

Autoria no plano da constituição interativa eu-outro: estudo da arquitetônica das posições no enunciado

Aline Milena Borges da Silva Dias*

Resumo

Segundo a perspectiva dialógica, a noção de autoria evoca, no plano estético-literário, um nível especial de realização da alteridade, pois refere-se à consciência que abrange e conclui a consciência do personagem (Bakhtin, 2023). Entendendo-se a relação eu-outro como uma condição inalienável de todo discurso, este trabalho objetiva, de maneira geral, examinar o fenômeno da autoria, situando sua importância para o estudo das criações verbais. Assim, são objetivos específicos: i) definir a autoria como posição estética criativa organizadora do enunciado e a sua relação com a forma arquitetônica e a forma composicional; ii) averiguar em que medida a noção de autoria, no plano estético, se estende à análise de um enunciado de natureza diversa ao romance. A pesquisa seguiu a abordagem qualitativa, caracterizando-se como descritiva, bibliográfica e documental. A fundamentação consistiu em estudos da teoria dialógica da linguagem e de sua vertente brasileira, a análise dialógica do discurso (ADD). Os resultados apontaram a autoria como uma função interna do enunciado que autoriza um conjunto de valorações e cria posições essencialmente ligadas a uma estrutura dialógica simultaneamente estável e dinâmica – a forma arquitetônica, instância da expressão da atitude valorativa do autor com o conteúdo realizada por um todo material organizado. Essa autoria pôde ser verificada num enunciado do cartunista Maraska, produzido para o movimento charge continuada, na projeção de uma voz que, frente à intencional reprodução de elementos de uma obra censurada, organizou um plano de relações completamente singular pela interdiscursividade estabelecida com uma tela artística de terror.

Palavras-chave: autoria; relações dialógicas; enunciado; arquitetônica; charge continuada.

* Pesquisadora da Rede de Estudos Dialógicos (RED) e doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0874-1172>.

Authorship in the plan of the interactive constitution I-other: architectural study of the positions in the enunciation

Abstract

According to the dialogic perspective, the notion of authorship evokes, in the aesthetic-literary plane, a special level of realization of otherness, since it refers to the consciousness that covers and concludes the consciousness of the character (Bakhtin, 2023). Understanding the relationship I-other as an inalienable condition of all discourse, this work aims, in general, to examine the phenomenon of authorship, situating its importance for the study of verbal creations. Thus, are specific objectives: i) define the authorship as a creative aesthetic position organizing the statement and its relationship with the architectural form and the compositional form; ii) to ascertain to what extent the notion of authorship in the aesthetic plane extends to the analysis of a statement of a different nature to the novel. The research followed a qualitative approach, characterized as descriptive, bibliographic and documentary. The foundation consisted of studies of the dialogic theory of language and its Brazilian aspect, the Dialogic Discourse Analysis (ADD). The results pointed to authorship as an internal function of the statement that authorizes a set of valuations and creates positions essentially linked to a dialogic structure simultaneously stable and dynamic - the architectural form, instance of the expression of the author's valuative attitude with the content carried out by a whole organized material. This authorship could be verified in an enunciation of the cartoonist Maraska, produced for the continuous charge movement, in the projection of a voice that, facing the intentional reproduction of elements of a censored work, organized a plan of relations completely singular by the interdiscursivity established with an artistic screen of terror.

Keywords: authorship; dialogic relations; enunciated; architectural; continuous charge.

Recebido em: 15/05/2025 // Aceito em: 27/11/2025

Introdução

Quando delinea as características do que vem a ser a análise dialógica do discurso (ADD), Brait (2004) aponta 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” (Brait, 2004, p. 5). Mais adiante, observa que, da ótica dialógica, resulta “uma concepção ativa de sujeito e de objeto, entrevistados 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).

Com efeito, a importância de se valer dessas “duas faces de uma mesma moeda” pode ser vista, segundo Sobral e Giacomelli (2015), na interpretação de pontos da teoria dialógica, como significação e tema; forma composicional e forma arquitetônica; forças centrípetas e forças centrífugas; repetibilidade e irrepetibilidade, entre outras noções nas 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” (Sobral; Giacomelli, 2015, p. 205). Semelhantemente, em todos os casos, 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.

Diante disso, assim como não se pode adotar uma visão ingênua sobre o diálogo, limitando-o ao 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 (Bubnova, 2013, p. 10). Nesse sentido, vê-se que mesmo a filosofia bakhtiniana do ato – uma das bases das noções de relações dialógicas, de enunciado e de gênero (Sobral, 2019) –, ao advogar a defesa da singularidade incontornável do sujeito em sua existência, não incorre na promoção de um individualismo, mas sim na consideração da responsabilidade de cada ser em seu próprio lugar (Arán; Ponce, 2022), à luz da responsabilidade exercida por outros agentes de igual modo únicos.

Logo, tanto no domínio de sua filosofia quanto no desenvolvimento de sua obra posterior, como a análise do romance dostoiévskiano, Bakhtin sustenta o postulado básico de que não há vida realmente vivida nos limites de uma única consciência. Ao descrever os momentos de contemplação do corpo do outro no espaço, ponto de partida da noção do estético (Bubnova, 2013), o autor ilustra tal princípio. Segundo Bubnova (2013), o privilégio dado ao estético no interior de tal discussão ocorre porque, para Bakhtin, antes de constituir-se em uma área autônoma da atividade humana, o estético é ontologicamente inerente às relações arquitetônicas por meio das quais se organiza a subjetividade e o dizer, mediante as modalidades principais de relação com o outro.

Desse modo, dentro do quadro artístico, Bakhtin (2020) trata dos momentos simultâneos de empatia e exotopia. No primeiro, apreende-se o objeto de visão do seu próprio interior; no segundo, situa-se essa individualidade compreendida mediante

a empatia fora dela mesma, num retorno à posição inicial externa ou extralocalizada de observação. Somente o 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 transgredir e exceder o objeto 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 singulares.

Por conseguinte, conforme Bakhtin (2020), o sujeito vive ativamente a empatia com a sua individualidade, não perdendo, nem por um instante, a si mesmo (seu lugar único fora dela). Nisto consiste a produtividade e a novidade do ato: “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” (Bakhtin, 2020, p. 62).

Por outro lado, Bubnova (2013) afirma que “embora a ética fundamentada na responsabilidade seja de caráter inato ou intuitivo, ela não é de índole apriorística” (Bubnova, 2013, p. 13), 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.” (Faraco, 2017, p. 48).

Ainda no contexto de criação estética, háo conceito de autoria, que designa o elemento formal responsável pelo acabamento

da obra. Mais especificamente, refere-se a um tipo particular de relação estabelecida entre uma posição axiológica e as demais posições que ela define a partir do lugar único e necessariamente externo. Apesar dos contornos teóricos específicos que cercam a discussão sobre as noções de autor e autoria na ADD, os quais não devem ser desconsiderados (alguns já mencionados anteriormente), a discussão de tais conceitos pode fundamentar análises também de gêneros externos ao domínio estético. Isso porque todos os tipos de enunciado encontram-se organizados em torno de uma posição ou intenção “extraposta” em relação ao alvo de interesse, seja esse um personagem (no romance, por exemplo), seja esse um assunto (nos demais gêneros).

Em última análise, há sempre, por meio da enunciação, um projeto enunciativo, sendo o enunciado necessariamente “a realização concreta do projeto de responder, de (re)significar, de se posicionar” (Ribeiro, 2018, p. 105). Tal “projeto enunciativo” viabiliza a autoria, percebida como a vontade criativa única e a posição diante da qual se pode reagir (Bakhtin, 2010). Em uma outra formulação, a autoria é o centro valorativo que dá substância ao enunciado e constitui sua condição de existência.

À vista desse panorama, particularmente da tensão entre a instância individual criativa e a dimensão social organizadoras do enunciado, o objetivo geral do estudo é examinar o conceito de autoria na concepção bakhtiniana, situando sua importância para o estudo das criações verbais. Sendo assim, constituem-se objetivos específicos da pesquisa: i) definir a autoria como posição estética criativa organizadora do enunciado e a sua relação com os conceitos de forma arquitetônica e de forma composicional; ii) averiguar em que medida a noção de autoria, no plano estético, se estende à análise de um enunciado de natureza diversa ao romance.

O estudo segue a abordagem de pesquisa qualitativa com finalidade descritiva, tendo em vista o objetivo de caracterizar o fenômeno da autoria. Quanto ao procedimento adotado para coleta de dados, o trabalho consiste em um estudo bibliográfico e, nesse campo, utiliza a revisão narrativa. Tal método permite a participação do pesquisador na indicação dos elementos teóricos a seres descritos e discutidos e realiza o tratamento dessas contribuições a partir de um modelo de investigação não exaustivo ou sistematizado (Ogassavara *et al.*, 2023). Além disso, a pesquisa também é documental, por utilizar fontes primárias – as charges –, nas quais se demonstrou, em termos práticos, a posição autoral.

Assim, de forma panorâmica e segundo os objetivos de pesquisa, este trabalho realiza a consulta a fontes teóricas do campo da teoria dialógica da linguagem e de sua vertente brasileira de estudos, a análise dialógica do discurso (ADD). Do primeiro grupo, foram considerados sobretudo os estudos de Bakhtin (2002, 2010, 2020, 2023) e Volóchinov (2021); do segundo, os trabalhos de Sobral (2009), Bubnova (2013), Sobral e Giacomelli (2015) e Queiroz (2017). Semelhante escolha foi feita em razão de as obras abordarem, em algum grau, a discussão sobre o tópico da autoria e, a partir disso, da representação das relações eu-outro na dinâmica de criação do enunciado. Para o melhor aproveitamento do material consultado, realizou-se o fichamento dos textos, de modo a mapear suas principais interlocuções com os objetivos desta pesquisa.

Isso posto, na sequência desta exposição inicial, na qual se apresentou o recorte bem como o tipo de pesquisa, o leitor encontrará, respectivamente: duas seções de fundamentação teórica, nas quais o conceito de autoria é aprofundado

e tensionado com outros elementos teóricos da concepção dialógica da linguagem; uma seção de análise, momento de ampliação do escopo teórico-analítico do conceito bakhtiniano de autoria pelo exame de seu funcionamento no enunciado de uma charge; uma última seção de considerações finais, onde é feito um levantamento dos principais resultados obtidos no percurso teórico-analítico anterior, como forma de sintetizar as suas contribuições e dar um fim, ainda que sempre provisório, ao trabalho.

1 O ser da vida e o ser da linguagem: modalidades autorais

Conforme Sobral (2005), 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” (Sobral, 2005, p. 23). Por causa dessa dupla articulação na formulação do conceito, “o sujeito bakhtiniano [...] passa a habitar uma determinada ‘periferia’ coletiva, onde **dialoga** com as diferentes vozes sociais de seus pares” (Keske, 2009, p. 12, grifo próprio).

Nesse contexto, 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. 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, assume-se como sujeito concreto a voz ou a posição que constitui, na linguagem, uma representação do sujeito físico, processo referido mais acima como “transfiguração discursiva”. 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, 2009, p. 65).

À vista disso, 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 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 produção.

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, 2023), o autor-pessoa plasma-se no interior da obra, instituindo-se como seu elemento-pivô. Na ausência do vínculo com essa consciência, o outro par da relação, o personagem (ou 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 no processo) criado, não podendo apreender-se a si mesmo isoladamente. Por outro lado, a localização externa do autor 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).

Sendo assim, assumir uma identidade entre o autor-criador e o autor-artista mostra-se também improdutivo do ponto de vista do que Bakhtin (2020) 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 o autor vive o ato com sua ação responsável do interior, e não do interior de seu produto tomado abstratamente.

Nessa lógica, o movimento do autor-pessoa com relação à obra não é ativo, pois, extraído da relação em que viveria em corpos alheios, a ele só é possível descrever o ato criativo, ficar-lhe às margens, sem realizá-lo de fato. Portanto, 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 de sua visão autoral enformadora do objeto estético. 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):

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. (Sobral, 2009, p. 66).

Essa passagem de Sobral (2009) alude à discussão de Bakhtin (2002) sobre forma arquitetônica e forma composicional, a qual se constitui também como um meio propício de compreensão da autoria na perspectiva dialógica. Para o filósofo, enquanto a forma composicional diz respeito ao todo da obra na condição de material organizado, a forma arquitetônica se refere à instância de expressão da atividade de um sujeito esteticamente ativo que a forma composicional realiza. Na próxima seção, são trazidos mais detalhes acerca desses dois conceitos, a fim de fundamentar adequadamente a compreensão do autor como uma personalidade fundamentalmente alteritária.

2 Autoria, um processo de mão-dupla: o jogo dinâmico derelação das posições no todo artístico

Na forma arquitetônica, o sujeito experimenta o todo técnico-formal da obra no contexto de uma relação axiológica ativa com o conteúdo. A relação entre forma e conteúdo é apreendida por Bakhtin (2002) 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. (Bakhtin, 2002, p. 35).

Por sua vez, o material, ainda segundo Bakhtin (2002), 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, entende-se que o autor-criador, a posição discursiva engendradora do enunciado artístico, é o responsável por operar a individualização do conteúdo a partir de um dado material. Em sua atividade produtiva, ele extrapola os limites da forma material, ou melhor, supera seu caráter determinado e extraestético de coisa ao fazê-lo deixar de existir como um material percebido e organizado de modo cognitivo, passando a ser a expressão de uma atitude valorizante que penetra no conteúdo e o transforma.

Queiroz (2017) observa que o conteúdo também é essencialmente ético, e que o domínio ético corresponde à vida, ao pessoal, ao político e ao social. Unindo-se o comentário da autora à definição bakhtiniana desse conceito já apresentada, compreende-se que o conteúdo 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 seu componente intrínseco, como elemento transfigurado. Sim, para Bakhtin (2002), a vida e a arte se misturam sem se identificarem completamente, e a particularidade do estético mostra-se, então, na capacidade de acolher a realidade pré-existente e alçá-la a um novo plano axiológico para reordená-la.

Bakhtin 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 (Bakhtin, 2002, p. 59).

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 significativa. 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 arquitetônica que Bakhtin (2020) cuidadosamente elabora em *Para uma filosofia do ato responsável*:

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 responsavelmente participo no existir singular [...]. O que pretendemos fornecer é uma refiguração, uma descrição da arquitetônica 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 (Bakhtin, 2020, p. 122-123).

De fato, em momento anterior a essa passagem, 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-o da abstração. Ainda acerca do par interior-exterior, Bakhtin (2002) diferencia a personalidade ativa criadora da personalidade passiva criada, afirmando, acerca desta última, 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 a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2023) 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 personagem apresenta-se em uma aparência difusa, que provocará também respostas variadas do autor. Em razão disso, o autor terá de inteirar-se amplamente da verdadeira diretriz axiológica do personagem (sua consciência, sentimento e desejo de mundo) até constituir-lhe finalmente uma feição em um conjunto estável e necessário (Bakhtin, 2023).

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 conceito de centro valorativo como sendo o lugar da ação do sujeito e a unidade emotivo-volitiva do ato de onde o mundo aparece em sua “multiplicidade concreta”, é pertinente observar a leitura de Queiroz (2017), a qual, diga-se de passagem, explicita a influência kantiana sobre Bakhtin:

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. (Queiroz, 2017, p. 632).

Com base nessa distinção e nos escritos de Bakhtin (2023), pode-se concluir que a arquitetônica da visão dialógica de linguagem nomeia a estrutura ou o conjunto formado e condicionado por uma vivência de reação ativa de criação de valores – objetivada em um produto cultural de significação estável, mas nunca experimentada psicologicamente como processo criativo –, que instaura um quadro de relações de onde emergem e se estabilizam outras visões. No romance, essas correspondem aos personagens, com suas posições volitivo-

emocionais específicas e particulares frente ao autor-criador. Para clarear as informações até então expostas, apresenta-se a seguir uma breve comparação entre os elementos da obra artística e os vértices e as retas de uma forma geométrica. Antes, como contextualização de tal analogia, reproduz-se os resultados localizados pela busca da entrada “vértice” no dicionário *on-line* Priberam. Com exceção da segunda definição encontrada, mais específica, todas as demais acepções do termo “vértice” podem ser associadas, em algum grau, ao papel do autor no princípio de acabamento dos demais elementos com os quais trava relação.

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, 2025).

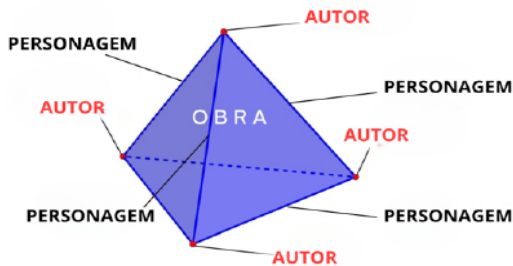
No caso da primeira e da quinta definições, “alto” e “supremo” podem ser tomados figurativamente com o sentido de “distância qualitativa” ou “visão superior” e assim traduzir o ângulo privilegiado do autor-criador frente ao personagem – alvo de sua determinação criadora. Por essa razão, somente o autor-criador é dotado de uma “onisciência” que o permite dar ao personagem o essencial acabamento, isto é, sua representação como valor (Bakhtin, 2023).

Além disso, de acordo com a segunda e a terceira definições do termo “vértice”, haja vista que a atividade estética propriamente dita começa justamente quando se retorna a si mesmo (Bakhtin, 2023), o autor também é, pelo lugar único que ocupa, o ponto de convergência do acontecimento estético. Semelhantemente, o personagem pode ser representado pelas retas, formas delimitadas, de uma a outra extremidade, pelos vértices. Aplicando-se em mais um sentido a analogia, pode-se

perceber a atividade do autor como bidirecional, pois parte do seu interior e alcança o personagem, envolvendo-o e estabilizando-o dentro dos limites da consciência autoral.

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

Figura 1 - Elementos da obra artística segundo Bakhtin (2023)



Fonte: Elaboração própria.

Nesses termos, o personagem, 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 dinâmica. Isso porque a consciência transgrediente do autor fixa uma imagem para o personagem, transgrediente porque o ultrapassa, dando um passo à frente dele fora de qualquer alinhamento, combinação, sincronia, semelhança, identificação (Bakhtin, 2020).

Para Bakhtin, a literatura e a arte em geral são entendidas como superideologias no sentido de que elas refratam as refrações de todas as outras esferas ideológicas (Grillo, 2009). 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 outro pressuposto bakhtiniano 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). Sendo assim, a seção seguinte parte dessa última premissa para orientar a utilização do conceito de autoria no tratante a enunciados que extrapolem a estrutura do romance, tarefa para a qual se toma, como exemplar de análise, a charge.

3 Proposta de transposição: autoria na charge continuada

Neste trabalho, tem-se visto que a discussão bakhtiniana sobre as relações eu-outro no romance são, de alguma maneira, 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 constituem semelhantemente momentos do existir real – quando abarcados por uma consciência responsável. À vista disso, cabe agora apresentar algumas razões da adequação de se nomear como autor não apenas o produtor de obras literárias, mas o de qualquer tipo de enunciado, na linha de Sobral (2009), o qual aponta que tal abordagem

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. (Sobral, 2009, p. 61).

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, 2009, 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). Um enunciado como a charge, por exemplo, nasce da 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, não mais um personagem, mas seu tópico.

Logo, assim como no romance o personagem é propriedade da obra, e não uma realidade pressuposta, na charge, 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 e esse tópico. Nesse sentido, a escolha do gênero com a sua expressividade de entonação específica (Bakhtin, 2023) é uma das formas de manifestação desse posicionamento.

A título de exemplo, Falcão (2024) 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” (Falcão, 2024, p. 8). Como exemplo, analisando cinco charges publicadas 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).

Um caso semelhante é o das charges produzidas em apoio ao ilustrador Nando Motta, em dezembro de 2021, após a divulgação da notícia de que o artista havia sido processado por Luciano Hang devido à correlação da imagem do empresário com a de monstros assassinos do cinema em uma charge. Tomou-se esse conjunto de produções como campo de definição de corpus por representarem, dentro do universo artístico, réplicas atuais do gesto coletivamente organizado de protesto contra o silenciamento intitulado Charge Continuada¹, movimento cujos frutos são colhidos até hoje (visto que permanece ativo quando outros colegas cartunistas sofrem algum tipo de retaliação), tendo ainda alcance em reportagens escritas e lives² criadas a fim de potencializar as discussões da temática da liberdade de expressão (Liberatti, 2022).

1 O nome, proposto pelo cartunista brasileiro Duke, designa a ação artística de resistência à censura realizada pelos artistas do desenho em apoio ao chargista Renato Aroeira, em junho de 2020, em consequência da denúncia de uma de suas obras conduzida pelo ex-ministro da justiça André Mendonça. Desde então, o termo passou a intitular eventos semelhantes de protesto contra a criminalização de charges, como o que ocorreu em relação a Nando Motta em dezembro de 2021.

2 Um exemplo de reportagem é a divulgada pelo portal Uol no dia 18 de junho de 2020: 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.

Para coleta dos exemplares de análise, foi feita uma visita à página do Instagram @somostodosnando, espaço de compartilhamento das produções voluntárias dos cartunistas em solidariedade a Nando Motta. Atualmente (até o dia 17 de setembro de 2025), a página conta com 413 seguidores e 113 publicações. A mais antiga é referente à data de 20 de dezembro de 2021 e corresponde à mesma imagem usada na foto de perfil: a charge criminalizada de Nando Motta cortada, cujo enquadramento, na plataforma, permite ver apenas o desenho de Luciano Hang. Por ser a deflagradora do evento, escolheu-se analisar essa produção juntamente com uma das centenas. Para coleta dos exemplares de análise, foi feita uma visita à página do Instagram @somostodosnando, espaço de compartilhamento das produções voluntárias dos cartunistas em solidariedade a Nando Motta. Atualmente (até o dia 17 de setembro de 2025), a página conta com 413 seguidores e 113 publicações. A mais antiga é referente à data de 20 de dezembro de 2021 e corresponde à mesma imagem usada na foto de perfil: a charge criminalizada de Nando Motta cortada, cujo enquadramento, na plataforma, permite ver apenas o desenho de Luciano Hang. Por ser a deflagradora do evento, escolheu-se analisar essa produção juntamente com uma das centenas de peças dialógicas instauradas a partir dela, isto é, uma das charges que continuaram a voz de Nando Motta.

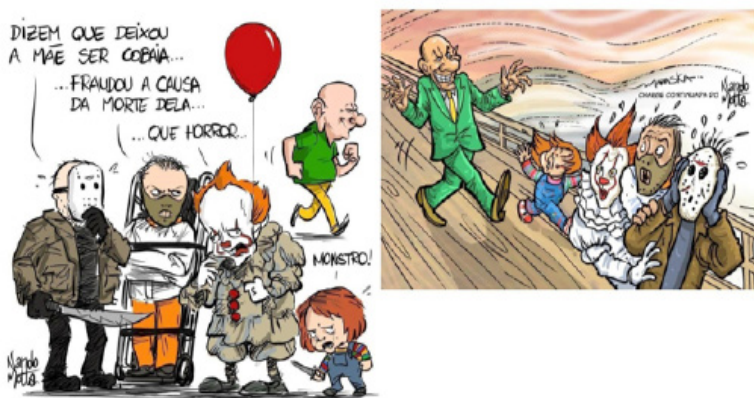
Como critério de seleção da charge continuada, considerou-se a persistência da associação icônica de Luciano Hang ao mesmo grupo de vilões do universo do terror trazidos por Nando Motta (Jason, Hannibal, Pennywise e Chucky), além da mudança do cenário onde se passa a relação entre tais personagens e o empresário, o que abre um quadro singular de sentidos sobre esses sujeitos. Nesse viés, para atender ao objetivo de compreender

a formação da autoria, partiu-se das seguintes categorias de análise: de um lado, a valoração de Hang; de outro, a valoração dos monstros.

A extração se deu pela ferramenta de captura de tela do Windows 11, pela qual também foi feito um recorte da imagem da charge que incluiu a sua legenda e omitiu informações de interesse pessoais, como quantidade e identidade dos seguidores que reagiram à publicação, a fim de não mobilizar dados que possam, de algum modo, prejudicar a idoneidade do trabalho.

Consequentemente, dentre as réplicas que satisfaziam os dois critérios, elegeu-se, por amostragem aleatória simples (AAS), a obra do cartunista Marcelo Maraska, o qual se volta engenhosamente à terceira arte, à pintura, para manifestar sua solidariedade ao colega processado. Dessa forma, o artista reproduz o esquema básico de formas, cores, fundo e personagens da tela expressionista *O grito*, de Edvard Munch, sem perder de vista os elementos da obra de Nando Motta, como se nota adiante:

Figura 2 - Comparação entre a charge de Nando Motta e a charge de Maraska



Fonte: (Motta; Maraska, 2021).

O enunciado de Maraska revela um autor ao mostrar uma posição que cria e estabiliza um novo estado particular de relações entre as vozes polêmicas do período. Essa posição funciona como uma espécie de “lugar de comando” de onde se pode valorar, e, precisamente nesse último ato, reside a criatividade que confere o estatuto autoral ao artista. Cumpre destacar que a valoração constituída na charge e que traz à tona a autoria não pode ser circunscrita a algum de seus elementos, mas realiza-se no todo da obra. Assim, ela não pode ser reduzida a uma marca localizável na composicionalidade do enunciado. Como tem-se discutido, a autoria criadora – único objeto de interesse desta investigação –, apesar de refletir-se no produto criado, é uma função oriunda de um **processo** (de vivência axiológica de um conteúdo, como posto na discussão da forma arquitetônica).

Nesses termos, a charge continuada descortina uma perspectiva ousada de representação do embate entre censor e censurado, haja vista a ambientação completamente nova dada a Hang em relação ao cenário a que ele aparece ligado na charge de Nando Motta. A charge de Maraska centra-se exclusivamente na valoração desse sujeito como vilão maior sem explicitar as razões de tal sentido, não abarcando nem mesmo o tópico da rivalidade de Hang com os cartunistas. Dessa forma, o artista dá forma imagética à avaliação que, na obra de Nando Motta, foi feita pelo personagem Chucky: “Monstro!”.

Sendo assim, a ênfase, em Maraska, desloca-se da reação de Jason, Hannibal, Pennywise e Chucky sobre o que Hang supostamente fez à sua mãe para o tipo de presença representada por ele ao se aproximar dos quatros vilões e, num dualismo, com a subversão dos papéis desses monstros do cinema para o de vítimas face a Hang. Vestindo seu tradicional terno verde com a

gravata e sapato amarelos, Hang sorri e caminha como na charge-evento, agora, porém, com um alvo em direção ao qual projeta seu passo. A relativa inclinação de seu corpo para trás, o pé direito levantado e a expressão facial sorridente operam juntamente o sentido da malignidade e a imagem de um vilão tomando impulso para se aproximar de suas vítimas rapidamente, o que só contribui para aumentar o frenesi silencioso dos 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.

No lado oposto a Hang, os monstros do cinema, na iminência de serem alcançados, têm todos o olhar voltado para trás, de onde o empresário vem. A clara indicação ao leitor da origem do pânico é um elemento diferencial importante em relação à tela de Munch, em que a personagem aterrorizada tem o olhar direcionado ao plano do espectador. De acordo com as informações disponíveis sobre *O grito*, a proposta de Munch com o quadro estaria ligada a um incidente pessoal da vida do artista³. 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 na pintura.

Já Maraska, na réplica ao célebre enunciado artístico e, na sua esteira, às diversas análises e comentários por ele inspirados, equilibrou a atenção sobre a figura boquiaberta com as novas luzes direcionadas ao sujeito mais atrás na ponte. Na tela de Munch, são dois passantes com identidade indefinida, dos quais se vê apenas a silhueta distante; na charge, há apenas um e central personagem com rosto humano e elementos de vestuário reconhecíveis e inconfundivelmente familiares. Assim, a

³ Essa e outras curiosidades sobre a tela, bem como sobre as diferentes versões da obra produzidas por Munch, podem ser acessadas no site Cultura Genial: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-grito-de-edvard-munch/>.

colocação de Hang no posto de causador da agitação marca o justo momento em que a posição autoral opera o cruzamento entre o diálogo com a obra de arte expressionista e o diálogo com a charge de Nando Motta.

Na extremidade mais distante ao dono da Havan, está o personagem Jason Voorhees, da franquia de terror Sexta-feira 13. A recriação de sua máscara de hóquei para assemelhar-se ao formato do rosto da figura de *O grito*, juntamente ao detalhe das mãos segurando o rosto como um outro índice da aflição frente à calamidade que se abate sobre o personagem, faz com que a charge continuada mantenha a semelhança necessária para que a paródia se estabeleça.

Semelhantemente ao que ocorre na obra de Nando Motta, a sensação de pavor diante da visão do algoz cada vez mais perto é ainda corporificada nas gotículas que saltam dos rostos dos monstros e nos cabelos em pé. Os famosos e respeitados vilões exibem um total atordoamento, causa para, no instinto de autopreservação, protagonizarem o movimento de fuga, como mostra a posição de Chucky, que, mais atrás de Jason, Hannibal e Pennywise, corre, de braços abertos, na mesma direção do grupo. Paralelamente, as expressões faciais denunciam cabalmente a agitação, pois todos os monstros estão gritando, logo, todos exibem, em seus lábios, a expressão precisa de um instante de pânico.

Assim, o enunciado de Maraska deixa ver uma autoria que se vale de um conjunto de detalhes indicativos da repulsa (pelo “monstro” ser uma figura reprovada no “tribunal” digital), do suspense (pelo desenho de uma espécie de clímax narrativo, no qual a vida dos monstros do cinema está terrivelmente ameaçada) e do medo (pelo estado emocional agonístico das

figuras perseguidas, posicionadas mais à frente e, nesse sentido, mais próximas do raio de visão do leitor e, de certa maneira, de sua “compaixão”), fazendo-os convergir na construção do sentido de que, perante à vista de uma personalidade como Hang, o funesto grito é incontrolável e contagiante.

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 e gera o contraste em relação ao modo proposto pelos artistas para se reagir a esses personagens: frente às decisões de Hang quanto ao tratamento e à morte da mãe (Regina Hang), as ações de Jason, Hannibal, Pennywise e Chucky, em seus respectivos universos ficcionais, ficam em segundo lugar no quesito crueldade e, afora isso, são intoleradas e até mesmo temidas por esses mesmos agentes da maldade. De fato, os feitos questionados de Hang não aparecem no enunciado de Maraska, mas implicitamente sustentam a circunstância visual desenhada, como uma espécie de subtexto que o leitor é provocado a acessar para recuperar os sentidos da produção, essencialmente para justificar o signo tão desaprovador de monstrosidade atribuído a esse ator social.

Na charge continuada em análise, muda-se o enredo, mas **escuta-se a mesma voz interdita, contudo não da mesma forma**. Por isso, em relação às obras de Nando Motta e de Maraska, não se pode falar de uma mesma autoria. Na obra do segundo artista, a posição do autor censurado não é, supondo-se que isso fosse mesmo possível, “reproduzida”, mas sim “reacentuada” dentro de um projeto enunciativo irônico fundamentado no flagrante dissenso da cena de monstros completamente desesperados e “em apuros”, a despeito (ou, certamente, a propósito) de suas conhecidas personalidades.

Consequentemente, a autoria de Maraska promove um recorte interpretativo sobre Hang ainda mais comprometedor, já que sugere sua tipificação como agente perigoso até para os maiores vilões. Em outras palavras, **como** Nando Motta, Maraska afirma que o empresário é um monstro, mas, **distintamente** dele, modifica tal sentido ao evitar a interpretação do censor da condição genérica de “monstro qualquer”, alçando-o ao lugar de agente máximo do terror pela exibição, em plano privilegiado no espaço gráfico da charge, do tipo de figura que Hang é capaz de assustar.

Considerações finais

Este trabalho, situado no âmbito da teoria dialógica da linguagem, investigou as condições instituidoras da emergência da autoria no enunciado em meio às diferentes vozes que o organizam. Nesse contexto, o estudo partiu da importância dada por Bakhtin ao produto estético da comunicação humana como espelho da relação do ser com o mundo (Queiroz, 2017), chegando às implicações de tal visão para a análise das vozes dialogantes e, especialmente, da voz autoral que as recorta, em uma recente versão do gênero charge.

Primeiramente, foram distinguidas as modalidades autorais de autor-criador e autor-pessoa, ao mesmo tempo que assumida a interinfluência dos dois planos criativos na formação do evento discursivo. Definiu-se que o autor-pessoa, enquanto sujeito histórico detentor dos direitos de criação da obra, não pode responder pela criação artística como seu elemento gerador nem pode ser tomado *a priori* e isoladamente como um meio para explicá-la. Isso porque, apesar de ser abarcado pela unidade

estética, o autor-pessoa é apenas a origem psicológica externa da fonte criativa estruturante e estruturada do todo artístico, isto é, do autor-criador, esse sim uma função interna da obra. Sob tal perspectiva, o autor-pessoa passa ao lugar de autor-criador apenas na condição de um outro de si. Por isso, ao comentar sobre a obra, 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.

Na sequência, viu-se que 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). A partir desse tópico, diferenciou-se as noções de forma composicional e forma arquitetônica, destacando essa última como a organização do discurso estabelecida a partir da forma composicional e em termos de uma dada avaliação do discurso pelo autor e de sua recepção ativa e, portanto, como o elemento artístico sobre o qual incide, primordialmente, a atividade autoral (Sobral, 2009). Logo, enquanto a forma composicional diz respeito à forma que regula o material verbal, a arquitetura corresponde à expressão da atitude do autor (Bakhtin, 2002).

Nesse bojo, discutiu-se como a construção do todo artístico (sua disposição arquitetônica), opera como um edifício interdependente de elementos, haja vista, por exemplo, o fato de o personagem, apenas ao ser abarcado pela compenetração e pela extralocalização da consciência criadora como ser alvo de seu “tratamento axiológico único” (Bakhtin, 2023, p. 46), poder obter uma forma, um acabamento. Sob tal lógica, desenhou-se o cruzamento entre a forma arquitetônica e a autoria ao situar a posição estética criadora no centro desse sistema, lugar que

lhe permite construir a imagem dos personagens, ou, no caso da charge, organizar as valorações que, assim como ocorre no romance, não podem ser encontradas em lugar algum fora do universo semântico da obra.

Por fim, foi realizada a análise de uma charge continuada produzida pelo artista Maraska. Comparando-se a charge de Nando Motta, censurada, em 2021, pelo empresário Luciano Hang, a esse enunciado produzido no mesmo período, constatou-se, no caso de Maraska, uma réplica subversiva, na qual temidos vilões da cultura pop, a princípio retratados pelo artista criminalizado, passam a ser “mocinhos” em apuros frente à aproximação de Hang, visto, no novo enquadre valorativo, como figura fatal por excelência.

O estudo da produção de Maraska evidenciou a possibilidade de se estender a discussão da forma arquitetônica para novos sistemas verbais, o que se acredita trazer uma significativa contribuição aos estudos do discurso de base dialógica por, dentre outras razões, ressaltar a subsunção do produto ao processo, tão defendida por Bakhtin. Isso porque o conceito de arquitetura coloca a necessidade de se considerar não apenas as condições materiais de um dado enunciado, mas também os elementos dinâmico-estáveis que ensejaram essas mesmas condições. Logo, assumindo-se a ótica da arquitetura da enunciação, para a qual importa observar – além dos constituintes linguísticos, os sujeitos interagentes, a esfera de produção, circulação e recepção do discurso que engendra o enunciado (Leite; Mello; Martins, 2016) –, o sujeito como centro de tal construção, chegou-se a algumas conclusões sobre a autoria projetada no enunciado de Maraska.

A charge continuada apropriou-se da atmosfera tenebrosa e do estado emocional da famosa personagem central da tela *O grito* para recriar a interpretação negativa de Hang a partir das reações dos vilões a ele. Se a charge de Nando Motta incomodou por mostrá-los perplexos em relação à suposta conduta do empresário com a mãe – sentimento que os levou a nomearem-no, ironicamente, de monstro, propondo indiretamente uma espécie de cisão qualitativa em sua própria categoria, já que os monstros não se percebiam representados nos feitos de Hang –, a charge de Maraska é ainda mais provocativa por reelaborar tamanha desaprovação em pavor extremo.

Assim, para fazer Nando Motta falar em seu enunciado, Maraska refratou as posições em evidente conflito à época, gerando uma voz que se desloca da crítica negativa a Hang pela via dos acontecimentos divulgados sobre sua mãe e focaliza o tipo de personalidade implicada neles, denunciada no assombro coletivo de um grupo de personagens sanguinários. Tal movimento criativo ilustra e ratifica o que foi discutido no trabalho sobre a posição autoral ser constitutivamente alteritária, já que, na construção de um caminho próprio de contestação a Hang, a charge de Maraska não se afastou da causa compartilhada com os demais artistas de fazer ressoar uma voz silenciada, que, por força dessa mesma condição imposta, no caso especial em apreço, terminou por tornar-se mais difundida.

Paralelamente, o percurso de compreensão da autoria na obra de Maraska alude também ao delineamento da forma arquitetônica desse enunciado. A charge continuada analisada deixa ver elementos como um conteúdo, no recorte de escolher tratar menos das notícias ligadas à pessoa de Hang no *hic et nunc* pandêmico e mais dos sentimentos que a sua divulgação gerou (um

conteúdo Paralelamente, o percurso de compreensão da autoria na obra de Maraska alude também ao delineamento da forma arquitetônica desse enunciado. A charge continuada analisada deixa ver elementos como um conteúdo, no recorte de escolher tratar menos das notícias ligadas à pessoa de Hang no hic et nunc pandêmico e mais dos sentimentos que a sua divulgação gerou (um conteúdo não apenas político, mas essencialmente ético pelos valores de humanidade versus monstruosidade levantados); um material, a linguagem híbrida verbo-visual, a mesma do enunciado censurado que se procura repercutir; e, por fim, uma forma arquitetônica, vista na individualização formal, valorativa e valorizante, do conteúdo de Hang como monstro pelo resgate à memória da pintura *O grito* com a intenção de exacerbar, sob os ares alarmantes de uma cena incontroversamente mórbida, a crueldade atribuída ao empresário.

Se a forma arquitetônica “ordena e acaba o acontecimento, independentemente do acontecimento único e sempre aberto da existência” (Bakhtin, 2002, p. 68), pode-se vê-la aqui funcionando na imagem concreta que Maraska decide dar ao momento da história entre Hang e os cartunistas. Tal formalização revela não apenas uma atitude empática para com Nando Motta, no voluntário comprometimento com todas as consequências que poderiam advir da republicação do conteúdo censurado, mas de repúdio pessoal a Hang, dimensionando os aspectos existentes sobre ele na realidade ao tamanho desse projeto enunciativo específico.

Referências

ARÁN, Pampa; PONCE, Ariel Gómez. 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: 01 ago. 2024.

BRAIT, Beth. 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: 01 ago. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

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

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

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BUBNOVA, Tatiana. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. Tradução de Maria Inês Batista Campos e Nathália Rodighero 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: 01 ago. 2024.

CÂMARA ROCHA, Ramon Diego; SILVA, Regina Simon. 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: 01 ago. 2024.

FALCÃO, Carolina Cavalcanti. 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./mar. 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/4V9rXfQWM4zyfNn4JJwQ7NC/>. Acesso em: 01 ago. 2024.

FARACO, Carlos Alberto. 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: 01 ago. 2024.

GONÇALVES, Tamiris Machado. *A arquitetura de charges com contornos intolerantes: discursos sociais em tensão*. 2019. 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: 01 ago. 2024.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. 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: 01 ago. 2024.

HAYE, Andrés; LARRAÍN, Antonia. 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: 01 ago. 2024.

KESKE, Humberto Ivan. 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: 01 ago. 2024.

LEITE, Francisco de Freitas; MELLO, Patrícia Gomes de; MARTINS, Edson Soares. 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: 01 ago. 2024.

MOTTA, Nando; MARASKA, Marcelo. *Charge continuada*, dez. 2021. Instagram: @somostodosnando. Disponível em: <https://www.instagram.com/somostodosnando/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

OGASSAVARA, Dante *et al.* Concepções e interlocuções das revisões de literatura narrativa: contribuições e aplicabilidade. *Ensino e Pesquisa*, União da Vitória, v. 21, n. 3, p. 8-21, ago./dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/ensinoepesquisa/article/view/7646/5911>. Acesso em: 16 set. 2025.

QUEIROZ, Inti Anny. O conceito de arquitetura 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: 01 ago. 2024.

RIBEIRO, Kelli da Rosa. 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, maio/ago. 2018. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1087/511>. Acesso: 01 ago. 2024.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. *In*: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-36.

SOBRAL, Adail. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SOBRAL, Adail. *A filosofia primeira de Bakhtin: roteiro de leitura comentado*. Campinas: Mercado das Letras, 2019.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. 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: 01 ago. 2024.

VÉRTICE. *In*: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/v%C3%A9rtice>. Acesso em: 18 jan. 2025.

VOLÓCHINOV, Valentin. *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.