas – das que tomamos como exemplo maior as charges divulgadas no *Instagram* – e matérias de fontes jornalísticas tradicionais e alternativas em geral do período ecoaram um tom de perplexidade pelo que o caso demonstrava à visão de seus leitores: o desrespeito da memória materna em prol da promoção de um posicionamento anticientífico. Cabe lembrar que tais comentadores foram os mesmos que viveram e acompanharam a desordem sobretudo política do cenário pandêmico.

Em resposta, ainda na sexta dia 22, Luciano Hang se pronunciou, por meio de uma nota à imprensa<sup>28</sup>, afirmando que tinha total confiança nos procedimentos adotados pela Prevent Senior e que acreditava que todo o possível tinha sido feito. Segundo o empresário, um assunto delicado como a morte da sua mãe foi usado como artifício político para atingi-lo pelo fato de ele não compactuar com as ideias de alguns membros da CPI. Hang reafirmou de certa forma isso quando compareceu no dia 29 ao Senado. Na sessão, ele disse que a CPI desrespeitou a memória de sua mãe, o que foi negado pelo presidente da Comissão. Oziz subverteu a lógica do convidado ao afirmar que o depoente foi o primeiro a mencionar a morte da mãe nas redes sociais para defender o tratamento precoce.

Portanto, na conjuntura histórica de aplicação de um mecanismo jurídico que inquiria casos pontuais de mortes pela pandemia e, conseqüentemente, de um país que respirava ares de pesar e de indignação pelos dados pouco a pouco revelados, surgiu a charge-evento de Nando Motta. À luz das avaliações feitas sobre Luciano Hang nas mídias digitais, algumas das quais aqui apresentadas, e como já antecipamos em um momento anterior deste trabalho, pode-se questionar o que de tão intrigante ou comprometedor existia na produção de Nando Motta que provocou a sua criminalização.

No texto da notícia reportada pelo Brasil 247, lemos um pronunciamento do artista sobre a denúncia que ecoa essa indagação: “Fiquei surpreso em saber disso pela mídia, já que não recebi nenhuma intimação. Estou certo de que não atribuí nenhum crime a ele, apenas

---

<sup>27</sup>Link:

<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-caso-do-suicidio-do-pai-de-luciano-hang-seu-lula-trans-formado-em-infarto-pela-havan-por-renan-antunes/>.

<sup>28</sup> DAMASCENO, B. Luciano Hang defende a Prevent Senior após denúncia de fraude em certidão da mãe: ‘total confiança’. *Diário do Nordeste*, 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/pontopoder/luciano-hang-defende-a-prevent-senior-apos-denuncia-de-fraude-em-certidao-da-mae-total-confianca-1.3139246>. Acesso em: 14 jul. 2024.

repercuti um fato amplamente debatido à época [da CPI da Covid]" (Brasil 247, 2021). Visão semelhante foi assumida pelos colegas cartunistas autores das charges continuadas, como Edra, que, quando publicou sua contribuição ao movimento em seu blog pessoal, explicou: “O cartunista foi processado por Luciano Hang por ter feito uma charge, que retratava o que foi notícia em diversos veículos e foi assunto na CPI da Covid.” (Edra, 2021)

Entendemos que, se, na charge-evento de Aroeira, o gesto de representar Bolsonaro pintando uma suástica sobre um símbolo de saúde foi o elemento motivador da censura, no caso em apreço, o desenho de uma intolerância por parte de representantes máximos do terror cinematográfico com o comportamento de Hang – materializada gradativamente nos comentários de cada vilão até chegar ao julgamento final do empresário como monstro – foi a razão do processo movido contra Nando Motta. Esse elemento poderia, em nossa compreensão, ser resumido nas palavras da manchete do Jornal Opção sobre o caso publicada no dia 18 de dezembro de 2021, desde que se acrescente o vilão *Pennywise*: “Chucky, Jason e Hannibal ‘ficam’ escandalizados com dono da Havan, que processa chargista” (Jornal Opção, 2021).

Analisando especificamente os elementos da ação de censura contra a charge, notamos que os monstros *Jason Voorhees*, *Hannibal Lecter*, *Pennywise* e *Chucky*, apesar de serem representados em sua própria personalidade de vilões, como mostra o fato de portarem os elementos símbolos de suas atrocidades, recebem visivelmente um novo acento valorativo. Passemos a essa discussão.

Na charge de Nando Motta, todos os 4 personagens de terror do cinema, dando as costas a Hang, conversam sobre as últimas notícias a seu respeito. Em suas falas, não mencionam o nome do dono da Havan em nenhum momento, mas os eventos que abordam bem como a representação desse ator social ao fundo da charge, para cuja direção o olhar de dois deles se encaminha, afastam quaisquer dúvidas sobre a referência da conversa.

Em primeira posição da extremidade esquerda do grupo, vemos *Jason Voorhees*. Segundo o que é revelado de sua história, o vilão é um psicopata que possui um rosto fisicamente deformado devido à condição de hidrocefalia. Assim, aparece nos filmes sempre com uma máscara de hóquei. Devido a esse problema neurológico, durante a infância, ele sofreu constrangimentos das crianças do acampamento de *Crystal Lake* (EUA) em que cresceu e, depois de algum tempo, foi afogado por algumas delas, sem que nenhum dos monitores das crianças visse. Quando sua mãe – *Pamela Voorhees* – que trabalhava como cozinheira do acampamento, soube do ocorrido, saiu em matança de todos os monitores, de modo que o acampamento foi fechado.

Anos depois, quando há uma tentativa de abertura do lugar, *Pamela Voorhees* retorna para matar os novos monitores, mas é, ao final, decapitada por um deles. O *plot twist* central da história da série de filmes *Sexta Feira 13* é o fato de Jason ainda estar vivo e agora comprometido a vingar a sua mãe com o assassinato de qualquer um que cruzar seu caminho, particularmente os que vagavam pela região de *Crystal Lake*. Apesar de utilizar-se de meios variados, como canos gigantescos, martelos, machados e chaves de fenda, o vilão tinha como principal objeto ameaçador o facão. Segundo o Observatório do Cinema (2021), *Jason Voorhees* é o segundo vilão com maior número de mortes (151) da história do cinema, perdendo o posto apenas para *Michael Myers*, antagonista da série de filmes *Halloween*, que registrou 160 mortes.

Na charge de Nando Motta, *Jason* aparece segurando seu facão em uma mão, enquanto leva a outra ao espaço da máscara que corresponde à região da boca, num aspecto de confiança feita ao grupo ou mesmo de gesto automático de consternação. O monstro esboça um ar visivelmente afetado ao informar aos colegas diante da visão de Luciano Hang: “Dizem que deixou a mãe ser cobaia...”, o que pode ser observado pelas gotículas de suor que emanam da sua face. Temos aqui um vilão que, no auge da sua periculosidade, parece cercar-se de receios em relação ao conteúdo de sua fala sobre o homem que observa. Logo, embora não chegue a formular propriamente uma avaliação verbal negativa de Hang, *Jason* assume uma reação nesse sentido quando problematiza, pelo seu gesto desconcertado, as informações que circulam sobre o empresário. Nesse quesito, é de se notar a escolha gramatical de Nando Motta de indeterminar o sujeito do verbo *dicendi* introdutor da citação indireta da fala de *Jason* – “Dizem” – sugerindo a irrazoabilidade de se apontar uma pessoa em específico responsável pela nova sobre Hang, visto que todos estão comentando o caso.

Assim, não tanto o que é dito pelo vilão de *Sexta-feira 13*, mas principalmente o modo como ele visualmente está colocado diante desse dizer indica já, à primeira leitura do interlocutor da charge e de maneira um tanto cômica, uma espécie de contrassenso frente ao conhecimento desse sujeito sobre a natureza de Jason e dos outros personagens do terror escandalizados. A “crise valorativa” desvelada no conjunto encenado por tais figuras realiza-se porque – reiteramos – elas não mudaram sua condição na charge, isto é, não estão menos malévolas, mas ainda assim são totalmente contrárias à atitude de Hang com a sua mãe. Até Jason, com sua monstruosidade, tinha afeição pela mãe, pelo que a vingou com suas inúmeras atrocidades. Eis a ironia de Nando Motta, que se provou insuportável a Hang.

Já *Hannibal*, na literatura e no cinema, é um médico psiquiátrico renomado que é um *serial killer* canibal. Sua história se passa na Lituânia (UE) dos últimos anos da Segunda

Guerra Mundial, contexto em que teria desenvolvido, a partir das experiências brutais que vivenciou, seu gosto pelo canibalismo. *Hannibal* tentou matar até mesmo seus dois amigos Mason Verger e Will Graham, o primeiro seu paciente e o segundo agente especial com quem *Hannibal* trabalhou para o FBI. Esses foram os únicos sobreviventes dos ataques do vilão. Com o atentado a Graham, ele é descoberto e preso em um hospital, de onde continuou ajudando nas investigações do FBI. Em certo momento de sua prisão, tema explorado ao longo das edições da série, por ainda estar sendo perigoso, *Hannibal* é amarrado a uma camisa de força e recebe uma focinheira.

O personagem aparece na sequência à direita de *Jason*, complementando a informação que esse compartilha com os outros vilões. *Hannibal* acrescenta, omitindo o “Dizem que” anterior da fala de Jason: “...fraudou a causa da morte dela...” Diferentemente do primeiro, o segundo antagonista não usa máscara, e assim podemos perceber seu olhar de reprimenda dirigido a Hang, para cujo sentido contribuem as sobrancelhas descidas e opostamente arqueadas. Desse modo, assim como Jason, *Hannibal* também revela, em sua expressão facial, uma má avaliação sobre a conduta de Hang.

O terceiro personagem é *Pennywise*, um palhaço dançarino que é uma das formas mais famosas da Coisa, uma entidade cósmica que se esconde nos lugares sombrios da cidade fictícia de Derry, em Maine (EUA), e se alimenta do medo, especialmente de crianças. Pela sua forma lúdica, *Pennywise* as atrai e depois as ataca para devorar-lhes sua essência vital. Essa forma maligna chegou à terra, precisamente a Maine, milhões de anos antes dos humanos, por meio de um evento cataclísmico. Desde esse momento, aguardou silenciosamente o surgimento dessa espécie para despertar em períodos de 27 anos e então assombrá-la assumindo a forma de seus maiores medos, a maior diversão do vilão. Geralmente, *Pennywise* segura balões vermelhos quando sai à caça de suas vítimas.

Na produção de Nando Motta, *Pennywise* surge um tanto boquiaberto, abismado, segurando seu balão vermelho. O ar de repulsa visto em *Hannibal* parece maior no palhaço, que é o primeiro monstro da sequência a avaliar verbalmente o conteúdo da conversa, quando responde: “...Que horror...” No lado direito de sua testa, são vistas duas gotas de suor, sugestivas de uma alteração do estado emocional do monstro com a conversa sobre Hang. Assim como *Voorhees*, o vilão, ao se pronunciar, está concentrado nos colegas que lhe trouxeram a informação, como percebemos pelo detalhe da leve inclinação de sua cabeça e tronco no sentido de *Hannibal* e *Voorhees* e do movimento de aproximação de sua mão direita em direção à boca perplexa.

Por fim, *Chucky* é talvez, dentre os vilões presentes na charge, o mais complexo, por

ter uma forma humana e uma de brinquedo. Na obra de Nando Motta, vemos apenas o boneco que, como exibido na série de filmes em que figurou, guarda a alma do *serial killer Charles Lee Ray*. Por meio de um ritual de vudu, esse assassino transferiu-se, na hora de sua morte, para o boneco *Good Guy*, dado inocentemente de presente por *Karen Barclay* a seu filho *Andy Barclay*. Como era de se esperar, uma série de assassinatos começaram a ocorrer em torno desta família. *Chucky* utilizava-se de um faca para matar suas vítimas.

Semelhantemente a *Pennywise*, *Chucky* também externa sua revolta, mas de modo mais contundente, já que é o único a atribuir diretamente a Hang um qualificativo – “Monstro!” A opinião do vilão-brinquedo conclui o diálogo entre os personagens malvados, constituindo-se um trecho especial do todo da charge. A entrada da fala de *Chucky* ocasiona explicitamente uma quebra na sequência da pontuação que vinha se estabelecendo entre as falas, com o uso de reticências na transição de *Voorhees* a *Hannibal* e de *Hannibal* a *Pennywise*.

As reticências marcam, nesse contexto, um sentido de prolongamento, de trecho que se omitiu: na fala dos dois primeiros vilões, a utilização do sinal dá a entender que a conversa ali travada apreende apenas os episódios mais salutares de uma polêmica, os fatos mais absurdos acerca da pessoa de Hang, como se os monstros estivessem recuperando, em *flashes*, o debate social instaurado sobre o empresário após as revelações da CPI. *Chucky*, como *Hannibal*, direciona um olhar condenatório a Hang. Na mão direita, traz a faca típica de seu personagem. O tom exclamativo com que nomeia Hang de monstro indica que esse vilão foi enfático, não hesitante, no julgamento do empresário, após ouvir dos colegas os seus atos em relação à própria mãe.

Apesar de haver 4 vilões com perfis diferentes e de esses receberem, na charge, uma oportunidade individual de repercutir o tópico da postura de Hang frente ao tratamento e à morte de sua mãe, percebemos que as 4 vozes podem responder por uma só, a de *Chucky*, por compartilharem a mesma avaliação do empresário. Esse modo único de os agentes famosos da maldade valorarem o dono da Havan pode ser lido no traçado sob os seus pés, que, em invés de ser descontínuo como em outras charges<sup>29</sup> de Nando Motta, onde semelhantemente o autor

---

<sup>29</sup> Um exemplo é a charge publicada por Nando Motta em sua página de *Instagram* no dia 9 de abril deste ano. A obra traz três personagens distintas, mas todas pertencentes, de alguma maneira, ao grupo pró-bolsonarista brasileiro: um membro do Ku Klux Kan com o olhar enraivecido e com os braços sobre a cintura numa posição de enfrentamento; um militar encenando a saudação nazista e com uma suástica presa ao mesmo braço do gesto criminoso; um cidadão comum vestido com as cores da bandeira nacional segurando uma placa de “Golpe já!” Acima dos corpos dessas figuras e partindo de cada uma delas, há a pergunta “Querem nos censurar?!!!” Apesar da inegável identificação político-ideológica entre esses atores na charge de Nando Motta, o traçado da base desenhada sob os

singulariza elementos dentro de uma coletividade, é inteiro. Logo, notamos que o estilo de desenho do artista de marcar o chão onde aparece um personagem é utilizado aqui para ressaltar o comum posicionamento dos vilões sobre a monstruosidade de Luciano Hang.

Logicamente não menos importante é o desenho de Hang. Enquanto os vilões repudiam os feitos do milionário, ele segue caminhando despreocupada e prazenteiramente. No seu semblante, há, além do sorriso explícito, um olhar ardiloso e satisfeito. Além dos traços físicos que fazem o leitor evocar sem dificuldades a imagem real de Hang – cor de pele clara, corpo magro, estatura baixa, calvície, nariz achatado, orelha um tanto protuberante em relação à cabeça (esses dois últimos aspectos naturalmente mais realçados na construção da caricatura) –, a charge também é verossímil quanto à filiação política do empresário, pelas cores verde e amarela com que pinta suas roupas.

Tal associação cromática no vestuário é um dos emblemas da figura de Hang que o tornou famoso nas redes como um exemplo do extremismo bolsonarista. No período das eleições de 2018, os ícones desse posicionamento ferrenho eram apenas camisa e calças nas cores verde e amarela. Alguns meses depois da vitória de Bolsonaro, o executivo passou a ser visto com terno verde, gravata, lenço e até sapato amarelos, composição que passou a funcionar como seu uniforme. O famigerado terno foi utilizado até mesmo na sua audiência na CPI, tornando-se alvo de piada nas redes que o comparavam com o personagem *Louro José*, do programa da emissora TV Globo *Mais Você*. Segundo o portal Poder 360 (2021a), o assunto esteve nos *Trending Topics* do Twitter na tarde do dia da sessão, 29 de setembro de 2021. Além disso, vemos a importância desse elemento na história de Hang pelas matérias produzidas sobre o empresário no dia 4 de janeiro 2023, já no governo Lula. Fontes de informação<sup>30</sup> leram como evento o fato de o dono da Havan ter “aposentado” seu terno verde e amarelo, substituindo-o por azul.

Do mesmo modo, para melhor entender o enquadramento enunciativo dado a Hang na charge, cabe recuperar novamente os eventos históricos imediatos do período. Às 15 horas da tarde do dia 29 de setembro, o Senado Federal publica em sua página oficial da rede *X* um *post*<sup>31</sup> com a imagem de Luciano Hang durante a CPI e informa, na legenda, que o depoimento do convidado foi marcado por interrupções, trazendo nela também um *link* para que os seguidores fiquem a par de todo o acontecimento.

---

seus pés se “quebra” entre os personagens, não os integra a todos. Link: <https://www.instagram.com/p/C5irTiwrMbd/?igsh=Mzh6ZnJxcHhrMmlv>.

<sup>30</sup>Link:

<https://www.metropoles.com/brasil/hang-dono-da-havan-aposenta-terno-verde-amarelo-na-era-lula>.

<sup>31</sup> Link: <https://twitter.com/SenadoFederal/status/1443274383150170114>.

Na audiência, as respostas do dono da Havan foram bastante entrecortadas por senadores da oposição (como o presidente e o relator da CPI), o que, por sua vez, provocou a reação de senadores da base governista (como Eduardo Girão, do Podemos - Ce, e Flávio Bolsonaro, do Patriota - RJ). Dentre os pontos abordados em sua fala, o dono da Havan afirmou seu posicionamento favorável acerca da divulgação de remédios contra COVID-19 sem eficácia comprovada, embora tenha dito ser a favor da vacina; negou a participação no financiamento de notícias falsas, no gabinete paralelo, nos atos antidemocráticos do último 7 de setembro e das tentativas de compra da vacina chinesa CanSino; e alegou que a omissão da COVID-19 no obituário da mãe foi um erro do plantonista.

A sessão de Hang foi transmitida ao vivo pelo canal do *Youtube* da TV Senado. Após o término do evento, o vídeo ficou disponível na plataforma e atingiu para essa um recorde de audiência em relação aos outros vídeos divulgados da CPI, chegando a atingir mais de 1,59 milhão de visualizações na plataforma até o dia 1 de outubro de 2021, segundo Nóbrega (2021). No dia 3 de outubro, o dono da Havan comemorou esse alcance em suas redes sociais e agradeceu o apoio dos seguidores. Episódios como esse mostram como a representação de Hang caminhando tranquilo e sorrindo na charge de Nando Motta em meio à nuvem de reprovação dos vilões foi certeira, pois o empresário, de fato, não parecia condoer-se ou arrepender-se das ações que as provas abertas contra ele no ato da CPI lhe imputavam, nem mesmo quando elas foram trazidas ao debate público digital.

Por outro lado, em um dado momento, Hang reagiu. Contrariamente ao famoso provérbio, ele “matou o mensageiro”, ou melhor, tentou matá-lo ao acionar a Justiça de Santa Catarina para defender-se do que entendia ser uma ofensa pessoal. Apesar de não haver a informação exata do dia em que Hang abriu o processo contra Motta, a primeira notícia sobre a denúncia data do dia 15 de dezembro de 2021.

O texto publicado pelo jornal O Globo inicia-se com: “Luciano Hang, o empresário bolsonarista dono da Havan, está chateado com uma charge que circula nas redes sociais. Ele entrou na justiça contra o autor da imagem, o ilustrador Fernando Rosário [...], que conta com quase 300 mil seguidores no Instagram” (O Globo, 2021) No dia seguinte, a fonte Notícias Uol divulga sua notícia, com a seguinte *lead*: “O empresário Luciano Hang, dono da rede de lojas Havan, entrou com um processo contra o cartunista [...] Nando Motta. Hang pede uma indenização por danos morais e materiais no valor de R\$ 50 mil.” (Notícias Uol, 2021). Ainda no dia 16 de dezembro, o Portal de Jornalistas compartilhou também uma matéria, com o trecho “Luciano Hang, dono da Havan, entrou com ação na Justiça contra o ilustrador Fernando Rosário [...] por uma charge que critica as supostas atitudes do empresário em

relação ao tratamento de sua mãe contra a Covid-19. (Portal de Jornalistas, 2021).

Atreladamente a esses sites, a repercussão da censura de Hang a Nando Motta nas mídias sociais só crescia. Na rede X, internautas manifestaram-se repostando a charge e indignados contra a ação do milionário. No *post* de Helena Sthephanowitz do dia 15 de dezembro de 2021, por exemplo, vemos a charge original de Nando Motta compartilhada com a seguinte legenda visivelmente irônica: “Gente! Essa charge não pode espalhar! Luciano Hang, o bolsonarista dono da Havan, está chateado com essa charge que circula nas redes sociais. Hang não quer ninguém dando RTs<sup>32</sup> [...]” (Sthephanowitz, 2021). Essa colocação é melhor entendida se considerado que, além dos R\$ 50 mil de indenização por danos morais e materiais, Hang também pedia a retirada da charge do ar, pois, segundo o empresário, essa continha informações falsas, sem qualquer comprovação, e que estariam causando dano a sua imagem (O Globo, 2021).

O fato de a publicação de Nando Motta ainda continuar em seu perfil sugere que Hang não conseguiu o que queria. Muito pelo contrário, sua censura gerou um efeito rebote, já que, no dia 17 de dezembro de 2021, a Revista Pirralha, “após o pontapé inicial do Aroeira [...] - conclamou os desenhistas a enfrentar as atitudes intimidatórias do empresário Luciano Hang [...]” (Revista Pirralha, 2021a). Segundo o veículo, essa ação de solidariedade a Nando Motta é uma reedição da ação coletiva em prol de Aroeira, com o objetivo de “a partir de uma nova leitura da charge original, provocar a reflexão do público para o risco que representa para a democracia a tentativa de se calar a liberdade de expressão e de imprensa.” Para fortalecer a adesão dos artistas, a Revista Pirralha escreveu um manifesto no qual explica a não razoabilidade da ação de Hang

Inicialmente é preciso dizer que Luciano Hang, um dos maiores empresários brasileiros, *frequentador assíduo do noticiário político* e defensor de ideias conservadoras é um *homem público*. A segunda constatação, igualmente óbvia, é que – como toda personalidade pública – Hang é *objeto de crítica igualmente pública*. Esta é a natureza de uma sociedade democrática onde *figuras de destaque devem prestar conta de seus atos perante a opinião pública*. [...] Prestados os devidos esclarecimentos, protestamos contra a atitude arbitrária, reacionária e intimidatória do empresário ao tentar ferir a liberdade de imprensa e *manifestamos nosso repúdio ao grotesco de sua atitude apresentando nossa opinião com as mesmas armas de Nando Motta; o humor gráfico*. [...] (Revista Pirralha, 2021a, grifos nossos)

Neste manifesto, os cartunistas organizadores da Revista Pirralha esclarecem o

---

<sup>32</sup> Abreviação de “repost”, função da rede X que permite ao usuário republicar (por meio do compartilhamento) seus próprios posts ou os de terceiros.

porquê a ação de Hang se caracteriza como uma censura ao desenho artístico de humor de Nando e da classe que ele representa. Por todos os lados, como era de se esperar pelo alcance e pela visibilidade nacional de seu trabalho e de sua “profissão de fé política”, o empresário estava sendo comentado, ou, melhor dizendo, bombardeado pelas críticas sobre a permissão que deu ao hospital de realizar um tratamento ainda experimental em sua mãe e sobre a desonestidade no registro da causa de sua morte. Ao atacar diretamente a produção de Nando Motta, Hang estava deixando claro que o seu problema tinha algo a ver com a liberdade de expressão dos cartunistas, e não exatamente com o conteúdo crítico da charge sobre ele, o que não era uma novidade.

Por isso, os artistas do desenho não hesitaram em contra-atacar recriando os elementos da charge-evento. Para usar a metáfora drummondiana, os cartunistas propuseram uma curva ao ato censor de Hang, mostrando-se altamente instruídos na elaboração de suas réplicas. Seguindo o objetivo da Revista Pirralha de alertar os leitores sobre o perigo do silenciamento da liberdade de expressão e de imprensa, as charges continuadas reatualizaram a memória da obra censurada num confronto ora mais ora menos direto com pelo menos dois eventos históricos principais: as revelações da CPI sobre o comportamento de Hang acerca do tratamento e da morte da mãe em um hospital da Prevent Senior (situação 1); o conflito deflagrado entre o dono da Havan e os cartunistas pela criminalização da charge de Nando Motta (situação 2).

Em algumas obras do movimento, essa última questão chegou a tomar o espaço de objeto explícito de discussão. Logo, ao mesmo tempo em que se propuseram a validar a opinião de Nando Motta recolocando-a em uma nova produção, as charges continuadas também aproveitaram para tematizar, conseqüentemente, a perseguição de Hang aos cartunistas. Dentro desse grupo, incluem-se as charges que mantiveram a referência aos vilões do cinema presentes na charge-evento e as que trouxeram, substitutivamente, outras personagens para representação do terror. No conjunto das 6 charges selecionadas, analisamos esses dois casos, que procedemos a discutir agora conforme a ordem cronológica de postagem. Assim, no primeiro dia em que veio ao ar (20 de dezembro de 2021), a página @somostodosnando do Instagram publicou a charge de Jorge, o Mau, reproduzida abaixo.

**Figura 4:** Charge de Jorge, o Mau



somostodosnando



CHARGE CONTINUADA...  
EM AFDIO AO NANDO MOTTA  
E CONTRA A CENSURA.



somostodosnando Jorge O Mau #chargecontinuada  
#somostodosnando #chargistascontracensura  
#veidahavan #pirralha #revistapirralha #chargepolitica  
#chargeonline

Fonte: @somostodosnando ‘

Na obra acima, os quatro vilões da cena representada na charge-evento são recriados como peças de um espaço intitulado como “Museu do Horror”. *Pennywise*, *Jason Voorhees* e *Hannibal Lecter* têm sua identidade recuperada pelos objetos com que se popularizaram no cinema (balão, máscara de hóquei, focinheira, respectivamente), enquanto Chucky é trazido em sua imagem completa, no conhecido disfarce do boneco bonzinho (*Good Guy Plush Body*). Outro detalhe diferencial em relação à charge-evento é que a figura de Luciano Hang também é reelaborada no novo contexto do museu, pois está retratada como parte da medonha exposição, figurando como um dos ícones do rol de assassinos.

Como elemento que estabelece a sua referência, vemos o terno verde ornado com os elementos amarelos (gravata, lenço). Todos os personagens bem como Luciano Hang ocupam o seu próprio painel de exibição, com exceção de *Jason* e *Hannibal* que dividem

um mesmo suporte. Ao todo, as figuras ocupam quatro grandes quadros pendurados em um fundo de parede totalmente branco. Assim, da esquerda para a direita, encontram-se *Pennywise*, *Jason Voorhees*, *Hannibal Lecter*, *Chucky* e Luciano Hang.

Nesse sentido, há notáveis mudanças entre a charge de Nando Motta e a de Jorge, O Mau. Não obstante, as modificações cumpriram efetivamente o propósito de reforçar, na primeira, o que mais se mostrou “indesejado”: a identificação de Hang com tipos monstruosos. Primeiramente, na charge continuada de Jorge, o Mau, permanece o diálogo entre personagens, mas não mais entre os vilões. Na realidade, esses nem sequer estão vivos, pois, ambientada num museu, a charge continuada criativamente propõe um tempo em que eles já não existem, restando à sua memória ser reconstruída mediante os itens pessoais (pela memória dos objetos) dos monstros num espaço público de exposição.

A sinalização da cena dos quadros como parte de um Museu do Horror, indicada no canto superior esquerdo da produção, ao mesmo tempo em que antecipa e orienta a leitura das demais informações da charge, contribui para realçá-las em importância. Situados em um museu, os objetos alusivos a agentes do terror e, por extensão, às suas ações, simbolizam histórias que, de tão marcantes, são lembradas e, nesse sentido, preservadas para a posteridade representada pelas duas figuras humanas, essas sim interlocutores de um diálogo.

A charge mostra, à frente dos quadros, um homem e uma mulher idosos que apreciam juntos os objetos da exposição e conversam entre si sobre essa experiência. O homem está posicionado apenas um pouco atrás da mulher e parece guiar-lhe na observação das obras. Com suas duas mãos pousadas no ombro da companheira, informa-a: “Esse perseguia cartunistas...” A mulher tem os braços caídos e direciona o olhar para o quadro do terno verde com a gravata e lenço amarelos, alvo do comentário do homem, e, então, responde: “Ele me dá arrepios”. Ambos, o homem e a mulher, aparecem virados para os quadros e conseqüentemente de costas para o leitor, com o detalhe de seus corpos diagonalmente posicionados em relação à tela de Hang, ponto último da exposição de relíquias na extremidade superior direita da charge.

Tal dimensionamento cria, para esse mesmo leitor, uma dupla perspectiva de leitura do sentido da monstruosidade de Hang. Numa primeira via de observação, podemos supor que, ao adentrar o universo fictício da charge de Jorge, O Mau, o interlocutor se percebe no mesmo plano dos dois visitantes do Museu. Desse lugar, ele participa também do ato de contemplação, ou seja, é semelhantemente um espectador do mural das personagens exibidas, sendo levado a buscar os fios dialógicos que justificam a justaposição de Hang às

outras peças em tela no Museu.

Essa conjuntura enunciativo-discursiva coloca o leitor na rota dos enunciados sobre a situação 1 indicada mais acima (o da imprudência de Hang com a sua mãe), a mesma que provocou a avaliação do empresário como monstro na charge de Nando Motta. Tais elementos sinalizam o caminho pelo qual a charge de Jorge, O Mau pode ser lida como uma réplica incontestável da obra censurada. Não apenas isso: informam ao leitor estar diante de um enunciado de mesmo gênero, haja vista o tom apreciativo crítico que fundamenta a contextualização e o enquadramento da figura de Hang junto aos outros personagens, atrelada à recorrente quebra de expectativa final da charge vista na disposição de uma figura pública altamente conhecida no meio empresarial como um exemplar do grupo de monstros.

Depois, notamos um segundo desdobramento para compreensão do enunciado de Jorge, O Mau pelo leitor na centralização que o artista dá à conversa entre os visitantes da exposição do horror. Nesse ponto-chave em específico, vemos a originalidade da charge continuada em alterar a charge tradicional a partir de um elemento de autoexplicação de si como nova versão do gênero. Tal característica é vista na fala “Esse perseguia cartunistas...” Com tal comentário, a charge de Jorge, O Mau identifica-se como continuada quando refere-se pontualmente à censura motivadora de sua existência para torná-la também objeto de sua crítica, de modo que o fato do processo aberto pelo empresário contra Nando Motta (situação 2) passa a ser aqui não apenas um agravante, mas uma das razões fundamentais para a sustentação do sentido de Hang como monstro. Assim, após a fala do homem com a informação sobre a postura do empresário com os artistas, a mulher confessa, em seu comentário, uma reação corporal típica de uma realidade de assombro: “Ele me dá arrepios”.

Curiosamente, a novidade de introduzir diretamente o tópico da censura atrelando-o ao projeto de construção de uma imagem maligna do dono da Havan, é feita nos termos da charge de Nando Motta, pois, nos dois casos, o enunciado verbal das falas dos personagens traz a sequência de informação mais avaliação sobre a pessoa de Hang. Assim como na obra censurada, o diálogo da charge de Jorge, O Mau se inicia com a afirmação de uma conduta de Hang reprovada aos olhos públicos, desta vez especificamente aos olhos da classe específica dos artistas do desenho, da qual o alvo do processo judicial é integrante.

O comentário do homem sobre o que Hang fazia em vida tem uma função semelhante à das falas de *Jason* e *Hannibal* na charge-evento: introduzir o fato em torno do qual o enunciado se organiza. Tal fato é colocado pelo personagem em sua própria voz, não sob a forma de um discurso indireto com referente impessoal tal como “Dizem que [...]”.

Entendemos que isso reforça a certeza da afirmação realizada, pois, não estando baseada em comentários alheios, o que poderia abrir dúvidas sobre a legitimidade de seu conteúdo, a fala “Esse perseguia cartunistas” compromete o seu produtor com uma realidade seguramente constatável da história de Hang. Ainda, a escolha por uma forma verbal indicativa do não acabamento de uma ação realizada no passado – “perseguia” – parece legar à charge um estilo de narrar de uma história clássica antiga, que se inicia recobrando um tempo com início e fim indeterminados. Tal aspecto harmoniza com a situação comunicativa típica de um museu, que, salvando os objetos e suas histórias do desgaste do tempo, denota um aspecto durativo.

Ainda, a filiação entre a charge evento e a charge continuada é mantida até mesmo pelo sinal de reticências após a primeira fala, que tanto lá como aqui sugerem o prolongamento de comentários sobre as ações reprováveis de Luciano Hang. Desse modo, embora a expressão facial do homem não apareça, a asserção sobre a investida dessa personalidade pública contra a liberdade dos cartunistas, prática claramente desajustada aos valores sociais vigentes, é já, por si só, avaliativa e marca de um posicionamento completamente avesso e reativo a Hang.

Já a parte diretamente expressa da avaliação – na charge censurada, realizada verbalmente por *Pennywise* e *Chucky* – é preenchida, em Jorge, O Mau, pela fala da mulher. A reação fisiológica relacionada ao medo expressa no comentário da personagem termina por validar a identidade monstruosa de Hang já criada inicialmente pelo lugar em que a sua figura está enquadrada. A fala da mulher é, portanto, o “agulhão” desta charge continuada, pois realimenta a rede de enunciados que recobrem Hang do sentido de “vilão dos vilões”. Situada no todo do enunciado, o trecho “Ele me dá arrepios” faz ressoar a voz interdita de Nando Motta, confirmando o seu dizer quando tece a avaliação de Hang como personagem tão maligna a ponto de suscitar arrepios.

Ao mesmo tempo, nessa mesma fala, faz-se ouvir a voz contrária a essa avaliação, já que, sem a oposição de Hang, os cartunistas não teriam a motivação necessária para produzir charges com contornos apreciativos semelhantes à obra censurada. O cabeçalho da obra, por exemplo, com o nome do movimento e a sua bandeira – “Charge continuada... Em apoio a Nando Motta e contra a censura” –, é a moldura que deixa ver as duas forças que organizam internamente a réplica de Jorge, O Mau.

É também significativo o fato de os comentários do homem e da mulher serem exclusivamente sobre a personalidade de Hang, pondo-se em contraste com o silêncio do casal diante das outras figuras expostas. Assim, tanto o homem como a mulher visitantes da

exposição são os responsáveis por essa distinção qualitativa entre Hang e os demais personagens: o primeiro pela lembrança seletiva, específica, do ato de Hang contra os chargistas; a segunda pela indicação da sensação física e, por extensão, emocional que o empresário a causa – os arrepios associados ao medo.

Além disso, a colocação do quadro referente ao dono da Havan no último lugar da sequência e não no meio das telas dos outros vilões é outro índice do lugar de diferença ocupado por Hang dentro do grupo do horror. Tal disposição espacial da figura de Hang assinala uma distinção crucial em meio à semelhança, isto é, em meio a um conjunto de personalidades representadas como pertencentes a uma mesma classe (agentes do terror). O isolamento da imagem do empresário é um dos elementos que conclui avaliativamente o enunciado de Jorge, O Mau em uma direção semelhante à seguida pelo de Nando Motta, onde o destaque a Hang como agente maligno por excelência é visto na disposição de *Jason*, *Hannibal*, *Pennywise* e *Chucky*, juntos de um lado e em primeiro plano, e de Hang sozinho, de outro lado, ao fundo.

Segundo Volóchinov (2014), o conteúdo e o sentido do enunciado precisam de uma forma que os concretize e realize, e são elementos dessa forma a entonação, a escolha e a disposição da palavra no todo do enunciado. Considerando-se que esse autor atribui sua afirmação também aos enunciados privados de palavras, onde se lê ao menos o gesto de uma voz, entendemos a produtividade desse pensamento também quanto à porção imagética da réplica em análise.

O elenco dos ícones do terror selecionado para exposição bem como o seu alocamento são importantes por indicarem a manutenção do mesmo nível de julgamento negativo (a leitura de Hang como monstro) e o posicionamento inequívoco de resistência ao silenciamento dessa voz estabelecidos no confronto entre os interlocutores envolvidos (Jorge, O Mau e a seu lado todos os cartunistas apoiadores de Nando Motta e Hang) no ato enunciativo. Esses sentidos são produzidos pela entonação expressiva que costura o todo do enunciado e condiciona essas e as outras escolhas pontuais de expressão já descritas. Tal entonação funciona como o condutor mais flexível e sensível das relações sociais existentes entre os falantes em uma dada situação (Volóchinov, 2014).

No enunciado de Nando Motta, essa distinção também é feita pela fala de *Chuck*, o qual, ao julgar Hang como monstro sendo ele mesmo um boneco assassino e, nessa condição, um dos vilões mais famosos do cinema (basta observar a duração da franquias, que, ao todo, contou com 8 filmes e gerou adaptações em outras mídias, como jogos de videogame e histórias em quadrinhos), ressignifica a classe dos monstros, traçando uma

cisão entre Hang, ele e os seus colegas monstros. Já na charge continuada em análise, como mostrado, são as figuras desconhecidas que “posicionam” esse sujeito na relação com os outros membros do terror.

Afora isso, o ambiente de museu projetado para abarcar metonimicamente a imagem de Hang é determinante ao projeto enunciativo da charge continuada em questão, pois tal cenário de exposição leva o leitor, antes de *ler* a valoração de Hang como monstro no diálogo das personagens, a *constatá-la*. A placa indicativa do museu juntamente à parede de exibição dos objetos cria a moldura factual pela qual o empresário é imediatamente associado ao universo do terror. Para esse sentido, não é menos importante a autoridade do museu como espaço institucional de legitimação do valor das peças que expõe, haja vista o controle na seleção, catalogação e manutenção de obras históricas. Assim, a expressão “Museu do Horror” evoca um discurso comprometido com o tratamento de aspectos de uma realidade fidedigna (no sentido de não fabricada), por envolver uma instituição atuante na proteção de um patrimônio histórico concreto, nesse caso relativo às personagens do terror.

Dessa forma, a charge continuada de Jorge, O Mau definitivamente fortalece a causa-motriz do mal-estar entre Hang e os cartunistas. Para abrir “um novo capítulo” na associação do empresário com o grupo de assassinos hollywoodianos, a charge reproduz os ícones dos vilões e de Hang e remonta esses elementos mediante a desconstrução do cenário inicial de conversa entre os monstros sobre o empresário para a criação de um museu, onde Hang, já enquadrado como monstro, é apreciado na condição de exemplar extremo do terror.

Para além de validar o olhar negativo dos monstros presente em Nando Motta concretizada pelo desenho de Hang como uma atração do museu do terror, Jorge, O Mau apropria-se, em seu ato responsável, de modo estrategicamente singular dos elementos da charge-evento para poder ser-lhe efetivamente um reforço. Embora apareçam sob a forma de ícones inertes no museu, o *Jason*, o *Hannibal*, o *Pennywise* e o *Chucky* reproduzidos têm um papel crucial na charge continuada por ensejarem o comentário verbal revelador da forma como os dois observadores julgam a Hang: embora todos os quatro vilões sejam assassinos terríveis lembrados por crimes abomináveis, nenhum deles perseguia cartunistas.

No dia seguinte à publicação da charge de Jorge, o Mau, a página @somostodosnando compartilha a produção de Paulo Batista, que também enfatizou a perseguição de Hang aos cartunistas, mas desta vez sem deixar de fora a participação de Hang no tratamento e nos trâmites de registro de morte da sua mãe e com a mobilização de novos elementos do terror:

Figura 5: Charge de Paulo Batista



somostodosnando Paulo Batista [#chargecontinuada](#)  
[#somostodosnando](#) [#chargistascontracensura](#)  
[#veidahavan](#) [#pirralha](#) [#revistapirralha](#) [#chargepolitica](#)  
[#chargeonline](#)

Fonte: @somostodosnando

A charge continuada acima traz três personagens: o Corvo, a Morte e Hang. Eles estão enfileirados e olhando para frente. A referência ao universo do terror se materializa nesta produção de forma ainda mais intensa, visto que o cenário a abarcar tais figuras é preenchido com símbolos de um cemitério, como identificamos pelas cruzes desalinhadas e pelas caveiras sobre o chão, ambas contrastantes com o horizonte ao fundo completamente branco. A produção é predominantemente construída em tons de preto e branco, com algumas variações pontuais de tonalidades suaves na personagem Morte, como o marrom do cabo de sua foice e o azul de sua calça. Apenas Hang mantém o padrão familiar de cores vivas de roupa verde e amarela, que se tornou praticamente seu uniforme.

Um dado curioso é que as caveiras não estão dispostas aleatoriamente, mas posicionadas e dirigidas diagonalmente à conversa que se desenrola entre a Morte e Hang.

Boquiabertas, elas expressam uma feição assustada e concentram a atenção do público leitor aos atores no centro da charge, assim como, ao mesmo tempo, materializam uma valoração sobre o que eles estão dizendo.

O Corvo é a primeira figura da esquerda para a direita. Apesar de nada falar, a sua presença na charge assume um significado quando se observa o conjunto dos elementos da obra a que ele está alinhado, mais especificamente os outros ícones assustadores à sua frente, os quais formam uma espécie de sucessão de agentes maléficos. Imediatamente a seguir o Corvo, está a Morte, trajada com a sua capa preta típica e sustentando sua foice representativa do trabalho de ceifar vidas. Adiante, completando a sequência, está Hang. Os dois últimos personagens conversam entre si. A Morte diz: “Perseguindo cartunista agora. Né, veio? Gostei de ver”. Hang responde: “Você sabe... Eu não aliviei nem pra mãe.”

Quanto aos elementos expostos acima, podemos perceber, pelo acompanhamento dos trabalhos de Paulo Batista na sua página de *Instagram*, que o autor se serve do que já está presente em outras produções para compor a sua charge continuada. Isso porque o cenário de cemitério, como também o primeiro e o segundo personagens apresentados são recorrentes na criação artística de Paulo Batista, com os três elementos muitas vezes sendo trazidos juntos<sup>33</sup>, assim como ocorre na charge analisada. Esse estilo de composição, bastante acionado no cronotopo pandêmico e repercutido até hoje nas obras do autor, tornou-se uma marca da referência feita pelo cartunista a sujeitos públicos específicos da história brasileira. A Morte indica Bolsonaro, enquanto o Corvo representa um de seus aliados políticos íntimos, que, em uma das produções<sup>34</sup> de Paulo Batista, é identificado como o filho do ex-governante, Eduardo Bolsonaro.

<sup>33</sup> Um dos exemplos disso é a charge publicada no dia 12 de outubro de 2022, no período das últimas eleições presidenciais brasileiras. Paulo Batista desenha exatamente a mesma cena que já conhecemos, com a substituição da terceira caveira por uma lápide negra com o desenho de uma cruz, a qual funciona como trono da Morte. Na produção, o Corvo pergunta a Morte: “O que a gente fala sobre o bolsolão do asfalto?” A Morte responde: “A gente fala que não tem corrupção nesse governo. Não importa o que descubram”. O bolsolão do asfalto foi um escândalo de corrupção divulgado pela Folha de São Paulo no dia 11 de abril de 2022 referente à destinação de recursos pelo governo Bolsonaro à empreiteira Engafort, uma construtora com sede em Imperatriz (MA). Assim, o jornal apontou que, em 2021, a Engafort liderou os repasses orçamentários da Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco (Codevasf), além de ser a segunda construtora que mais recebeu empenhos públicos. O assunto foi um dos mais comentados no Twitter no período. Link da charge: <https://www.instagram.com/p/CjnimTMu-Ap/?igsh=MTAzb3pkeDM3ZDNoNw%3D%3D>.

<sup>34</sup> Trata-se da charge publicada no dia 15 de abril de 2023. O Corvo agora aparece crescido, mais alto, e conversando com um homem desconhecido. O Corvo afirma: “O lula faz tudo ao contrário do meu pai”, ao que o seu interlocutor responde: “É a receita do sucesso!”. Logo, na fala do primeiro personagem, existe uma evidência linguística da sua referência a Eduardo Bolsonaro, já que o deputado fez justamente essa afirmação quando criticou, dois dias antes, os 100 primeiros dias do governo Lula em uma entrevista realizada com o jornal O Tempo e a Rádio Super 91,7 FM. Link da charge: <https://www.instagram.com/p/CrEHNHvLfSS/?igsh=a29pMDdmNndtcndh>.

A criação de adaptações de obras anteriores não é algo isolado em Paulo Batista, mas um artifício comum a cartunistas que desejam atrelar seu desenho a outro pelo fato de ambos consistirem em dois modos diferentes de renovar um mesmo sentido. O próprio Nando Motta fez isso a partir da charge *Chuvinha*<sup>35</sup>, publicada pelo Brasil 247 no dia 15 de abril de 2020, que recria a narrativa bíblica dos animais entrando na arca de Noé sob a iminência do dilúvio. No dia 8 de dezembro de 2021, o mesmo jornal divulgou outra produção do cartunista, a charge *E a história se repete...*, que reproduz os elementos de cena e os personagens animais da charge anterior com poucas variações, com a mudança substancial recaindo no diálogo verbal entre eles.

Assim, na primeira charge, um unicórnio fala ao outro: “vai por mim, *isso vai ser só uma chuvinha!*” (grifos nossos) Na segunda, um casal de dinossauros tenta agora convencer um casal de unicórnios com o argumento: “Vai por mim, *é melhor perder a vida do que a liberdade*” (grifos nossos). Esta frase em destaque foi proferida pelo ex-ministro da saúde Marcelo Queiroga no dia 7 de dezembro de 2021 durante uma coletiva de imprensa para anunciar medidas sanitárias para quem chegasse do exterior (Dias, 2021). Queiroga estava fazendo uma citação indireta, uma paráfrase, ao que Bolsonaro teria dito antes de sua fala. Já aquela foi dita diretamente pelo ex-presidente durante um pronunciamento oficial transmitido via rádio e TV para todo o país no dia 24 de março de 2020 (Estado de Minas, 2021).

Perceptivelmente, a técnica de adaptação ou livre descrição (Dias, 2021) de sua charge de 2020 foi tomada por Nando Motta com o intuito de renovar o sentido das terríveis consequências anunciadas que as más escolhas dos gestores públicos trariam à integridade sanitária da população. O fato de tais escolhas terem sido defendidas pela gestão Bolsonaro levou os cartunistas a associarem metaforicamente o presidente à morte.

No caso específico de Paulo Batista, a morte aparece como personagem metonimicamente representada pela figura do ceifeiro, seu agente mais conhecido na cultura midiática. Observando-se as relações dialógicas que subjazem à charge do autor e trazem à tona os dilemas, sobretudo políticos e sanitários do cronotopo pandêmico, entendemos que a motivação para a inclusão do Corvo e da Morte, elementos alusivos ao bolsonarismo, ultrapassa o simples uso arbitrário da técnica da livre adaptação de elementos trabalhados em obras anteriores. O engajamento de Hang na campanha de Bolsonaro e no incentivo aos seus métodos de prevenção contra COVID-19 é certamente um elemento bastante oportuno para a criação de uma situação na qual o Corvo, a Morte e Hang conversam em um clima de

<sup>35</sup> Uma análise detalhada desta charge pode ser encontrada em Dias (2022).

intimidade.

A personagem Morte possui a região de sua barriga visivelmente aumentada e destoante do restante do corpo, um traço também típico de Paulo Batista no desenho desse e de outros tipos figurantes nas suas charges. Por outro lado, pela ocorrência de tal detalhe em personagens de diferentes naturezas (políticas e desconhecidas), verificamos que não há exatamente uma regularidade capaz de explicar sua aplicação em todos os contextos. Portanto, à vista dessa observação, limitamo-nos a entender o traço da maior sinuosidade da forma corporal da Morte no conjunto das escolhas do enunciado presente, pelo que concluímos que tanto o estilo autoral da representação das figuras políticas quanto do exagero da feição corporal da Morte foram incorporados e reelaborados pelo projeto enunciativo original da charge continuada.

No seu silêncio durante a escuta da conversa, o Corvo (como exposto, possivelmente o filho de Bolsonaro) funciona como um companheiro ou uma espécie de cúmplice leal da Morte (Bolsonaro). Sob tal sentido de interpretação, notamos haver um consentimento servil do Corvo quanto à fala de aprovação de sua companheira a respeito de Luciano Hang, fala que imprime a Hang uma avaliação imensamente negativa. Isso devido às ações do ex-presidente na pandemia que o tornaram uma *persona non grata* no Brasil e até internacionalmente. Dessa forma, a charge continuada de Paulo Batista consegue ser ainda mais provocativa e castigante do que a de Jorge, o Mau, pois a personalidade que valoriza Hang, não circunscrita ao universo ficcional, corresponde a um ator real cuja imagem pública detém uma reputação significativamente comprometida, inclusive por crimes contra a humanidade.

Em Nando Motta, vemos Hang ser reputado como um monstro por Chucky. Já pontuamos que, se isso levava, a princípio, o interlocutor a filiar o primeiro personagem ao segundo, também sugeria um desencontro entre os seus modos de ser. Por sua vez, Paulo Batista, ao trazer para o centro da charge também o governante em cuja campanha política Hang trabalhou intensamente – Bolsonaro –, parece não se preocupar em distinguir qualitativamente as duas figuras quanto ao nível de maldade, e sim em irmaná-las. Na realidade, pela frase “Gostei de ver”, subentendemos que a Morte está do mesmo lado de Hang e é até mesmo uma influência para ele. O empresário responde “à altura” ao comentário de aprovação da companheira, dada a satisfação orgulhosa que exhibe no seu gesto de confirmação da censura aos cartunistas (“Você sabe...”).

Um exemplo da identificação entre os personagens é a semelhança de seus rostos. Tanto a Morte quanto Hang têm suas faces desenhadas apenas com o olho e o nariz, sendo

esse último pontiagudo como um bico de ave. Quanto ao restante do corpo, apesar de Hang não esboçar nenhuma desproporção saliente em seu corpo, suas mãos estão viradas para trás. Tal detalhe cobre a sua figura de uma aura fantasmagórica, a qual, coadunada com o ambiente mórbido onde está, aproxima, em termos de estranheza assustadora, Hang dos outros dois personagens.

Assim, a charge adota uma lógica inversa à charge-evento na valoração de Hang. A Morte, refratada como signo de Bolsonaro e, por extensão, do bolsonarismo, não repreende nem intimida Luciano Hang, como fazem os monstros de Nando Motta, mas sim demonstra apoio ao fato de o empresário perseguir cartunistas. Ironicamente, o vexame do ato de Hang é ainda mais enfatizado na presente releitura do que na charge-evento porque é aplaudido, mais especificamente por causa de *quem* o aplaude. Logo, o posicionamento de resistência à censura na charge de Paulo Batista se realiza pela criação de uma espécie de pacto implícito, isto é, uma cordialidade maléfica entre a Morte e Hang que endossa a visão de Nando Motta sobre a monstruosidade desse último personagem. Tal acordo é notado, de um lado, na validação (reforço positivo) da Morte e, de outro, no tom zombeteiro com que tranquilamente Hang assume a responsabilidade pela perseguição aos cartunistas.

A réplica de Hang recoloca em causa as ações do empresário que foram objetos da crítica da charge-evento. Hang confirma prazenteiramente a ação que a Morte lhe atribui e, nesse sentido, repercute a figura sorridente e inafetada (mesmo quando mal falada) vista em Nando Motta. Semelhantemente, o marcador linguístico “*nem*” no comentário de Hang vem reforçar, por duplicar a negação em “não aliviei”, a ideia de sua consciência absurdamente positiva quanto ao próprio feito, além de testificar a sua figura enquanto um agente exemplar dos crimes, até os menos toleráveis – “*nem para a mãe*”. Assim, parafraseando a fala de Hang, poderíamos chegar a algo como: “Você sabe... se eu não aliviei nem pra mãe, quem dirá para os cartunistas?”

Nessa direção, para além do elemento inédito (em relação à obra de Nando Motta) de dar uma fala ao personagem de Hang, a charge de Paulo Batista leva tal sujeito a promover uma autoavaliação de si mesmo que indiretamente confirma a perspectiva criminalizada de Nando Motta. Com isso, a charge continuada consegue atender à função de renovar o sentido litigioso de que Hang seria um monstro por negociar a própria mãe e ainda agravá-lo pela comparação desse ato ao gesto mais recente da tentativa de silenciamento dos cartunistas, conseqüentemente eufemizando essa última investida diante do valor de sacralidade socialmente atribuído à figura materna (“*nem para a mãe*”).

Assim, a fala de Hang instaura o humor irônico e absurdo de modo sagaz. Esse se

faz pela mobilização, em um só dizer, de duas ações vexatórias para a moral discursiva coletiva (desonrar a mãe e perseguir artistas), no entanto, apreciadas pela Morte e orgulhosamente assumidas pelo sujeito censor em um dizer audacioso e seguro de si que as revela enquanto provas cabais de sua personalidade como executor da maldade.

De modo mais amplo, a produção do humor nesse trecho também se vale dos dizeres referentes à indignação pública contra o empresário pelo completo e obstinado alinhamento de Hang à gestão bolsonarista e conseqüentemente às complicações políticas que tanto marcaram o cronotopo pandêmico brasileiro e chegaram a atingir até mesmo um membro de sua família. Dessa forma, a presença da Morte e do Corvo como símbolos bolsonaristas posicionados amigavelmente em relação ao empresário cria o fundo necessário à continuidade (logicamente em maior cômico) da reprovação de sua conduta pelos cartunistas, já que, na lógica da charge, nem mesmo o ocorrido a sua mãe levou Hang a romper a aliança com tais figuras.

Nesse sentido, apesar de alcançar um clímax, se podemos assim dizer, na fala de Hang, o humor atravessa todo o projeto enunciativo da charge continuada de Batista. Desde a inclusão dos dois representantes políticos da extrema confiança de Hang (Bolsonaro e seu filho), Jorge, O Mau busca descortinar ao leitor uma espécie de reunião macabra entre tipos semelhantes de figuras, cujo diálogo culminará no humor trágico da obra. Essa situação cria a oportunidade para o autor da charge continuada construir uma face de Hang impossível de ser mostrada pelos vilões de Nando Motta, pois agora o empresário aparece flagrado na intimidade própria de uma conversa, sem reservas, com dois de seus aliados. No interior dessa rede pessoal de contatos, Hang tem, então, a incrível e bizarra liberdade (assim como o visível prazer) de brincar com a sua perseguição aos cartunistas.

Com isso, de forma aparentemente leve e despreziosa, Paulo Batista assegura a parcela de culpa de Hang em relação aos crimes da Prevent Sênior contra Regina Hang. O “cenário armadilha” montado por esse cartunista mostra o empresário completamente à vontade com os seus parceiros e consciente do que afirma sobre si mesmo e principalmente do que fez. Ainda, um maior prejuízo para sua imagem está no fato de Paulo Batista representá-la, em sua réplica, gabando-se disso – gesto que, por sua tamanha crueldade, termina por golpear na raiz qualquer argumento de defesa a Hang que possa vir a contrapor-se à avaliação sustentada pelos cartunistas.

Ainda no dia 21 de dezembro de 2021, a charge continuada de Maraska somou-se ao portfólio do movimento de apoio a Nando Motta alocado na página @somostodonando. Diferentemente da charge exposta acima, Maraska escolheu redesenhar integralmente os

monstros e a figura de Luciano Hang construídos na charge-evento:

**Figura 6:** Charge de Maraska



**Fonte:** @somostodosnando

O autor desta produção volta-se à terceira arte, à pintura, para construir sua releitura da obra de Nando Motta. As relações dialógicas são estabelecidas com a tela expressionista *O Grito*, de Edvard Munch. A menção ao quadro preenche todo o cenário e a disposição dos personagens da charge: o lago e o céu ao fundo, que, ambos sinuosos, diferenciam-se apenas pela variação de cor do alaranjado para o azul; a ponte marcada pelas linhas retas contrastantes à tortuosidade da paisagem; a figura assustadora que se aproxima; o grupo de personagens que gritam.

Apesar de manterem o conjunto de cores da tela artística de Munch, o cenário da charge continuada de Maraska apresenta tonalidades pálidas em vez de vibrantes, característica da obra parodiada. Além disso, os contornos das ondas que dão forma ao horizonte e ao lago ao fundo possuem um traçado semelhante a pontilhados, os quais apenas formam uma linha inteira no delineamento da ponte e das personagens, onde as cores da charge se intensificam, ganhando matizes mais vivos. Em contrapartida, o céu por trás das

figuras fugitivas é um ponto único em relação às tonalidades das demais partes do quadro, pela ausência progressiva de cor que apresenta: de *Chucky* a *Jason* – que está na extremidade do lado direito da charge – os tons mudam, com uma certa gradiência, de cinza para branco. Essa alteração cromática na direção de uma completa palidez do cenário parece acompanhar o crescendo de terror que atinge seu ápice em *Jason* e, nessa lógica, coincide com o estado emocional de perturbação extrema sentida pelos monstros.

Afora os elementos que verbalizam a natureza do enunciado como charge continuada e indicam as autorias envolvidas, presentes em todos os exemplares do movimento, notamos que a obra é, em seu todo, exclusivamente visual. Considerando que essa visualidade traz os quatro monstros da obra de Nando Motta – com exceção dos objetos os quais, como vimos, completam os seus figurinos e contam a história de suas crueldades – notamos que a charge de Maraska não abarca o tópico da rivalidade de Hang com os cartunistas, centrando-se na valoração desse sujeito como vilão maior sem explicitar as razões de tal sentido. Dessa forma, Maraska recria para Hang, no plano imagético que compõe a charge em sua total integridade, a avaliação que, na obra de Nando Motta, foi feita por *Chucky*: “Monstro!” .

Sendo assim, a ênfase, nesse novo contexto, desloca-se da reação de *Jason*, *Hannibal*, *Pennywise* e *Chucky* sobre o que Hang fez a sua mãe para o tipo de presença representada pelo empresário ao se aproximar dos quatros vilões e, num dualismo, com o tipo de presença que esses monstros temíveis assumem agora perante tal relação. Hang é a figura que produz o terror nitidamente marcado no rosto de suas vítimas (os monstros). Vestindo seu tradicional terno verde com a gravata e sapato amarelos, ele sorri e caminha como na charge-evento. Agora, porém, tem na mira um alvo em direção ao qual projeta seu passo, aspecto salientado pela relativa inclinação de seu corpo para trás e pelo desenho de seu pé direito levantado. Tais detalhes operam juntamente a imagem de um vilão tomando impulso para se aproximar de suas vítimas rapidamente, o que só contribui para aumentar o frenesi silencioso das personagens que ele segue ao encalço. Não suficientemente, Hang ainda tem os braços e mãos abertas, as quais exibem dedos disformes como os de um monstro.

A malignidade da figura de Hang é também expressa na sua expressão facial, pois, diante do desespero dos monstros retratados como suas presas, esse sujeito exhibe um sorriso agora não mais contido, mas aberto, em razão do qual todo o seu corpo parece franzir-se e impulsionar-se na mesma marcha assustadora. Esse gesto de flexibilidade para um iminente ataque também transparece nos vincos de seu terno, especialmente recorrentes nas mangas,

diretamente afetadas pela curvatura dos braços prontos para agarrar os alvos à sua frente. Além disso, as sobrancelhas bem marcadas e arqueadas contra os olhos também remetem a imagem de Hang à de um vilão, assim como o exagero do tamanho do nariz e a forma estranhamente pontiaguda da orelha esquerda (elementos corporais que também receberam destaque na charge-evento). Em suma, todo o corpo do empresário é desenhado para ilustrar uma orientação de perseguição cerrada aos monstros e, o pior, a felicidade inescrupulosa que o medo dessas vítimas o causa.

No lado oposto a Hang, os monstros do cinema estão organizados na ordem apresentada na charge de Nando Motta e têm todos o olhar voltado para trás, de onde o empresário vem, numa clara indicação ao leitor da origem de seu pânico. Esse é um elemento diferencial importante em relação à tela de Munch, onde a personagem aterrorizada tem o olhar direcionado ao plano do espectador. De acordo com as informações disponíveis sobre a criação da obra, a proposta de Munch com o quadro estaria ligada um incidente pessoal da vida do artista<sup>36</sup>. Enquanto passava por uma ponte em Oslo (Noruega) com dois amigos, Munch teve um choque emocional de desespero e ansiedade e buscou traduzir esses sentimentos em sua pintura.

Já Maraska, na réplica ao célebre enunciado artístico e, na mesma corrente dialógica, às diversas análises e comentários por ele inspirados, equilibrou a atenção sobre as figuras amedrontadas dando um rosto reconhecível ao sujeito que está mais atrás na ponte. Assim, a colocação de Hang no posto de causador da agitação dos monstros marca o justo ponto em que o diálogo com a obra de arte expressionista se cruza com o diálogo com a charge de Nando Motta e com a dos outros autores das charges continuadas.

Na extremidade mais distante ao dono da Havan, está *Jason Voorhees*. A recriação de sua máscara de hóquei para assemelhar-se ao formato do rosto da figura que produz *O Grito* faz com que a charge continuada mantenha, mesmo em meio à maior quantidade de figuras apresentadas num estado de profundo atordoamento, a semelhança necessária para que a paródia se estabeleça e, portanto, é o ponto alto da charge. A forma da máscara de hóquei aparece alongada ao modo do rosto da personagem principal de Munch, assim como as cavidades dos olhos e da boca desse objeto são também alongadas, indicando o estado de alerta do sujeito por trás da máscara. Por fim, as mãos segurando o rosto em sinal de aflição perfazem a relação dialógica estabelecida entre a charge e a tela expressionista.

---

<sup>36</sup> Essa e outras curiosidades sobre a tela bem como sobre as suas diferentes versões produzidas por Munch podem ser acessadas no site Cultura Genial, no link <https://www.culturagenial.com/quadro-o-grito-de-edvard-munch/>.

Semelhantemente ao que ocorre na obra de Nando Motta, a sensação de pavor é corporificada nas gotículas que saltam dos rostos dos monstros. Além disso, eles têm seus cabelos em pé. Assim, na visão do horror que está cada vez mais perto, os famosos e respeitados vilões exibem um total atordoamento. Primeiramente, por estarem em fuga para se salvarem, como mostra a posição de *Chucky*, que, mais atrás de *Jason*, *Hannibal* e *Pennywise*, corre, de braços abertos, na mesma direção do grupo; depois, pela expressão facial, pois todos os monstros estão gritando, e, portanto, seus lábios exibem a forma precisa de um instante de expressão de pânico.

Dessa forma, a polarização do vilão, de um lado, e das vítimas gritando, do outro, repercute a “linha divisória” entre Hang e os monstros presentes na charge de Nando Motta para ilustrar a inescusabilidade do empresário quanto à forma de condução do tratamento médico e da morte de sua mãe. Dessa forma, faz-se ouvir a voz de Nando Motta em um novo enredo. Já a voz de Hang é ouvida e respondida no flagrante dissenso por meio do qual Maraska coloca, novamente sob a égide da ironia, os mais temíveis monstros na condição de grupo afetado, de sujeitos “desarmados” e de personalidades que, embora também malignas, não chegam a ser compatíveis com a ameaça que está diante delas.

Conseqüentemente, na charge continuada de Maraska, a imagem de Hang como vilão de maior periculosidade é atestada pela espécie de vítima que ele consegue assustar (um grupo de assassinos). A singularidade do autor está em promover, sobre a relação entre Hang e os monstros, um recorte interpretativo ainda mais comprometedor para esse primeiro sujeito no sentido de uma tipificação do empresário como agente perigoso até para os próprios vilões. Hang é aqui estabelecido como agente *máximo* do terror. Em outras palavras, Maraska propõe que o empresário não apenas é um monstro, ou, melhor dizendo, um monstro *qualquer*, pois é capaz de assustar os mais superiores assassinos.

Assim, o posicionamento de resistência de Maraska que mobiliza e continua o discurso iniciado em Nando Motta se organiza pela junção de dois polos cuja complementaridade produz a ironia na charge: a imagem de Hang impondo-se em marcha resoluta para atacar os monstros; os monstros aflitos na iminência de serem alcançados. Nesse arranjo, o sentido da monstruosidade de Hang não depende da recuperação verbal de algumas linhas das notícias midiáticas sobre o empresário, antes concentra-se inteiramente no desenho de uma circunstância pitoresca. Nela, o gesto e a feição de Hang juntamente ao enquadramento artístico paródico escolhido para caricaturar tal ator social são elementos que cumprem satisfatoriamente a função de levar o interlocutor a compreender – em meio a um conjunto de semelhanças encontradas em relação a esse dizer no discurso (da

charge-evento e dos comentadores sobre o caso da censura) e na vida (o conhecimento da aparência de Hang com seu típico terno verde) – a intenção de Maraska de trazer a mesma imagem negativa criminalizada, esta porém agora agravada pelo desdobramento do pânico infligido por Hang aos monstros.

A essa altura, podemos já observar que as charges continuadas empenharam-se na construção de diferentes modalidades de relação entre os monstros e Hang para, em todas elas, diferenciar qualitativamente a personalidade desse último sujeito pela reacentuação apreciativa. Tais enunciados buscaram destacar a falta de um paralelo maldoso o suficiente para o comportamento do empresário, ligando-o ao grupo de monstros e ao mesmo tempo isolando-o de seus integrantes. Assim, Geuvar parte desse ponto de vista para elaborar uma réplica com um viés intensamente sarcástico, aproveitando-se da brecha aberta por Nando Motta sobre não se achar, nem mesmo entre os mais sanguinários vilões, um correspondente para Hang. A obra foi publicada na página do movimento no dia 23 de dezembro de 2021, dois dias depois da charge de Maraska:

**Figura 7:** Charge de Geuvar



somostodosnando



### CHARGE CONTINUADA!



somostodosnando Geuvar #chargecontinuada  
 #somostodosnando #chargistascontracensura  
 #veidahavan #pirralha #revistapirralha #chargepolitica  
 #chargeonline

Fonte: @somostodosnando

Em relação às charges continuadas até aqui trazidas, o enunciado de Geuvar é o que mais lembra a obra censurada. Isso é, por si só, um dado bastante relevante, por mostrar como a reiteração de um enunciado sempre gerará algo novo – a abertura de diferentes camadas de sentido – visto ser organizada por um novo projeto enunciativo. Nos dois casos, na charge continuada presente e na charge de Nando Motta, há o mesmo cenário, os mesmos personagens e a mesma localização espacial gráfica desses agentes. As distinções aparecem apenas em dois pontos, os quais são elementos-chaves do posicionamento de resistência tomado pelo novo autor: nas falas dos monstros e no perfil de Hang.

Quanto ao primeiro aspecto diferencial, observamos que os personagens monstros de Geuvar não têm mais o tom de crítica negativa em suas falas. O exato oposto ocorre, pois a perturbação da conversa entre eles é provocada agora pela decisão sobre quem irá falar com Hang para pedir um autógrafo. O leitor, então, percebe que Hang é uma espécie de

celebridade para os monstros. *Jason* é também aqui o primeiro a falar. As gotas de suor fugindo do seu rosto são mantidas, passando agora a indicar o nervosismo do personagem, que indica a presença de Hang e a oportunidade de o grupo conversar com o seu ídolo, com uma exclamação e uma pergunta: “Olha ele lá! Quem vai pedir?” *Hannibal* e *Pennywise* parecem os mais afetados com a visão de Hang e se esquivam da tarefa, o primeiro com a simples negativa – “Eu não!” – e o segundo com uma declaração sobre seu estado emocional – “Estou emocionado!”. Apenas *Chucky* demonstra coragem e afirma que pedirá o autógrafo.

A empolgação dos vilões com a visão de Hang complementa, como um lado diferente de uma mesma moeda, a reprovação desses mesmos monstros na charge-evento. A voz de Nando Motta aparece aqui sob uma lógica, de fato, inversa, a qual curiosamente não prejudica a defesa da monstruosidade de Hang. Na refração do enunciado censurado, Geuvar conserva o sentido básico de que o empresário cometeu ações irrealizáveis até pelo quarteto de assassinos, ou seja, de que *ele foi mau como nenhum monstro poderia ser*. Por outro lado, o autor altera essa representação quando substitui o aparente contrassenso de monstros insociáveis julgarem negativamente uma ação maldosa (no caso de *Chucky*, chegando a usar a sua própria natureza como insulto a Hang) pela “tietagem” desses mesmos vilões, que agora decidem entre si quem deles irá coletar a tão desejada assinatura do empresário.

Em um segundo plano, não menos importante da charge, vemos a figura de Hang. Ele não está mais caminhando em direção oposta ao grupo, mas parado e posicionado de frente a ele. Hang veste uma fantasia de super herói, como exibe o macacão verde com a letra “H” em amarelo na região do peito, o cinto, a capa e a máscara (no estilo do herói *Zorro*) também amarelos. O conjunto das cores da roupa lembra um dos figurinos do herói *Visão*, personagem que veio ao ar no segundo filme da série *Vingadores*, da Marvel. Além disso, a parte superior da cabeça de Hang, ao invés de plana como em outras charges, é alongada. Apesar de não trazer sobre si nenhuma peça de fantasia, como o capuz, a cabeça em formato não convencional também ajuda a criar a condição especial heróica da figura de Hang, já que não é raro encontrar esse efeito levemente triangular no topo da cabeça de ícones do cinema de aventura. Outra possibilidade para explicação desse detalhe corporal é a calvície de Hang, que o autor da charge pode ter buscado ressaltar caricaturalmente.

Do mesmo modo, o jeito como Hang se posta fixa e firmemente em direção ao conjunto de admiradores denota uma exibição consciente. No seu rosto, há um sorriso e um olhar tranquilos, os quais não sugerem o ardil lido na face do mesmo personagem em Nando

Motta. Tal construção de um semblante aparentemente inofensivo serve ao propósito de desconstruir a ideia do empresário como antagonista dos quatro vilões, pois agora Hang é tratado por eles como uma referência de sucesso no mundo do terror, tão importante que até mesmo o pensamento do ato de lhe dirigir a palavra chega a constrangê-los.

Logo, embora a despreocupação e a satisfação de Hang quanto à avaliação de suas ações com a mãe pelos monstros estejam esboçadas tanto na charge de Nando Motta quanto na charge continuada de Geuvar, o *status* do empresário muda substancialmente nas duas produções. De personalidade *non grata*, Hang se torna o herói adorado dos monstros. O figurino bem como os comentários dos vilões têm o valor de uma condecoração, pois dão a Hang o bizarro prestígio de alguém que superou os níveis altíssimos de perversidade já consagrados nas histórias de *Jason*, *Hannibal*, *Pennywise* e *Chucky*.

À vista de tais considerações, a charge de Geuvar não apenas aderiu ao movimento de alavancar uma voz censurada, mas também se propôs, numa ironia corrosiva, a “resolver” o problema que Hang apontou ter gerado a obra de Nando Motta: o dano à sua imagem. A voz de Hang é trazida e respondida na “solução” proposta pela charge de vesti-lo com objetos distintivos e alusivos a uma conduta digna, ilibada, abnegada e forte enquanto seu enunciado, integrado inevitavelmente à situação histórica de produção, contrapunha-se a todos esses valores.

Com a aclamação de Hang pelos monstros e com o desenho do empresário vestido de herói e postado num gesto lisonjeado pelo constrangimento de seus admiradores diante da sua fama, Geuvar realiza a singularidade da sua réplica valendo-se especialmente da dialogicidade interna do enunciado, especialmente no que se refere à mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto (Bakhtin, 2022). Isso porque o autor, ao abordar o tema da censura unindo-se ao movimento dos cartunistas, cruza o dizer silenciado de Nando Motta (feito o de todos os artistas do desenho, pois *todos* falam por *um*, *ressignificando* o dizer a cada vez) sobre a pessoa de Hang ao do próprio Hang sobre si mesmo.

Basta lembrar, como já mencionamos, que, quando convidado para depor na CPI da COVID, o empresário se posicionou nas redes como alguém tranquilo e seguro do papel positivo de seu trabalho em prol da saúde na pandemia. Isso significa que Hang escolheu proteger e beneficiar a sua imagem perante os seus seguidores desde o início da divulgação das investigações. Tal decisão naturalmente faz parte da retórica da autodefesa, pela qual Hang sustentou a ideia de que não era culpado do que o acusavam e ainda mostrou-se um benfeitor da saúde e bem-estar do povo.

Logicamente, diante dos acontecimentos vindos a públicos sobre Hang e a sua decisão de mover um processo judicial contra Nando Motta, nem Geuvar nem nenhum dos demais cartunistas ligados às charges continuadas concordavam com ele sobre o sucesso de sua participação como magnata no enfrentamento da COVID-19. Logo, muito menos intencionavam indicar alguma forma de nobreza na pessoa do empresário, pelo que a menção “honrosa” da sua figura só poderia sustentar-se por uma contradição. O dissenso no discurso de Geuvar é radical, uma vez que monstros e heróis são consagradamente arqui-inimigos na ficção. Assim, a imagem de vilões combinando inquietos entre si quem deles aproveitará a oportunidade de receber o autógrafo de um herói é completamente desajustada ao funcionamento de tais personagens nas narrativas de aventura que encabeçam e conseqüentemente à experiência dos consumidores desse repertório sociocultural, porém não sem sentido.

Enxergando-se a réplica de Geuvar dentro da rede maior de interlocução com o sujeito censor e com o(s) sujeito(s) censurado(s) mais acima apontada, capta-se o entrechoque das vozes oponentes e constata-se que a contradição é apenas superficial e assume uma função irônica de valor humorístico. De fato, como apresentamos na fundamentação teórica do trabalho, o estilo humorístico tem como um de seus traços principais o jogo multiforme com os limites dos discursos, das linguagens e das perspectivas (Bakhtin, 2002). Portanto, Geuvar demarca o seu posicionamento de resistência na interpretação do evento da censura artística quando “desenha uma curva” ao suposto ilogismo da boa relação entre monstros e herói para desvelar, sob a face da elevada estima que o traje heróico representa, o sentido contrário dessa nobreza como uma farsa assustadora.

No dia 29 de dezembro de 2021, foi a vez de a página Somos todos Nando publicar a charge de Manoel Dama, que, semelhantemente à de Jorge, O Mau traz a imagem de um homem e de uma mulher observando um quadro em que Hang aparece ao lado dos quatro famosos monstros. A charge é reproduzida abaixo.

**Figura 8:** Charge de Manoel Dama



somostodosnando Manoel Dama #chargecontinuada  
 #somostodosnando #chargistascontracensura  
 #veidahavan #pirralha #revistapirralha #chargepolitica  
 #chargeonline

Fonte: @somostodosnando

A princípio, chama a atenção o tecnografismo adotado nesse exemplar, diferente do empregado em todas as produções acima analisadas. As imagens dos personagens têm um cunho fotográfico, de modo que, para além das similitudes gerais existentes entre a charge continuada e o meme apontadas nas seções iniciais desta pesquisa, a obra de Manoel Dama é um caso específico dessa aproximação, já que parece ter sido gerada por uma ferramenta de enunciação visual semelhante a de um gerador de meme.

A figura dos monstros e de Hang ocupa o espaço central da charge e está fixada em um quadro de *mug shots*, isto é, de fotos de rosto tiradas para arquivamento policial com a finalidade de reconhecer o acusado de um crime em uma eventual situação de fuga, por exemplo. O objeto, que opera como um expositor, ocupa a parte mais ao fundo da charge. Uma prova do vínculo entre o enquadramento desses personagens e o ambiente criminal são as linhas pretas com os números da escala de medição de altura sobre o fundo branco, presente em paredes de departamentos policiais como coordenadas úteis ao momento de realização dos registros fotográficos. Sobre esse conjunto de linhas e excedendo à altura dos

suspeitos, são vistas as suas sombras.

Dessa forma, apesar de claro, o fundo não é totalmente branco, seja pelos espaços escurecidos das sombras, indicativos da obstrução da luz pelo corpo das personagens, seja por feixes de cor cinza claro que incidem aleatoriamente de alto a baixo sobre a forma retangular do quadro. Tal associação compõe um jogo de claro e escuro cujo efeito é realçado pelo contraste com as tonalidades de entorno do quadro (da moldura e do espaço externo vazio), que vão, quase imperceptivelmente, de um marrom mais claro, na parte superior, até um mais escuro, na parte inferior.

A escolha por essa cor mais fechada para contornar o quadro policial de fundo mesclado em tons de branco e cinza focaliza a atenção do leitor para os pontos de maior cor na charge – os personagens do quadro. Devido ao contexto específico em que figuram, os monstros e Hang têm o seu retrato limitado até o busto e estão todos posicionados frontalmente ao leitor e aos outros dois personagens externos observadores. Como novidade, *Chucky* agora é retratado com seu típico sorriso malévolo das cenas de sua série de filmes. Já *Jason*, *Hannibal* e *Pennywise* não apresentam mudanças significativas em relação às suas imagens na charge-evento.

Quanto a Hang, o destaque está nos braços cruzados com que aparece na foto, um traço da linguagem corporal indicativo de uma certa altivez do empresário perante a sua exposição. No seu rosto, vê-se uma região mais iluminada na área da testa, que parece iniciar-se do meio das sobrancelhas e estender-se até à parte mais frontal da cabeça. Tal mescla de tonalidades, um possível efeito do direcionamento de uma fonte de luz, como o *flash* de uma câmera, sobre os personagens, também ocorre no braço de Hang, como se vê no fato de a área do cotovelo estar mais clara do que outras regiões do mesmo membro superior. A camisa verde também carrega vincos mais claros em relação à totalidade verde-escura da peça.

Por sua vez, as linhas das sobrancelhas e das maçãs do rosto são bem delimitadas por riscos escuros e possuem um efeito de mútuo espelhamento, pois, uma à frente da outra, seguem caminhos diametralmente opostos. Essas marcas de expressão dotam o semblante de Hang de um aspecto agressivo. Ainda, os olhos estão semiabertos em consequência do franzido da face provocado pelo mesmo sorriso prazenteiro que acompanha o rosto de Hang em Nando Motta e nas charges continuadas expostas. Finalmente, as orelhas do empresário, realisticamente mais salientes, são também desenhadas com destaque em relação aos demais elementos da cabeça.

Fora do quadro, um homem e uma mulher observam a imagem dos sujeitos

indiciados. Assim, o leitor observa daqueles apenas as costas. Pelos trajes e pelo tipo de participação no diálogo que estabelecem, notamos que esses sujeitos desempenham diferentes papéis sociais. O homem veste um terno cinza e olha para a mulher, com interesse pela resposta à sua pergunta “A senhora conhece o suspeito?”. Tal questionamento, quando ligado à vestimenta de linha social, ao pronome de tratamento utilizado para se referir à figura feminina – não íntimo, e sim respeitoso para uso em relações de cunho extrafamiliar – e à situação comunicativa da conversa, indica que esse homem é provavelmente um agente oficial de polícia. Também demonstra a sua consideração de que, qualquer um dos personagens exibidos no quadro tem a mesma probabilidade de ser o culpado do crime investigado.

A inclusão de Hang ao conjunto de suspeitos do quadro ecoa, logo em primeiro plano, a voz de Nando Motta, que designa esse sujeito como monstro ao mesmo tempo que o aliena frente a integrantes dessa categoria, concebendo-o, então, como um caso peculiar. Na criação de Manoel Dama, tal unidade é mantida e é, como na réplica de Geuvar, justamente a chave pela qual a charge continuada reforça a avaliação da charge-evento. Justapondo Hang aos autores dos crimes mais bárbaros do cinema, o autor os nivela em termos da avaliação negativa de suas práticas pelo leitor, colocando tais ações sob o crivo de uma mesma intolerabilidade.

Na sequência, a mulher, localizada à frente do homem e conseqüentemente mais perto do quadro das figuras-alvo da operação policial, elabora uma fala que completa as relações dialógicas formadoras do posicionamento de resistência da charge continuada. Com a resposta “É difícil, são todos tão parecidos...”, a personagem ratifica o sentido de que Hang e os monstros podem ser confundidos como uma mesma personalidade, haja vista as muitas correspondências entre eles. Nesse contexto, a mulher não identificada, assim como aquela presente na charge de Jorge, O Mau, pode ser tomada como uma representante média da opinião pública, haja vista a indignação coletiva instaurada no período devido às revelações estarrecedoras do dossiê da Prevent Senior e de seus desdobramentos ao longo da CPI da COVID-19. Logo, o que visualmente foi sugerido pela aposição de Hang ao grupo seletivo de vilões com possível participação no caso investigado – desconhecido na charge, o que não compromete em nada a estratégia desse enunciado de combater a censura – é declarado abertamente pela mulher e ainda reforçado pelo seu gesto da mão sobre a cabeça, um sinal de dúvida.

Manoel Dama revela o seu posicionamento de resistência ao escolher servir-se da horrível fama dos vilões de Nando Motta para continuar a avaliação de Hang sustentada na

charge-evento e resistir à imposição do seu apagamento das redes. Assim, com a organização do quadro de *mug shots*, o autor cria uma espécie de régua da maldade que abarca esse ator social na mesma medida em que engloba também os intratáveis assassinos *Pennywise*, *Chucky*, *Hannibal* e *Jason*. Em um golpe final, com a criação da circunstância da necessidade da identificação de um culpado de um problema não identificado (porque, de fato, tal informação não é importante para o projeto enunciativo do cartunista), Dama prova, pelo receio da mulher em apontar uma das figuras, a consistência de se admitir Hang como pessoa monstruosa, uma vez que, por ser julgado muito semelhante aos outros sujeitos malignos, ele poderia disfarçar-se facilmente entre eles.

Por fim, no dia 30 de dezembro de 2021, a charge de Genildo ampliou a rede de solidariedade em volta de Nando Motta, com a demonstração de Hang “corrigindo”, por meio de uma espécie de rasura quase total, o enunciado censurado do cartunista:

**Figura 9:** Charge de Genildo



Fonte: @somostodosnando

O espaço gráfico desta charge é predominantemente tomado por grosseiras pinceladas de cor preta. Esse tipo de tecnografismo é geralmente produzido por programas ou aplicativos de edição de foto, os quais contêm, dentre outras funcionalidades, a opção de desenho. Nessa última ferramenta, o usuário pode escolher elementos como o tipo de caneta/pincel, a cor e a espessura do traço para realizar omissões de trechos indesejáveis da foto, de acordo com os seus objetivos. Na charge de Genildo, a imagem editada é a charge de Nando Motta, que pode ser reconhecida pelas partes dessa obra que não foram cobertas pelo risco violento – a assinatura desse autor no canto inferior direito, algumas letras ao centro, o balão de *Pennywise* e Hang, ambos no lado superior direito. Assim, com exceção de alguns pontos que distinguiremos mais à frente, a charge de Nando Motta e a de Genildo compartilham um mesmo todo material.

Sob tal ótica, observamos o apagamento estratégico operado sobre o enunciado de Nando Motta. Ele esconde toda a parte em primeiro plano nessa charge – referente aos quatro monstros e ao diálogo entre eles – e deixa à mostra, como sinalizadores, os constituintes do enunciado pelos quais o leitor deduz os elementos verbo-visuais ocultos. Colocando a questão de um modo mais específico, primeiramente, a assinatura do artista censurado às margens do traçado corretivo é uma informação que leva o leitor a perceber as relações inter-responsivas entre a charge de Nando Motta e a atual produção de Genildo. Na circunstância histórica de publicação da charge continuada, o nome de Nando Motta reporta o leitor para o episódio do processo judicial movido contra o cartunista, ativando a sua lembrança da causa-motriz desse evento: a charge do autor comentando as decisões de Hang em relação ao tratamento e à morte da mãe.

Logo, embora se refira a uma autoria constante em um elevado número de obras, a assinatura de Nando Motta é inconfundivelmente ligada à charge censurada e assim é um fator de explicação para o rabisco responsável pela não visualização do conteúdo reproduzido. Além disso, não se pode esquecer do segmento técnico da *hashtag* presente na legenda, atuante como um filtro organizador da captação de enunciados sobre a mesma problemática. Uma vez que o sentido faz-se no diálogo, a recuperação desses dizeres, quer na forma das demais charges continuadas publicadas na página, quer na forma de outros tecnogêneros, viabiliza a compreensão do enunciado de Genildo como uma interpretação do cerceamento à voz de Nando Motta e da personalidade por trás dessa ação.

Em segundo lugar, na região onde se leria o diálogo, as pinceladas tornam-se mais esparsas, abrindo brechas para se inferir algumas palavras, desde que o leitor lembre o lugar específico que ocupava cada personagem no espaço da charge e a sua fala. Retomando especificamente esse lugar e, de um modo mais geral, os tipos de personagens participantes da cena de Nando Motta, o leitor entende ser o balão vermelho à mostra o objeto que acompanha *Pennywise* na execução de seus crimes contra crianças.

Nesse balão, porém, há algo inovador: o reflexo do rosto sorridente de Hang. Essa imagem é projetada pela figura de Hang, que exhibe as mesmas feições corporais e faciais da sua representação em Nando Motta, assim como o mesmo traje – camisa verde e calça amarela. Hang também está aqui seguindo na direção oposta ao balão, mas agora tem, em cada uma de suas mãos, dois objetos que novamente exemplificam como a charge continuada não se limita a copiar a charge-evento e a recolocá-la nas redes. Hang tem a mão direita voltada para trás, em direção ao balão de *Pennywise* com a sua foto, e segura um objeto comprido e pontiagudo, semelhante a um alfinete, num gesto de ameaça. A mão esquerda

continua fechada como na charge-evento, mas não como um efeito do movimento de tomar impulso para caminhar para frente e sim como consequência da ação de segurar um pincel. O objeto é desenhado embebido em uma tinta de cor preta e ainda pingando, indicando a responsabilidade de Hang pela ocultação dos outros elementos da charge.

A apresentação de Hang com o prego e com o pincel é crucial por evitar que a charge continuada de Genildo entre em uma contradição, no sentido de se propor a amplificar uma voz e, nesse mesmo lugar, tolhê-la. Muito distante disso, o autor enfoca a tentativa de Hang de se interpor entre a comunicação artística e o público, já que o empresário pedia, no período, a retirada da charge de Nando Motta do ar.

Sobre o último ponto, constatamos que, mesmo o balão podendo não aparecer, isto é, vir também escondido sob as pinceladas pretas, a sua exibição com a figura de Hang constitui uma marca de reforço da filiação do empresário com a monstruosidade, nesse caso representada por *Pennywise*. Dessa forma, a voz de Nando Motta está presente na charge de Genildo e constitui-lhe em mais de um plano, seja na apropriação do cenário da charge censurada já conhecido pelo leitor, seja na criação da nova situação em que, de posse do pincel, Hang reduz quase todo o desenho de Nando Motta ao apagamento completo.

É possível, ainda, estabelecer uma relação entre a charge continuada de Genildo e a charge censurada de Aroeira, na qual também o uso do pincel e da tinta preta na redefinição do ícone da cruz vermelha foi determinante para sua denúncia por André Mendonça. Tanto lá como aqui a representação do gesto de alterar diretamente uma peça traduz o autoritarismo do responsável pela ação, que, em Aroeira, é Bolsonaro. Em ambas as charges, a mudança de perspectiva gerada pela aplicação da tinta preta sobre os elementos é um meio poderoso de crítica e de contestação às figuras públicas envolvidas.

Na obra de Aroeira, essa força valorativa é constatada pela formação da suástica decorrente do desenho das retas negras sobre as extremidades da cruz vermelha. Nessa conjuntura, o direito à saúde – bem humanitário universal da qual a mesma cruz é emblema – entrechoca-se com o totalitarismo nazista. Esse está ilustrado, pela charge, no estímulo de Bolsonaro para seus seguidores arranjam uma forma de entrar em hospitais (“Bora invadir outro?”) e assim coletar provas que o ajudem a fortalecer seu governo: uma ação não autorizada, além de potencialmente geradora de desordens, constrangimentos e de riscos à saúde dos internados e dos mesmos invasores em um setor público já fragilizado.

Na charge continuada em análise, o peso da crítica recai sobre dois planos significativos que interagem numa só superfície: o enunciado de Nando Motta escancaradamente ocultado e a sua parte descoberta, que, por sua vez, exhibe Hang flagrado no

exato momento quando está para eliminar também o balão de Pennywise onde se vê a sua imagem. Dessa forma, a réplica de Genildo exemplifica a compreensão coletiva dos cartunistas sobre o que foi a ação de Hang de acionar a Justiça para interromper a circulação de uma charge. A intensidade da tinta preta espalhada sobre a cena da charge censurada reproduzida e a imagem do Hang (com o mesmo olhar ardiloso desenhado por Nando Motta) no deliberado e violento gesto de estourar o balão que o liga ao grupo dos monstros busca representar um sujeito decidido a intimidar toda forma de expressão de posicionamento contrário.

Portanto, para realizar o seu posicionamento de resistência, Genildo seguiu um caminho bastante distinto dos demais autores. Ele escolheu mostrar Hang na atividade direta de interdição da voz de Nando Motta, deixando, em última análise, ao leitor a tarefa de qualificar, pela compreensão responsivamente ativa, sua personalidade. Com isso, o autor fez com que tal interlocutor observasse a ação de censura de Hang a partir das suas próprias lentes enquanto sujeito cartunista (também afetado indiretamente, como todos os demais autores das charges continuadas, pelo processo judicial o qual buscava limitar a liberdade de expressão de um colega da mesma classe artística).

Nesse sentido, entendemos que Genildo, com sua réplica, abriu ao leitor a possibilidade de realizar uma espécie de empatia transgrediente, na qual ele pôde momentaneamente vivenciar a visão dos cartunistas sobre o evento da censura sem perder o seu lugar outro e individual de leitura desse mesmo tema. Visto que não há como sair da empatia sem alterar-se de alguma maneira – pois o diálogo entre as posições singulares sempre enriquece o existir-evento de algo novo (Bakhtin, 2020) –, o interlocutor da charge, tendo uma vez acessado empaticamente os sentidos em disputa sob a representação da Hang ocultando de forma grosseira os rastros da charge de Nando Motta, entende a hostilidade aos cartunistas como um traço do empresário.

Tal forma de tecer a imagem de Hang abre um novo e diferente capítulo na repercussão do discurso que o associa aos monstros. O desenho do empresário no curso da ação questionável de silenciamento de uma voz gera o apelo visual necessário para que o dizer de Nando Motta, em invés de ser esquecido como o queria Hang, renasça ainda mais vívido e continue reclamando para si um lugar, no dizer agora de muitos outros Nandos.

Desse modo, constatamos que os cartunistas não se afastaram, em nenhum momento, da causa única que os ligava. Por outro lado, como sujeitos distintos, resignificaram a voz que buscavam defender da omissão *enquanto* realizaram seu próprio e intransferível projeto enunciativo de contestar a Hang pelo seu gesto de censura. Assim, mais do que tomarem a

causa de Nando Motta como sua – comprometendo-se com todas as consequências que disso poderia advir – os autores das charges continuadas constituíram as suas próprias bandeiras principais, como prova o fato de algumas réplicas analisadas acima nem sequer mencionarem a questão inicial da responsabilidade de Hang pelas irregularidades encontradas no tratamento e na morte de sua mãe.

Por conseguinte, ao longo da análise, confirmamos as ideias inicialmente delineadas sobre a charge continuada. Como um recente desdobramento da charge, ela tanto abriu ao gênero novas possibilidades quanto principalmente realçou características suas já bem conhecidas. Em primeiro lugar, verificamos a sua configuração como uma unidade expressamente responsiva-responsável, natureza que fez com que as réplicas apresentadas pudessem não apenas recolocar em cena uma voz como também refratarem-na para dela extrair o que poderia ser, à vista do novo projeto autoral, útil para reelaborarem a sua *própria* e *única* forma de reprovação a Hang. Além disso, sugerimos, no exame desse enunciados singulares, a aplicabilidade de outros conceitos da teoria dialógica da linguagem ao estudo da charge continuada que não apenas aqueles relativos ao ato ético, como cronotopo, tom avaliativo, signo ideológico e bivocalidade, para citar alguns exemplos.

Essas e outras noções foram incorporadas à presente discussão ora mais ora menos exaustivamente ao passo que nos reportamos ao discurso gerador de cada uma das réplicas. Logo, não usamos os conceitos desenvolvidos na fundamentação teórica como instrumentos de categorização de aspectos presentes nos textos, pois isso implicaria ir de encontro à perspectiva teórica adotada no trabalho. Antes, foram mobilizados como elementos norteadores no contexto da compreensão do processo discursivo motivador do surgimento da charge continuada, o que nos levou a concentrar a atenção nas relações dialógicas subjacentes à forma determinada que ela assumiu em cada autor. A propósito de tais esclarecimentos, podemos, a partir de agora, sumarizar as principais considerações feitas nesta e nas seções anteriores do trabalho a fim de melhor viabilizar ao leitor o aproveitamento de seus resultados por meio da organização desses dados em um breve panorama.

## SÍNTESE FINAL: UMA SÓ VOZ NADA TERMINA, NADA RESOLVE

Neste trabalho, analisamos 6 exemplares da segunda edição do movimento da publicação de charges continuadas. Como exposto, o evento foi originalmente convocado pela Revista Pirralha – veículo comunicativo coordenado por chargistas, ilustradores, cartunistas e jornalistas – para apoiar o cartunista Aroeira, que, em 2020, estava sendo processado por André Mendonça sob o argumento de ferir a Lei de Segurança Nacional (LSN). A proposta da Revista para os profissionais do desenho gráfico consistia em fazê-los republicar o enunciado atacado sob a sua própria interpretação individual, como um gesto de respeito, valorização e de fortalecimento da liberdade de expressão do autor criminalizado. Nesses termos, a charge continuada não significou uma medida conciliatória ou pacífica na relação entre as partes em conflito, mas um posicionamento que reagiu exatamente na via contrária do desejo do censor, na condição de réplica ainda mais provocativa do que a do próprio cartunista acusado.

Sem dúvidas, a proposta da Revista foi bem-sucedida, pois alcançou a ampla adesão dos artistas de desenho brasileiros, cujas produções foram compartilhadas em *blogs*, em *sites* e, sobretudo, em páginas de redes sociais. Não fortuitamente, nesse último espaço, em específico no *Instagram*, encontramos o nosso objeto de análise ao visitarmos o perfil Somos Todos Nando, que reuniu as charges continuadas produzidas no episódio mais recente de 2021, quando o cartunista Nando Motta também foi alvo de reprimenda, desta vez pelo empresário Luciano Hang. Dessa maneira, direcionamo-nos a entender como as charges pertencentes à rede de interlocução solidária a esse artista e contrária à censura de Hang se singularizaram em seus projetos enunciativos.

A partir de tal proposição, tratamos, na seção 2, em continuidade com os pressupostos discutidos na introdução (seção 1), sobre a noção de *ato responsável*, concernente à condição intransferível do sujeito de ser, por dever, singular. Discutimos, assim, a singularidade da ação do sujeito no mundo pela linguagem, desdobrando-a em relação a conceitos relevantes para o interesse da pesquisa, como os de tema, ideologia, dialogicidade interna do enunciado e de gênero discursivo. Semelhantemente, destacamos a importância do sujeito na elaboração do enunciado e caracterizamos o seu estatuto na teoria dialógica como não autônomo, mas situado, constituído pelo outro e mediador ativo entre o possível e o realizado (Sobral; Giacomelli, 2015).

Na seção 3, relacionamos tal discussão ao conceito de autoria e diferenciamos as duas modalidades autorais – autor criador e autor pessoa. Demonstramos que o autor-pessoa, enquanto sujeito histórico detentor dos direitos de criação da obra, não pode responder pelo evento da criação artística como seu elemento gerador nem pode ser tomado a priori e

isoladamente como um meio para explicá-la. Apesar de ser abarcado por essa unidade estética, não é uma função interna da obra. Antes, é a origem psicológica externa da fonte criativa estruturante e estruturada do todo artístico (autor-criador), passando ao lugar desta apenas na condição de um outro de si. Por isso, ao comentar sobre a obra, o autor-pessoa só pode fazê-lo por não estar mais nela implicado, sendo, então, capaz de apreender tal produto à maneira de um objeto colocado diante de si.

Ainda abordamos o estudo da dimensão autoral da charge continuada na rota de apreensão das alterações temático-valorativas de seu enunciado. Mediante Volóchinov (2021), entendemos que, com o desenvolvimento da sociedade, surgem novos aspectos de existência. Esses, uma vez integrados ao horizonte de interesses sociais, não esquecem dos elementos integrados anteriormente, mas entram em embate incessante com eles, reavaliando-os, alterando o seu lugar na unidade do horizonte valorativo. Nessa direção, discutimos que a charge continuada revela-se como um enunciado que, embora referido nas manchetes<sup>37</sup> dos veículos informativos como uma reprodução da charge proibida, nada tem de peça duplicada em termos valorativos. Os elementos que ele absorve dessa produção são reelaborados e desse modo feitos singularmente únicos no contexto da nova situação comunicativa engendrada.

Na seção 4, discorremos sobre as características típicas da charge pré-digital e digital, fazendo menção, nesse ponto, ao exemplar de Jean Galvão que obteve repercussão negativa em 2024 e ao caso de charges alteradas, para apontar as mudanças que a circulação na *web* acarretou ao gênero. Paralelamente, apresentamos algumas características da charge digital, como o estatuto público, as múltiplas territorialidades, a linguagem multimidiática, a imprevisibilidade discursiva e a hipertextualidade. Além disso, refletimos, também mobilizando casos representativos, sobre a relação entre a charge e as esferas de atividade humana que a abrigam, explicando a sua condição como gênero secundário.

Nesse contexto, tecemos algumas considerações sobre os elementos que estabilizam relativamente a charge, a partir do tripé conteúdo temático-construção composicional-estilo. Logo, pontuamos o caráter eminentemente reativo desse gênero a sujeitos e instituições socialmente importantes e seu interesse por recortar o fato polêmico do momento a respeito desses objetos. À vista disso, entendemos que seu conteúdo temático organiza-se em torno da expressão de uma opinião geralmente de modo humorístico, especialmente acerca de questões de grandes áreas, como política, educação e religião, sem deixar de comportar também assuntos plurais e multissêmicos, sempre em dimensão sócio-histórica (Santana (2017).

---

<sup>37</sup> Link:

<https://viladeutopia.com.br/chargistas-pela-democracia-reproduzem-tema-da-charge-de-nando-mota-processado-pelo-dono-da-havan/>.

Na sequência, indicamos a constituição híbrida do enunciado da charge, o que nos levou a abordar conceitos operatórios para o tratamento de seu plano formal, como verbo-visualidade (Brait, 2009) e tecnografismo (Paveau, 2021). O primeiro termo refere-se ao projeto enunciativo que une, sem confusão ou preterição entre as linguagens – o verbal e visual; o segundo à unidade verbo-icônica dotada simultaneamente de uma dimensão técnica e verbal. A importância dessas noções esteve no fato de possibilitar-nos, diante do exame do todo material da charge, fugir do risco de enfrentar a linguagem de uma perspectiva unidimensional e logocêntrica (Paveau, 2021).

Semelhantemente, observamos que o enunciado da charge apresenta um estilo verbal, concretizado na “seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais” (Bakhtin, 1997, p. 299). Em seu recorte valorativo, a charge promove o escancaramento da problemática que aborda a partir da captura precisa e realçada (vide o uso da caricatura) de seus elementos agravantes, utilizando-se, muitas vezes, de lentes irônicas – e até mesmo cáusticas – para isso. Logo, o estilo da charge não raramente envolve a exploração verbal de trechos de notícias, pronunciamentos de atores políticos, referências a acordos ou comunicados oficiais envolvendo autoridades competentes, entre outras construções textuais referentes a acontecimentos que estão na ordem do dia para serem comentados.

A partir desses pressupostos, defendemos a charge continuada como uma nova versão da charge cuja produção, circulação e recepção se deu inteiramente na *web*. Em tal enquadre, vimos que seu surgimento alterou a versão tradicional da charge. Primeiramente, o conteúdo temático da charge continuada abrange a opinião de traço recorrentemente cômico com um interesse muito mais específico. Nela, o posicionamento do cartunista volta-se a repudiar não uma ação qualquer de uma personalidade em evidência nas mídias, num certo momento, mas precisamente um gesto ameaçador da própria manutenção da existência do gênero: a censura protagonizada por um sujeito que, utilizando-se de sua influência como membro da classe social privilegiada dominante, busca controlar a expressão artística de um cartunista.

Por conseguinte, apesar de a charge poder ser, por si só, um discurso de resistência, apenas a sua versão em charge continuada fez dessa posição propriamente um projeto autoral. Isso porque a charge continuada nasceu pontualmente da decisão dos artistas do desenho de trazer para si – como indivíduo e como classe – a censura sofrida pelo colega artista e, nessa conjuntura, assumir provocativamente a responsabilidade pelos sentidos criminalizados em sua obra para demarcar sua oposição veemente ao sujeito censor. Dessa forma, com a emergência dessa modalidade enunciativa, a relação entre os atores sociais protagonistas do

conflito deixou de ser simplesmente de um contra um (censor-artista censurado) para ser de um contra muitos (censor-artistas do desenho).

No tocante a seu acabamento formal e estilístico, as charges continuadas seguiram a forma tecnográfica da charge tr. Nessa unidade de códigos linguageiros e tecnológicos, elas mostraram a força da imagem como discurso, em razão de serem os ícones da suástica nazística, no caso Aroeira, e dos monstros, no caso Nando Motta, as peças motivadoras de sua existência, já que esses elementos, embora não exclusivamente dentro do conjunto da produção, representaram os pontos mais tensos e ruidosos do diálogo entre o artista e o censor – foram fundamentais à deflagração da censura.

Haja vista a função de impedir o silenciamento de uma voz artística, as charges continuadas mantiveram os elementos tecnográficos polêmicos da materialidade da charge criminalizada. Por exemplo, no caso estudado na pesquisa, os desenhos de Luciano Hang sorridente e do grupo famoso de monstros do cinema frente aos quais o empresário era posto como vilão-mor reapareceram nas réplicas do movimento em outras cores, realces, emoções, gestos, enquadramentos e até mesmo narrativas, o que os reelaborou enquanto personagens da trama chárstica e instaurou a novidade no posicionamento dos autores das charges continuadas.

Além disso, em algumas réplicas, houve a utilização da forma compósita *hashtag* na construção interna do enunciado. Dessa forma, foram incorporados, por esse recurso, segmentos relativos ao aspecto coletivo do movimento, à sua razão de existência ou ao nome do sujeito alvo da censura, como mais um índice de responsividade e responsabilidade do autor da charge continuada com a causa a que se propôs apoiar. Paralelamente, uma forma mais estável de sinalizar expressamente a adesão ao movimento encontrada foi a colocação do nome do cartunista processado junto à assinatura dos autores das réplicas, realçando o lugar de precedência do artista lesado na coalizão contra a censura. Além disso, verificamos que nem todas as charges continuadas apareceram designadas com o nome do movimento, mas, de fato validaram-se como tais por meio de algum dos elementos acima referidos, principalmente o registro da criação compartilhada visto na assinatura do artista apoiador da causa junto ao nome do artista censurado.

Finalmente, como ponto último da seção 4, abordamos o conceito de cronotopo, em razão da importância da dimensão espaço-temporal para a charge de Nando Motta e consequentemente para as charges continuadas. De fato, a grande visibilidade e a repercussão do enunciado censurado (inclusive para além das mídias originais de sua divulgação, conforme apontamos) ocorre num momento em que, segundo informações da ONG Anistia

Internacional publicadas no dia 19 de outubro de 2021<sup>38</sup>, governos de diferentes países, especialmente do Brasil, usaram a pandemia como subterfúgio para atacar a liberdade de expressão de seus críticos (como jornalistas, artistas e sanitaristas). Logo, as charges continuadas fizeram necessário ao leitor recorrer ao cronotopo especificamente pandêmico para localizar a charge-evento a que respondem em reforço e, conseqüentemente, para compreender o seu projeto temático de combater a censura a um cartunista.

Na seção 5, justificamos a escolha e o recorte analítico resultantes do levantamento das 6 charges continuadas do caso Nando Motta, com o detalhamento das etapas da investigação pela qual constatamos a escassez de trabalhos voltados a esse objeto. Do mesmo modo, delimitamos a natureza qualitativa e descritiva do estudo e elencamos os procedimentos adotados para a sua execução – pesquisa bibliográfica, documental, definição do enfoque e análise. Ademais, explicamos, fundamentando teoricamente, a adoção de alguns parâmetros e procedimentos para uma análise bem-sucedida do enunciado na perspectiva da teoria dialógica da linguagem.

Por fim, na seção 6, realizamos a análise do *corpus*, onde aplicamos os princípios teóricos-metodológicos propostos para o tratamento do objeto e atendemos aos objetivos específicos da pesquisa. Entendemos que a leitura específica de cada autor sobre o conteúdo (sempre valorativo) da obra criminalizada e das acusações do censor presidiu as suas escolhas a respeito do tipo de reformulação a ser dada a esse enunciado quando colocado de novo nas redes.

Com efeito, a responsabilidade individual de cada um dos autores no diálogo com Nando Motta e Luciano Hang encaminhou tais sujeitos a alterar a charge-evento por meio de modificações pontuais, contudo significativamente densas, pois responsáveis pela nova tônica atribuída ao aspecto maligno da representação de Hang – precisamente o elemento rechaçado pelo empresário no enunciado de Nando Motta. Desse modo, como passamos a sintetizar adiante, a inclusão de referências do universo do terror, bem como do cinema, da pintura e da investigação policial ao quadro enunciativo de Nando Motta foram alguns dois meios bem-sucedidos utilizados pelos autores das charges continuadas para validar a interpretação do cartunista processado e opor-se fortemente ao silenciamento de sua voz.

Logo, Jorge, O Mau realiza o seu ato responsável de oposição a censura ao ancorar a avaliação negativa de Hang em um ambiente, que, pelo seu valor institucional e histórico, a legitima: um museu do horror. Nele, o autor expõe, como obras para visitaçã, os ícones pessoais dos vilões de Nando Motta, assim como o terno verde de Hang. Dessa maneira, o

---

38

Link: [https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/10/18/interna\\_internacional.1314953/governos-usaram-pandemia-para-reprimir-liberdade-de-expressao-denuncia-ai.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/10/18/interna_internacional.1314953/governos-usaram-pandemia-para-reprimir-liberdade-de-expressao-denuncia-ai.shtml).

autor projeta a representação do empresário como monstro a um quadro temporal futuro, no qual a relação desse sujeito com a mãe já não é mais tratada como um escândalo recente em discussão, mas como um fato primário já estabelecido da história de Hang e assim naturalizante da sua entrada no rol dos vilões. A partir disso, Jorge, O Mau traça uma distinção entre os monstros e Hang – a princípio aproximados pela comum ocupação do museu – quando, no diálogo de seus observadores, atribui a “insígnia” de perseguição a cartunistas exclusivamente ao empresário.

Já Paulo Batista exerce o seu ato responsável de resistência pela criação de um efeito humorístico gerado pela cena de Hang em uma situação de conversa com dois aliados políticos de sua extrema confiança – Jair Bolsonaro e Eduardo Bolsonaro. Ambos atores sociais estão representados por figuras do universo do terror, a saber, a Morte e o Corvo. A fala de aprovação da Morte sobre a perseguição de Hang a cartunistas e a tranquila confissão desse feito pelo empresário acrescida à total consciência das ações anteriores mais infames praticadas contra a mãe conferem a esse sujeito uma frieza nova e escancarada, que o aproxima ainda mais do posto de maior vilão. Portanto, no seu gesto singular de leitura do evento da criminalização da obra de Nando Motta, Paulo Batista escolhe um caminho não exatamente simples (direto), pois o humor de sua obra arrisca-se entre divergentes interpretações sobre as ações de Hang ao servir-se tanto do que é socialmente aceitável (a repulsa a qualquer forma de infâmia à figura materna) quanto do que é inconcebível (o elogio de uma ação criminosa e a confissão inescrupulosa).

Por sua vez, Maraska revela-se um tanto subversivo ao endossar o posicionamento de Nando Motta e defendê-lo contra a censura de Hang. Na réplica desse autor, os vilões da charge-evento passam a ser os “mocinhos” em apuros frente à aproximação de Hang, posto como uma presença ainda mais fatal do que a que eles poderiam indicar. Para tecer esse novo tipo de relação, o autor baseia-se na obra *O Grito*, de Edvard Munch, cuja atmosfera tenebrosa e cujo estado emocional da personagem principal da ponte são fundamentais à interpretação de Maraska do sentimento dos monstros acerca de Hang. Logo, se a charge de Nando Motta incomodou por mostrá-los perplexos em relação à conduta de Hang com a mãe – revelando a não aceitação do grupo às práticas desse sujeito por eles mesmos lidos como um integrante da sua própria categoria maligna de monstro – a charge de Maraska surpreende por transformar tais reações de desaprovação em medo e, mais do que isso, potencializá-lo em terror.

Diferentemente, Geuvar implica-se responsabilmente no combate à censura artística quando veste Hang de herói e o cerca da admiração dos monstros, curiosamente complicando

ainda mais sua representação negativa, haja vista as ações conhecidamente terríveis de tais vilões. Dessa forma, o desenho formalmente mais simpático da figura de Hang torna explícito, no plano enunciativo, o absurdo de seu comportamento. Portanto, a charge de Geuvar segue uma lógica indireto na construção de um posicionamento de resistência, abrindo mão da consciência inesperadamente humana dos monstros (vista em Nando Motta) sobre Hang para realçar o fanatismo que ele inspira entre esses vilões. Sendo retratado como “herói dos monstros”, Hang já não é mais um herói, mas uma figura diametralmente oposta (por isso mesmo ainda mais terrível) a esse tipo de personagem, sendo, então, despido de um lugar de protagonismo salvador e respeitável para o de uma ameaça de extrema periculosidade ao povo.

Em Manoel Dama, o posicionamento de resistência se cumpre pela criação de uma narrativa policial cotidiana, que devolve a Hang o mesmo sentido contra o qual ele reagiu. Isso é feito com o duplo sentenciamento indireto do empresário como monstro: primeiramente pelo policial desenhado como orientador da cena de investigação e responsável por incluir os rostos dos possíveis atores envolvidos no caso investigado; também pela mulher, quando essa afirma, durante a análise da imagem desse personagem e dos quatro medonhos vilões ao seu lado, a tarefa custosa de se identificar diferenças entre eles. Ao anexar a figura de Hang em um quadro policial de criminosos, Dama dialoga com a moral pública bem estabelecida de que, se não todos, ao menos a mãe de Hang deveria ser poupada dos trâmites secretos entre a Prevent Senior e o empresário acerca da administração do Kit COVID. Nesse contexto, portanto, o autor centra seu posicionamento em prol da voz de Nando Motta valendo-se ainda da escandalização gerada pelos discursos de desonra à figura materna que pesavam contra o empresário.

Por fim, Genildo constrói seu posicionamento de resistência na charge continuada propondo uma demonstração gráfica do justo problema contra o qual se coloca junto a todo o grupo de artistas: a censura promovida por Hang. O seu ato responsável o levou à utilização de duas formas para demonstrar tal silenciamento – uma mais ampla, pela replicação do enunciado de Nando Motta, e uma mais específica, o acréscimo da imagem de Hang ao balão de *Pennywise* presente na obra replicada. Para cada uma dessas escolhas, a charge continuada de Genildo trouxe uma reação de tal sujeito: no primeiro caso, a pintura em tinta preta encobrindo os personagens responsáveis por avaliá-lo como monstro; no segundo, o alfinete apontado na justa direção do balão. Com isso, o autor fez com que tal interlocutor observasse a ação de censura de Hang a partir das suas próprias lentes enquanto sujeito cartunista, também afetado indiretamente, como todos os demais autores das charges

continuadas, pelo processo judicial o qual buscava limitar a liberdade de expressão de um colega da mesma classe artística.

De modo geral, vemos que as charges continuadas de Jorge, O Mau, Maraska, Geuvar e Manoel Dama abordaram, de forma explícita, as personagens e a narrativa que as une presentes na charge criminalizada, aliando-se a esta na focalização da polêmica em torno da morte da mãe de Hang. Uma exceção é a charge de Geuvar, que manteve o mesmo cenário e os personagens da charge censurada para subverter a sua lógica irônica, fazendo Hang passar de figura mais execrável dentre os monstros para ídolo desse grupo.

Por outro lado, as cinco produções se diferenciaram pela alteração do cenário onde figuram os personagens, o qual, no entanto, continuou estando ligado ao universo do horror e, dentro dessa lógica, do crime. Assim, a mudança não comprometeu a representação proibida de Hang como pessoa monstruosa, mas sim abriu novas perspectivas para leitura dessa associação, permitindo à charge continuada estabelecer a relação dialógica de reforço à voz de Nando Motta sem comprometer o seu projeto enunciativo individual posicionado na linha de resistência à censura de Hang.

De modo menos recorrente, houve o caso das réplicas de Paulo Batista e de Genildo, as quais se detiveram na reação de Hang de buscar silenciar cartunistas. Enquanto a primeira charge abordou o tópico pela pergunta retórica da Morte e pela confissão orgulhosa de Hang, que atenua a questão diante da lembrança do que fez à mãe, a última foi mais a fundo nesse projeto quando criou propriamente a cena de perseguição à obra do cartunista tomando a materialidade mesma de sua charge para agregar a ela – por meio da imagem de Hang segurando objetos que operam a anulação de seu desenho (o pincel embebido em tinta preta e o alfinete) – marcas da censura sofrida por Nando Motta no exercício de sua arte. Assim, por um e por outro caminho, as duas últimas charges continuadas inflamaram a indignação contra Hang e a sua vinculação aos monstros: a de Paulo Batista pelo cenário, pela nova parceira do diálogo de Hang (a Morte) introduzida e pela fala espantosamente cruel de Hang na conversa; a de Genildo pela retratação de Hang destruindo a obra artística de Nando Motta.

Ao inscrever materialmente a charge de Nando Motta em seu quadro enunciativo, a charge de Genildo é um exemplo imensamente claro da bivocalidade constitutiva de todo enunciado de charge continuada, pois vimos que, nesse tipo de réplica, a voz do autor se remete, ao mesmo tempo e no mesmo fio enunciativo, às vozes opositoras do artista censurado e da pessoa do censor, e, portanto, só por meio delas pode cumprir sua intenção de resistir ao silenciamento e de promover a causa artística.

## REFERÊNCIAS

- AICRAG, J. Quem fala, deseja ser ouvido. Quem... Aicrag, J. **Pensador**, © 2005-2024. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MzE1NzA3Ng/#:~:text=J-,%E2%81%A0Quem%20fala%2C%20deseja%20ser%20ouvido.,n%C3%A3o%20fala%2C%20deseja%20mais%20ainda..> Acesso em: 1 nov. 2024.
- ALVARENGA, A. P. O. B.; POLATO, A. D. M. O posicionamento axiológico antipronunciamento presidencial em uma charge política. **Revista Linguagem**, São Carlos, v. 40, Número temático, p. 369-384, set. 2020. Disponível em: <https://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/1416>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- ALVES FILHO, F.; SANTOS, E. P. O tema da enunciação e o tema do gênero no comentário online. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 78-90, abr./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2013v10n2p78/25542>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- AMAI-VOS UNS. AOS OUTROS. ATÉ BOLSONARO? **iFunny**, 2023. Disponível em: <https://br.ifunny.co/picture/amai-vos-uns-aos-outros-ate-bolsonaro-cJpLEWqNA>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- AMARAL, I. Aziz: ‘Patriota que coloca na frente das lojas a Estátua da Liberdade’. **Estado de Minas**, 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/09/29/interna\\_politica,1309958/aziz-patriota-que-coloca-na-frente-das-lojas-a-estatua-da-liberdade.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/09/29/interna_politica,1309958/aziz-patriota-que-coloca-na-frente-das-lojas-a-estatua-da-liberdade.shtml#google_vignette). Acesso em: 1 ago. 2024.
- ANTUNES, R. O caso do suicídio do pai de Luciano Hang, “seu Lula”, transformado em infarto pela Havan. Por Renan Antunes. **Diário do Centro do Mundo**, 2021. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-caso-do-suicidio-do-pai-de-luciano-hang-seu-lula-transformado-em-infarto-pela-havan-por-renan-antunes/>. Acesso em: 14 jul. 2024.
- ARAÚJO, J. A. **Constelação de gêneros: a construção de um conceito**. São Paulo: Parábola, 2021.
- ARÁN, P.; PONCE, O. Ética participativa em Bakhtin. Pandemia e pansemia. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 57-74, out./dez. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/C4r5cJVyzmdDRcSfnNZVy5t/>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- ARONOVICH, L. **O Br inteiro chocado qo véio da Havan fraudou a [...]**. [S. L], 22 set. 2021. *Twitter*: @lolaescreva. Disponível em: <https://x.com/lolaescreva/status/1440770630366814210>; Acesso em: 1 ago. 2024.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

BARBOSA, R. F. Aproximações entre charges e memes em ambientes digitais. *In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS*, 5., 2018, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2018. Disponível em: [https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais5asjornadas/q\\_midia/rafaella\\_barbosa.pdf](https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais5asjornadas/q_midia/rafaella_barbosa.pdf). Acesso em: 1 ago. 2024.

BATISTA, P. **Bolsolão do asfalto, 1 bilhão. E já teve bolsolão do MEC, bolsolão dos ônibus, bolsolão do trator, bolsolão do lixo...** São Paulo, 12 out. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjnimTMu-Ap/?igsh=MTAzb3pkeDM3ZDNoNw%3D%3D>. Acesso em: 14 jul. 2024.

BATISTA, P. **Até o deputado bananinha sabe**. São Paulo, 15 abr. de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CreHNVLfSS/?igsh=a29pMDdmNndtcndh>. Acesso em: 14 jul. 2024.

BERNARDINO, R. A. dos S. ; BRITO, I. G. ; SILVA, E. C. Construção de sentidos em enunciados verbivocovisuais: um olhar tridimensional para o gênero charge. **Letrônica**, v. 14, p. 1-16, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/42466>. Acesso em: 1 ago. 2024.

BELÉM, E. F. Chucky, Jason e Hannibal “ficam” escandalizados com dono da Havan, que processa chargista. **Jornal Opção**, 2021. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/chucky-jason-e-hannibal-ficam-es-candalizados-com-dono-da-havan-que-processa-charge-369922/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

BOLSONARISTAS alteram charges de Nando Motta e Sérgio Camargo, da Fundação Palmares, compartilha. **Brasil 247**, 2021. Disponível em: <https://www.brasil247.com/midia/bolsonaristas-alteram-charges-de-nando-motta-e-sergio-camargo-da-fundacao-palmares-compartilha-mlyu5ccj>. Acesso em: 19 mar. 2024.

BRAIT, B. Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo. **Trabalho, Educação e Saúde**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-18. mar. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tes/a/fmcBTKbHMFQLWN8MfL3J45L/?lang=pt>. Acesso em: 1 ago. 2024.

BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, 1o sem. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004/1935>. Acesso em: 1 ago. 2024.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 2, n. 13, p. 43-66, nov. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 1 ago. 2024.

BRAMBILA, G. #Contémironia: uma análise bakhtiniana da contrapalavra no contexto virtual. **Signótica**, Goiânia, v. 34, p. 1-28, set. 2022. DOI: 10.5216/sig.v34.72026. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/72026>. Acesso em: 18 jan. 2024.

BUBNOVA, T. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. Tradução de Maria Inês Batista Campos e Nathália Rodrighero Salinas Polachini. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 8, n. 10, p. 9-18, abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55173#:~:text=O%20fundamento%20constitui%20o%20ato,como%20deve%20aceitar%20um%20terceiro..> Acesso em: 1 ago. 2024.

CÂMARA ROCHA, R. D.; SILVA, R. S. O espaço-tempo enquanto categoria de análise na filosofia bakhtiniana. **Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação**, *Caicó (RN)*, v. 23, n. 2, p. 111-135, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/31981>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CAMPANHA contra o abandono de animais chega às redes sociais. **Secretaria Especial dos Direitos Animais**, 2012. Disponível em: [https://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/seda\\_news/cache/news20120106.html](https://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/seda_news/cache/news20120106.html). Acesso em: 14 jul. 2024.

CARDOSO, E. C.; Xavier, G. K. R. S. Charges alteradas, polêmicas instauradas: limites da intertextualidade na arena do dissenso midiático. **Acta Scientiarum, Language and Culture**, Maringá, v. 43, n. 1, p. 1-14, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/55662>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CARTUNISTAS fazem campanha em apoio ao colega Renato Aroeira. **UFMG**, 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/cartunistas-fazem-campanha-em-apoio-ao-colega-renato-aroeira>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CAVALCANTE FILHO, U.; TORGA, V. L. M. Língua, Discurso, Texto, Dialogismo e Sujeito: compreendendo os gêneros discursivos na concepção dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem). In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 1., 2011, Vitória - ES. **Anais [...]**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/conel/issue/view/176>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CHARGE. **Cola da Web**, 2024. Disponível em: <https://www.coladaweb.com/redacao/charge>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CHARGISTAS reproduzem tema da charge de Nando Mota, processado pelo dono da Havan. **Vila de Utopia**, 2021. Disponível em: <https://viladeutopia.com.br/chargistas-pela-democracia-reproduzem-tema-da-charge-de-nando-mota-processado-pelo-dono-da-havan/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CHARGISTAS saem em defesa de colega processado. **Pirralha**, 2021a. Disponível em: <https://revistapirralha.com.br/chargistas-saem-em-defesa-de-colega-processado>. Acesso em: 1 ago. 2024.

COSTA, J. L.; PAVEAU, M. Imagem e Discurso. Uma enunciação material visual. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 18, n. esp. p. 5788-5795, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/82170/46881>. Acesso em: 1 ago. 2024.

COTTA, A. G. Brasil e Auschwitz. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [S.L], v. 1, n. 2, p. 154–173, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/24>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CPI da Pandemia: principais pontos do relatório. *Senado Notícias*, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/cpi-da-pandemia-principais-pontos-do-relatorio>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CUELLO, R. M. B.; ADELINO, F. J. Gênero discursivo charge: uma análise a partir dos pressupostos de Bakhtin. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE AMÉRICA LATINA. 17., 2014, João Pessoa. **Anais [...]**. Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL), 2014. Disponível em: <https://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0503-2.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CUNHA, D. Dialogismos e ponto de vista: um estudo da charge. **Eutomia**, Pernambuco, v. 1 n. 09, p. 244-263, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/947>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DELL'ISOLA, R. L. P. Perspectivas teóricas subjacentes às noções de gênero: textual ou discursivo? In: DELL'ISOLA, R. L. P. (Org.). **Gêneros textuais: o que há por trás do espelho?** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

DERVICHE, A. Censura às artes não é nova na história e vai além de ditaduras. **Jornal da USP**, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/censura-as-artes-nao-e-nova-na-historia-e-vai-alem-de-ditaduras/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DESENHOS DO NANDO. **E ainda se dizem vítimas...** São Paulo, 9 de abril de 2024. Instagram: @desenhosdonando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3uuLGTuHTB/?igsh=aTZibGw3dmNsaml1>. Acesso em: 14 jul. 2024.

DESTRI, A.; MARCHEZAN, R. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1–25, 2021. DOI: 10.25189/rabralin.v20i2.1853. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1853>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DIAS, E. Queiroga e Barra Torres provam: estabilidade é essencial ao serviço público. **Jornal Opção**, 2021. Disponível em:

<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/conexao/queiroga-e-barra-torres-provam-estabilidade-e-essencial-ao-servico-publico-368514/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DIAS, A. M. B. Sempre outro, mas não qualquer um: o sujeito entre o querer e o poder dizer das Análises de Discurso materialista e dialógica. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 67, p. 253–277, dez. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/135124>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DIAS, A. M. B. Posicionamento axiológico em tempos de pandemia de COVID-19: uma análise do enunciado verbo-visual da charge. **Revista Falange Miúda**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 1–11, 2023. Disponível em: <https://periodicos.upe.br/index.php/refami/article/view/347>. Acesso em: 2 ago. 2024.

DOMINGUEZ, M. G. A. Discurso populista como resistência? Análise de uma campanha política nas redes sociais. In: MARQUES, M. A. (Org.) *et al.* **Populismos e suas linguagens: textos selecionados**. Ribeirão: Húmus, 2022. Disponível em: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/81320/1/Populismos%20e%20suas%20linguagens\\_DIGITAL.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/81320/1/Populismos%20e%20suas%20linguagens_DIGITAL.pdf). Acesso em: 1 ago. 2024.

DONO da Havan pretende censurar NANDO MOTTA. **Pirralha**, 2021b. Disponível em: <https://revistapirralha.com.br/dono-da-havan-quer-calar-o-chargista-nando-motta>. Acesso em: 1 ago. 2024.

DORNELES, E. F. A concepção de sujeito em Bakhtin. **Revista Leitura**, Maceió, n. 30, p. 227-236, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7491>. Acesso em: 1 ago. 2024.

EDRA. Charge continuada “Nando Motta”. **Cartunista Edra**, 2021. Disponível em: <https://chargesdoedra.blogspot.com/2021/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FARACO, C. A. Bakhtin e Filosofia. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 45-56, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/31815/22646>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GONÇALVES, T. M. **Vozes sociais em confronto: sentidos polêmicos construídos discursivamente na produção e recepção de charges**. 2015. Dissertação (mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/7160/1/000466609-TeX-to%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GONÇALVES, T. M. Charge e humor: eis a questão. **PERcursos linguísticos**, Vitória (ES), v. 7, n. 15, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15843>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GONÇALVES, T. M. **A arquitetônica de charges com contornos intolerantes: discursos sociais em tensão**. 2019. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em:

<https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/15284/1/000495356-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GOVERNOS usaram pandemia para reprimir liberdade de expressão, denuncia AI. **Estado de Minas**, 2021b. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/10/18/interna\\_internacional.1314953/governos-usaram-pandemia-para-reprimir-liberdade-de-expressao-denuncia-ai.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/10/18/interna_internacional.1314953/governos-usaram-pandemia-para-reprimir-liberdade-de-expressao-denuncia-ai.shtml). Acesso em: 1 ago. 2024.

GRILLO, S. V. de C. Gêneros primários e gêneros secundários no círculo de Bakhtin: implicações para a divulgação científica. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 52, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1467>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GUERRA, C.; BOTTA, M. G. O meme como gênero discursivo nativo do meio digital: principais características e análise preliminar. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, vol. 12, n. 3, p. 1859-1877, jul./ set. 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/m/Downloads/admin,+Cristiane+Guerra%3B+Mariana+G.+Botta%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/m/Downloads/admin,+Cristiane+Guerra%3B+Mariana+G.+Botta%20(2).pdf). Acesso em: 1 ago. 2024.

FALCÃO, C. C. Sobre incompatibilidade e estranhamento: o enunciado da cristofobia e suas escalas de sentido em charges online. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 1-27, jan./março 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/4V9rXfQWM4zyfNn4JJwQ7NC/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FÉLIX, V. Luciano Hang vai à Justiça contra charge que o acusa de “deixar a mãe ser cobaia”. **Portal dos Jornalistas**, 2021. Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/luciano-hang-vai-a-justica-contr-charge-que-o-acusa-de-deixar-a-mae-ser-cobaia/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FERREIRA, F. D. **Humor gráfico na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985): as charges políticas de Orlando Mattos, Ziraldo, Angeli**. 2023. 2013 f. Tese (Doutorado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2023. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/11062>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Esta é a charge de Jean Galvão (@jeangalvao) publicada em todas as plataformas da Folha [...]**. [S.L], 5 maio de 2024. Instagram: folhadespaulo. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C6mqQizMWcO/?img\\_index=folhadespaulo](https://www.instagram.com/p/C6mqQizMWcO/?img_index=folhadespaulo). Acesso em: 1 ago. 2024.

GALINDO, S. **Luciano Hang processa cartunista por charge em que é chamado de 'monstro'**. Brasília, 23 de dezembro de 2021. Instagram: @galindoshow. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CX1q6z5B08G/?igsh=MWUzejNzb3NmenFqcg%3D%3D>. Acesso em: 14 jul. 2024.

GERMANO, C. Policial registra B.O. em forma de poesia: ‘Na mansidão do silêncio noturno’. **Correio Braziliense**, 2024. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2024/05/6868477-policial-registra-b-o-em-forma-de-poesia-na-mansidao-do-silencio-noturno.html>. Acesso em: 12 jul. 2024.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Ática, 2008.

GÓMEZ PONCE, A. Modulações de la memoria televisiva. Inquietudes sobre las series y el género en tiempos de streaming. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, [S.L] v. 9, n. 18, p. 2-23, 28 oct. 2022. Disponível em: <http://www.revistaec.eu/index.php/raec/article/view/434>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GUTIERREZ, S. Para uma análise dialógica das comunidades virtuais. **Travessias Interativas**, São Cristóvão (SE), v. 1, n. 1, p. 59–69, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/10888>. Acesso em: 1 ago. 2024.

HÁ um ano, Bolsonaro chamava COVID de gripezinha em rede nacional; relembre. **Estado de Minas**, 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/24/interna\\_politica,1250005/ha-um-ano-bolsonaro-chamava-covid-de-gripezinha-em-rede-nacional-relembre.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/24/interna_politica,1250005/ha-um-ano-bolsonaro-chamava-covid-de-gripezinha-em-rede-nacional-relembre.shtml). Acesso em: 1 ago. 2024.

HANG, dono da Havan, “aposenta” terno verde–amarelo na era Lula. **Metrópoles**, 2023. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/hang-dono-da-havan-aposenta-terno-verde-amarelo-na-era-lula>. Acesso em: 14 jul. 2024.

HAVAN AQUI VENDEMOS ATÉ A MÃE. **iFunny**, 2021. Disponível em: <https://br.ifunny.co/picture/havan-aqui-vendemos-ate-a-mae-M8yivryw8>. Acesso em: 28 set. 2024.

HAYE, A.; LARRAÍN, A. Campo e enunciado: problema da articulação do discurso. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 79-99, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/v7r9H5Qyvbc5gqjKkQznLHD/?lang=pt>. Acesso em: 1 ago. 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. **#Charge de Thiago Lucas (@thiagochargista), para o Jornal do Commercio**. Pernambuco, 1 de maio de 2024. Facebook: Jornal do Commercio. Disponível em: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=864231922411756&set=a.646588914176059&type=3&paipv=0&eav=AfZJRk4FMFaL0VWo79DyvF\\_BAnOPYrdhYwvuufGgOkpU0wigilzP4CZjrWCkMGjivAk&\\_rdr](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=864231922411756&set=a.646588914176059&type=3&paipv=0&eav=AfZJRk4FMFaL0VWo79DyvF_BAnOPYrdhYwvuufGgOkpU0wigilzP4CZjrWCkMGjivAk&_rdr). Acesso em: 1 ago. 2024.

KESKE, H. I. Práticas sociais da vida cotidiana: o processo comunicacional em perspectiva dialógica. **Intexto**, Porto Alegre, n. 19, p. 100–115, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/8010>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LEITE, F. F.; MELLO, P. G.; MARTINS, E. S. Pontos de diálogo entre os textos O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária e Os Gêneros do Discurso, de M. M. Bakhtin: algumas possibilidades de aplicação no ensino de línguas. **Signótica**, Goiânia, v. 28, n. 2, p. 363–380, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/34913>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LIBERATTI, D. S. **Charges na pandemia: subjetividade e condição humana**. 2022. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Condição Humana) - Centro de Ciências Humanas e Biológicas, Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/17008>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LIMA, S. M. M. Sujeito em Bakhtin: Autoria e Responsabilidade. **PERcursos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 8, n. 19, p. 59–76, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/20305>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LISBOA, D. C. **A imagem como fonte histórica: a gestão do governo Bolsonaro durante a pandemia da covid-19 através das charges (2020-2022)**. 2023. 69f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/12354>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LISTA Premiados Vladimir Herzog todas as edições. **Prêmio Vladimir Herzog**, c2024. Disponível em: <https://premiolvladimirherzog.org/lista-premiados-vladimir-herzog-todas-as-edicoes/>. Acesso em: 14 de jul. 2024.

LUCIANO Hang entra com ação contra Nando Motta por charge que o compara a personagens de terror. **Brasil 247**, 2021. Disponível em: <https://www.brasil247.com/brasil/luciano-hang-entra-com-acao-contra-autor-de-charge-que-o-compara-a-personagens-do-terror>. Acesso em: 1 ago. 2024.

LUCIANO Hang processa cartunista por charge em que é chamado de ‘monstro’. **Uol**, 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/12/16/luciano-hang-processa-cartunista-por-charge-em-que-e-chamado-de-monstro.htm>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MENDONÇA manda PF apurar charge que liga Bolsonaro à suástica nazista. **Poder 360**, 2020. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/mendonca-manda-pf-apurar-charge-que-liga-bolsonar-o-a-suastica-nazista/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

MIANI, R. Charge: uma prática discursiva e ideológica. **9ª Arte**, São Paulo, v.1, n. 1, p. 37-48, 1º semestre/2012. Disponível em: [file:///C:/Users/m/Downloads/relsiodossantos,+Art\\_Charge%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/m/Downloads/relsiodossantos,+Art_Charge%20(2).pdf). Acesso em: 1 ago. 2024.

MOLL, E. S.; DI FÂNTI, M. G. C. O encontro de subjetividades no enunciado: apontamentos sobre alteridade e linguagem nos escritos do Círculo de Bakhtin. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. esp. (supl.), p. 1-16. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/42540/27443>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

NASCIMENTO, H. F. S. **A construção da argumentação em charges políticas: a (co)ocorrência da polifonia e da modalização discursiva**. 2021. 218 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20804>. Acesso em: 1 ago. 2024.

NASCIMENTO, T. A. M. **É para rir ou para chorar? As tirinhas e charges sobre a COVID-19 como produção de resistência ao governo de Jair Bolsonaro e o enfrentamento à pandemia**. 2023. 228 f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/55160>. Acesso em: 1 ago. 2024.

NETO, N. L. Luciano Hang entra com ação contra charge que o compara a personagens de terror. **O Globo**, 2021. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/luciano-hang-entra-com-acao-contracharge-que-o-compara-personagens-do-terror.html>. Acesso em: 1 ago. 2024.

NÓBREGA, I. Com Hang, TV Senado registra recorde de audiência da CPI no Youtube. **Poder 360**, 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/com-hang-tv-senado-registra-recorde-de-audiencia-da-cpi-no-youtube/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

O GRITO de Edvard Munch. *Cultura genial*, 2017-2025c. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-grito-de-edvard-munch/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

PAULA, L.; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**, Cuiabá-MT, v. 27, n. 49, p. 1-490, out./dez., 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366>. Acesso em: 1 ago. 2024.

PAVEAU, M. **Análise do Discurso Digital: dicionário das formas e das práticas**. São Paulo: Pontes Editores, 2021.

PREVENT Senior fraudou atestado de óbito de mãe de Hang, afirma dossiê. **Exame**, 2021. Disponível em: <https://exame.com/brasil/prevent-senior-fraudou-atestado-de-obito-de-mae-de-hang-afirma-dossi/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

PROCESSO de Luciano Hang contra Nando Motta resulta em protesto artístico com mais de 70 charges. **Brasil 247**, 2021. Disponível em: <https://www.brasil247.com/cultura/processo-de-luciano-hang-contranando-motta-resulta-em-protesto-artistico-com-mais-de-40-charges>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PESSOA, F. Ilustrações pandêmicas na era virtual. **Plataforma Abierta de Libros y Memorias Académicas - PALMA**, [S. l.], p. 102-130, 2023. Disponível em: <https://cipres.sanmateo.edu.co/ojs/index.php/libros/article/view/872>. Acesso em: 1 ago. 2024.

POLÍTICOS criticam charge publicada na “Folha” sobre o RS. *Poder 360*, 2024. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/midia/politicos-criticam-charge-publicada-na-folha-sobre-o-rs/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

PONZIO, A. **Procurando uma palavra outra**. 1 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PUZZO, M. Gênero discursivo, estilo, autoria. **Linha D’Água**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 172-189, dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/105646/146245>. Acesso em: 1 ago. 2024.

QUEIROZ, I. A. O conceito de arquitetônica na teoria bakhtiniana: uma abordagem historiográfica, filosófica e dialógica. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 625–640, 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1506>. Acesso em: 1 ago. 2024.

QUEIROZ, I. A. Arquitetônica, relações dialógicas e metalinguística: a base do pensamento bakhtiniano. **Linha D’Água**, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 55–78, set./dez. 2020. DOI: [10.11606/issn.2236-4242.v33i3p55-78](https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p55-78). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171194>. Acesso em: 1 ago. 2024.

QUESTÃO 1 de 1. **Tec Concursos**, c2024. Disponível em: <https://www.tecconcursos.com.br/questoes/393876>. Acesso em: 14 jul. 2024.

RAMOS, P. ; VIEIRA, I. R. Invasores de charge: Paródias modificando discursos em redes sociais. **Polifonia**, Cuiabá (MT), v. 29, n. 54, p. 140–163, abr./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/15015>. Acesso em: 1 ago. 2024.

RIBEIRO, P. B. Funcionamento do gênero do discurso. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 54-67, 1º sem. 2010. Disponível em: file:///C:/Users/m/Downloads/3370-Texto%20do%20artigo-7636-2-10-20110928%20(1).pdf. Acesso em: 1 ago. 2024.

RIBEIRO, K. A complexidade do encontro de esferas discursivas: o caso da mídia e da religião na contemporaneidade. **Revista Desenredo**, Passo Fundo (RS), v. 13, n. 1, p. 187-211, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/6779>. Acesso em: 1 ago. 2024.

RIBEIRO, K. Por uma visão dialógica da forma: contribuições do Círculo de Bakhtin para os Estudos da Linguística. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 100-119, mai/ago. 2018. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1087/511>. Acesso: 1 ago. 2024.

RIOS, J. A. V. A Constituição do Sujeito de Linguagem: entre “Eu” e o “Outro”. **Revista Entreideias: educação, cultura e sociedade**, Bahia, v. 10, n. 9, p. 203-217, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/2693>. Acesso em: 1 ago. 2024.

ROHLING, N. A pesquisa qualitativa e Análise Dialógica do Discurso: caminhos possíveis. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 15, n. 2, p. 44-60, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/7561>. Acesso em: 1 ago. 2024.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística: Intertextualidade e polifonia – Um estudo de charges da Folha de S.Paulo**. Maringá (PR): Eduem, 2000.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 206-216, ago./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/Z96vv4RWJy4Qb8hghKmtvCL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SANTANA, W. K. F. A contrapalavra no gênero charge: uma análise a partir de Bakhtin e o Círculo. **Revista ProLíngua**, Paraíba, v. 12, n. 2, p. 60-68, 2018, out./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/38232>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SANTANA, W. K. F.; SILVA JÚNIOR, S. N.; LIMA, E. S. Produção de sentidos numa charge contemporânea: uma análise dialógico-discursiva. **Revista Odisseia**, Natal (RN), v. 7, n. 2, p. 79–93, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/25330>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SANTOS, A. C; MARQUES, G. G. B. S.; RODRIGUES, S. G. C. A ironia como zona de confronto entre diferentes vozes/dizeres em comentários do Facebook. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 28-50, jan./mar. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/38576/27015>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SCABIN, N. L. C.; NABEIRO, A. L. P. S. Rindo, você castiga muito mais: mobilização digital e efeito bumerangue no caso Charge Continuada. **Revista Comunicação Midiática**, São Paulo, v. 17, n.1, p. 43-60, jan-jun, 2022. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/529/460>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SCABIN, N. L. C.; FERRARAZ, R.; NABEIRO, A. L. P. S. Pantanal em memes: mediações emergentes do consumo televisivo em publicações de redes sociais sobre temáticas político-sociais. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 51, p.4-24, set./dez. 2023. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/364/379>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SENADO FEDERAL. **Depoimento de Luciano Hang na #CPIdaPandemia da Pandemia é marcado por interrupções**. Brasília, 29 set. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/SenadoFederal/status/1443274383150170114>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SEVERO, C. G. Sobre o sujeito na perspectiva (do Círculo) de Bakhtin. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 7, n. 25, p. 45-60, abr. jun. 2008. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/9/16>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SILVA, M. R.; ALBANO, S. G. Charges e cibercultura: desafios e (in)definições de um gênero. **Temática**, Paraíba, v. 13, n. 11, p. 78-96, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/37253/18667>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SILVA, A. A leitura da verbo-visualidade pelo viés dialógico. **Linha Mestra**, v. 17, n. 51, p. 194-207, set./dez. 2023. Disponível em: <https://www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/1381/1218>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SHORES, N. CPI da Covid convoca Luciano Hang para prestar depoimento na 4ª feira. **Poder 360**, 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/cpi-da-covid/cpi-da-covid-convoca-luciano-hang-para-prestar-depoimento-na-4a-feira/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SILVA, J. P. M.; CORTEZ, S. L. A (re)construção do referente em memes verbo-visuais. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória, v. 14, n. 29, p. 386-405, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/32149>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SIMÕES, A. C. Caricatura: gênero do discurso ou recurso estilístico? *In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS*, 1., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2011. Disponível em: [https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais1asjornadas/q\\_generos/alex\\_caldas.pdf](https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais1asjornadas/q_generos/alex_caldas.pdf). Acesso em: 1 ago. 2024.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. *In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-36.

SOBRAL, A. **Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: A fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), LAEL/PUC-SP, São Paulo, 2006.

SOBRAL, A. O ato “responsável”, ou ato ético, em Bakhtin, e a centralidade do agente. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 11, n. 1, p. 219–235, jul. 2008a. DOI: 10.5433/2237-4876.2008v11n1p219. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3092>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOBRAL, A. As relações entre texto, discurso e gênero: uma análise ilustrativa. **Revista Intercâmbio**, São Paulo, v. 17, p. 1-14, 2008b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3570>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOBRAL, A. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin**. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SOBRAL, A. **A filosofia primeira de Bakhtin: roteiro de leitura comentado**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2019

SOBRAL, A.; GIACOMELLI, K. A concepção dialógica e os dois planos da linguagem e da constituição do sujeito: algumas considerações. **Nonada: Letras em Revista**, v. 1, n. 24, p. 204-223, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451510015.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Jorge O Mau**. São Paulo, 20 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXtRY2NF2LH/?igsh=MTh4YXBxMm5qeW5sZg%3D%3D>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Paulo Batista**. São Paulo, 21 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXwKbiAFe9v/?igsh=MTdxc3hpaHF1NmpqaQ%3D%3D>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Maraska**. São Paulo, 21 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXwtSYFFves/?igsh=YWkwZWVndTBh>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Geuvar**. São Paulo, 23 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CX0wJ9ZOJZI/?igsh=MTRtMGJqaXZtdWhqcA%3D%3D>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Edra**. São Paulo, 23 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CX1CxeGu9ZW/?igsh=bjdhbW16Y2xreWNU>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOMOS TODOS NANDO. **Manoel Dama**. São Paulo, 29 dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CYD\\_1lFrY1F/?igsh=amx0emliemF1MDVz](https://www.instagram.com/p/CYD_1lFrY1F/?igsh=amx0emliemF1MDVz). Acesso em: 1 ago. 2024

SOUZA, A. G. A memória na dialogia de Bakhtin. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 376-389, jul-dez. 2021. Disponível em: file:///C:/Users/m/Downloads/doiufrgs,+19+-+A+MEM%C3%93RIA+NA+DIALOGIA+DE+BAKHTIN.docx%20(1).pdf. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOUZA, A. M. N.; BRITO, I. G.; BEZERRA, L. M. D. Dialogismo e Construção de Sentidos em Charges da Folha de São Paulo. **Revista Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 12, n. 3, p. 238-259, 2021. DOI: 10.46230/2674-8266-12-4227. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/4227>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOUZA, T. “Será um prazer”, diz Luciano Hang sobre convocação para depor na CPI. *Correio Braziliense*, 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/politica/2021/09/4951253-sera-um-prazer-diz-luciano-hang-sobre-convocacao-para-depor-na-cpi.html>. Acesso em: 1 ago. 2024.

STEPHANOWITZ, H. **Gente! Essa charge não pode espalhar! Luciano Hang, o bolsonarista [...]**. [S. L], 15 dez. 2021. Twitter: @Helenasth. Disponível em: <https://x.com/Helenasth/status/1471283328988983297?prefetchTimestamp=1721238909682>. Acesso em: 1 ago. 2024.

TOMÉ, B. Com Halloween kills, Michael Myers supera recorde de mortes de Jason Voorhees. **Observatório do Cinema**, 2021. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/com-halloween-kills-michael-myers-supera-recorde-de-mortes-de-jason-voorhees/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, Tradução e Notas João Wanderley Geraldi. São Carlos, 2014.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2021.

WELBERT, R. Charge: proibição continuada. **Portal Gerais**, 2021. Disponível em: <https://portalgerais.com/charge-proibicao-continuada/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

ZAVAM, A.S. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso à luz da concepção de tradição discursiva: um estudo com editoriais de jornal**. 2009. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3602>. Acesso em: 1 ago. 2024.