



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara-SP

LEONARDO MAILON BORGES

CAIPIRA... AGROBOY... AMBIVALENTE! Uma análise
dialógica do discurso do personagem *Chico Bento Moço*, de Mauricio
de Sousa



ARARAQUARA-S.P.

2022

LEONARDO MAILON BORGES

CAIPIRA... AGROBOY... AMBIVALENTE! Uma
análise dialógica do discurso do personagem *Chico*
Bento Moço, de Mauricio de Sousa

Dissertação para apresentação ao Exame de
Defesa do Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Língua Portuguesa da
UNESP/Araraquara para obtenção do título de
Mestre nesta área.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e
funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Célia
Mendonça.

ARARAQUARA-S.P.

2022

B732c Borges, Leonardo Mailon
Caipira...Agroboy...Ambivalente! : uma análise dialógica do
discurso do personagem Chico Bento Moço, de Mauricio de Sousa /
Leonardo Mailon Borges. -- Araraquara, 2022
127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Marina Célia Mendonça

1. Chico Bento Moço. 2. Dialogismo. 3. Ideologia. 4. Enunciado
verbo-visual. 5. Ambivalência. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LEONARDO MAILON BORGES

CAIPIRA... AGROBOY... AMBIVALENTE! Uma análise dialógica do discurso do personagem *Chico Bento Moço*, de Mauricio de Sousa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça.

Data da defesa: 02/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça (UNESP/FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Lúcia Furquim Campos-Toscano (Uni-FACEF)

Membro Titular: Profa. Dra. Heloisa Mara Mendes (UFU)

Membro suplente: Profa. Dra. Luiza Bedê Barbosa (Coeducar Escola Cooperativa-Araraquara)

Membro suplente: Renata Maria Facuri Coelho Marchezan (UNESP/FCLAr)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Lúcia Helena Aímola (*in memoriam*), a qual, infinitas vezes, me desejou voos num céu ensolarado ou estrelado e disse que sempre é possível encontrar uma solução na mágica cartola das relações de ensino. Cada linha desse texto é um voo dedicado a essa estrela.

AGRADECIMENTOS

O ato responsável presume a interação entre os sujeitos. Aqui, reservo este espaço para mencionar, de modo breve, aqueles que, no e pelo diálogo, me constituem na unidade da responsabilidade.

Primeiramente, agradeço a Deus, que atuou como fonte de pulverização dos meus receios e desassossegos diante das intempéries da vida;

Aos meus pais, Valdir e Ana Claudia, meus maiores incentivadores e conselheiros, marcados pela humildade, valor que quero como herança. São praticantes, desde sempre, da arte do “ensinar a pescar” (sem a falácia do discurso meritocrático). Agora eu entendo o quanto essa sabedoria popular me construiu como sujeito, inclusive, nas relações de ensino, como docente.

À Marina, minha professora e orientadora, pela inspiração durante esse percurso do mestrado! Nossas interações me levaram à compreensão do quanto a assertividade e o amor pela sala de aula são valores os quais precisam ser, constantemente, recuperados em minha vida e em minha prática como professor. Obrigado por todas as correções, reuniões, orientações e, sobretudo, por acreditar nesta pesquisa e permitir que eu aprendesse com você. Toda a experiência e o conhecimento compartilhado por você, nesses encontros, passaram a nortear minhas atividades cotidianas. Na vida, no trabalho.

À grande e estimada amiga Ana Lúcia, minha professora de Linguística, orientadora de artigos e de TCC da graduação em Letras, coordenadora de curso à época, banca de qualificação e de defesa desta pesquisa, e amiga (quantos apostos!). Exemplo de determinação e de organização. Como foi prazeroso conhecer as diferentes ramificações da Linguística sob as tuas aulas e orientações! Obrigado por ser uma singular incentivadora, inserindo-me na sala de aula e na pesquisa.

Aos meus professores do ensino fundamental e do ensino médio, por me mostrarem, nas interações, a importância do diálogo, da pesquisa e, principalmente, por recuperarem, de modo constante, a ideia de que o conhecimento transforma vidas. Questão de consciência de classe, inclusive. Preciso citar alguns nomes que foram cruciais nesse processo: Simone Flávio, Fernanda Ribeiro, Patrícia Helena Rosa, Ana Paula Ribeiro e Ângela Rosi – minhas professoras de Língua Portuguesa e Literatura, na ordem em que foram apresentadas.

Ademais, faço questão de recuperar professores, para além da disciplina de Língua Portuguesa, que são constantemente lembrados em minha prática, tanto na pesquisa quanto na docência: Vanessa Melo (Matemática), Maurílio Mendes (Filosofia), Mara Bertoini (Arte), Rafael Alonso (Geografia), Maria Paula (Educação Física), André Garcia (Química) e Lúcia Aímola (Sociologia) (*in memoriam*);

Ao corpo docente do curso de Letras Uni-FACEF (Centro Universitário Municipal de Franca), pela consolidada presença no ensino, na pesquisa e na extensão. Destaco, aqui, professoras e pesquisadoras que fizeram a diferença na minha jornada da graduação e contribuíram, em vários momentos nesta pesquisa: Ana Lúcia Furquim Campos Toscano, Maria Eloísa de Souza Ivan, Sheila Fernandes Pimenta e Oliveira, Monica de Oliveira Faleiros e Priscila Penna Ferreira.

Às professoras das disciplinas cursadas no mestrado: Marina Célia Mendonça, Maria Inês de Campos, Maria do Rosário Valencise Gregolin, Maria Helena de Moura Neves e Luciane de Paula.

À Lorena, amiga muito querida, com quem eu compartilhei muito desta produção. Sou feliz pelas nossas interações, desde 2015, quando partilhávamos as primeiras experiências com as leituras bakhtinianas e, hoje, é com muita alegria, bom humor, reflexão e crítica que dividimos todas as nossas (in)certezas sobre a vida.

Às grandes e inspiradoras amigas, Leidiane e Vanessa, por sempre me protegerem e me orientarem quanto às intercorrências da vida e da pesquisa. São dois exemplos consolidados de amabilidade. Espero que possamos sempre partilhar de ideais pautados no engajamento e na consciência de classe, os quais, atualmente, são instrumentos de emancipação dos sujeitos.

Às amizades construídas nesses dois anos e meio da trajetória do mestrado; embora tenhamos vivido um contexto em que os encontros presenciais foram diluídos, foi fundamental a interação nos meios virtuais. Espero estar sempre em diálogo com vocês: Alana, Marcus, Marina Lara, Michelle e Simony.

À amiga Laura, por todos os diálogos bakhtinianos, auxílios, contribuições e exemplos na construção da pesquisa;

Aos amigos Luiz Felipe e Vitor Hugo, pelos diálogos pertinentes, haja vista, inclusive, o título do nosso grupo. Obrigado pelos relatos das experiências vividas;

Às professoras Penha, Eloísa Ivan, Ana Lúcia, Heloísa Mendes e ao professor Miotello pela leitura e contribuições substanciais para o desenvolvimento desta dissertação;

Aos colegas do SLOVO e da FCLAr, pelos diálogos enriquecedores e pelo compromisso em disseminar conhecimento nos atos/eventos/acontecimentos de resistência;

Às instituições de ensino em que atuo e aos meus colegas de trabalho;

Aos meus amigos e familiares que, de certa forma, participaram deste processo e acompanharam todo o desenvolvimento desta pesquisa.

[...]
Restam outros sistemas fora
do solar a colonizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilíssima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo:
pôr o pé no chão
do seu coração
experimentar
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrimo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.

Carlos Drummond de Andrade (1978, p. 22)

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem por objeto o personagem principal da HQ-mangá Chico Bento Moço, franquia de 76 edições – publicadas de agosto de 2013 a abril de 2021 - produzida pela Mauricio de Sousa Produções (MSP), que apresenta o personagem homônimo em sua fase jovem, deslocando-se do campo para a cidade para iniciar a vida acadêmica como estudante do curso superior de Agronomia. Tal percurso acompanha a construção temática voltada para o adolescente a partir de elementos constitutivos do imaginário coletivo e do repertório sociocultural projetados para esse público. Nosso referencial teórico-metodológico apoia-se em estudos do Círculo de Bakhtin, sobretudo, a partir da noção de diálogo como princípio fundador das práticas sociais engendradoras de sentido. Além disso, apoiamos-nos em trabalhos sobre o gênero HQ e suas especificidades linguístico-discursivas, especialmente a partir das discussões de Vergueiro e Santos para justificarmos o hibridismo concebido na postulação adotada para as discussões, o que nos permite, em certa medida, a adoção da nomenclatura HQ-mangá, considerando os contextos na construção da verbo-visualidade. O objetivo desta dissertação é o de promover a investigação dialógica acerca das manifestações do centro axiológico do personagem Chico Moço. Para tanto, destacamos publicações iniciais (edições 0 a 7), intermediária (edição 34) e final (edição 59) da HQ-mangá e verificamos como são recuperados e respondidos os discursos sobre o sujeito nos enunciados do campo da cultura, que consolidaram, ao longo dos anos, uma noção imagética sobre o que se constrói do/para o caipira no interior da cultura brasileira, por meio do embate social entre diferentes enunciados, os quais apresentam refratada essa noção, a qual foi compreendida no cotejamento de textos, com o destaque para uma ambivalência constitutiva e progressiva de Chico Moço, o que se mostra como projeto discursivo oriundo de um compromisso ético e social assumido pela marca. Além disso, constrói-se a discussão que confirma a abordagem relativamente estável do gênero, que, mesmo como investigação secundária desta pesquisa, constitui uma contribuição para o estudo dos enunciados relativamente estáveis. Adotar a perspectiva do conjunto de enunciados como pertencentes ao gênero HQ-Mangá justifica esse caráter de relativização das práticas sociais no hibridismo engendrador do heterodiscurso presente na forma, no material e no conteúdo de *Chico Bento Moço*, o que fornece uma leitura contratual sobre o que se discute acerca da noção de gêneros discursivos, sob o prisma bakhtiniano.

Palavras-chave: Chico Bento Moço. Dialogismo. Ideologia. Enunciado verbo-visual. Ambivalência.

ABSTRACT

This Masters research has as purpose the main character from the HQ-mangá *Chico Bento Moço*, a franchise of 76 editions – published from August 2013 to April 2021 – produced by Mauricio de Sousa Produções (MSP), that presents the character in his adolescence, moving from the countryside to the city to start his academic life as a student of Agronomy. This journey follows a thematic construction about the teenager from constitutive elements of the collective imagery and socio-cultural repertory to this public. Our theoretical-methodological reference stands on the studies of the Bakhtin Circle, especially from the notion of dialogue as a founder element of the social practices that create meanings. Furthermore, we use researches about the comic genre and its linguistic and discursive specificities, especially from the discussions of Vergueiro e Santos to justify the hybridity of the postulations used in the discussions, what allows us, in a certain way, to use the nomenclature HQ-mangá, considering the contexts in the construction of the verb-visibility. The aim of this Masters dissertation is to promote a dialogical investigation about a manifestation of an axiological center of the character Chico Bento. Therefore, we highlighted the first editions (editions from 0 to 7), an intermediate one (edition 34) and the final one (edition 59) of the HQ-mangá and we saw how the discourses about the subject are recovered and replied, what have consolidated, over the years, an imagery concept about what is constructed of/to the yokel inside the Brazilian culture, through a social conflict between different utterances, that represent this concept in a refracted way, that had been understood in the comparison of texts, highlighting the constitutive and progressive ambivalence of Chico Moço, what is shown as the discursive project that comes from an ethical and social commitment assumed by the MSP brand. Furthermore, the discussion is built that confirms the relatively stable approach to the genre, which, even as a secondary investigation of this research, constitutes a contribution to the study of relatively stable utterances. Adopting the perspective of the set of utterances as belonging to the HQ-Mangá genre justifies this character of relativization of social practices in the hybridism that engenders the heterodiscourse present in the form, material and content of Chico Bento Moço, which provides a contractual reading of what the notion of discursive genres is discussed under the bakhtinian prism.

Keywords: Chico Bento Moço. Dialogism. Ideology. Verbo-visual utterance. Ambivalence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa Nhô-Quim	48
Figura 2: O personagem Zé Caipora.....	49
Figura 3: Encerramento da franquia de HQ's Chico Bento Moço	54
Figura 4: Chico Bento Moço utilizando o bate-papo no celular para estabelecer comunicação	65
Figura 5: Capa da tradução brasileira do romance de Agatha Christie	68
Figura 6: Capa da edição nº 59 da revista Chico Bento Moço	68
Figura 7: Aparição de Chico Bento em tirinha de 1963	73
Figura 8: A evolução visual de Chico Bento	74
Figura 9: Capa da edição nº1 da revista Chico Bento	77
Figura 10: Capa da edição nº 1 da revista Chico Bento Moço	77
Figura 11: O choque cultural entre Chico Bento Moço e os colegas da moradia estudantil..	80
Figura 12: O repertório linguístico de Chico Moço na sequência das páginas 12 e 13.....	86
Figura 13: Complementação da discussão sobre “bicho”	87
Figura 14: Interação com o primo – reitera-se o uso do termo “bicho”	88
Figura 15: Chico Bento Moço e a questão da diferença que identifica	92
Figura 16: Chico Bento Moço como agrobóio	93
Figura 17: As atividades temporárias – “bicos” – de Chico Bento Moço	95
Figura 18: Chico Moço e as dificuldades no trabalho	97
Figura 19: Chico Moço e o violão	98
Figura 20: O violeiro (1899).....	99
Figura 21: A questão socioeconômica da família de Chico Bento Moço	100
Figura 22: Primeira parte da canção autoral de Chico Bento Moço	102
Figura 23: Segunda parte da canção autoral de Chico Bento Moço	103
Figura 24: Terceira parte da canção autoral de Chico Bento Moço	104
Figura 25: Francis Bento	106
Figura 26: Primeira parte da letra de canção composta por Francis Bento agrobóio	108
Figura 27: segunda parte da letra de canção composta por Francis Bento agrobóio.....	109
Figura 28: A reflexão de Chico Bento Moço	112
Figura 29: Chico Bento e o folclore na edição do ano de 1984.....	113
Figura 30: Chico Bento e o folclore na edição do ano de 2008.....	114
Figura 31: Chico Moço entrega o tesouro a Zé Lelé	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Textos que compõem a revista *Chico Bento Moço* e a materialidade linguístico-discursiva 54

Quadro 2 – Edições selecionadas com base no critério temporal – fases inicial, intermediária e final 77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 PERCURSOS BAKHTINIANOS PARA A ANÁLISE DIALÓGICA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA: algumas considerações pertinentes.....	18
1.1 Ideologia e Dialogismo: as práticas sociais concebidas na e pela linguagem.....	18
1.2 A noção de linguagem como fenômeno social e o enunciado concreto como categoria dialógica	20
1.2.1 A verbo-visualidade como categoria discursiva: princípios de análise	25
1.3 A noção de alteridade como fundamento da ótica discursiva: um olhar metodológico	27
1.4 Arte, vida e responsabilidade: recuperando a noção de autoria na e pela alteridade	32
1.5 Gêneros do discurso e esferas da atividade humana	35
1.6 Metodologia de pesquisa: a arquitetônica do mundo concreto e a (não) sistematização das etapas para o desenvolvimento da pesquisa em Ciências Humanas	38
1.7 Recuperando as categorias de tempo e espaço: o cronotopo na vida e na arte.....	42
2. O GÊNERO HQ-MANGÁ E A RESSIGNIFICAÇÃO DO OBJETO ESTÉTICO NA CONTEMPORANEIDADE SOB OS OLHARES DA EMPRESA MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES (MSP): tecendo diálogos	46
2.1 A historicidade da HQ no Brasil: resgatando discursos.....	47
2.2 A HQ-mangá sob a estilização mauriciana: compreensões mercadológicas à brasileira	51
2.3 A revista <i>Chico Bento Moço</i> : (re)conhecendo as partes que compõem o todo	55
2.3.1 <i>Um dedo de prosa</i> e um projeto formativo para o jovem: perspectivas dialógicas a respeito do autor-criador de <i>Chico Bento Moço</i>	57
3. É CAIPIRA? É AGROBOY? É FLUTUANTE! Compreensões dialógicas – tensões e aproximações - acerca das vozes que constituem <i>Chico Bento Moço</i>	70
3.1 Do caipira infante ao caipira jovem: Chico Bento e Chico Bento Moço.....	71
3.2 Chico Bento Moço sob a ótica do (in)acabamento discursivo: explorando a arquitetura do [novo] caipira.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

As práticas de linguagem, nas diversas esferas da cultura, são formadoras de elos discursivos os quais atuam de modo a responder, constantemente, enunciados por meio de novos enunciados orquestrados na teia social. Nessa perspectiva de interação discursiva, interessa-nos a investigação da franquia *Chico Bento Moço*, produzida pela empresa Mauricio de Sousa – no período de agosto de 2013 a abril de 2021 - no processo de engendramento de discursos que veiculam a formação do repertório cultural do público infantojuvenil e constroem um imaginário popular acerca de questões éticas e estéticas envolvendo a relação do objeto artístico com a vida.

Recuperando diálogos e transitando por etapas, faz-se pertinente mencionar a história com o *corpus* desta pesquisa: ao longo dos dois primeiros anos da graduação em Letras (do início de 2014 ao final de 2015), a preocupação, durante a proposição de um projeto de pesquisa, foi a identidade linguística do personagem Chico Bento Moço no arranjo comparativo de edições do personagem infante em relação ao jovem, e utilizamos, como percurso metodológico, a contribuição da Sociolinguística de caráter variacionista, uma vez que os objetivos se voltavam, única e exclusivamente, aos enunciados verbais que veiculavam o preconceito linguístico. Esse trabalho teve como resultado a publicação “De Chico Bento a Chico Moço: uma análise sociolinguística” e, em um dos resultados, apontamos:

Em relação à construção identitária de Chico Bento e Chico Bento Moço, constatamos a formação de um novo falante que, de acordo com os estudos da sociolinguística, será considerado um falante ideal, pois trata-se daquele que modifica sua fala a partir do contexto corrente, ou seja, o nível de linguagem utilizado é alterado conforme fatores diatópicos e aqueles relacionados ao interlocutor. [...] verificamos a atitude repentina e incoerente de Mauricio de Sousa na transposição da personagem, ao revesti-la sob uma nova identidade, rompendo com as que haviam sido estabelecidas por meio de estereótipos. Há, dessa maneira, uma imposição escolar no processo de construção da variante culta pautada em formas de preconceito linguístico contidas no interlocutor do espaço urbano em relação ao falante que utiliza a variante diatópica (CAMPOS-TOSCANO et. al. 2015, p. 197).

Com o passar dos anos, percebeu-se que as pesquisas na área de Linguística e Língua Portuguesa em torno do personagem principal na versão infantil (ou de suas revistas homônimas) se voltavam, majoritariamente, para a análise do texto verbal sob a luz dos estudos sociolinguísticos, confirmando, de modo reiterativo, a veiculação do preconceito linguístico como fonte, inclusive, para a existência de outros preconceitos.

Também foi observado, durante esses nove anos entre a formação em Letras e a atividade docente, na atuação escolar, que o assunto “Variantes Linguísticas”, em diferentes manuais de Linguística e livros didáticos de Língua Portuguesa voltados para o Ensino Básico, abordavam discussões e questões em torno de recortes das HQ’s de Chico Bento, constituindo um lugar-comum da presença do dialeto caipira e da discussão sociolinguística sobre o preconceito.

Não cabe, aqui, tecermos julgamentos em torno desse lugar-comum dos estudos em Linguística, posto que a recorrência de temas para um objeto também é fonte reveladora de sentidos que se renovam nas cadeias discursivas. Não obstante, nosso intento, ao darmos continuidade aos estudos voltados para o nosso objeto, é o olhar sobre a linguagem que constitui *Chico Bento Moço* como prática social e, para isso, não podemos nos restringir às questões de língua. O olhar verbo-visual, compreendido na construção do enunciado como um todo carregado de sentido, oferece pistas para a compreensão dialógica da arquitetônica do personagem Chico Bento Moço no processo de recuperação e de renovação de sentidos oferecidos pelo nosso cálculo de horizontes de possibilidades (GERALDI, 2019).

O personagem Chico Bento Moço, protagonista da série e objeto central desta pesquisa, torna-se universitário e precisa se deslocar do campo para a cidade com o fito de formar-se em Agronomia. Esse é o contexto de atualização do desenvolvimento do personagem que, enquanto jovem universitário, passa por práticas sociais que refratam temáticas as quais problematizam contextos juvenis.

Diante da singularidade dos eventos da produção mauriciana, nesta pesquisa de mestrado buscamos a seguinte compreensão: como o sujeito, formado por diferentes vozes em tensão social, é valorado na personagem principal que compõe o universo de *Chico Bento Moço*? Responder a essa inquietação é o objetivo geral desta pesquisa. Os objetivos específicos são responder às seguintes questões adjacentes, em perspectiva dialógica:

- a) Quais respostas são suscitadas, frente ao objeto, diante dos discursos cristalizados sobre o caipira?
- b) Essa organização de vozes, na constituição do projeto de dizer direcionado à construção do caipira, é materializada de modo ambivalente? Se sim, como isso ocorre?
- c) Por fim, realiza-se, por parte da empresa Mauricio de Sousa Produções (MSP), a veiculação de um projeto discursivo voltado para a discussão de práticas sociais

baseadas em critérios éticos e responsáveis no processo de construção do personagem, sob a luz do gênero HQ-mangá¹?

Para confirmar esses pressupostos, a problemática foi abordada, neste estudo, pelos olhares da análise dialógica do discurso (ADD – BRAIT, 2009), sobretudo com base na discussão teórico-metodológica dos seguintes conceitos: ideologia, diálogo, signo ideológico, enunciado concreto, verbo-visualidade, alteridade, arte, vida e responsabilidade, gêneros do discurso, esferas da atividade, estilo, autoria, arquitetônica e cronotopo. Esse percurso contempla a busca de uma interpretação de enunciados por intermédio do cotejamento de textos (BAKHTIN, 2011; GERALDI, 2012).

É pertinente apoiarmo-nos em estudos linguístico-discursivos que explorem o contexto de instauração e realização de uma estilística mauriciana nos enunciados das História em Quadrinhos, contemplando um arranjo histórico, social e mercadológico dessas construções relativamente estáveis. Para tanto, são organizadas discussões aplicadas com base nos estudos de Cagnin (1975), Andrade (2008), Amaral e Carlos (2013), Santos (2013), Santos e Vergueiro (2015), Vergueiro (2017).

A temática adotada pelo cálculo de horizontes de possibilidades (GERALDI, 2019) promove a contribuição para as leituras não somente nos estudos dialógicos e discursivos de HQ, mas também na área das Ciências Sociais, sobretudo, a Cultura Brasileira, acerca da construção do caipira por meio da linguagem em sua acentuação expressiva (BAKHTIN, 2016) da diferença que identifica sujeitos e singularidades (GERALDI, 2019).

Desse modo, esta pesquisa contemplou um percurso em três movimentos na composição de capítulos, com os respectivos títulos: 1. *PERCURSOS BAKHTINIANOS PARA A ANÁLISE DIALÓGICA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA: algumas considerações pertinentes*; 2. *O GÊNERO HQ-MANGÁ E A RESSIGNIFICAÇÃO DO OBJETO ESTÉTICO NA CONTEMPORANEIDADE SOB OS OLHARES DA MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES (MSP): tecendo diálogos*; e 3. *É CAIPIRA? É AGROBOY? É FLUTUANTE! Compreensões dialógicas – tensões e aproximações - acerca das vozes que constituem Chico Bento Moço*. A seguir, há um breve relato acerca dos conteúdos construídos em subseções de cada um dos capítulos produzidos.

No capítulo 1, abordamos a revisão bibliográfica e metodológica dos estudos dialógicos, contemplando a descrição e a discussão de conceitos que subsidiarão as análises propostas. Ademais, fazemos menção à discussão feita a respeito da epistemologia nas Ciências

¹ Tomaremos essa terminologia para o gênero estudado, e justificaremos essa proposta no capítulo 2 deste trabalho.

Humanas como princípio ético para a realização desta pesquisa, em que dispusemos de conceitos e ancoragens para o desenvolvimento das análises.

No capítulo 2, o objetivo foi a construção de um olhar para o estilo dos enunciados produzidos pela *Mauricio de Sousa Produções*. Para tanto, após uma contextualização acerca do gênero História em Quadrinhos e da justificativa do nosso uso da expressão HQ-mangá, foi feito um levantamento bibliográfico que justifica questões estéticas e mercadológicas na construção dos enunciados mauricianos em busca dos processos de criação calcados na noção de autoria. Em seguida, de modo a articular o estudo do personagem à construção do gênero e ampliando as aplicações e discussões sobre processos de autoria, apresentamos as partes que compõem o heterodiscurso do gibi *Chico Bento Moço*, com enfoque para a seção final das revistas, *Um dedo de prosa*, a qual discute, em certa medida, parte dos nossos objetivos no que tange ao processo de inserção de um discurso fundamentado em compromissos sociais assumidos pelo projeto de dizer emanado pelas publicações. A seção revela também a construção de algumas vozes que demarcam as ideologias materializadas na construção do personagem analisado.

O capítulo 3 trata da análise dialógica do personagem Chico Bento Moço, sob a ótica de signos, como o *caipira*, como ideologia que se manifesta em diferentes semioses, contemplando uma seção que coteja o personagem infante com a versão jovem (nosso *corpus*) e, em seguida, exploramos a arquitetônica constitutiva de Chico Moço, transitando por etapas que consideram três fases (inicial, intermediária e final) do personagem, com destaque para alguns enredos selecionados, confrontando textos e contextos para que os cálculos dos horizontes de possibilidades (GERALDI, 2019) fossem concebidos na relação dialógica e pudessem evidenciar um arranjo discursivo o qual refrate a maneira com que são discutidos os valores sociais imbuídos de tensões na constante arena engendradora de sentidos.

Por fim, a investigação de todas essas fontes reveladoras de sentido e o olhar retrospectivo nos conduzem para uma leitura possível de todas essas vozes recuperadas neste trabalho, tratando-se, nesse sentido, de considerações finais que confirmam o caráter dialógico de toda prática social, com interações que concebem “[...] o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (BAKHTIN, 2017, p. 78), inserindo o personagem analisado na ambivalência que o constitui, revelando cenas da vida na arte.

1 PERCURSOS BAKHTINIANOS PARA A ANÁLISE DIALÓGICA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA: algumas considerações pertinentes

Preliminarmente, salientamos a necessidade de abordarmos conceitos fundamentais para uma compreensão dos atos discursivos realizados no solo social, a partir da orientação dialógica, no que diz respeito ao processo de constituição das práticas sociais compreendidas nas relações que as constituem. Para tanto, faz-se imprescindível, na retomada dos discursos pertencentes ao campo do dialogismo, conceber que “[...] não há expressão sem as suas condições sociais reais e sem os seus participantes reais” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 257).

1.1 Ideologia e Dialogismo: as práticas sociais concebidas na e pela linguagem

A princípio, toma-se a pertinência da presença dos estudos de Karl Marx recuperados pelo Círculo de Bakhtin², sobretudo com base na noção de ideologia, dentro das referidas áreas, para a formação de uma filosofia da linguagem de perspectiva marxista, a qual apresenta o conceito de signo ideológico como tônica dominante para os estudos realizados na e pela linguagem, os quais, compreendidos nas relações de poder, consolidam o solo social como espaço e tempo das lutas sociais entre vozes ressonantes e inacabadas, considerando-se a dialética do inacabamento discursivo.

[...] a ideologia é o sistema sempre atual de representação da sociedade e de mundo construído a partir das referências constituídas nas interações e nas trocas simbólicas desenvolvidas por determinados grupos sociais organizados. É então que se poderá falar do modo de pensar e de ser de um determinado indivíduo, ou de determinado grupo social organizado, de sua linha ideológica, pois que ele vai apresentar um núcleo central relativamente sólido e durável de sua orientação social, resultado de interações sociais ininterruptas, em que a todo momento se destrói e se reconstrói os significados do mundo e dos sujeitos. Se poderá então dizer: o Mundo sempre Novo, que se dá na ressurreição plena de todos os sentidos (MIOTELLO, 2020, p. 176).

A partir da noção da corporeidade ideológica como consciência engendrada nas relações sociais é que é plausível a demonstração de uma metodologia de análise sociológica responsável pela construção de um elo discursivo, o qual se baseia na palavra, não como perspectiva imanente (como propõe o percurso saussuriano, concebendo a língua como sistema), mas no signo carregado de emblema ideológico e situado, no enunciado concreto³,

² O Círculo de Mikhail Bakhtin é composto por estudiosos russos, como o próprio Bakhtin, Volóchinov, Medvedev, entre outros. As postulações abordadas consideram a referida expressão tendo em vista o caráter dialógico do estudo dos pensadores citados, os quais concentraram suas discussões e análises de maneira convergente e complementar.

³ O conceito será abordado, de modo substancial, em seção específica deste capítulo.

como materialização de projetos discursivos e, por conseguinte, nos gêneros do discurso, os quais refletem e refratam práticas sociais sob uma esfera de comunicação e de circulação entre sujeitos cronotópicos.

Nesse contexto, o fenômeno da ideologia, como conceito marxista, é recuperado e ressignificado por Volóchinov, o qual objetivou discutir a natureza da linguagem ao evidenciar que é por meio de signos ideológicos, como unidade da comunicação discursiva, que se manifestam, concretamente, os projetos discursivos carregados de valorações refratadas pelos sujeitos, os quais, enquanto autoria individual e coletiva desse processo, manifestam, na atitude responsiva, práticas de respostas constantes e vivas, ao caracterizar o fenômeno dialógico que tece as relações do e no solo social como arena em que (co)existem discursos que se complementam ou que se refutam, construindo um elo de discursos concebidos no pequeno e grande tempos. Desse modo, nas palavras do teórico russo, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017 [1929], p. 106): “Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social”.

No complexo das realizações dialógicas, é relevante mencionar o caráter dialético do enunciado concebido como junção de um discurso interior que se confronta com um discurso exterior em uma constante síntese viva, concreta e irrepetível, considerando-se a *situação de produção do ato / acontecimento / evento*, posto que esse processo suscita compreensões e atitudes responsivas ativas, caracterizando meios valorativos de formação da consciência humana, unindo o que se pensa ao que se diz, como processo fundador do sujeito bakhtiniano:

Toda tomada de consciência necessita de um discurso interior, de uma entonação interior e de um estilo interior embrionário: a tomada de consciência da própria fome pode ocorrer como súplica, lamento, raiva, indignação, e assim por diante. Na maioria dos casos, a expressão exterior só continua e esclarece a direção do discurso interior e as entonações neles contida (VOLÓCHINOV, 2019, p. 258).

Desse modo, faz-se imprescindível atrelar a formação da consciência do sujeito ao que Volóchinov nomeia como *ideologia do cotidiano*, a qual é responsável por fornecer sentidos aos estados de consciência do sujeito a partir das diferentes esferas de comunicação humana, contemplando a existência de “numerosas ilhas e continentes de sistemas ideológicos: de ciência, arte, filosofia, opiniões políticas” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 260) ao refletir e refratar cenário(s) em que se instauram as arenas de vozes sociais em uma recorrente teia de enunciados que sempre recuperam e renovam os discursos emanados pelas práticas sociais.

Acerca da posição social ocupada pela ideologia do cotidiano, é estabelecido que

No nível mais inferior da ideologia do cotidiano, tem importância o fator biográfico e biológico, e as reações do indivíduo ainda não são marcadas ideologicamente, pois as interações são extremamente superficiais e casuais. Mas, à medida que as interações vão se aprofundando e repetindo padrões, as enunciações se relacionam e se integram no sistema ideológico que vem se constituindo permanentemente naquele grupo; e nos estratos superiores da ideologia do cotidiano vão se apresentando os conteúdos sógnicos que já passaram pela prova de expressão externa, e as representações, as palavras, as entonações e as enunciações vão revelando estar completamente integradas no sistema ideológico, realizadas pelo sistema social. O meio social envolve, então, por completo, o indivíduo. O sujeito é uma função das forças sociais. O eu individualizado e biográfico é quebrado pela função do outro social (MIOTELLO, 2020, p. 175).

Nessa perspectiva, complementarmente, verifica-se o caráter de união de duas forças que se chocam e concretizam a palavra como signo ideológico: o psiquismo individual, isto é, o mundo interior do sujeito; e a ideologia fundada e fundante do mundo exterior, o qual suscita as ideologias calcadas no diálogo responsivo das relações humanas. É nesse encontro de forças sociais que se situa o enunciado concreto como produto da ideologia junto às práticas sociais que envolvem o sujeito-autor na arena de embates, revelando vozes imbuídas de valores sintéticos inacabados, posto que todo enunciado, no elo discursivo, caracteriza uma rede a qual implica atitudes responsivas ativas enquanto materialidade de interações verbais, visuais, verbo-visuais, gestuais etc., todas permeadas pelo fenômeno intimamente humano como atividade singular: a linguagem (VOLÓCHINOV, 2017).

1.2 A noção de linguagem como fenômeno social e o enunciado concreto como categoria dialógica

Refletir sobre a relação da linguagem / língua⁴ atrelada à construção do pensamento é fundamental para que se compreenda o processo mutável de fenômenos semióticos associados à necessidade de se estabelecer comunicação humana em diferentes momentos sócio-históricos, evidenciando que os discursos sempre estão atrelados à vida. Sob esse prisma, o Círculo postula noções pertinentes ao processo de ressignificação da linguagem como fato social e, sobretudo, como aparato / suporte da relação entre a vida e o discurso literário, isto é, a arte, conforme se postula a partir do objeto desta pesquisa, o qual pertence ao campo artístico.

Torna-se produtivo, nesse percurso, destacar que Mikhail Bakhtin, ao recuperar a materialidade linguística e o contexto do discurso Dostoiévskiano, passa a analisar as relações

⁴ Na língua russa (idioma do Círculo de Bakhtin) *língua* e *linguagem* são termos grafados com a mesma palavra. Considerando o contexto da língua portuguesa e a tradução do ensaio *Estilística do discurso literário I: O que é linguagem / língua?* – realizada por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova - faremos referência, apenas, à terminologia *linguagem* nas demais menções, por se tratar de uma concepção pertinente para os estudos apresentados ao longo das obras do intitulado Círculo de Bakhtin.

dialógicas constituintes dos enunciados bivocais concretizados na esfera artístico-literária e, de modo amplo, considera-se a noção de linguagem como um rompimento com o estruturalismo abstrato. Sob essas lentes, evidencia-se a presença de relações extralinguísticas, como a noção de autoria e a de responsividade, as quais, ancoradas no enunciado vivo enquanto materialidade ideologicamente sónica, são produtoras de discursos os quais, na tônica bakhtiniana, são sempre dialógicos por natureza, constituindo elos da síntese inacabada de todo o processo lógico-comunicativo.

[...] as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2008, p. 212 – destaques do autor).

Na esteira da teoria dialógica do discurso, ao refletir sobre os romances e novelas produzidos por Dostoiévski, o pensador russo aborda a noção do diálogo como atitude do sujeito diante dos discursos que o rodeiam, em que o princípio de autoria possui funcionalidade de recuperação constante de outras vozes para que, no ato/evento/acontecimento instaure-se uma confirmação de um enunciado anterior ou que se revela, na cadeia discursiva, por meio da oposição / contracanto a uma voz previamente posta, promovendo o que se convém a nomear por discurso parodístico, o qual se detém a estilos, temas e estruturas prototípicas de gêneros do discurso:

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar um estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro (BAKHTIN, 2008, p. 227).

Sob essa perspectiva de análise teórico-crítica e considerando todo o processo de relação de alteridade na constituição dos sujeitos de linguagem, verifica-se que, para Mikhail Bakhtin (2008, p. 234), “as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não têm caráter estático, mas dinâmico: a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente”. Nesse contexto, as variações comungam com o tom de conformidade ou de polêmica orquestrados no embate entre vozes discursivas que se manifestam nos mais variados enunciados enraizados na cultura.

A linguagem, como fruto de uma prática sociocultural, é responsável por construir consciências interiores ao refletir e refratar ideologias subalternas e dominantes no discurso, considerando-se, inclusive, a noção de classe social proposta pela corrente do materialismo histórico e dialético fundamentado, sobretudo, por Karl Marx e Friedrich Engels.

Ao investigar a gênese da linguagem humana, pautando-se no discurso científico e na consciência libertadora que essa esfera promove à condição humana, estabelece-se que:

Todo fenômeno pode ser melhor compreendido se observado no processo do seu *surgimento* e *desenvolvimento*. Infelizmente, em relação à língua, isso se torna mais complexo, pelo fato de os seus primórdios e primeiras etapas de desenvolvimento estarem a uma distância do nosso tempo de pelo menos cem mil anos. Apesar disso, o desejo de imaginar o surgimento da língua é bastante antigo. No entanto, as pessoas tentaram compensar a sua falta de conhecimento com lendas “religiosas” e substituíram o estudo científico pelas referências pouco produtivas à intervenção da “força divina”. Entretanto, as exigências da verdadeira ciência triunfaram e, nos dias de hoje, já podemos levantar a cortina dos milênios e espiar, ao menos com o canto do olho, aqueles tempos em que foi criada a linguagem humana (VOLÓCHINOV, 2019, p. 238-239 – destaques do autor).

Nesse processo, salienta-se a perspectiva histórica sobre a noção de linguagem (na terminologia adotada pelo pensador) como movimento previamente associado aos dogmas dominantes em uma sociedade e, posteriormente, vislumbra-se a ideia de que as confluências científicas passaram a modelar essas atitudes na e pela linguagem. Desse modo, Volóchinov (2019, p. 239 – destaques do autor) destaca, sobre as primeiras noções de categorização da linguagem, que “as teorias mais difundidas sobre a origem da linguagem foram as seguintes: 1) a teoria da *onomatopeia* e 2) a teoria das *interjeições*”.

A primeira noção está intimamente associada ao que a reflexão saussuriana chamaria de significação motivada, tendo em vista que o homem, nos primórdios de sua existência, imitava sons de animais ou de fenômenos da natureza, construindo relações de sentido entre essas reproduções sonoras (e gestuais) e a vida. Ademais, na segunda teoria, havia a construção de exclamações / interjeições como a primeira possibilidade de o homem construir valorações sobre os fenômenos que o cercavam.

Transitando por etapas, Volóchinov também alude à noção de linguagem e comunicação humana apresentada por Engels, a qual comunga com o evolucionismo decorrente das tônicas dominantes na segunda metade do século XIX, ao postular que, historicamente, houve a evolução dos aparelhos fônicos e estruturais do corpo humano para as diferentes necessidades concebidas ao longo dos tempos. Outrossim, posteriormente, sob a leitura do filósofo russo, têm-se as ideias de Nikolai Marr a respeito da *teoria jafética*, evidenciando o caráter social da linguagem como “uma superestrutura situada acima da base econômica [...]”.

Hoje sua teoria é criticada por ser pouco científica.” (GRILLO E VÓLKOVA, 2019, p. 241⁵), o que nos permite considerar que essas acepções revelam um processo em curso no que diz respeito ao problema da definição de linguagem.

É pertinente destacarmos, sob esse prisma analítico, no tocante às possibilidades de origem e da função da linguagem na vida e no comportamento ético, conforme cunhado por Volóchinov (2019, p. 248 – destaques do autor), que “a linguagem não é uma dádiva divina ou da natureza. *Ela é produto da atividade coletiva humana, e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou.*”.

Desse modo, a linguagem, como fenômeno social, acompanha os estágios da vida humana em viés sócio-histórico, caracterizando estratos que interagem sob óticas valorativas, e é nesse aspecto que é possível encontrar e retomar a noção de ideologia como prática fundadora da relação linguagem e vida e como situação realizável e realizada de pensamentos e consciências sociais como fruto da interação responsiva e caracterizadora de classes sociais. Concomitantemente, há a noção de interioridade do sujeito aliada ao aspecto constitutivo da alteridade⁶ como materialidade externa que lhe confere sentido. A reflexão é sustentada pela problematização proposta por Volóchinov, uma vez que a noção de sujeito, no prisma dialógico, está intimamente relacionada ao projeto discursivo atuante, vivo e que nasce no interior da(s) axiologia(s) do homem:

Incomparavelmente mais complexa é a questão da influência da linguagem/língua sobre aqueles fenômenos da vida social que levam o nome de “consciência de classe”, “psicologia social”, “ideologia social”, e assim por diante. Junto a isso deve surgir de modo inevitável uma nova questão estreitamente relacionada com a anterior: qual significação tem a linguagem para a consciência (o psiquismo) individual e pessoal do homem, para a formação da sua vida “interior”, das suas “vivências”, e para a *expressão* dessa vida e dessas vivências? (VOLÓCHINOV, 2019, pp. 251-252 – destaques do autor).

Nessa relação da linguagem com as vivências, é possível conceber a significação como semiose social intimamente atrelada à vida e ao discurso interior do sujeito que reflete e refrata as suas vontades, desejos, ambições, convicções etc., permeado pela vontade de realizar um ato discursivo responsável, no sentido filosófico de que não existem álibis para a existência dialógica do homem, que semiotiza a sua realidade constantemente, a partir de diferentes

⁵ A citação constitui um comentário feito pelas tradutoras do seguinte artigo: VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário I: O que é linguagem / língua?. In: **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, p.234-265.

⁶ A noção de alteridade será abordada posteriormente como complementação da alusão feita nesta seção.

materialidades interativas e carregadas de sentido. É com base na relação do psiquismo individual com o eixo social, isto é, no diálogo da interioridade com o aspecto externo da realização semiótica, que Volóchinov (2019) responderá às indagações propostas, apresentando, com exemplos, a noção de linguagem sob as lentes dialógicas, situando, implicitamente, as noções de sujeito, interação e contexto, ao concretizar o conceito de enunciado:

Para se tornar um desejo humano vivido e expresso, toda necessidade natural deve obrigatoriamente passar pelo estágio da refração ideológica e, por conseguinte, social, semelhante a um raio de sol ou de alguma estrela, que pode atingir os nossos olhos apenas ao se refratar inevitavelmente na atmosfera terrestre. O homem não pode falar nenhuma palavra se permanecer simplesmente um homem, um indivíduo da natureza (biológico), uma espécie de bípede do reino animal. A mais simples expressão de fome – “Quero comer” – pode ser falada (expressa) somente em uma determinada *língua* (mesmo que ela seja linear, manual), e será falada com determinada *entonação* e gesticulação. Entretanto, por meio disso nossa expressão elementar da necessidade fisiológica e natural inevitavelmente obterá um colorido *sociológico* e *histórico*: da época, do meio social, da posição de classe do falante e daquele ambiente real e concreto no qual ocorre o enunciado (VOLÓCHINOV, 2019, p. 255 – destaques do autor).

Sobre o presente conceito de enunciado concreto como elemento nuclear, assim se manifesta Pavel Medvedev, integrante do Círculo de Bakhtin, em sua obra *O método formal nos estudos literários – Introdução crítica a uma poética sociológica*:

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas ‘almas’ das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem (MEDVEDEV, 2012 [1928], p. 48-49).

Desse modo, compreende-se que a consciência humana só se concretiza por intermédio de enunciados, os quais não têm compromisso em revelar a realidade em sua total concepção, mas estão situados em uma valoração conferida ao sujeito no processo de interação social. Por isso, é pertinente conceber o reflexo e a refração da vida e/ou da arte como processo que circunda a existência dos enunciados ideológicos, situados e contextualizados na cadeia discursiva da historicidade humana, que confere o caráter dialógico aos estudos da linguagem em perspectiva arquitetônica. À luz das reflexões de Costa (2018, p. 12), “o meio ideológico constitui [...] o espaço da comunicação socioideológica e é nele, por consequência, que se dá a produção do elemento central dessa comunicação: o enunciado concreto”.

Faz-se imperativa, dessa maneira, a discussão acerca do enunciado concreto como semiose proveniente das necessidades humanas de comunicação e expressão, suscitando objetivos específicos no arranjo bivocal dos discursos, os quais precedem um elo que recupera e renova os projetos discursivos dos sujeitos situados, rememorando, arquitetonicamente, conteúdos específicos que revelam o inacabamento às relações dialógicas:

Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o “dixi” percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante terminou (BAKHTIN, 2011, p. 275).

Isto posto, existe um vínculo entre linguagem e vida social em que, por intermédio de enunciados concretos, a linguagem incorpora-se na vida, assim como esta é introduzida na linguagem e, assim, de forma alguma, o enunciado pode ser pensado fora do aspecto espaço-temporal. Machado (2020) constata, em seus estudos, que todas as formas de representação as quais estão abrigadas no enunciado e no gênero são, igualmente, orientadas pelo espaço-tempo. Diante de um tempo, o gênero, como materialidade linguística situada, ganha formas culturais e é a partir dessas considerações que a discussão sobre *cronotopo*, apresentada por Bakhtin, revela-se, posto que, ao relacionar a cultura de um tempo aos contextos, a obra não mantém diálogo somente com seu momento de publicação, mas se manifesta além do seu tempo e espaço, valorando signos que podem ser mapeados no grande tempo para que se obtenha uma compreensão processual e histórica, como ocorre com nosso corpus, sobretudo o herói⁷ referente ao objeto desta pesquisa: Chico Bento moço concebido como caipira em resposta a outros discursos que consideram a imagem do morador do campo ao longo da história, em diferentes orientações valorativas.

1.2.1 A verbo-visualidade como categoria discursiva: princípios de análise

Sustentados por essa constituição viva das relações discursivas e considerando o objeto cultural desta pesquisa, isto é, as Histórias em Quadrinhos da franquia *Chico Bento Moço*, faz-

⁷ As reflexões acerca do conceito de herói estão pautadas em versões / traduções das obras do Círculo de Bakhtin que podem variar na nomenclatura do objeto pesquisado. Portanto, utilizaremos “herói” e “personagem” como termos sinônimos ao longo de nossas discussões.

se pertinente uma abordagem sobre a construção semiótico-filosófico-ideológica no processo de construção de um todo significativo (porém, como já fora argumentado, inacabado, considerando-se a noção de síntese que rompe com o abstracionismo kantiano ao se aproximar do materialismo dialético de Marx), posto que a noção do material semiótico, em diferentes estilos, é fonte reveladora de sentidos dialógicos e propriamente constituintes de valores e de identidades para os sujeitos. Nesta pesquisa, ao investigar as propriedades do objeto estético em análise, compreende-se que “a articulação entre os elementos verbais e visuais forma um todo indissolúvel” (BRAIT, 2009, p. 143).

Nesse sentido, ao buscar as fontes não só verbalizadas, isto é, não apenas as que se utilizam da palavra, mas os recursos da semiose dialógica, material, interativa e constitutiva de diferentes enunciados orquestrados na cultura, reflete-se, a título de exemplo, que “[...] o trabalho com a verbo-visualidade [...] é possível, desempenha um papel importante na leitura da contemporaneidade e no ensino dessa leitura, mas exige empenho e rigor teórico-metodológico” (BRAIT, 2013, p. 62), como propõe o percurso apresentado pelo Círculo a respeito das materialidades possíveis para ocorrer a interação discursiva:

Essa orientação social estará sempre presente em qualquer enunciação do homem, não só verbal, mas também gestual – através de gestos ou mímica – independentemente da forma em que se realiza: tanto se a pessoa fala consigo mesma – monólogo – quanto na conversação participando duas ou mais pessoas – diálogo. A orientação social é uma das forças vivas organizadoras que, junto com a situação da enunciação, constituem não só a forma estilística mas também a estrutura puramente gramatical da enunciação. Nessa orientação social, encontra o seu reflexo o auditório da enunciação – presente ou pressuposto – já que fora deste, como vimos, não teria nascido, nem teria podido nascer nenhum ato de comunicação verbal (VOLÓCHINOV, 2013, p. 169).

A respeito, ainda, das diferentes materialidades utilizadas na construção dos elos comunicativos, Volóchinov argumenta em defesa dos signos ideológicos concretizados em diversas semioses e, para esta pesquisa, interessa-nos uma abordagem que forneça subsídios para a análise e interpretação do aspecto verbo-visual e sua centralidade enunciativa produtora de sentidos:

A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si as suas lógicas e as suas leis. A lógica da consciência e a lógica da comunicação ideológica, da interação sócio de uma coletividade. Se privarmos a consciência do seu conteúdo sócio ideológico, não sobrarão absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significante etc. Fora desse material resta um ato fisiológico puro, não iluminado pela consciência, isto é, não iluminado nem interpretado pelos signos (VOLÓCHINOV, 2017, pp. 97-98).

Para procedermos, dialogicamente, diante de um objeto de pesquisa que apresenta uma materialidade verbo-visual, não se pode ignorar as diferentes semioses que norteiam a construção de um projeto de dizer, uma vez que a epistemologia bakhtiniana elege o texto e seus respectivos modos de dizer como categorias centrais para a análise dialógica (BRAIT, 2020), a saber que, em um mesmo objeto específico, “tanto a linguagem verbal quanto a visual são acionadas de forma a provocar a interpenetração e consequente atuação conjunta” (BRAIT, 1996, p. 65-66) e que, nesse estado das materialidades, é pertinente “articular os textos verbo-visuais como um todo de sentido, não tratando a imagem somente como um anexo, uma ilustração, apêndice ou elemento posto de fora” (CAMPOS, 2012, p. 249). Por conseguinte, é fundamental abordarmos, na análise e interpretação do material verbo-visual, o sentido global do enunciado, considerando a esfera na qual ele se torna vivo e concreto, bem como as associações sócio-histórico-culturais que são estabelecidas por meio de discursos recuperados na arquitetônica multissemiótica do enunciado verbo-visual e suas formas figurativas, as quais fazem a mediação para a representação imagética sempre atrelada ao material verbal (GRILLO, 2012, p. 241), revelando, como já foi exposto anteriormente, sobre o enunciado concreto, uma *relação triádica* consolidada, na cadeia discursiva, a partir do seguinte espectro:

- 1) enunciados anteriores;
- 2) enunciados realizados;
- 3) possíveis respostas enunciativas a essas interações suscitadas pelo objeto.

A partir dessa metodologia que privilegia uma análise global dos enunciados, segundo Grillo (2012, p. 239), “[...] evita-se o isolamento dos objetos culturais, para conceber o processo de geração de sentidos na tensão entre sentidos pré-existent advindos de outras esferas ideológicas e os sentidos adquiridos em contextos sócio-histórico precisos.” e, nesse processo substancial entre o arranjo textual e o projeto de dizer, na construção do objeto desta pesquisa, de natureza artística e sequencial, é evidente que “[...] Visual e verbal formam um conjunto articulado, um enunciado concreto indissociável do ponto de vista do projeto gráfico e artístico” (BRAIT, 2009, p. 155).

Em síntese, nosso propósito é a abordagem do enunciado como compreensão plena de um “todo de sentido”, isto é, concebido na relação substancial que não se esgota no conteúdo verbal. Essa inseparabilidade faz com que o arranjo do enunciado revele valores na interação discursiva (MENDONÇA, 2020).

1.3 A noção de alteridade como fundamento da ótica discursiva: um olhar metodológico

Mikhail Bakhtin aborda, em rascunho da década de 1920, posteriormente publicado em fragmentos, intitulados *Para uma filosofia do ato responsável*, conceitos-chave que nortearão o futuro acadêmico do filósofo russo e de todo o Círculo de Bakhtin, ao postular noções fundamentadas no dialogismo como princípio fundante e fundador da relação entre linguagem e vida como resultado de práticas concebidas nas e pelas relações sociais organizadas na cultura.

Sob esse prisma, para a compreensão do presente objeto teórico, é pertinente conceber a organização de *Para uma filosofia do ato responsável* (PFA) em três momentos, conforme menciona Carlos Alberto Faraco (2010), no ensaio *Um posfácio meio impertinente*, a saber: 1) *O teoricismo*, em que há uma reflexão acerca dos confrontos entre os ideais kantianos e neokantianos em relação ao concretismo buscado pela teoria bakhtiniana na busca por uma filosofia do ato; 2) *A fenomenologia do ato responsável*, em que Bakhtin postula considerações acerca da singularidade dos sujeitos de linguagem diante das eventicidades do existir; e 3) *Arquitetônica do mundo vivido e do ato estético*, em que há uma análise com o propósito de situar relações entre a vida e a arte na complexa rede de extralocalização e na alteridade como princípio norteador de embates entre três instâncias que se manifestam na e pela linguagem, a partir das axiologias baseadas nas dinâmicas eu-para-mim, eu-para-o-outro e outro-para-mim no complexo interacional da produção de atos/acontecimentos concretos e irrepetíveis.

A respeito do teoricismo discutido pelo filósofo da linguagem, é relevante a apreciação analítica realizada às noções teóricas que fundamentam o mundo em suas concepções éticas. Para tanto, Bakhtin discorre com o objetivo de promover uma prática diferente do abstracionismo, tendo em vista a preocupação do pensador em abordar o ato concreto como produção do *evento-existir* em um tempo e em um espaço definidos e irrepetíveis.

Nessa ótica de sustentação filosófica, ocorre, por parte de Bakhtin, a crítica ao universalismo abstrato de Immanuel Kant⁸ no que diz respeito ao aparato da ética formal de Kant e dos neokantianos junto à noção de imperativo categórico, posto que o teórico russo preocupa-se em propor a singularidade do sujeito e dos eventos oriundos e formadores de cadeias discursivas, como realização da vida imbuída no mundo da cultura (em planos filosóficos, científicos, éticos e estéticos), não do mundo da abstração, posto que o fenômeno da linguagem, na tônica bakhtiniana, é dialógico por natureza, carregando, em seu

⁸ Bakhtin alude, em alguns momentos, aos conteúdos presentes nas obras *Crítica da Razão Pura* (1781) e *Crítica da Razão Prática* (1788), embora a análise bakhtiniana considere, também, as postulações acerca do teoricismo kantiano para estabelecer contatos dialógicos nem sempre contratuais.

ato/evento/acontecimento a *responsabilidade bidirecional*, contemplando a união do conteúdo com o ato/existir propriamente dito, refletido e refratado:

O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir; deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida (BAKHTIN, 2010, pp. 43-44).

Nesse processo analítico da crítica ao teorismo, a filosofia do ato também permite a compreensão de que as relações dialéticas são intermináveis, como sínteses sempre inacabadas, retomando a noção de língua já abordada em seções anteriores, posto que o sujeito, na atividade de realização de suas práticas enunciativas, recupera diálogos anteriores aos seus e os renova, inserindo novos conteúdos axiológicos ao passar a constituir uma nova voz na cadeia discursiva, opondo-se ao que poderia ser o mundo teórico/abstrato:

Enquanto o mundo autônomo teórico, abstrato, alheio por princípio à historicidade viva singular, permanece fechado em suas próprias fronteiras, a sua autonomia é justificada e inviolável; são igualmente justificadas disciplinas filosóficas especiais como a lógica, a teoria do conhecimento, a psicologia do conhecimento, a biologia filosófica, que objetivam descobrir - teoricamente, isto é, segundo o conhecimento abstrato - a estrutura do mundo teoricamente cognoscível e seus princípios. Mas o mundo como objeto de conhecimento teórico procura se fazer passar como o mundo como tal, isto é, não só como unidade abstrata, mas também como concretamente único em sua possível totalidade; o conhecimento teórico visa, assim, construir uma filosofia primeira (prima philosophia) na forma de gnosilogia ou de <? Palavra ilegível no original> teórico (de variado tipo biológico, físico, etc.). Seria absolutamente injusto pensar que esta seja a tendência predominante na história da filosofia: é antes, podemos dizer, a característica específica da época moderna, dos séculos XIX e XX em especial (BAKHTIN, 2010, p. 50).

Desse modo, concebe-se que o *agir* se torna, na tônica bakhtiniana, um ato singular, interior, irrepetível e dialógico à medida em que não existe álbi, isto é, não há desculpas ou subterfúgios para a existência e, por conseguinte, para a valoração, ocorrendo a possibilidade de tomada de consciência da alienação. Esse cenário propicia uma discussão sobre a noção de verdade, em que Bakhtin (2010, p. 50) considera que “a verdade pode participar responsabilmente do existir-evento: uma verdade intrinsecamente relativa não é necessária à vida-evento”. Nesse contexto de reafirmações teórico-metodológicas, o segundo bloco que integra PFA discute sobre dois aspectos que fundamentam a *fenomenologia do ato responsável*.

Em primeira instância, há a consideração de que só se pode analisar um ato/evento/acontecimento em sua realização concreta, e isso suscita terminologias já abordadas,

como a unicidade, a singularidade e irrepetibilidade dessas internalizações e ações concebidas sem abstrações. Sob essa perspectiva, é válida a construção do juízo de valor como categoria primordial para a constituição de responsabilidades nas relações dialógicas.

Por conseguinte, é preciso refletir sobre a construção das subjetividades no contexto de apagamento de álibis para a existência. Desse modo, tem-se, como marca de exposição do sujeito, a noção de que essa instância é *peculiar, singular, única, irrepetível, insubstituível*. Isso nos leva a considerar que, nos postulados do Círculo de Bakhtin, o sujeito é marcado por duas noções basilares: 1) pela consciência individual e 2) pela necessidade do dever moral, isto é, ele decide, responsavelmente, como *solitário ético*⁹, cabendo a ele a deliberação interna sobre o que se enuncia, embora tenhamos a relação de um *eu* balizado pelo agir de um *outro*, configurando uma cadeia de centros axiológicos que se chocam e são responsavelmente situados na cultura.

Cada eu ocupa o centro de uma arquitetônica na qual o outro entra inevitavelmente em jogo nas interações dos três momentos essenciais de tal arquitetônica, e portanto do eu, segundo a qual se constituem e se dispõem todos os valores, os significados e as relações espaçotemporais. Esses são todos caracterizados em termos de alteridade e são: eu-para-mim, eu-para-o-outro, o outro-para-mim. Os momentos de tal arquitetônica são de Bakhtin. Esses são: eu-para-mim, o-outro-para-mim, e eu-para-o-outro (PONZIO, 2010, p. 23).

Sustentados por essa construção do ato, para que se possa compreender a perspectiva da arquitetônica do mundo vivido e do ato estético, é relevante a abordagem sobre a eventicidade, em que o existir-evento/evento no curso do existir concretiza o fenômeno introdutório da alteridade como processo ratificador das relações sociais, instaurando as possibilidades de arena, ao refletir e refratar um espaço de convivência de vozes sociais distintas.

Dado o exposto, há, na concepção de alteridade, os acontecimentos postos sob a estrutura arquitetônica (expressão ressignificada/utilizada como ponto de partida por Bakhtin a partir da noção apresentada por Kant) tripartite, a saber, conforme consta a seguir: 1) um *eu* que se projeta a um *eu* interno ao primeiro, caracterizando a realização/unificação da valoração expressiva; 2) um *eu* que se dirige a um *outro centro axiológico*; e 3) um *outro* que considera um *eu* na cadeia dialógica, tecendo relações consubstanciadas em constantes atividades de alteridade, posto que se vislumbra a realidade a partir das relações axiológicas constantes e *bivocais*, configurando um elo de compreensões e atitudes responsivas-ativas situadas espacial e temporalmente:

⁹ Expressão cunhada por Carlos Alberto Faraco, no ensaio *Um posfácio meio impertinente* (2010).

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. Todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro (BAKHTIN, 2010, pp. 114-115).

Sob essa perspectiva, como configuração do tom emotivo-volitivo presente na relação entre o recorte da ética e da estética, Bakhtin reflete acerca da *exotopia* a partir da noção do que é *transgrediente*, posto que, no processo de recriação da realidade, isto é, na cadeia engendradora das relações artísticas, o autor-pessoa se desloca para um movimento extralocalizado para que os processos de reflexo e de refração sejam constituídos no objeto estético e em seus respectivos personagens (ou heróis), demarcando profundas relações entre a vida e a arte por meio da *heteroglossia dialogizada*. Contudo, estas não se confundem nem se repetem, tendo em vista o caráter irrepitível e renovador do acontecimento como ato único:

Somente tal consciência que retoma a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original. E todos estes momentos estéticos - singularidade, integridade, autossuficiência, originalidade - são transgredientes em relação à mesma individualidade que está sendo determinada: do interior de si mesma, e para si mesma, estes momentos em sua vida não existem, ela não vive para esses momentos - mas vive para si. Esses momentos têm sentido e são realizados por quem se identifica, situado fora da individualidade, dando forma e objetivando a matéria cega da empatia. Em outras palavras, o reflexo estético da vida viva não é por princípio autorreflexo da vida em movimento, da vida em sua real vitalidade: tal reflexo pressupõe um outro sujeito da empatia, que é extralocalizado (BAKHTIN, 2010, p. 60).

Nessa relação, considera-se, por exemplo, que a *exotopia* não é apenas condição para a constituição da esfera artístico-literária, posto que o *excedente de visão e conhecimento* atua em qualquer atividade que pressupõe acontecimentos refletidos e refratados diante da conjuntura em que as vozes sociais, recortadas, se manifestam em tom de confirmação ou de refutação, isto é, a arena ideológica e identitária.

Consideramos, no cerne da tônica bakhtiniana, que a preocupação circundante do projeto do Círculo está na vida em suas realizações concretas, demarcadas nas e pelas relações de alteridade, pressupondo o diálogo como centro do ato/evento /acontecimento que, ao mesmo espaço-tempo em que outros discursos são recuperados, concretiza-se o novo, o ressignificado, o irrepitível e o embate social que caracteriza o elo da cadeia dialético-dialógica em constante inacabamento, posto que uma voz suscita sempre uma outra, em sua reminiscência discursiva,

seja para confirmar o discurso de outrem ou para se opor ao projeto alheio. Essas materialidades singulares são concebidas a partir da conjuntura existencial do coletivo.

1.4 Arte, vida e responsabilidade: recuperando a noção de autoria na e pela alteridade

A primeira concepção que pode atuar como catalisadora das relações entre ética e estética é a noção de *excedente de visão* como filosofia da alteridade¹⁰, conforme discute Carlos Alberto Faraco, ao considerar, justamente, que “é esse posicionamento valorativo que dá ao autor-criador a força para constituir o todo: é a partir dela que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético” (2020, p. 38). Valem, essencialmente, do pensamento bakhtiniano para tecermos essa noção de exterioridade como pressuposto metodológico para leitura e análise de textos:

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Sendo assim, na dinamicidade das relações dialógicas, o autor-criador vislumbra um projeto de externalização sobre um herói:

Eu crio com meu ativismo o corpo exterior do outro como valor por manter determinada diretriz volitivo-emocional em face dele, precisamente do outro; essa diretriz visa ao que está adiante e não retroage imediatamente a mim mesmo. No vivenciamento do corpo a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético. Cada elemento desse corpo exterior, que abarca o interior, tem, como manifestação estética, uma dupla função – uma impressiva e outra expressiva -, à qual corresponde uma dupla diretriz ativa do autor e do contemplador (BAKHTIN, 2011, p. 56).

Resta-nos, nesse ínterim, a consideração distintiva sobre a noção de autor-pessoa e a de autor-criador, conforme postula Bakhtin (2011), ao considerar o primeiro como o escritor, o ser social o qual está diretamente calcado em uma realidade vivida e experienciada enquanto sujeito, ao passo em que o segundo atua, funcionalmente, como organizador do produto estético-formal, dando-lhe o acabamento pela relação de exterioridade, correspondendo a um

¹⁰ Em diálogo com a seção anterior, em que apresentamos a *exotopia* como constituinte das relações de alteridade, segundo a discussão de Bakhtin, em sua obra *Para uma Filosofia do ato responsável* (2010).

deslocamento, isto é, um recorte da realidade feito por parte do artista e, nas palavras de Faraco (2020, p. 38), trata-se de um “centro artístico e axiológico que dá unidade ao objeto estético”.

Sustentados por essas reflexões, podemos conceber que a instância do autor-criador sustenta a nova unidade concretizada, a qual produzirá novos valores e, por conseguinte, novos posicionamentos desse mundo complexo que se cria no contexto esteticamente consumado por meio da refração, a qual fornece a reorganização dos eventos ocorridos no campo existencial, os quais são reelaborados e situados na estética. Isso confere ao autor-criador uma posição valorativo-criativa, concomitantemente, refratada e refratante, posto que ele é gerenciado pelo autor-pessoa, ao mesmo tempo em que gerencia a trama e o universo criado para a constituição do herói, sempre baseado nas ideologias adotadas pelo autor-pessoa, constituindo, dessa maneira, o postulado de que o arranjo estético não exclui os contextos sócio-histórico-culturais porque, justamente, é o local em que se manifestam os posicionamentos axiológicos promovidos pelo discurso do plano estético. Sob esse prisma, podemos compreender, nas palavras do pensador russo, que:

Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas (BAKHTIN, 2011, p. 173).

A partir da relação vida e arte que se pode compreender o ato/evento/acontecimento responsável a partir de um objeto estético que concentra a refração da vida em seu núcleo temático, situando personagens e pontos de vista calcados na recriação da realidade vivida, sentida e / ou imaginada por um autor-pessoa, enquanto sujeito ético pautado na alteridade das relações sociais a serem construídas em sua produção, isto é, “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.” (BAKHTIN, 2011, p. 34), garantindo, em suma, que o fio condutor comum entre a vida e a arte só pode ser a responsabilidade no ato/evento/acontecimento discursivo que estabelece relações entre sujeitos edificadas na cultura.

Contextualmente, o autor-criador, essa voz segunda, que se manifesta enquanto função organizadora dos discursos, também se fundamenta em princípios de *excedente de visão e conhecimento*, por isso há a acepção de que a heteroglossia dialogizada é aplicável não só no nível do artista, enquanto ser social, como também na relação autor-criador diante dos personagens a serem orquestrados em um enredo localizado na complexa rede de posições

axiológicas, ou seja, o objeto estético propriamente dito e materializado enquanto forma arquitetônica:

Enquanto o artefato é uma coisa, um ente factual, um dado, o objeto estético não o é. Mas não é também uma essência metafísica. Ao contrário, trata-se efetivamente de um conjunto de relações axiológicas (o objeto estético é, portanto, uma realidade relacional) que se concretiza no artefato. Ou, em outras palavras, trata-se de uma arquitetônica, de um conteúdo axiologicamente enformado pelo autor-criador numa certa composição concretizada num certo material (FARACO, 2011, p. 23).

No discurso literário, Volóchinov destaca o papel do autor de textos da esfera artístico-literária ao assinalar que, sob o prisma do *excedente de visão e conhecimento*, ocorre, na transposição da vida para a arte, um processo de refração com base nas categorias de orientação sociológica do sujeito-criador do texto, o qual assume, em seu discurso interior (isto é, como autor-pessoa), todas as ideologias as quais comungam com suas respectivas práticas sociais que serão externalizadas diante do objeto estético, ao evidenciar um elo de núcleos interiores e exteriores sociais e axiológicos os quais fundamentam as teorias bakhtinianas de análise dialógica, estabelecendo, sempre, o diálogo como elemento fundador e de manutenção da linguagem calcada na junção de diferentes estilos/de diferentes arquitetônicas responsáveis pela constituição dos centros valorativos:

O estilo do discurso interior deve determinar o estilo do discurso exterior, apesar de este exercer uma influência inversa sobre aquele. Entre o estilo interior e o exterior, entre o estilo da “alma” e o estilo da obra, existe uma interação, assim como ocorre entre a ideologia do cotidiano e um sistema ideológico formalizado e fixado: o discurso interior vivifica e nutre com sua seiva o discurso exterior percebido e criado, mas ao mesmo tempo é determinado por ele (VOLÓCHINOV, 2019, p. 262).

Essa exposição permite-nos a reflexão de que a arte é a materialidade ideológica concretizada como recriação da realidade e, portanto, verossímil ao passo em que a responsabilidade, como ótica que sustenta a intersecção ética-estética, se configura como rede de relações entre autores, personagens e leitores, criando cadeias discursivas calcadas em uma tríade da responsabilidade dos e pelos enunciados concretos no pequeno e grande tempos. Na esfera artística, essas relações são fundamentais para que não se sustente um discurso *mecânico*, tendo em vista que o Círculo nomeia “mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido” (BAKHTIN, 2011, p. 33), isto é, as relações mecânicas estão associadas ao método formal, o qual não prevê, nas análises, uma perspectiva global a qual considere o texto como unidade de sentido e, ao mesmo tempo, como um pronunciamento sociocultural. Nessa

perspectiva, ao alinharmos nossos estudos ao que é a unidade da responsabilidade, infere-se que onde há arte, há responsabilidade e, portanto, relações dialógicas.

1.5 Gêneros do discurso e esferas da atividade humana

Complementarmente, ao se aprofundar o estudo do enunciado concreto como materialidade de signos ideológicos situados na cultura e dados em esferas da comunicação humana, é necessário classificar as formas do enunciado em protótipos, quanto à estrutura composicional, à organização estilística e ao percurso temático assumido pelos conjuntos de enunciados concretos e irrepetíveis que circulam em cadeias discursivas. A esse processo, convencionou-se a nomenclatura de *gêneros do discurso*, tendo em vista a instância da semiose responsável por diferentes caracterizações cronotópicas da textualidade em perspectiva sócio-histórico-cultural, como “um universo constituído por visões de mundo, crenças, valores, normas, conhecimentos, saberes etc. materializados em enunciados concretos pelos quais e nos quais se manifestam diferentes forças, vozes e posições em interação dialógica na sociedade” (COSTA, 2018, p. 14).

Sob a ótica dos elementos constituintes dos gêneros do discurso, salienta-se, conforme já mencionado, três instâncias, de acordo com os postulados do Círculo de Bakhtin, destacando-se, na unidade arquitetônica dos enunciados orquestrados, a estrutura composicional, o percurso temático e o estilo.

A estrutura composicional diz respeito à construção dos gêneros primários e secundários, considerando-se a interlocução e a presença do *gênero relativamente estável* (tendo em vista a mutabilidade humana e a consequente transformação dos gêneros), uma vez que esse arranjo é um pronunciamento oriundo das necessidades humanas de comunicação e expressão na e pela linguagem.

Ademais, há o percurso temático, em que se confrontam e se ressignificam os signos ideológicos postos em diálogo com outros enunciados, considerando as palavras e formação das *contrapalavras* em embates contratuais ou polêmicos como atitudes de resposta a enunciados anteriores e posteriores, isto é, a síntese inacabada na relação ética entre demarcada pelo ato responsável da interação (tendo em vista as internalidades do indivíduo), constituindo um processo de subjetividade na e pela alteridade.

A discussão sobre a formação do estilo, o qual corresponde aos projetos discursivos, permite uma compreensão de nível social e individual, posto que “o gênero é, então, um

elemento que combina liberdade com coerção” (COSTA, 2018, p. 15), correspondendo a uma dialética que consubstancia, em xeque, o querer-dizer, típico do sujeito da tônica bakhtiniana, em relação aos padrões composicionais, temáticos e estilísticos os quais configuram práticas sociais, tendo em vista que, para o filósofo russo:

Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas da *construção do todo* (...) Esses gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática (BAKHTIN, 2010, p. 282).

Nesse processo, fundamenta-se, em caráter substancial, a função do estilo na composição dos enunciados para que se compreenda que, na orientação bakhtiniana, é na e pela linguagem que os enunciados se concretizam e fornecem um acabamento considerando-se o ato/evento/acontecimento como expressão única e irrepetível de um sujeito que atua sobre suas manifestações ideológicas concebidas no discurso sócio e historicamente situado, construindo cadeias discursivas em que essas vozes são recuperadas.

A estilística deve basear-se não apenas e *nem tanto* na linguística quanto na metalinguística, que estuda a palavra não no sistema da língua e nem num “texto” tirado da comunicação dialógica, mais precisamente no campo propriamente dito da comunicação dialógica, ou seja, no campo da vida autêntica da palavra. A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou (BAKHTIN, 2008, p. 238-239 – destaques do autor).

Em suma, a filosofia da linguagem, conforme os postulados bakhtinianos, encontra seu lugar de consolidação no diálogo aplicado à ideologia proposta pelas noções marxistas, evidenciando, na e pela linguagem, o fenômeno concreto da prática social em que diferentes e irrepetíveis conjuntos de signos manifestam juízos de valor os quais refletem e refratam as instâncias que podem compor duas perspectivas existenciais para as vozes do discurso: a vida, isto é, o contexto ético; e a arte, consubstanciada no objeto estético, como será possível concretizar em nossas análises.

De modo amplificador, nem todos os gêneros são capazes de refletir essa individualidade, entre eles, documentos oficiais, como o formulário, a declaração, certidão de nascimento etc., consolidando o aspecto relativamente estável da condição dos gêneros discursivos do contexto utilitário.

A respeito da estilística que fundamenta a noção de gênero, junto à ótica das esferas da comunicação humana, na perspectiva bakhtiniana, é imprescindível considerar, nos diálogos recuperados pelo filósofo russo, que:

No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma função [...] e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e [...] de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva. [...] O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento (BAKHTIN, 2016, p. 18).

Nessas circunstâncias definidoras da gênese do discurso, é preciso discorrer sobre as relações dialógicas que demarcam todo e qualquer ato/evento/acontecimento materializado na e pela linguagem. Sob as lentes analíticas da dialogia como processo circundante das interações sociais, concebe-se a compreensão do ato como resultado das materialidades postas em cena, confirmando, no ato ético, *cargas de responsabilidade* refletidas e refratadas nos diversos campos que compõem a comunicação permeada pelos fenômenos da alteridade e da intersubjetividade, reunindo o eixo social na materialização de ideologias oriundas do psiquismo humano, em que os centros valorativos se confirmam ou se polemizam diante de todo processo de recuperação discursiva realizado pelos sujeitos da linguagem. Desse modo, o discurso bakhtiniano atesta:

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações [...]. Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2016, p. 26).

Com base nas definições de enunciado como objeto semântico-discursivo categorizado e amplificado pela noção de gêneros do discurso, é elemento fundamental o procedimento de *conclusibilidade* como tônica de análise do enunciado que suscita, sempre, uma *respondibilidade*, isto é, uma *compreensão responsiva* que estabeleça o diálogo entre os centros valorativos postos em *arena*. “Sem levar em conta a relação do falante com o outro e seus enunciados (presentes e antecipáveis), é impossível compreender o gênero ou estilo do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 66). Dessa maneira, “alguma conclusibilidade é necessária para

que se possa responder ao enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 35), compreendendo cada domínio situacional em que as práticas sociais se realizam, ao constituir, por conseguinte, a noção de síntese inacabada proposta pela dialogia como área para a análise do discurso bakhtiniana, conforme já fora abordado. Como se vislumbra, as discussões acerca do dialogismo não são estanques, posto que os fios condutores, a todo momento, são recuperados neste (in)acabamento textual do método de pesquisa.

Em ocasião do acabamento conferido ao enunciado quando se considera o elo construído nas relações sociais como tônica materializável na linguagem, considera-se a divisão complementar tripartite da gênese dos enunciados criados e materializados na cultura, os quais revelam a relação do sujeito com a sociedade que o cerca:

Essa plenitude acabada do enunciado, que assegura a possibilidade de resposta (ou de compreensão responsiva), é determinada por três elementos (ou fatores) intimamente ligados na totalidade orgânica do enunciado; 1) a exauribilidade semântico-objetual; 2) o projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas da composição e do acabamento do gênero (BAKHTIN, 2016, p. 36).

Nessa perspectiva, conforme já abordado em seção específica sobre o conceito de enunciado, não existe, no mundo, objeto que esteja livre de discursos de outrem, todos estão cercados de ideias alheias. É também importante destacar que os enunciados e valores produzidos e refletidos os quais se referem a objetos não estão voltados para a realidade em si, mas para os discursos que a rodeiam. Considera-se, nessa conjuntura, que os estudos bakhtinianos não fazem do diálogo um aspecto sempre contratual, o qual chegará a soluções e entendimentos, mas vê-se que haverá, nas relações dialógicas, fins contratuais ou polêmicos, de aceitação ou de recusa, de concerto ou desconcerto, caracterizando a luta entre as vozes sociais que são recuperadas, constantemente, no pequeno e grande tempos, confirmando a discussão de que não existe discurso primeiro - a não ser aquele proveniente de um *Adão mítico* (BAKHTIN, 2011) – posto que todos os discursos constituem e suscitam respostas a outrem. E é nesse processo de reconhecimento e apuração de vozes sociais que se faz pertinente consolidarmos uma metodologia para a análise interpretativa dos enunciados a serem rememorados nesta pesquisa.

1.6 Metodologia de pesquisa: a arquitetônica do mundo concreto e a (não) sistematização das etapas para o desenvolvimento da pesquisa em Ciências Humanas

[...] meu olhar sobre o outro não coincide nunca com o olhar que ele tem de si mesmo. Enquanto pesquisador, minha tarefa é tentar captar algo do modo como ele

se vê, para depois assumir plenamente meu lugar exterior e dali configurar o que vejo do que ele vê. Exotopia significa desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior. Esse lugar exterior permite, segundo Bakhtin, que se veja do sujeito algo que ele próprio nunca pode ver; e, por isso, na origem do conceito de exotopia está a ideia de dom, de doação: é dando ao sujeito um outro sentido, uma outra configuração, que o pesquisador [...] dá de seu lugar, isto é, dá aquilo que somente de sua posição, e portanto com seus valores, é possível enxergar
(AMORIM, 2003, p. 14 – destaque da autora)

Considerando o percurso, faz-se necessário refletir sobre alguns caminhos metodológicos possíveis para a realização desta pesquisa e, de antemão, é pertinente estabelecermos que o fio condutor da metodologia dialógica, ao se debruçar sobre enunciados concebidos como manifestação sócio-histórica e, sobretudo, como produtos da atividade humana, está calcado nas relações sociais que um eu, enquanto pesquisador, estabelece com um outro, isto é, o texto e sua materialidade linguístico-discursiva, ao passo em que “o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2017, p. 59 – destaques do autor).

Compreendemos, ainda, que ao investigarmos as materialidades que compõem um objeto, refletindo a respeito das vozes que constituem novos enunciados, é pertinente concebermos a metodologia dialógica como constituinte das Ciências da Linguagem, contudo não podemos nos limitar: abordar a linguagem, nesse contexto, é contemplar estudos interdisciplinares, baseados em estudos das Ciências Humanas, considerando, inclusive, os centros valorativos na interação discursiva produtora de alteridades. O pesquisador bakhtiniano preocupa-se com os fenômenos sociais. Nesse sentido:

[...] essa abertura [...] a diversas áreas é rica e a compreensão responsiva do nosso meio acadêmico [...] é mais um argumento a favor do pensamento do círculo. Nós, pesquisadores em ciências humanas, estamos produzindo compreensão responsiva desse pensamento, respondendo a ele com nossos interesses de pesquisa, com nossos anseios, com nossas questões de pesquisa (MENDONÇA, 2012, p. 111).

Esse pressuposto, ademais, permite uma fundamentação que precisa se nortear em discussões que demandam a prática da *exotopia* – acepção discutida anteriormente -, posto que, embora se saiba que “qualquer totalidade (a natureza e todas as suas manifestações relacionadas à totalidade) é pessoal” (BAKHTIN, 2017, p. 58), “o indivíduo não tem apenas meio e ambiente, tem também horizonte próprio” (BAKHTIN, 2017, p. 58) e é nessa tensão que reside o oxímoro como fruto da dialética da produção em ciências humanas: é preciso aproximar-se do objeto ao mesmo tempo em que se preze a manutenção da distância. “[...] é o campo de encontro de duas consciências” (BAKHTIN, 2017, p. 60).

Para contemplarmos essa atividade do *excedente de visão e conhecimento*, é preciso buscar fontes para a compreensão do fenômeno da *heterocientificidade* (BAKHTIN, 2017; GERALDI, 2012) como metalinguagem a ser adotada na pesquisa em Ciências Humanas, perscrutando, segundo as discussões do Círculo, as seguintes etapas iniciais a serem desenvolvidas junto a outras (as quais serão apresentadas) no trabalho ético do pesquisador, o qual deve se ancorar na tensão da arquitetônica constituinte dos textos a serem postos em relação (BAKHTIN, 2017; CAMPOS, 2015; GERALDI, 2012), são:

- 1) O olhar epistemológico sobre o objeto de pesquisa / produto das Ciências Humanas, com finalidades descritivas, para que o pesquisador possa identificar as partes que compõem a materialidade apresentada, constituindo fontes reveladoras de sentido – “[...] vincula-se ao modo como as partes se organizam com uma totalidade orgânica a partir de uma ideia *a priori* da razão que se constrói com diferentes sistemas” (CAMPOS, 2015, p. 204);
- 2) O movimento retrospectivo, o qual deve considerar o passado constituinte do enunciado que se apresenta para o pesquisador, junto a outras vozes, as quais podem se situar em outros campos, mas que revelam sentidos ao se articularem com o objeto – a singularidade atual(izada) que se defronta com outras singularidades, como arena de vozes sociais em embate, posto que:

Quem estuda a linguagem não está interessado nos “recortes” dos discursos, mas no enunciado completo, total, para cotejá-lo com outros enunciados fazendo emergirem mais vozes para uma penetração mais profunda no discurso, sem silenciar a voz que fala em benefício de um já dito que se repete constantemente (GERALDI, 2012, p. 27-28);

- 3) O movimento analítico como processo de construção de uma nova compreensão e, portanto, com projeção de futuro para o objeto construído socio-historicamente como acontecimento na teia de enunciados que o projetam por meio de relações dialógicas fundamentadas na dialética do (in)acabamento, isto é, “[...]o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (BAKHTIN, 2017, p. 78).

A partir desses pressupostos teórico-metodológicos, salientamos que “Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2017, p. 66). Eis a essência dos estudos bakhtinianos no processo que situa as relações arquitetônicas no

e pelo diálogo, considerando os conteúdos temáticos de partes que se organizam como uma totalidade (CAMPOS, 2015), a qual está em constante relação dialética, o que nos permite o rompimento, nessa conjuntura, com os fenômenos mecânicos e / ou estruturais:

Um texto só tem vida contratando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, fazendo dado texto comungar no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição”, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (da interpretação do significado e não do sentido) (BAKHTIN, 2017, p. 67).

Sob esse prisma, compreendemos que as lentes bakhtinianas valorizam o olhar para o objeto segundo as vozes recuperadas e / ou suscitadas pela materialidade apresentada, e isso nos leva a uma repercussão sócio-histórica, compreendida no que Bakhtin nomeia como *grande e pequeno tempos*. Essas relações nos levam à adoção de uma perspectiva teórico-metodológica que coloque textos e contextos em relação para que sejam delineados os novos valores sociais assumidos pelos enunciados postos em tensão dinâmica sob a interpretação situada na pesquisa, contemplando um arranjo que tenha a seleção de enunciados verbo-visuais¹¹ da HQ-mangá de *Chico Bento Moço* como centro axiológico a ser visualizado pelas lentes do dialogismo, compreendendo um horizonte que calcula possibilidades (GERALDI, 2019) de compreensão as quais renovam o elo discursivo sobre o objeto em questão, ao passo em que

Dar contextos a um texto é cotejá-lo com outros textos, recuperando parcialmente a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, a que se contrapõe, com quem concorda, com quem polemiza, que vozes estão aí sem que se explicitem porque houve esquecimento da origem. Bakhtin nos dá dois grandes exemplos de trabalho de interpretação analítica: seus estudos das obras de Dostoiévski e de Rabelais. Ao ir cotejando os textos com outros textos vai elaborando conceitos ou reutilizando conceitos produzidos em outros estudos (até mesmo de outros campos) com que se aprofunda a penetração na obra em estudo (GERALDI, 2012, p. 33).

Pretendemos, nesse sentido, recuperar a relação epistemológica de análise a partir do cotejamento de enunciados – “Cotejar textos [...] é a única forma de desvendar os sentidos.” (GERALDI, 2012, p. 29-30) - inseridos na arquitetônica do ato concreto de realização responsável, em que os eventos suscitam cadeias de alteridade, as quais supõem a presença de centros axiológicos calcados no princípio da diversidade de discursos e certos de que não existem álibis para a nossa existência (BAKHTIN, 2010; AMORIM, 2003), tendo em vista que

¹¹ A noção de verbo-visualidade, embora tenha sido abordada em seção anterior, é pertinente nesta retomada para o momento de discussão metodológica.

“[...] fazer pesquisa lidando com a questão da diversidade convoca um pensamento ético, mas não há ética sem arena e confronto de valores” (AMORIM, 2003, p. 25).

1.7 Recuperando as categorias de tempo e espaço: o cronotopo na vida e na arte

A relação entre espaço e tempo é indissolúvel
(FIORIN, 2008, p. 134)

Ao se estabelecer a noção de enunciado como fonte materializada de uma situação sócio-histórica que revela uma unidade de sentido definida na relação de interação com outros enunciados, a definição de cronotopo passa a ser elemento-chave para a compreensão progressiva da jornada de heróis temporal e espacialmente localizados na cultura, posto que suas ações possuem um caráter sociopolítico a ser desenvolvido nas e pelas interações e as duas categorias referidas não são mera ilustração de um fundo enunciativo; todo e qualquer enunciado revela um valor conferido ao projeto de dizer.

Quanto ao conceito de cronotopos, este traz no nome um maior equilíbrio entre as dimensões de espaço e de tempo. Bakhtin toma-o emprestado à matemática e à teoria da relatividade de Einstein para exprimir a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo, sendo este último definido como a quarta dimensão do primeiro. O cronotopos em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza *a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto* (AMORIM, 2020, p. 102 – destaques da autora).

Para além da altura, do comprimento e da largura, o tempo é a quarta dimensão do espaço. Nessa conjuntura teórico-metodológica para a leitura de enunciados, a análise do espaço não pode ignorar a questão temporal que o constitui. A relação que se tem, nesse direcionamento, é a de um “lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem” (AMORIM, 2020, p. 105).

Essa relação substancial “compreende alterações recíprocas” (AMORIM, 2020, p. 109) e complementares, ao indicar transformações de sentido – no tempo como “dimensão do movimento” (AMORIM, 2020, p. 103) – e, conseqüentemente, na orientação dada aos enunciados. Estes, inclusive, ao referenciarem a noção de se constituírem como um “todo de sentido”, caminham em direção ao conceito de cronotopo nessa indissolubilidade constitutiva, no “todo inteligível e concreto”, uma vez tomada a unidade que constrói o referido conceito. Sob esse prisma, “[...] a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para

identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade.” (AMORIM, 2020, p. 103).

Bakhtin, ao refletir sobre a construção do cronotopo na obra de Goethe, evidenciou a importância do olhar acerca das categorias de tempo e de espaço para que houvesse a exploração competente dos sentidos emanados pelos enunciados. Desse modo, para que não se desprezasse essas perspectivas, o filósofo russo elencou os traços essenciais dessa dinâmica, a saber:

[...] a fusão dos tempos (do passado com o presente), a plenitude e a precisão da visibilidade do tempo no espaço, a inseparabilidade entre o tempo do acontecimento e o lugar concreto de sua realização [...], a relação *essencial* visível entre os tempos (o presente e o passado), o caráter criador-ativo do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo localizado, vincula-o [o tempo] ao espaço e vincula os tempos entre si; por último, com base na necessidade que penetra o local, a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo nas imagens de Goethe (BAKHTIN, 2011, p. 245 – destaque do autor).

Essa relação indissolúvel do tempo e do espaço é projetada na construção de enunciados e passa a interferir nas vivências e experiências desenvolvidas pelos sujeitos situados, orientando a direção ideológica desempenhada por personagens em um processo, por exemplo, como se verificará na sequência dialética tensionada do espaço rural em relação ao espaço urbano, caracterizando etapas da vida de Chico Bento, o qual é arquitetado nos estágios da infância (na HQ) e da juventude (na HQ-mangá) e, sobre a última, no conflito de vozes que habita o herói Chico Bento Moço nos dois núcleos espaciais: a Vila Abobrinha e a Cidade de Nova Esperança, uma vez que “as particularidades geográficas, sociais ou culturais do lugar [...] são parte constitutiva da ação” (FIORIN, 2008, p. 137).

Ao conduzirmos as discussões para as relações que o cronotopo estabelece com o nosso objeto, é importante a filiação dessa categoria com a construção dos valores atribuídos aos personagens em ação, posto que:

[...] no trabalho de análise dos discursos e da cultura, quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem. Determinadas produções culturais facilitam essa tarefa, pelo seu poder de síntese e por sua precisão, e podem, assim, nos ajudar a identificar o que poderíamos chamar de cronotopo contemporâneo (AMORIM, 2020, p. 106).

O cronotopo contemporâneo se renova a cada momento em que o enunciado passa a ser (re)vivido na cultura, passando a interagir com sujeitos situados na relação multissemiótica postulada por temas que, no caso do objeto em questão, suscitam relações entre a vida e a arte, recuperando e, ao mesmo tempo, fornecendo novas leituras para as materialidades linguístico-discursivas. “Nesse mundo tudo é visível, tudo é concreto, tudo é corpóreo, tudo é material e,

concomitantemente, tudo é intensivo, inteligível e artisticamente necessário” (BAKHTIN, 2011, p. 246).

Assim, é pertinente pontuarmos que a seleção do corpus contempla trechos dos três momentos editoriais (fases inicial, intermediária e final¹²) de *Chico Bento Moço* - embora estejamos considerando o todo da obra, isto é, a HQ-mangá e, sobretudo, seus enredos - para que possamos proceder à análise da jornada do personagem, buscando cumprir as três etapas elencadas, anteriormente, na metodologia de trabalho¹³, sob o prisma oferecido pela análise dialógica do discurso (BRAIT, 2006), o qual oferecerá subsídios para a compreensão dos sentidos enraizados, emanados e produzidos na vida, revelando valores sociais em que sujeitos são postos em arena (BAKHTIN, 2011).

Como será abordado nos capítulos dois e três, selecionamos, de modo predominante, as edições iniciais (0 a 7), por considerarmos a relevância das primeiras interações de Chico Moço como ingressante do Ensino Superior e por verificarmos, no projeto de dizer do autor, a necessidade de incorporação de novos elementos a esse [novo] caipira, na diversidade que o constitui em relação ao personagem mais conhecido pelo senso comum, isto é, o Chico Bento infante, uma vez que essas diferenças apresentam maiores tensões no início dessa jornada do personagem. As demais edições selecionadas – sendo uma intermediária (edição 34) e uma final (edição 59) – servem-nos como arranjo para consolidarmos as transformações do herói ao longo de sua jornada e com base em diferentes temáticas articuladoras dos enunciados que compõem a relação da ética com a estética, uma vez que as revistas selecionadas, nessas duas fases citadas, abordam temáticas interessantes, a saber: primeiramente, a relação de Chico Bento Moço com o universo da música sertaneja e as escolhas e necessidades que o fizeram se deslocar para a urbe; na sequência, a filiação do personagem a um contexto místico, isto é, temáticas que já eram abordadas na infância do personagem, o que nos permitirá uma compreensão dialógica que revelará a maneira com que se recupera e se renova esse discurso. Ademais, todas as interpretações suscitadas têm como centro de valor a abordagem global dos enunciados, colocando-os em relação com outros enunciados do campo da cultura brasileira, compreendendo, além disso, que “[...] quando, em uma obra qualquer, se ouvem vozes, ouvem-

¹² Temos organizado, metodologicamente, essa divisão em três etapas para que possamos verificar um processo constitutivo do personagem.

¹³ Como já fora abordado em seção específica, cita-se, primeiramente, o olhar descritivo sobre o objeto, por meio do *excedente de visão e conhecimento*; em seguida, o movimento retrospectivo no processo de recuperação de diálogos existentes; por fim, a análise dialógica, correspondendo a uma nova leitura/a um cálculo de horizontes de possibilidades.

se também, com elas, mundos: cada um com o espaço e o tempo que lhe são próprios” (AMORIM, 2020, p. 105).

2. O GÊNERO HQ-MANGÁ E A RESSIGNIFICAÇÃO DO OBJETO ESTÉTICO NA CONTEMPORANEIDADE SOB OS OLHARES DA EMPRESA MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES (MSP): tecendo diálogos

A HQ, ainda que identificada pela imagem, invariavelmente vem acompanhada do texto, do elemento linguístico, que se funde com a imagem e forma o código narrativo quadrinizado. [...] A linguagem articulada forma um elemento suficiente para a comunicação. Pode suportar sozinha a função narrativa. Frequentemente se une à imagem, alternando com ela funções de dominância e complementaridade (CAGNIN, 1975, p. 119)

Produto cultural midiático. Meio de comunicação de massa. Nona arte. Arte sequencial. Narrativa figurativa. Linguagem gráfica sequencial. Narrativa quadrinística/quadrinhográfica. Por extensão: abordagem verbo-visual e produção artística. São diferentes as escolhas lexicais – desde os arranjos de hiperônimos até as suas especificações - que fazem referência a um gênero discursivo marcado pelo encontro de semioses as quais revelam múltiplas linguagens responsáveis pela construção do enunciado pertencente ao campo artístico.

Preliminarmente, a abordagem do gênero História em Quadrinhos é atravessada pela construção de outros gêneros pertencentes ao universo quadrinístico, como o cartum, a charge, a fotomontagem, a graphic novels, etc. (VERGUEIRO, 2017.), evidenciando um diálogo na postura desses gêneros orquestrados na cultura, com a organização material que articula, a título de exemplo, “[...] imagem, marcas de oralidade no texto verbal, parte quadrinizada, balões, onomatopeias, caracteres de letras diferenciados” (ANDRADE, 2008, p. 71). De modo específico, defendemos a abordagem da HQ-mangá¹⁴ materializada em revista – popularmente conhecida, por metonímia como *Gibi* (VERGUEIRO, 2015), em que se nota a articulação de um conjunto extenso de enunciados verbo-visuais que exploram um conteúdo narrativo o qual permite a visualização de um percurso experimentado por personagens e leitores envolvidos no processo de interação do texto e contexto(s).

Acerca da polêmica que envolve o uso da noção de *gibi*, Vergueiro (2017, p. 40) destaca:

*Criada em 1939, a revista Gibi se tornou tão popular no Brasil que acabou sendo utilizada para designar qualquer revista de histórias em quadrinhos [...]. Nos últimos anos, no entanto, leitores mais seletivos e exaltados passaram a repudiar essa denominação, entendendo que ela tem forte conotação pejorativa, com sua aplicação generalizando o meio com material impresso destinado exclusivamente ao público infantojuvenil. Na sociedade brasileira em geral, por outro lado, o termo continua a ser utilizado de forma carinhosa em referência às revistas em quadrinhos, muitas vezes com o uso do diminutivo, *gibizinho* (Destaque do autor).*

¹⁴ A nomenclatura adotada será explicada ao longo desta seção.

Nosso intento, substancialmente, é a ruptura com essas denominações para o caso de nosso corpus, posto que temos adotado, na situação específica do nosso objeto, a nomenclatura HQ-mangá, ao construirmos um substantivo composto que tem como núcleo o signo HQ e, como modificador/especificador o mangá, tendo em vista a predominância do primeiro sobre o último na arquitetura do gênero, o qual reflete um hibridismo no processo de recuperação e de renovação dos discursos, contemplando um arranjo emergencial para as diferentes estratégias adotadas para a marca, como destacaremos nas discussões posteriores.

Olhar para o estilo verbo-visual e para o modo de construção dos enunciados projetados pela empresa Mauricio de Sousa tornará possível o reconhecimento das vozes sociais que demarcam a construção do personagem Chico Bento Moço na relação entre a arte e a vida, compreendendo projetos de dizer situados na relação do objeto estético – a HQ-mangá - com práticas sociais interpretadas no conflito dialógico do eixo cultural, posto que, na relação com o objeto, pode-se dizer, sobre as Histórias em quadrinhos (tomadas como núcleo da denominação abordada nesta pesquisa), que:

[...] esse gênero é extremamente inventivo, pois consegue lidar de forma interativa com dois diferentes tipos de elementos – os iconográficos e os verbais -, possibilitando uma ampla carga de significados, uma vez que consegue encarnar reflexão e conhecimento, em distintos contextos (ANDRADE, 2008, p. 71).

2.1 A historicidade da HQ no Brasil: resgatando discursos

“Desde o início, as HQs foram influenciadas de modo significativo pelo desenho caricatural, até sua forma mais realista que surgiu a partir de 1929” (ANDRADE, 2008, p. 71). É no contexto do arranjo caricatural, isto é, do discurso humorístico, que se tem o início do registro dos quadrinhos na produção editorial brasileira. Essas construções são embrionárias diante do que se denomina, no cenário atual, como História em quadrinhos, aproximando-se mais da nomenclatura dos gêneros cartum e charge, considerando, inclusive, que esses primeiros quadrinhos tinham a função de atuar como materialidades que teciam crítica social e/ou política (VERGUEIRO, 2017).

A respeito das primeiras aparições, no Brasil, do que se poderia nomear como Arte sequencial, tem-se o trabalho de Agostini, no diálogo com a cultura italiana, conforme comenta Vergueiro (2017, p. 17): “O autor a se destacar [...] foi [...] o ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910), que criou séries em linguagem gráfica sequencial bastante similares às histórias em quadrinhos, o que faz com que seja possível considerá-lo precursor do meio”. Inclusive, a

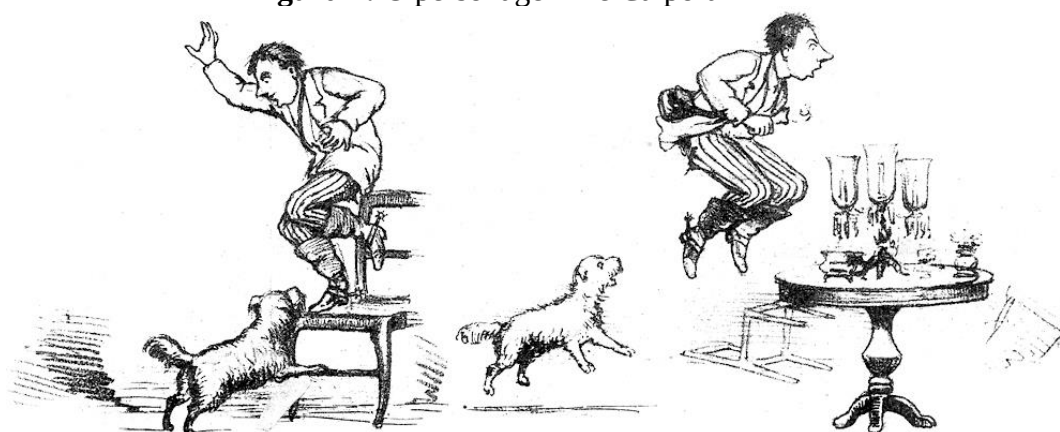
título de composição de um diálogo posto no grande no tempo em relação a um signo ideológico (VOLÓCHINOV, 2017), o qual nos interessa nesta pesquisa, o referido cartunista retratou a construção do caipira como personagem em dois periódicos que circularam na segunda metade do século XIX: *As aventuras de Nhô-Quim*, de 1869, e *As aventuras de Zé Caipora*, de 1883, os quais são, na análise de Vergueiro (2017, p. 22), “os primeiros personagens fixos das histórias em quadrinhos brasileiras”, isto é, heróis, no sentido bakhtiniano do termo, que protagonizaram várias edições.

Figura 1: Capa Nhô-Quim



Fonte: AS AVENTURAS, 2021, on-line

Figura 2: O personagem Zé Caipora



Procurou um refúgio, mas vendo que nem
assim se livrava da sanha do diabo do totó,

pulou sobre a mesa, pondo tudo em estilhaços.

Fonte: AS AVENTURAS, 2021, on-line

Em síntese, o enredo da primeira produção problematiza o personagem caipira em viagem à capital do país – à época, a cidade do Rio de Janeiro – e todas as dificuldades na transposição do espaço rural para o contexto urbano (VERGUEIRO, 2017), de maneira análoga ao que será discutido acerca do nosso objeto de pesquisa, isto é, o personagem Chico Bento Moço, na perspectiva das relações dialógicas, as quais recuperam enunciados da cultura e os renovam, evidenciando a repercussão sócio-histórica da linguagem em perspectiva bakhtiniana.

Com o fito de contextualizarmos a segunda produção citada, em *As aventuras de Zé Caipora*, o protagonista, interiorano, situado no ambiente rural, passa por problemáticas envolvendo questões ambientais acerca do convívio do homem com a fauna e a flora brasileiras (VERGUEIRO, 2017), o que produz, mais uma vez, a caracterização de uma situação enunciativa que dialoga com nosso objeto de pesquisa, ao tratar das valorações acerca do que se projeta para o caipira no interior da cultura brasileira.

E é em meados do século XX que o Brasil passa a experimentar diferentes influências para a produção de histórias em quadrinhos, as quais tinham como referências principais as revistas humorísticas infantis que circularam na Europa e os *comic books*, evidenciando que esses enunciados, projetados para um público que buscava entretenimento, caracterizam a voz da expressividade imbuída ao projeto da Indústria Cultural (ADORNO, 1985) no processo de articulação de uma arte voltada para o consumo massificado, o que constitui “uma permanente tensão entre a necessidade dos artistas de se expressarem na linguagem dos quadrinhos e as imposições da moderna indústria de entretenimento, cujo principal objetivo é o retorno imediato do capital investido” (VERGUEIRO, 2017, p. 18).

Além disso, em um de seus ensaios, Tatiana Bubnova (2011) esclarece noções fundamentais para o trabalho com o texto vinculado ao espectro da oralidade, tanto na materialização de textos orais como práticas do cotidiano, como na inclusão desses gêneros na esfera escolar, analogamente ao processo que ocorre com o gênero História em Quadrinhos: trata-se de uma transposição valorativa da raiz oral para a materialidade verbo-visual escrita, revelando, na vida, alteridades a serem analisadas. Para tanto, Bubnova discorre acerca do ato ético e da responsabilidade como práticas que fundamentam a interação dialógica dos sujeitos que vocalizam, em enunciados, as ideologias calcadas no projeto de dizer. Nessa perspectiva da produção de textos orais, é importante concebermos a relação entre oral e escrito como atitudes subjetivas e dotadas do que Bakhtin (2010) nomearia como consciência galileana. A respeito dos entremeios da oralidade e da escrita na ótica da noção de linguagem como fenômeno dialógico, Bubnova estabelece que:

A língua, se não é tudo na vida humana, está em tudo, organicamente integrada ao ato ético bilateral, de modo que se pode falar, entre a infinita variedade dos atos humanos, de ato ação física, ato pensamento, ato sentimento, ato estético ou artístico, ato cognitivo, e de ato enunciado em si. A linguagem está organicamente integrada em todos os tipos de atos. Assim, o sentido da palavra dita se funde e se imbrica com a ação e adquire o poder de uma ação. Do mesmo modo, a palavra escrita conserva este poder de ascendente sobre o mundo e contém elementos persuasivos capazes de provocar a resposta do outro. E esses elementos da palavra escrita estão pensados como elementos do discurso oral traduzido em letra, como traços estruturais que constituem uma voz escrita (BUBNOVA, 2011, p. 273).

De modo reiterativo, ao se considerar a presença do discurso mercadológico conduzindo as práticas de produção de histórias em quadrinhos no Brasil, é possível destacar o estilo assumido pelas editoras no processo de angariação das crianças e jovens brasileiros, o que fez com que o gênero discursivo carregasse um projeto de dizer que se aproximasse desse público, concebido como consumidores em potencial.

Por seu conteúdo e pela distribuição nacional, as revistas em quadrinhos publicadas por [...] editoras pioneiras se tornaram muito populares entre as crianças brasileiras, criando um incentivo irresistível para a prática do colecionismo. Surgidas pouco antes da televisão, um eletrodoméstico que, em seu início, representou um meio de entretenimento restrito às classes mais privilegiadas da população, as revistas em quadrinhos vieram a se constituir, então, no produto predileto dos jovens leitores brasileiros, que nelas tinham praticamente a única possibilidade de diversão a seu alcance (VERGUEIRO, 2017, p. 43).

Em meio a essa ótica do entretenimento, destacamos a convenção do gênero de associar-se a discursos de formação da criança e do adolescente como futuros cidadãos. Estamos, nesse sentido, diante de um conjunto de enunciados responsáveis pela construção de

um projeto que focaliza o entretenimento e materializa um possível compromisso social direcionado ao público-leitor, já que estes estão em fase de desenvolvimento de valores socioculturais e, historicamente, [...] “era quase consenso no entendimento geral sobre os produtos da Nona Arte que esses eram elaborados estritamente para o público infantil e muitos personagens foram criados pensando exatamente nesse tipo de leitor” (VERGUEIRO, 2017, p. 69). Isso tudo sem desconsiderarmos, mais uma vez, a presença do discurso mercadológico na atualização das práticas de escrita de histórias em quadrinhos por parte das equipes editoriais brasileiras.

2.2 A HQ-mangá sob a estilização mauriciana: compreensões mercadológicas à brasileira

[...] em 1973, surgiu a revista Cebolinha, seguida, alguns anos depois, em 1982, por Cascão e Chico Bento, este último um personagem do ambiente rural brasileiro, que se afastava do modelo de criança vivendo em um ambiente urbano de características universais, o espaço em que os personagens das outras revistas protagonizavam suas histórias. Todos esses títulos tiveram êxito contínuo nas mãos da Editora Abril, processo que se concluiu ao final de 1986, quando Mauricio de Sousa encerrou seu contrato com a editora e passou a publicar seus personagens pela Editora Globo, onde permaneceu até o final de 2006.
(VERGUEIRO, 2017, p. 59 – destaques do autor)

A apresentação editorial de Mauricio de Sousa permite-nos caracterizar um arranjo que confirma as discussões feitas até aqui: a HQ está estreitamente vinculada a seu público-leitor e apresenta interesses de mercado nesse processo de fidelização do consumidor do referido objeto estético, tendo em vista a repercussão sociocultural dos personagens criados pelo cartunista, os quais dão voz, por um lado – no caso da *Turma da Mônica* – às diferentes crianças do “ambiente universal”, embora estas sejam dotadas da singularidade constitutiva e, por outro lado, problematizam a criança do campo ao construir valores direcionados à construção das ideologias em torno do caipira – no caso da franquia *Chico Bento*. Temos, nesse sentido, a importância do cronotopo (BAKHTIN, 2011) no engendramento de discursos voltados para práticas sociais do contexto rural. Essa conjuntura é responsável por construir o imaginário popular na prática de leitura de produções que são recorrentes em todo o Brasil.

Nesse contexto mercadológico e social, Vergueiro (2017, p. 71) discorre acerca da popularidade e do arranjo singular na expressividade estilística de Mauricio de Sousa, a qual nos permite reconhecer processos de autoria, bem como a produção de produtos cuja origem são as histórias em quadrinhos:

[...] ele montou uma bem-sucedida empresa, com mais de 300 funcionários, envolvendo seus personagens em projetos que vão muito além das páginas das revistas em quadrinhos, sendo utilizados na comercialização dos mais diversos produtos, desde brinquedos até produtos alimentícios, como também em desenhos animados, filmes, peças teatrais e parques temáticos (VERGUEIRO, 2017, p. 71).

No atual contexto, a *Mauricio de Sousa Produções Artísticas* mantém um contrato com a *Panini Comics* para a publicação das revistas. A editora possui uma linha denominada *Planet Mangá* (VERGUEIRO, 2017), em que se situam as 76 revistas publicadas da já encerrada franquia *Chico Bento Moço*. Sob essa perspectiva, a adoção da linha “Planet **mangá**” torna-se mais um fator que nos leva a considerar a terminologia HQ-mangá, uma vez que a construção do gênero mantém muitos traços do que seria uma HQ, mas apresentando um pouco do estilo de um mangá na arquitetura das revistas, como será visto nas análises posteriores no capítulo seguinte, com a discussão de páginas de algumas edições. Temos, nesse âmbito, a seguinte consideração: não se trata de um mangá, mas também não é uma HQ construída no seu aspecto comum, o que torna pertinente a escolha adotada para esta pesquisa, permeada pela discussão que se atenta para o olhar predominante do gênero HQ sobre o mangá.

Parece relevante, aqui, ainda que de modo breve, o estabelecimento de algumas fronteiras e articulações entre a HQ e o Mangá embora, nesta pesquisa, o objetivo central não seja esse. Sob essa perspectiva, Vasconcellos (2006) aponta algumas dificuldades no processo de leitura de um mangá por parte dos brasileiros, sobretudo as crianças, devido à particularidade desse processo.

[...] A única grande dificuldade que os leitores teriam de enfrentar era o fato de um mangá, assim como toda publicação e textos japoneses, se ler da direita para a esquerda, ao contrário do nosso sentido tradicional da esquerda para a direita. Para sanar esse problema, até hoje as editoras colocam na primeira ou última página do mangá uma explicação sobre como se deve ler um mangá (VASCONCELLOS, 2006, p. 41).

Isso não ocorre com *Chico Bento Moço*, posto que não houve uma alteração no processo de leitura (a questão da leitura da direita para a esquerda, por exemplo) para se adequar ao gênero mangá em sua forma japonesa, o que revela, nesse sentido, que o vínculo da revista à *Planet Mangá* apresenta indícios de um agrupamento que é feito com base em outros critérios (por exemplo, a questão mercadológica, visando a angariar consumidores) que destoam parcialmente da forma, do material e do conteúdo (BAKHTIN, 1998) propostos para a função social do mangá.

Além disso, sobre a composição dos quadrinhos e a disposição gráfica, Silva (2006), ao analisar mangás, argumenta:

Os mangás, hoje conhecidos em todo o mundo, possuem características marcantes, principalmente aquelas do ponto de vista gráfico, que os diferenciam das outras formas de histórias em quadrinhos. Além daquelas, largamente citadas em livros e em revistas especializadas, atreladas à configuração dos personagens, tais como os olhos grandes, as formas geométricas simplificadas, existem outras igualmente importantes para o entendimento do mangá, tais como a predominância da produção em preto e branco, a leitura da direita para a esquerda, a preferência para a construção pela narrativa que prioriza os elementos visuais em detrimento dos elementos verbais e a integração dos elementos visuais ao espaço da página (SILVA, 2006, p. 27-28).

Esse critério referente à sequência dos quadrinhos, somado aos demais itens que compõem um mangá, ao destoarem da perspectiva proposta pelas HQ's, no contexto da leitura ocidental, da composição da forma espacial dos personagens etc. leva-nos à concepção de que não estamos diante de um mangá quando nos debruçamos sobre o objeto desta pesquisa. Desse modo, justificamos o uso da expressão HQ-mangá para, de certa maneira, preservarmos a filiação editorial das edições (*Planet Mangá*), contudo, existe, nesta pesquisa, a consciência de que o vínculo com a HQ de motivos ocidentais se faz presente de maneira majoritária nas páginas da revista, ainda que exista, de modo muito sutil, algumas aproximações com o mangá, como será analisado em trechos da revista no próximo capítulo.

Ademais, essa abordagem permite-nos fazer uma alusão ao contexto de criação do universo jovem projetado pela empresa *Mauricio de Sousa* na estilização do mangá, com a construção híbrida que nomeamos como HQ-mangá – como *Turma da Mônica Jovem* ou *Chico Bento Moço* – ao passo em que, da mesma maneira que há forte presença de quadrinhos norte-americanos no Brasil, os mangás, oriundos da cultura oriental, são produtos constantemente importados, sobretudo, pelos adolescentes e jovens leitores, os quais estão acostumados com os temas abordados, muitas vezes, por animes – produções audiovisuais direcionadas às programações televisivas e/ou filmes – tendo em vista o potencial global dos quadrinhos como elementos artísticos que, em alguns contextos, atuam como mediadores do processo criativo de outras mídias.

Assim, em 2008, o autor lança [...] o primeiro número de revista *Turma da Mônica Jovem*. Nessa revista, seus tradicionais personagens infantis cresceram e estão agora na transição entre a adolescência e a idade adulta, vivendo todas as experiências dos jovens nessa idade. A novidade é que a revista, contrariamente às demais que seus estúdios tradicionalmente colocam no mercado, tem um tamanho maior (semelhante ao dos mangás) e são em preto e branco (como, igualmente, ocorre com a maioria dos mangás) (VERGUEIRO, 2017, p. 79).

Essas semelhanças não se resumem ao que Vergueiro apresenta, uma vez que a disposição dos quadrinhos, em alguns momentos, rompe com a simetria das HQ's¹⁵, o que nos remete, mais uma vez, à nomenclatura adotada: HQ-mangá parece ser a melhor definição para o que se vê de relativamente estável (BAKHTIN, 2011; 2016) na forma, no material e no conteúdo (BAKHTIN, 1998).

Processo semelhante, no que tange à estilística do mangá, ocorre com a produção de *Chico Bento Moço*, iniciada em agosto de 2013 e finalizada em abril de 2021, construindo ressignificações no objeto estético, o qual oscila entre a HQ e o mangá¹⁶, ao permitir um hibridismo entre os gêneros discursivos, confirmando a ótica da estabilidade relativa na organização dos enunciados inseridos na cultura (BAKHTIN, 2011; 2016).

A respeito da finalização da franquia na data citada, a página verificada pelo Facebook, *Revistas Turma da Mônica*, produziu a seguinte publicação do dia 10 de abril de 2021:

Figura 3: Encerramento da franquia de HQ's *Chico Bento Moço*



Fonte: REVISTAS, 2021, on-line

Como se nota, o discurso veiculado pela página revela a possibilidade de, futuramente, haver a publicação de novas edições (“Em breve novos desafios do Chico” / “Não se trata de um adeus, mas de um até logo!”). A materialidade linguístico-discursiva do post verbo-visual reitera a valoração de um retorno, contudo, até o momento (maio de 2022), não há edição

¹⁵ É recorrente que nas HQ's de Mauricio de Sousa direcionadas ao público infantil (como *Turma da Mônica* ou *Chico Bento*, por exemplo) apareçam quadrinhos dispostos simetricamente nas divisões propostas, graficamente, nas páginas. Como será visto no próximo capítulo, isso não ocorre de maneira fixa na HQ-mangá *Chico Bento Moço*.

¹⁶ A abordagem citada não será discutida de modo específico nesta pesquisa, tendo em vista os nossos objetivos elencados.

posterior à de número 75 (isto é, 76ª produção, ao considerarmos a edição 0, dedicada a colecionadores).

A atitude de fidelizar a criança para que esta cresça e continue em contato com os personagens mauricianos (agora, na fase jovem) é o reflexo de uma necessidade mercadológica e, por vez, social, no sentido da formação cidadã e cultural, de manter o público nas práticas de leitura de histórias em quadrinhos brasileiras, as quais se constituem no conjunto de vozes que estreitam as relações éticas a partir do objeto estético direcionado às massas, uma vez que o autor, “sentindo que o interesse de seus leitores mais velhos começava a se desviar de seus produtos tradicionais, resolve diversificar a produção, elaborando um produto que tenha condições de prender seus leitores durante mais alguns anos.” (VERGUEIRO, 2017, p. 79), por conseguinte, “[...] a própria utilização do termo ‘mangá’ já ‘selado’ em todas as capas representa muito mais uma estratégia eficaz de marketing, um reforço indicativo para que o leitor de mangá passe também a comprar [...], do que uma conotação artística ou estética.” (AMARAL; CARLOS, 2013, p. 25). Sob essa abordagem, verifica-se não apenas uma fidelização dos consumidores, mas também um projeto de ampliação do público-alvo.

Nesses caminhos da abordagem do objeto estético, de modo amplo, tanto a revista *Turma da Mônica Jovem* quanto a *Chico Bento Moço* tematizam problemáticas envolvendo o mundo do jovem, “[...] como namoros, relacionamentos, ciúme, amizade, festas, relacionamento entre gerações, escola [...]” (VERGUEIRO, 2017, p. 80), construindo traços e projetos de dizer que demarcam a expressividade singular dos atos/eventos/acontecimentos na dupla articulação ética e estética (BAKHTIN, 2010; 2011), como será visto na análise referente à seção *Um dedo de prosa*, em que há uma interlocução direta com os autores-contempladores a partir de projetos discursivos efetuados pelo autor-criador.

O arranjo que incorpora o hibridismo material na demarcação do gênero revela que “apesar de manter algumas características da linguagem do mangá japonês, há uma reconfiguração e apropriação de conteúdos e mesmo de estereótipos e temas relacionados ao contexto brasileiro” (AMARAL; CARLOS, 2013, p. 18). Essa conjuntura sinaliza a discussão para a organização relativamente estável dos enunciados que compõem o gênero do discurso, ao postular o suposto *choque cultural* do oriente com o ocidente na estilização mauriciana.

2.3 A revista *Chico Bento Moço*: (re)conhecendo as partes que compõem o todo

Conforme discutido em seção anterior, o estilo mangá, isto é, a HQ-mangá adotada pelas produções de histórias em quadrinhos de Mauricio de Sousa manifesta um hibridismo linguístico-discursivo entre o oriental – sua origem – e o ocidental na renovação do enunciado relativamente estável (BAKHTIN, 2011; 2016) que se manifesta, nesta pesquisa, sob as lentes projetadas para a franquia *Chico Bento Moço*.

Para consolidarmos o aprofundamento no percurso do nosso herói, isto é, Chico Moço, torna-se relevante uma breve investigação do periódico *Chico Bento Moço* enquanto gênero discursivo que carrega diferentes *gêneros intercalados* (BAKHTIN, 2015), os quais constituem o heterodiscurso na construção da materialidade verbo-visual.

Também consideramos a revista enquanto todo discursivo, devido à compreensão global necessária ao gênero, o qual tem, sempre, repercussão sociocultural na sociedade e precisa ser compreendido em partes que, articuladas, revelam a estética do (in)acabamento na construção de sentidos. Desse modo, embora nosso enfoque seja a voz singular do protagonista e a sua relação com outros textos e contextos, Chico Moço só se engendra na cultura por meio do gênero do discurso; ademais, a discussão acerca de um compromisso social veiculado pela construção do personagem também se revela em outros textos veiculados pela revista, como a seção *Um dedo de prosa*, a qual será apresentada posteriormente.

A seguir, reproduzimos a seleção das partes que compõem o todo de cada edição com base no quadro a seguir (considerando a materialidade, seja verbal, visual ou verbo-visual) e na recorrência desses textos¹⁷ para que seja visualizada a forma composicional da revista.

Quadro 1 - Textos que compõem a revista *Chico Bento Moço* e a materialidade linguístico-discursiva

Gênero / Seção / Orientação discursiva	Materialidade linguístico-discursiva
Capa	Verbo-visual
Resumo da edição anterior	Verbo-visual
Índice – apresentação dos subcapítulos a partir do título da revista	Verbo-visual
História em quadrinhos / Enredo	Verbo-visual
Seção “Um dedo de prosa”	Verbal
Sinopse da próxima edição	Verbo-visual
Contracapa	Verbo-visual

Fonte: Quadro elaborado pelo autor (2021)

¹⁷ Pontuamos que a história, em si, será desconsiderada nesta apresentação inicial das partes da revista, tendo em vista que o enredo será recuperado nas análises do personagem, em capítulo posterior.

É válido pontuarmos, nessa apresentação, que os itens *Resumo da edição anterior* e *Sinopse da próxima edição* constituem parte de um projeto de dizer que constrói uma relação de colecionismo e de fidelização dos leitores, confirmando a ótica das estratégias adotadas pela empresa, conforme foi discutido em subseção anterior.

Conforme citado no quadro acima, situada no final da revista, há a seção *Um dedo de prosa*, a qual, em síntese, apresenta uma “conversa” do autor-criador (BAKHTIN, 2011) com os leitores, revelando um estilo que promove a estética do leitor incluso na e pela interação discursiva direta.

Portanto, utilizaremos reflexões presentes na ótica do Círculo de Bakhtin objetivando uma descrição teórico-analítica, no que se refere à instância criativa em torno da constituição do autor-criador a partir da seção *Um dedo de prosa* de seis revistas contemporâneas situadas na fases inicial, intermediária e final da produção editorial de *Chico Bento Moço*, o que, em boa medida, materializa, no texto verbal, o compromisso com a ética com base no enredo do objeto estético, permitindo-nos a consideração de que há a valoração voltada para a formação cidadã do público leitor, isto é, crianças e adolescentes.

2.3.1 *Um dedo de prosa* e um projeto formativo para o jovem: perspectivas dialógicas a respeito do autor-criador de *Chico Bento Moço*

Diante da exposição realizada, inclui-se, na composição da HQ-mangá, a seção *Um dedo de prosa*, a qual consiste em apresentar, ao final de cada história da revista, um breve discurso moralizante que sintetiza todo o enredo apresentado na diegese, sob a voz social do autor-criador, o qual se dirige ao leitor, inicialmente, com o propósito de tecer uma conversa distensa e despretensiosa, porém em tom de assunto de suma importância (como já indica o título da seção) a respeito dos temas abordados ao longo das trajetórias dos personagens, caracterizando, de antemão, um interdiscurso reiterativo em relação à trama.

É importante destacar a valoração concebida no título da referida seção: o chavão *Um dedo de prosa*, como signo que emerge e dialoga com a cultura popular, constrói o discurso de uma interlocução amistosa, rápida e informal, porém carregada de um projeto formativo voltado para questões em torno da ética e da responsabilidade pensada em direção a um autor-contemplador, na atividade de leitura, que, neste caso, é o adolescente/jovem. Desse modo, o título da seção revela uma relação direta com o leitor, ao apresentar o encontro da dialética a qual materializa a dupla articulação entre autor-criador e autor-contemplador, revelando, na

tensão das vozes, o projeto discursivo típico para um dedo de prosa como o cronotopo para o diálogo do cotidiano, unindo fronteiras da vida com a arte.

Nesse contexto, apresentamos, a seguir, a seção *Um dedo de prosa* das edições 2, 3, 4, 5, 34 e 59 (considerando a divisão em três etapas organizada nesta pesquisa) da revista *Chico Bento Moço* para reflexão a respeito das vozes sociais emanadas pelo discurso do autor-criador e com o fito de analisarmos a manifestação dessa categoria em seus posicionamentos axiológicos conferidos no processo de constituição do objeto estético por meio do aspecto de *excedente de visão e conhecimento* como elemento fundamental conferido à autoria de textos.

Com efeito, a edição número 2 aborda a chegada de Chico Bento Moço à cidade de *Nova Esperança*, com a finalidade de evidenciar o primeiro contato do protagonista com a vida na urbe, compreendida como uma problemática a ser enfrentada pelo personagem. Chico passa a conhecer seus novos companheiros de república, vivencia desprazeres, inicialmente, e a revista aborda todo o *choque cultural* vivido por ele, tendo em vista que o herói estava habituado com as práticas do campo. Ao final da revista, deparamo-nos com a transcrição da seção a seguir:

Quem não passou pelas dificuldades do Chico ao chegar a uma cidade nova, a uma escola, a um novo grupo? Todos nós.

Nessa hora não adianta a gente se lembrar da mãe. Ela está longe e não gostaríamos de incomodá-la. O pai também ficou lá, distante, com a certeza de que já lhe ensinou tudo o que você teria que aprender com ele para enfrentar e resolver seus problemas. Os velhos amigos? Cada um indo para seu lado, formando novos grupos, poucos restam perto da gente.

Mas o pior é a namorada. Essa a gente lembra com uma mistura de saudade, ciúme sem causa, vontade de ver e medo de esquecer até da forma do seu rosto. Fotos salvadoras vão resolvendo esse problema. De forma dolorida.

Mas ao mesmo tempo em que a gente é esmagada pelas novidades nem sempre agradáveis, vai emergindo uma vontade de ir em frente, buscar mais desafios. Caçar os degraus que nos levarão a um momento mais seguro, mais estável, próximo do começo da nossa nova vida.

Chico se lembra de muitos conhecidos e amigos dos seus pais que contam suas histórias da juventude. Desde o padre Lino, o Nhô Lau, até o seu Mário, da Farmácia. Todos camelaram durante algum tempo e depois se encontraram. Abraçaram seu destino. É o caminho natural. Então pra que desespero?

Basta estudar, respeitar a turma, encontrar-se com a Rosinha de vez em quando (não sei como), manter proximidade com a família, nem que seja somente pelas cartas e... Esperar o tempo amaciar nosso caminho.

Aconteceu com cada ser humano... Ou não estaríamos aqui (SOUSA, 2013, p. 97).

Diante da apresentação da edição 2, verificamos a presença de um autor-criador que insere o leitor no processo de textualização por meio de indagações introdutórias – por meio de um estilo que contempla perguntas retóricas - junto ao uso dos recursos pronominais de inclusão em primeira pessoa do plural (“Todos nós”). E, inicialmente, o que precisamos considerar é a tentativa, por parte do organizador de todo o contexto recriado, de universalizar ou, em certa

medida, de padronizar a prática de Chico Bento Moço, ao declarar que todos já passaram por intempéries ocasionadas devido a um contexto de mudanças, concretizando um amplo juízo de valor no que diz respeito à criação de uma identidade aproximativa entre o herói e o seu público (neste caso, a parcela juvenil da população brasileira).

Nesse ínterim, o autor-criador, durante seu processo de raciocínio lógico-argumentativo, se dirige ao interlocutor, evidenciando uma prática que precisa ser adotada para que se obtenha sucesso na vida, como se houvesse a necessidade de nos apropriarmos de todo o trajeto do herói para sermos felizes. Isso é demonstrado, textualmente, por meio de alguns exemplos apresentados pela instância de autoria, como a exposição de uma ideia de que nem sempre teremos nossos familiares ou amigos por perto, e o que passaria a ser necessário seria o estudo diário, o respeito mútuo e a comunicação com os entes queridos “nem que seja somente pelas cartas”, tendo em vista as condições espaciais suscitadas pelo enredo, como a mudança do campo para a cidade. Ademais, destacamos a referência ao gênero carta, como composição textual que é citada, inicialmente, nesta segunda edição, pela voz do autor-criador em direção ao leitor, o que nos faz refletir, posteriormente, na edição 5 da revista, sobre a valoração que o autor-criador confere a Chico Bento Moço no que diz respeito às práticas de letramento do personagem, posto que o herói produzirá cartas para os entes que estão distantes.

Em seguida, temos uma breve consideração a respeito da edição 3 da HQ-mangá mauriciana, em que Chico começa a trabalhar no *Parque Municipal de Nova Esperança*, o que lhe assegura uma memória sobre os tempos em que ele vivia na fazenda. Contudo, o local não era frequentado pelos moradores da cidade, e o protagonista, mobilizado com esse problema, decide realizar uma festa universitária no parque, mas encontrou problemas durante a realização do encontro de estudantes devido à depredação do parque compreendida pelo acúmulo de resíduos causado pelos frequentadores do evento. Por fim, tudo se encerra positivamente, uma vez que a ocasião fez com que Chico pudesse promover a conscientização dos demais estudantes a respeito de se preservar a natureza, caracterizando um herói que possui todos atributos de um jovem eticamente pautado em valores de respeito, empatia, solidariedade etc. Por fim, eis a seção *Um dedo de prosa* da revista referida:

Chico pega o primeiro batente pra valer. E justo num ambiente que vai lembrar sua roça: o parque da cidade. Naturalmente, as coisas não são fáceis no começo e ficam piores com depredações no parque... Por culpa de uma ideia do Chico, mas no final, como nas “boas histórias do ramo” e como deve ser na vida, as coisas se resolvem. E bem.

É uma história de vida. Como muitas vividas por nós todos nos anos românticos dos nossos primeiros encontros com a realidade.

Desafios e frustrações que não devem nos enfraquecer quanto a objetivos, metas, esperanças. Nada é fácil ou gratuito na nossa ascensão social e profissional. Mas felizmente, antes dos nossos primeiros passos, nossa família, nossos mestres, nossos amigos, espargiram suavidade pelos caminhos que vamos trilhar. Com isso, temos luz à nossa frente, exemplos a serem observados e lembrados e certezas de realizações. E a roda da vida continua girando. Em seu favor. Sempre. É só confiar nela (SOUSA, 2013, p. 97).

Nesta edição, chama-nos atenção, de acordo com os estudos dialógicos, a relação estabelecida, por meio do *excedente de visão e conhecimento*, na composição formal, material e estilística da estética no processo de interação entre o autor-criador e seus respectivos leitores. Isso se justifica pelo projeto de dizer, ao revelar que a vivência de Chico, na edição 3, pautada em maniqueísmos e embates para a imposição do bem, reflete/refrata a vida, tendo em vista que “é uma história de vida. Como muitas vividas por nós todos nos anos românticos dos nossos primeiros encontros com a realidade”, materializando um discurso de que vale a pena lutar, no plano da vida, por ideais ético-críticos, como a defesa do meio ambiente. Com isso, verificamos a textualização de uma voz social que reflete/refrata a vida, ao trazer problemáticas, como as que envolvem a natureza, mas, ao mesmo tempo, ao postular-se o discurso de final feliz, o que se vê na postura do autor-criador, que imbui o personagem Chico Bento de idealizações, por vezes, românticas, ao conceber um verdadeiro herói que trava discussões em torno da defesa da fauna e da flora. Isso configura um processo criativo preocupado com valores de formação didático-pedagógica dirigidos ao destinatário do texto, uma vez que é possível que o leitor se identifique, em muitos aspectos, com as atitudes de Chico.

É importante conferir um destaque para as tentativas, na organização do projeto de dizer, de construção de uma linguagem que carregue o tom poético, como em “[...] Mas felizmente, antes dos nossos primeiros passos, nossa família, nossos mestres, nossos amigos, **espargiram suavidade** pelos caminhos que vamos trilhar”. A construção do enunciado em destaque carrega um valor levemente poético que orienta o discurso, inclusive, para um tom de pieguismo nos dizeres, o que refrata todo o sentimentalismo nessa interlocução direta com os autores-contempladores.

Na próxima revista, observamos a Rosinha como protagonista de todo o processo de enredo. A namorada de Chico Bento Moço se muda para a cidade de *Campos Verdes* com a finalidade de ingressar na universidade de Medicina Veterinária e passa a enfrentar problemas em razão da mudança de cidade e, também, em função das interações que passam a ser vivenciadas estranhamente pela heroína, como a atração física por outra pessoa. A seguir, há a a transcrição da seção *Um dedo de prosa*, em que podemos considerar o projeto de dizer de

caráter didático e moralizante, visando à formação do jovem, ao contemplar um acontecimento de alteridade:

E a Rosinha?

Enquanto o Chico passa pelos aperreios naturais de quem sai de casa pra estudar longe, como está se virando sua namoradinha de infância? Pois não é de espantar que ela também esteja estranhando muito e aprendendo mais ainda na nova realidade de sua vida. Tudo é novo. Às vezes fascinante, outras vezes, meio assustador. Mas ela está indo bem. Com a vantagem (e o perigo) que os jovens atravessam: a atração física. Tanto ela quanto o Chico estão na sua fase mais jovem, bonita, atraente. Tudo conspira para que encontrem candidatos a paixões galopantes, e é aí que eles têm que se lembrar do que ouviram dos pais, dos amigos, dos confidentes sobre as atrações incertas, dos assédios inesperados, das conversas interesseiras... É um tempo em que os jovens saem de portas abertas para receberem a luz do mundo. Ainda sem o filtro da maior vivência, sem proteção direta dos pais, sem a malícia que faz acenderem-se as luzes vermelhas. Valem, nessa época, mais do que proteções pontuais, as histórias e exemplos trazidos da família, dos amigos verdadeiros... Vale a personalidade que veio lá desde a infância, vale como escudo a educação e a ética. E com isso, sem dúvida, Chicos e Rosinhas por este mundo de Deus estarão preparados para se defenderem das armadilhas das drogas, do álcool, dos desatinos, da criminalidade. Esta série de histórias do Chico Moço e da Rosinha Mocinha vão mostrar pra vocês que tudo é possível quando existe amor e respeito. Sigam-nos (SOUSA, 2013, p. 97).

Aqui há, sem dúvidas, a intensa materialização da voz social que se mostra, explicitamente, a partir da refração produzida pelo autor-criador e, portanto, tornou-se possível, em nossa análise, a percepção de um projeto de dizer que se baseia em ideais de formação humana, com destaque para a conscientização ético-crítica do jovem. Constatamos que há a construção, por meio do *excedente de visão e conhecimento*, dos personagens Rosinha e Chico Bento Moço como exemplos a serem acatados e seguidos no plano axiológico da vida, a ponto de se notar, na construção linguística do texto, as expressões, no plural, fazendo referência aos nomes, como “chicos e rosinhas”, evidenciando que as práticas vividas na diegese estabelecem vínculos com a vida. Isso se confirma quando o aspecto valorativo aborda atitudes dos personagens, os quais encontram, como “escudo”, a educação e a ética como elementos político-pedagógicos fundadores da autoproteção e de boas práticas sociais, tendo em vista que, a partir dessas grandezas, é possível se defender das “armadilhas” sociais, apontadas, pela voz do autor-criador, como “drogas, álcool, desatinos e a criminalidade”, ou seja, os empecilhos que, geralmente, conduzem o jovem a um contexto problemático rumo à formação de sua fase adulta.

Ademais, destaca-se o processo de combinação de signos como recursos estilísticos na construção dos enunciados: “aperreios” e “mundo de Deus”, a título de exemplo, aproximam o autor-criador do herói e do autor-contemplador nessa busca por um projeto que se aproxime de um verdadeiro dedo de prosa, no sentido já definido na seção deste trabalho.

É válido assinalar, também, o caráter sexista desta edição, posto que há valorações concebidas pelo autor-criador sobre o jovem quando se aborda a temática da sexualidade a partir da fragilidade de Rosinha, personagem principal da edição em questão, descrita e analisada ao longo da seção, contemplando uma categoria ideológica que corrobora a noção nitidamente preconceituosa sobre a mulher com o predicativo caracterizado, consensualmente, em discursos conservadores, como *sexo frágil*. Essa orientação é linguisticamente marcada pelo texto construído, sobretudo, no seguinte trecho: “[...] Meio assustador, mas ela está indo bem, com a vantagem (e o perigo) que os jovens atravessam: a atração física. [...]” (SOUZA, 2013, p. 97). Essa perspectiva estabelece que a atração física é um perigo, sobretudo, para a jovem, e isso se concretiza pelo fato de a obra em questão abordar uma revista dedicada à vida juvenil da personagem Rosinha, concretizando, por parte do autor-criador, um princípio que insere a heroína, e suas reverberações na vida, isto é, as jovens, na ótica de um discurso de poder responsável por dar continuidade às relações hierárquicas experienciadas pelos autores-contempladores do objeto estético colocado em cena, institucionalizando uma ideologia segregadora. Ademais, verifica-se que a personagem Rosinha é caracterizada como “mocinha” e “namoradinha”, enquanto Chico Bento é moço. A associação suscita a construção do centro valorativo do autor-criador que se vale de diminutivos depreciativos (ou infantilizadores), instaurando uma arena que fomenta a ancoragem de relações de poder.

Essa centralidade faz surgir um questionamento relevante quando se pensa na função social de um texto direcionado ao jovem: o autor-criador compromete-se com valores éticos e morais adequados para promover uma socialização pautada na dignidade e na equidade dos sujeitos situados na cultura? Essa problemática carece de avaliações, as quais não serão exploradas nesta pesquisa, considerando os objetivos propostos neste trabalho, anteriormente citados.

Sob esse prisma analítico, consideramos, a seguir, o trabalho realizado com a produção da edição 5 da franquia, a qual aborda o momento em que Chico Bento Moço passa por um processo de composição de cartas pessoais a serem enviadas aos entes (amigos, familiares, namorada, professora) com a finalidade de relatar, por meio da comunicação não-convencional atualmente (e também no período de publicação), a vida na cidade, contemplando todas as experiências já obtidas, até o momento, no espaço urbano, e demonstrando o sentimento de saudades. Visualizamos, a seguir, o texto final da HQ-mangá, ou seja, a seção *Um dedo de prosa*:

Chico quer matar a saudade do pessoal da roça, contar coisas do seu dia a dia de estudante, à base de cartas. Hábito presente em muitos cantos do nosso Brasil (e do mundo), apesar do avanço da tecnologia, dos e-mails, das diversas e avançadas formas de comunicação. E lá se vão belas crônicas, bem sentidas, emocionadas e emocionantes, já com letrinha bonita, para a Rosinha, para os pais, para a fessora, amigos, até para a vó Dita. Levando e ao mesmo tempo cavoucando pedacinhos de saudades, nos corações... Lá e cá. Cartinhas devoradas pelos olhos brilhantes, marejados, da Rosinha. Lidas e relidas pelo pai e pela mãe, sempre preocupada. Avaliadas com gosto pela professora. Para a vó Dita, a carta conta um caso estranho de assombração. Para os amigos Hiroshi e Zé da Roça, vão sugestões sobre centros acadêmicos. Na carta ao Zé Lelé, Chico volta ao gostoso caipirês. Enfim, a velha carta servindo de ponte para um jovem saudoso chegar aos seus entes queridos. Carta que é lida e guardada como um pedaço físico de lembranças inesquecíveis. Um objeto orgânico. Com alma e tudo. Acessível a qualquer momento, ao seu bel-prazer, para reavaliações de emoções. Que tal escrever mais... No papel? Nada contra os práticos e-mails. Mas... Ah, o papel bebendo suas frases, captando seus sentimentos, guardando para sempre sua história. Nada se compara (SOUSA, 2013, p. 97).

A princípio, é relevante considerarmos a construção do projeto de dizer que recupera valores abordados na edição *Um dedo de prosa* da revista 2, o qual consolida uma valoração positiva nas referências direcionadas ao gênero carta, o que nos leva à compreensão de Chico Moço como ocupante de um lugar de louvor à tradição como recorrência evidente, ao colocar o personagem na instância de autor de cartas para familiares e amigos no contexto contemporâneo e suscitar, na relação autor-criador e autor-contemplador, o discurso de que o jovem precisa se apoiar nessas práticas de escrita “no papel”, ao caracterizar uma perspectiva conservadora (corroborando uma ideologia abordada anteriormente neste trabalho), elegendo o passado como momento relevante a ser resgatado pelos jovens, contrariamente ao que propõe o contexto de circulação da revista, a qual é moderna por se apropriar, parcialmente, da estilística dos mangás japoneses, por exemplo, conforme já se discutiu acerca da nomenclatura adotada nesta pesquisa, isto é, HQ-mangá.

Verificamos, ainda, na relação do *excedente de visão*, em relação a Chico Bento, o juízo valorativo orquestrado que reflete sobre as práticas de letramento do protagonista, recorrendo ao discurso que lhe confere uma possibilidade de analfabetismo digital visto, na instância do autor-criador, como algo desconsiderável, ao venerar a carta como único veículo de comunicação a distância disponível para essas relações sociais do herói com seus familiares e amigos, em uma perspectiva romântica a respeito dos valores emotivos conferidos a essa prática de letramento, recuperando um discurso saudosista, por exemplo. Nessas circunstâncias, reitera-se o que já fora observado em outras seções da revista: recorre-se a chavões e frases feitas (“o papel bebendo suas frases” e “nada se compara”) na tentativa de promover um tom poético ao discurso, com escolhas programadas em nome da expressividade do texto, o que

confere, ao todo de sentido, um arranjo piegas e hiperbólico na relação estabelecida com os autores-contempladores.

Sob esse prisma dialógico, consideramos, para a compreensão dos domínios do letramento, a definição inicial de *alfabetismo* apresentada por Magda Soares:

O *alfabetismo*, entendido como um estado ou uma condição, refere-se não a um único comportamento, mas a um conjunto de comportamentos que se caracterizam por sua variedade e complexidade. Uma análise desses comportamentos permite agrupá-los em duas grandes dimensões: a dimensão *individual* e a dimensão *social*. Quando se focaliza a dimensão individual, o alfabetismo é visto como um atributo *pessoal*, referindo-se à posse individual de habilidades de leitura e de escrita. Quando, ao contrário, se focaliza a dimensão social, o alfabetismo é visto como um fenômeno *cultural*, referindo-se a um conjunto de atividades sociais que envolvem a língua escrita, e a um conjunto de demandas sociais de uso da língua escrita (SOARES, 1995, p. 7-8 – destaques da autora).

Desse modo, passamos a compreender, na dimensão social do *alfabetismo* (ou seja, do letramento), o posicionamento lógico-argumentativo do autor-criador da seção *Um dedo de prosa* como uma instância que nega, nessa etapa da construção das histórias, as possibilidades de Chico Bento Moço de se apropriar da língua escrita no gênero e-mail ou na mensagem instantânea, os quais constituem uma prática social de escrita contemporânea.

É válido pontuar, para a compreensão da dinâmica de tensão que envolve os letramentos do personagem, que a história da edição 34 aborda um momento em que Chico Moço troca mensagens instantâneas com Rosinha por meio do celular, como se nota no exemplo a seguir (página 36 da revista), que, no plano lexical, aborda, inclusive, a apropriação de estratégias linguísticas embasadas no internetês nessa interação entre os personagens. Esse contexto aponta para uma inquietação/reflexão: por que em 2013 Chico Bento Moço, aos dezoito anos, ainda não utilizava recursos tecnológicos diversificados para estabelecer comunicação com seus pares? Essa discussão carece de investigações as quais não estão previstas nos nossos objetivos, mas a ótica apontada suscita uma integração gradual do personagem ao vínculo com a urbe.

Figura 4: Chico Bento Moço utilizando o bate-papo no celular para estabelecer comunicação



Fonte: SOUSA, 2016

Nesse íterim, na composição formal, material e estilística do objeto estético como fundamento de produção da valoração da esfera artístico-literária, há a reiteração, na edição nº 5, do discurso de apelo à tradição, compreendendo o letramento do personagem em uma perspectiva socialmente reducionista, no sentido de negação do acesso a novas tecnologias, e carregada de estereótipos enraizados na construção social do imaginário sócio-histórico-cultural em torno do personagem, como a não-apropriação, e, até, aversão dos/aos meios digitais, suscitando, inclusive, um paradoxo diante de outras práticas projetadas para as vivências do personagem, como o ato de frequentar a universidade e de estar em contato com outros jovens, o que nos propõe o olhar, fundamentalmente, tradicional, por parte do *excedente de visão* que confere o acabamento às interações dos personagens, distanciando-se da realidade concreta da vida dos jovens, sobre os quais se depreende, de modo consensual, a aproximação com o universo dessas novas tecnologias.

O projeto didático, recorrente nas seções, é reiterado, posto que o autor-criador recorre a valores axiológicos na e pela *exotopia* (BAKHTIN, 2011; AMORIM, 2004) ao elevar

qualidades estéticas e de leitura de cartas como a forma de materialização e interação, entre os personagens, dos sentimentos direcionados aos familiares e amigos, postulando a percepção de que o e-mail, por exemplo, é muito utilitário e instantâneo, como se as emoções intensas e verdadeiras estivessem apenas sob o domínio da escrita por meio de cartas pessoais (com texto manuscrito), os quais romantizam práticas sociais a serem incorporadas na vida, idealizando a percepção sobre o objeto estético na reflexão utópica sobre a vida cotidiana.

Em seguida, a revista 34, intitulada *Coração de sertanejo*, aborda uma questão ambivalente que será retomada em análises posteriores: Chico Bento Moço torna-se um cantor muito reconhecido, contudo, ao tornar-se celebridade da música sertaneja universitária, percebe que esse caminho profissional fez com que ele se afastasse dos amigos e da família, e que o luxo e a ostentação são condições humanas que não lhe cabem. Desse modo, tem-se o herói em um processo de reflexão introspectiva (eu-para-mim) e consequente abandono da carreira por considerar os entes queridos em detrimento da vaidade do contexto da fama. Isso não quer dizer que o personagem deixará de ser associado à música, posto que essa temática é recorrente nas revistas. O que se tem, na presente edição, é a refração sobre a carreira do músico, enquanto sertanejo universitário, colocando, em relação, vozes concebidas em arena (a voz social da fama, do luxo, da ostentação etc. que se opõe à voz social dos valores familiares e da amizade).

Transcrevemos, a seguir, a seção *Um dedo de prosa* da revista 34 da franquia:

Nosso Chico Moço, nesta edição, dá uma desviada de caminho na vida e se transforma num cantor sertanejo de sucesso. Com tudo que essa atividade pode trazer de fama e glória. E a fama, o sucesso, cobram sua cota: desmontam o comportamento, velho conhecido do nosso herói. Chico está irreconhecível. Seus valores se alteram, seus objetivos de vida viram de cabeça pra baixo. Ninguém, próximo dele, entende ou gosta de sua transformação. A não ser seus fãs enlouquecidos ou seu ambicioso agente. Ambicioso e muito estranho. Perdemos o Chico que conhecemos desde criança? Até onde irão sua ambição e desvio de personalidade? Nós contamos tudo em detalhes para que o leitor acompanhe o drama até o desfecho inesperado. Inesperado e... bonito. Não é à toa que Chico tem proteção contra o mal e os maldosos (SOUSA, 2016, p. 97).

Nos trechos “[...] desviada de caminho na vida”, “[...] desmontam o comportamento”, “[...] Chico está irreconhecível”, “[...] objetivos de vida viram de cabeça para baixo”, “[...] ambição e **desvio de personalidade**”, verifica-se o tom de reprovação do autor-criador diante do contexto da fama e do sucesso: Chico Bento Moço, ao se “transformar” (para aludir ao recurso lexical utilizado na seção) em um famoso cantor de música sertaneja, tornou-se alvo de todos os predicativos citados, como se o protagonista, que sempre fora exemplar nas interpretações realizadas pela criação estética, dessa vez, tenha se perdido devido ao viés da glória, do luxo etc. Essa valoração conduz a discussão para um cruzamento de vozes que

refratam um discurso maniqueísta (“[...] proteção contra o **mal** e os **maldosos**”, em uma abordagem mística, inclusive), o qual promove atitudes condenatórias para a prática da atividade musical como trabalho, baseando-se na valoração de que esse percurso da vida faz com que os valores éticos, morais e a responsabilidade afetiva se percam, dada a reprovação dos amigos e familiares de Chico diante das novas práticas do herói.

Desse modo, verifica-se a recorrência na visualização e no tratamento de temas que aludem para um olhar formativo para os autores-contempladores; e o conjunto de projetos discursivos direcionados aos adolescentes/jovens refrata uma condição por vezes tradicional e arcaica, ao postular a ideologia de repreensão à ambição. É como se o leitor, no processo de identificação pelo diferente (GERALDI, 2019), pudesse ser mobilizado e reavaliasse temáticas como o valor da fama, a repercussão do sucesso etc. em oposição à família e às amizades construídas. Trata-se, nesse sentido, de uma intersubjetividade (eu-para-mim) motivada pela interação com o texto, em que ética e estética se entrecruzam e completam sentidos sob a ótica da responsabilidade (BAKHTIN, 2010), dado o sentido bakhtiniano do termo.

Aqui, as interlocuções também são estabelecidas por meio do recurso das perguntas retóricas, que emergem, no interior do discurso, como indício de atitude responsiva-ativa na relação do autor-criador com os respectivos contempladores, na tentativa de expandir as reflexões para os leitores, os quais deveriam, segundo a ótica suscitada pelo discurso gerado, perscrutar o mesmo processo de interiorização vivido pelo protagonista.

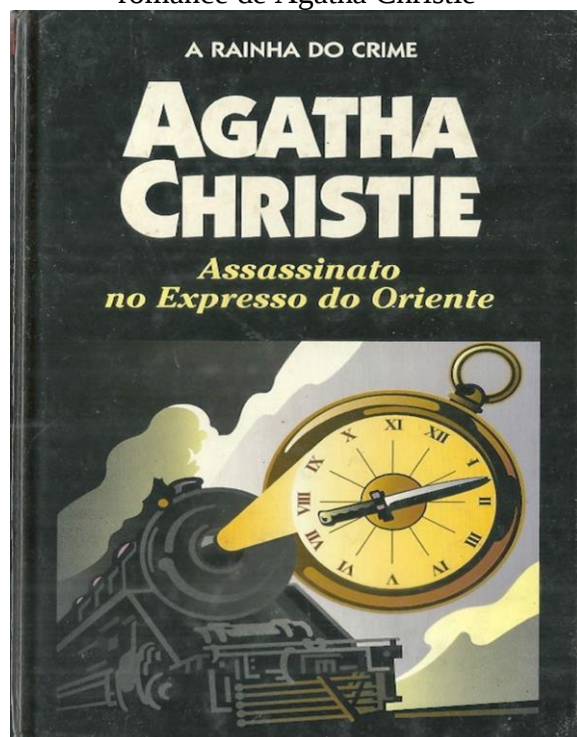
Na próxima e última etapa a ser analisada nesta pesquisa, conforme critérios já elencados, destacamos a edição 59, *A lenda do Expresso Abobrinha*, a qual, em síntese, carrega o âmbito do misticismo, do fantástico e do aspecto mágico¹⁸ das histórias de Chico Bento, posto que o protagonista desvenda, junto dos amigos, um mistério envolvendo um tesouro do falecido Barão de Abobrinha, caracterizando um cenário de enigmas e aventuras, em que se nota, mais uma vez, a atividade do *excedente de visão* no processo de (in)acabamento discursivo na relação com os leitores e no projeto de divulgação de valores éticos imbuídos de compromisso social.

É interessante pontuarmos que o título e a capa da referida edição recuperam um célebre romance policial e de conflito moral escrito por Agatha Christie em 1934, *Assassinato no Expresso do Oriente*, que reforça o tom enigmático conferido à abordagem realizada na edição, como se vê a seguir, na verbo-visualidade constitutiva das duas capas, que retratam a

¹⁸ Como será discutido no próximo capítulo, essa temática que comporta misticismos, contextos mágicos etc. é recorrente nas histórias de *Chico Bento* nas HQ's do universo infantil e, pelo que se verifica, isso se mantém na HQ-mangá *Chico Bento Moço*.

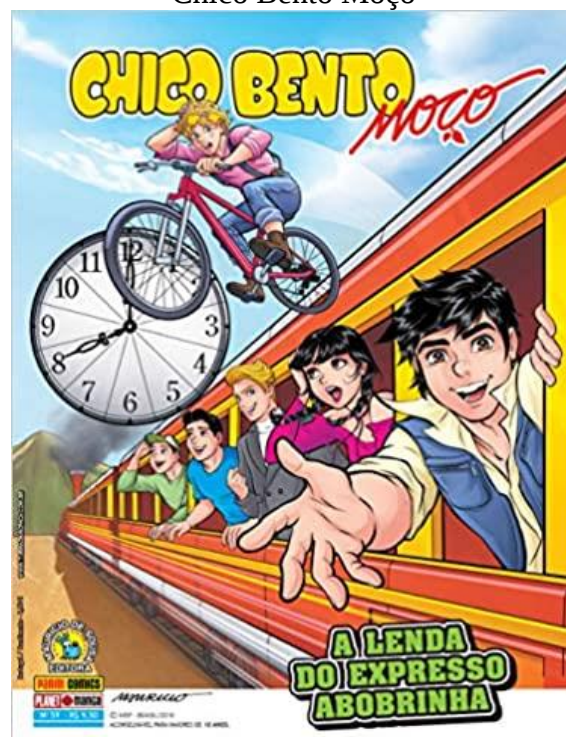
ferrovia e o relógio como símbolo marcador da temporalidade enquanto signo relevante para a composição de ambos enredos:

Figura 5: Capa da tradução brasileira do romance de Agatha Christie



Fonte: CHRISTIE, 1996

Figura 6: Capa da edição nº 59 da revista Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2018

A seguir, tem-se a transcrição da seção *Um dedo de prosa* da referida edição:

Era uma vez, nos tempos da implantação das ferrovias no Brasil (fim do século 19), um milionário visionário que resolveu montar sua própria estrada de ferro lá pelos lados da Vila Abobrinha, onde atualmente vive a turma do Chico Bento. Pretendia ligar a região à Vila Berinjela. E conseguiu. Tinha dinheiro para isso. E a pequena ferrovia cumpriu com seus propósitos até que... as ferrovias, infelizmente, “saíram da moda”. O tempo passou e mais recentemente novos investidores resolveram reativar o Expresso Abobrinha. E daí começa nossa história com Chico Moço, Rosinha e seus amigos se envolvendo numa viagem cheia de perigos e mistérios em busca de um tesouro perdido no tempo. Tudo nesta edição. Vamos viajar? (SOUSA, 2018, p. 97).

O “Era uma vez” topicalizado pode se vincular ao discurso de atemporalidade do discurso para aludir ao contexto do maravilhoso, do universo mágico dos contos de fadas, em que se tem a força dos maniqueísmos, apesar da invalidação do recurso expressivo e estilístico na sequência do enunciado, pois é informado o crotonopo do evento a ser descrito, isto é, o contexto de implantação das ferrovias no **Brasil, no fim do século 19**.

Aqui há, novamente, uma discussão envolvendo valores arcaicos, de louvor à tradição e de ausência de integração com o contexto atual. Isso fica evidente quando se avalia o enunciado “[...]... as ferrovias, **infelizmente**, ‘saíram da moda’”, o qual incorpora o advérbio modalizador para construir o tom de lamentação diante das ferrovias, as quais “saíram de moda”. O discurso do autor-criador recupera os eventos do enredo da edição e o que torna essa leitura diferente das demais seções *Um dedo de prosa* citadas neste trabalho é a suavização da presença de uma interlocução direta e explícita com o leitor e, quando esta aparece (na ambiguidade como recurso estilístico a partir do enunciado “[...] **Vamos viajar?**”), passa a incorporar uma construção que, no todo de sentido do enunciado e da arquitetura do gênero, aproxima-se mais de uma sinopse deslocada para o fim da edição, como se vê a seguir, na transcrição da sinopse verbal da referida edição, a qual se situa na última página da revista nº 58: “Era para ser apenas um passeio de trem, mas Chico e seus amigos acabam se envolvendo numa movimentada busca por um tesouro! Para isso, deverão decifrar enigmas e correr riscos” (SOUSA, 2018, p. 96).

Com isso, parece haver, na seção *Um dedo de prosa* da última fase no personagem, um distanciamento do que fora verificado nas demais edições abordadas, pois, apesar de ser recorrente o louvor ao que é tradicional e, por vezes, antigo, aqui, o projeto discursivo parece não se comprometer a avaliar tanto as práticas sociais ancoradas na ética e no compromisso formativo para a cidadania dos autores-contempladores. No entanto, como parte de um projeto, ainda ficam evidentes as valorações que são postas para os adolescentes/jovens, como a necessidade de informar sobre e de valorizar as ferrovias brasileiras, as quais foram desativadas.

3. É CAIPIRA? É AGROBOY? É FLUTUANTE! Compreensões dialógicas – tensões e aproximações - acerca das vozes que constituem *Chico Bento Moço*

A ótica da ambivalência constitui relações sociais demarcadas pela tensão de discursos que constroem subjetividades na constante teia de enunciados que, na e pela linguagem, revelam os conflitos humanos. E é nessa constituição de vozes que pretendemos reconhecer o nosso objeto de pesquisa: Chico Bento Moço, na concepção do caipira contemporâneo, recupera, rejeita e renova outras vozes com base no critério analítico da diferença que identifica (GERALDI, 2019), demarcando a intersubjetividade (BAKHTIN, 2010) como categoria de manifestação de um projeto de dizer.

Inicialmente, a respeito do processo de autoria que deu origem ao conjunto de histórias em quadrinhos no contexto da criação da MSP, é válido considerar a relevância social da marca no estabelecimento de personagens emblemáticos responsáveis pela construção de um imaginário cultural no Brasil, oferecendo diferentes abordagens para o leitor pensado nesse processo, isto é, o público infantojuvenil.

De início, é pertinente uma breve retomada da apresentação que destaca o início da produção do referido cartunista brasileiro para que se compreenda esse processo de autoria aliado ao teor histórico-cultural projetado para a cultura brasileira, como reflexo do valor conferido à produção mauriciana:

Em 1959, quando ainda trabalhava como repórter policial, Mauricio de Sousa começou sua carreira como quadrinista publicando no jornal “Folha de S. Paulo” e na revista “Zás-Trás” as tiras protagonizadas pelo cãozinho Bidú e seu dono, o garoto Franjinha. Um ano depois, a editora Continental lançou a revista “Bidú”, que teve apenas oito edições publicadas. Durante a década de 1960, o artista criou seus principais personagens, reunidos nas tiras e histórias da Turma da Mônica, que, a partir de 1970, passaram a ser editadas em várias revistas periódicas produzidas pela Editora Abril – no início dos anos 1980, os títulos migraram para a Editora Globo e, em 2007, foram transferidos para a Editora Panini (SANTOS, 2013, p. 9).

Nessa breve conjuntura, discute-se o valor social e a projeção de/para a formação cultural de crianças e adolescentes – por meio das HQ’s, publicidades, produções cinematográficas e audiovisuais, brinquedos, além, claro, das produções no estilo HQ-mangá, conforme se verifica no objeto em questão -, visto que embora alguns teóricos, como Santos (2013), no viés da arte sequencial, acreditem que a maioria dos personagens mauricianos apresenta princípios/características universalizantes, nesta pesquisa, o aspecto da singularidade dos eventos ganha destaque, posto que não existe nada totalmente igual quando se trata de prática social mediada pela linguagem. Cada enunciado é recuperado e renovado na cultura.

Nesse sentido, Santos (2013, p. 9), ao relativizar a questão da universalidade dos personagens, revela que é possível depreender a singularidade, por exemplo, “do caipira Chico Bento e do índio Papa-Capim, que possuem traços profundos de brasilidade”. E é nessa perspectiva da *brasilidade em construção*, sobretudo em relação à constituição de uma [nova] imagem do caipira, que se faz necessário resgatar fios condutores para uma abordagem dialógica a respeito das vozes constituintes do ato/evento/acontecimento em Chico Bento Moço.

3.1 Do caipira infante ao caipira jovem: Chico Bento e Chico Bento Moço

Conforme discutimos nos princípios teórico-metodológicos, a relação entre textos e discursos é essencial para se penetrar a unidade de sentido com a finalidade de se promover a compreensão dos enunciados do campo da cultura (BAKHTIN, 2011). Destacamos, primeiramente, a criação do personagem Chico Bento como a primeira singularidade que será colocada em relação dialógica – contratual e/ou polêmica - com o objeto desta pesquisa, com o foco para a descrição e a análise das refrações que situam o caipira como signo ideológico (VOLÓCHINOV, 2017). A respeito do personagem, em sua fase inicial, destaca-se que:

Foi criado em 1961, baseado em um tio-avô de Maurício, sobre o qual, na infância, ouvia sua avó contar muitas histórias. Possui revista própria desde 1982. É um caipira do interior do Brasil – não fica claro de que Estado. Mora com os pais em uma pequena casa de sítio onde seus pais praticam agricultura de subsistência e criam poucos animais, que têm até nome [...]. Anda descalço o tempo quase todo, mesmo para trabalhar, ir à escola ou quando está frio, mas por vezes usa suas botinas para um encontro com Rosinha ou quando vai à cidade visitar um de seus primos. Está sempre de calças quadriculadas e chapéu de palha esgançado. [...] é filho único, assim como todas as outras crianças de sua turma, junto das quais estuda na mesma classe: seu primo Zé Lelé, Rosinha, Zé da Roça e Hiro, entre os mais recorrentes. Apesar de ser mau aluno e não se interessar pelos estudos, tirando recorrentes notas zero, nunca foi mostrado repetindo de ano ou sofrendo quaisquer consequências relacionadas. Não se menciona em que ano da escola está, mas sabe ler, escrever e fazer contas. [...] Apesar de, junto ao pai, trabalhar duro na roça diariamente, é tido como preguiçoso. Seus passatempos favoritos são cuidar dos animais da fazenda, nadar nu no ribeirão, dormir na rede, roubar goiabas do Nhô Lau, escutar as histórias de sua Vó Dita e namorar. Não tem antagonistas fortes recorrentes, com exceção da raposa que, eventualmente, aparece para tentar pegar uma das galinhas, e dos eventuais caçadores e lenhadores, que tem de enfrentar a brava militância prática de Chico em favor da defesa da fauna e da flora (NATAL, 2005, p. 10).

O que se nota, nessa apresentação biográfica do personagem, enquanto infante, é a construção que põe em cena uma possibilidade de refração da brasilidade interiorana, ao postular Chico Bento, morador da Vila Abobrinha, como semiose concreta da vida simples, em contato com a natureza – para defendê-la, inclusive. A escolarização é temática frequente nas histórias – um diferencial quando se pensa nos demais personagens clássicos da produção

mauricianas, os quais não são situados na esfera escolar ao longo dos enredos e, embora seja mencionado na descrição apresentada, no que concerne ao letramento de Chico Bento, as notas zero constituem uma tônica que produz humor nas histórias, o que conduz os leitores à interpretação estereotipada e, por vezes, caricatural, de que o conhecimento formal não é possível para o contexto de formação do caipira, como se fossem vozes dissonantes – a voz da instrução escolar se opõe à voz projetada para o caipira.

É válido pontuar, também, que essa criança está valorada no contexto do trabalho infantil, prática recorrente, sobretudo (mas não apenas), no contexto rural, e que é vista, infelizmente e de modo irreflexivo, como algo positivo quando se interpreta essa atitude como “amadurecimento” e/ou “prática empreendedora” – reflexo da alienação popular e de enunciados os quais encontram força em discursos produzidos pelas classes sociais socioeconomicamente privilegiadas¹⁹.

Para citar, a título de exemplo, a atualidade do problema, esses discursos encontram voz em diversas falas do atual presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, o qual, ao caracterizar, de modo pseudo-saudosista, a prática do trabalho infantil como algo saudável e benéfico às crianças, como em seu discurso “Bons tempos, né? Onde o menor podia trabalhar” (*apud* Carta Capital, 2020, on-line²⁰), rompe com princípios do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Anteriormente às produções das histórias em quadrinhos que contemplam o presente personagem como protagonista, Chico Bento teve sua primeira aparição como personagem secundário das tirinhas jornalísticas de seus amigos “Zezinho e Hiroshi”, conforme o exemplo a seguir, em que se nota, no marco inaugural de Chico Bento no contexto verbo-visual, a arte sequencial voltada para a construção do humor:

¹⁹ Para contextualizar, eis alguns estudos recentes acerca do aumento da problemática do trabalho infantil no Brasil, segundo levantamento da *Fundação Abrinq*: <<https://www.fadc.org.br/noticias/trabalho-infantil-ainda-e-realidade-para-17-milhao-de-criancas-e-adolescentes-no-brasil>>. Acesso em: 13 out. 2021.

²⁰ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-defende-trabalho-infantil-sob-aplausos-de-empresarios/>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Figura 7: Aparição de Chico Bento em tirinha de 1963



Fonte: RODRIGUES, 2021, on-line

O sentido global da tirinha produz humor a partir de uma dada situação de interação entre os personagens: Hiroshi, no segundo quadrinho, pergunta a Chico Bento qual será o tema da fantasia que este utilizará no carnaval, e é justamente na fala do caipira, articulada ao material visual – o qual precisa ser considerado (BRAIT, 2009, 2013; GRILLO, 2012) –, que se produz o efeito de sentido, tendo em vista que o que se percebe, num prisma caricatural, é o próprio caipira, na vida cotidiana, sem a utilização de uma fantasia, posto que os próprios interlocutores de Chico Bento – por meio do espanto (através do ponto de exclamação) produzido pelos balões de fala do último quadrinho – percebem a “inadequação” da fala do personagem, tendo em vista que este, sob o centro valorativo do autor-criador, já é o caipira por natureza.

Essa projeção do caipira pode ser confirmada pelos traços do personagem nesse primeiro momento editorial: o uso de chapéu, que denota pouca ou ausência de imponência – devido à curvatura/caimento para baixo –, o olhar e o sorriso que constrói uma identidade a qual reflete ingenuidade e simplicidade; as vestes remendadas e a ausência de sapato confirmam o teor simples e, ao mesmo tempo, caricatural; há, também, o modo de andar específico: braços cruzados para trás e barriga “empinada”/sobrepota; nessa abordagem, ademais, o personagem não se assemelha a uma criança pelos traços físicos e de expressão, o que permite uma associação dialógica com outros caipiras já abordados no cenário cultural, como Jeca Tatu²¹ ou os personagens concebidos como caipiras presentes nas pinturas de Almeida Júnior, como será posto em cena em análises posteriores, só para citar alguns. Essa perspectiva, em síntese, revela a construção do centro de valor de Chico Bento, o qual é compreendido em uma voz social do

²¹ De acordo com Illa Pires de Azevedo (2016, p. 43), em sua dissertação de mestrado, “no que se refere à semelhança do personagem Chico Bento com *Jeca Tatu*, Mauricio de Sousa assevera que tais conclusões ficam por conta dos pesquisadores que a concebem”.

caipira – no mundo da arte arquitetado a partir do que se refrata do mundo vivido - nos atos/eventos/acontecimentos do discurso de Mauricio de Sousa na instância de autor-criador.

Ao fazer referência ao quadrinho apresentado anteriormente, a página oficial do Twitter de Mauricio de Sousa publicou, no dia 30 de junho de 2020, um post comemorativo em homenagem a Chico Bento, parabenizando o personagem, valorado, na legenda, como “nosso caipirinha”.

Figura 8: A evolução visual de Chico Bento



Fonte: SOUSA, 2021, on-line

São notáveis, quando se pensa, sobretudo, na evolução visual do personagem, as transformações significativas que nos conduzem ao aprimoramento do olhar sobre o nosso objeto que, embora não esteja situado diretamente neste post (Chico Bento Moço não aparece na “linha” temporal apresentada), corrobora compreensões pertinentes para a arquitetura projetada para o caipira no meio cultural.

Da esquerda para a direita: o personagem é retratado, primeiramente, com a mesma semiose apresentada na tirinha de 1963, com destaque para a expressão que denota um arranjo caricatural prototípico para um adulto, não para uma criança; em seguida, as duas apresentações subsequentes concretizam expressões que denotam estranhamento por parte do personagem – sobretudo pela face -, a cor do chapéu aparece com um tom mais claro e, da segunda para a terceira, o rosto passa a ganhar destaque; na quarta representação, há a imagem expressiva que denota traços embrionariamente infantilizados, os quais passam a ser consolidados na apresentação atual de Chico Bento, o qual emerge, no post, como o único que abre os braços e retira o chapéu, com uma movimentação que reflete uma espécie de cumprimento e/ou

agradecimento – o que nos permite dizer que na relação entre a primeira e a atual versões, há esse processo de infantilização, dado pela recorrência do uso de diminutivos, e cordialidade conferidos ao personagem, enquanto criança, nas versões atuais, além dos traços visuais mais arredondados que conferem ao personagem esse aspecto infantilizado.

Em 2013, ao refletir sobre o cenário cultural de consumo de HQ's no Brasil, e buscando um alinhamento em relação aos interesses do público – confirmando a prática da Indústria Cultural²² acerca das tendências mercadológicas (VERGUEIRO, 2017) -, Mauricio de Sousa amplia o que fora criado para a *Turma da Mônica Jovem* e institui, nesse meio, a franquia *Chico Bento Moço*, ambas no estilo “mangá caboclo”, como nomeia o próprio autor (MURARO, 2013), ao refletir sobre as estratégias adotadas para angariar leitores.

Sobre esse processo de criação, em entrevista concedida ao G1, Mauricio respondeu:

G1 – E o Chico Bento jovem, vai ser feito?

Mauricio de Sousa – Vem aí, já estamos desenhando, os primeiros dois números estão criados. No primeiro, eu estava pensando em fazer uma história muito engajada em ecologia, mas dei uma segurada. O Chico Bento jovem vai ser um pouquinho mais velho do que a Turma da Mônica jovem, ele já tem 18 anos, já é universitário. Vai se formar em agronomia, lógico. A Rosinha vai ser veterinária. Vai ser uma história gostosa, com bastante humor (MURARO, 2021, on-line – destaques típicos do gênero entrevista fornecidos pelo site).

É nesse contexto que surge o personagem referido no objeto desta pesquisa. O enredo projetado para Chico Bento Moço insere-o na conjuntura citada por Mauricio de Sousa na entrevista acima: o protagonista acabara de ser aprovado no vestibular e terá de se deslocar do campo para a cidade com a finalidade de formar-se no curso de Agronomia. Ademais, Chico Moço lidará, no início, diante dessa mudança – da Vila Abobrinha para a cidade de Nova Esperança – com uma rotina que contempla os estudos, o trabalho, a vida na república e todo o contexto de um jovem universitário que precisa custear as próprias despesas.

É pertinente recuperarmos a materialidade linguística que constrói a nomeação da cidade: *Nova Esperança* reflete a consciência engendradora de um projeto discursivo intimamente relacionado à construção do personagem, o qual se desloca, sobretudo, para ingressar na universidade, o que confere uma valorização dos estudos por parte dessa força criadora de uma esperança, de um futuro positivo para a trajetória do herói. Essa expressão valorativa, por meio do adjetivo *nova*, antecipa os atos / eventos / acontecimentos (BAKHTIN, 2010) que nortearão as práticas de Chico Moço, ao mostrar essa nova semiose do personagem,

²² Expressão cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), a qual, em síntese, refere-se à prática que institucionaliza objetos de consumo, os quais, direcionados às massas, objetificam o público e legitimam valores padronizados, responsáveis, em certa medida, pela construção de subjetividades.

o qual foi reconstruído em relação à infância, enquanto morador da Vila Abobrinha, que seria um lugar e um tempo, em certa medida, associado à natureza, à agricultura de subsistência, à cidadezinha qualquer se comparado ao novo *locus* que será ocupado pelo protagonista, que é o tempo e o lugar do acontecimento, das relações corriqueiras, instaurando uma tensão nessa arquitetura prototípica da diferença que identifica (GERALDI, 2019). Essa leitura encontra esteios na noção de *cronotopo* como ótica reveladora de sentidos, conforme se verifica na discussão de Bakhtin abordada anteriormente, acerca dos estudos do romance de Gógol, para citar um exemplo. E é nesse arranjo do tempo e do espaço e, ancorados na discussão bakhtiniana sobre o conceito citado, que podemos afirmar que é na urbe que ocorrem as grandes mudanças nas práticas sociais do personagem desta pesquisa, o que nos permite a constatação de que Chico Bento Moço passa a ser mais urbano do que rural. Em contrapartida, o protagonista não deixa de comungar com valores da cultura caipira também, por isso, a discussão tem sido orientada pela noção acerca da ambivalência constitutiva dos sujeitos.

É válido pontuarmos que, na declaração do autor, ingressar no curso superior de Agronomia seria algo “lógico”, o que sustenta, sob o ponto de vista da ideologia, que há uma construção estereotipada e, em certa medida, determinista na arquitetura do personagem, revelando que ao caipira caberia, apenas, a formação no curso superior supracitado. Esses enunciados constroem a perspectiva que contempla uma possível ambivalência na atitude criadora do personagem: ao mesmo tempo em que este passará a ocupar uma vaga na universidade – algo distante para o Chico Bento infante, por exemplo, já que este tinha rendimentos escolares negativos – escolherá um curso associado às práticas vivenciadas no campo. Isso nos provoca a reflexão acerca dos aspectos contratuais e polêmicos na relação entre textos e discursos, na busca de caminhos que contemplem a ótica da diferença que identifica (GERALDI, 2019), posto que a escolha por uma graduação vinculada ao contexto campestre revela essa ambivalência constitutiva: por um lado, limita-se a subjetividade do personagem por meio de uma visão cristalizada e, por vezes, preconceituosa, sobre como o herói se vê – a intersubjetividade do protagonista (BAKHTIN, 2010) -; por outro, materializa-se o discurso que é concebido, no âmbito popular dos tempos atuais, *como lugar de fala*: estar no curso de Agronomia pode refratar a noção de que, como homem do campo, Chico deve lutar pela valorização do agricultor.

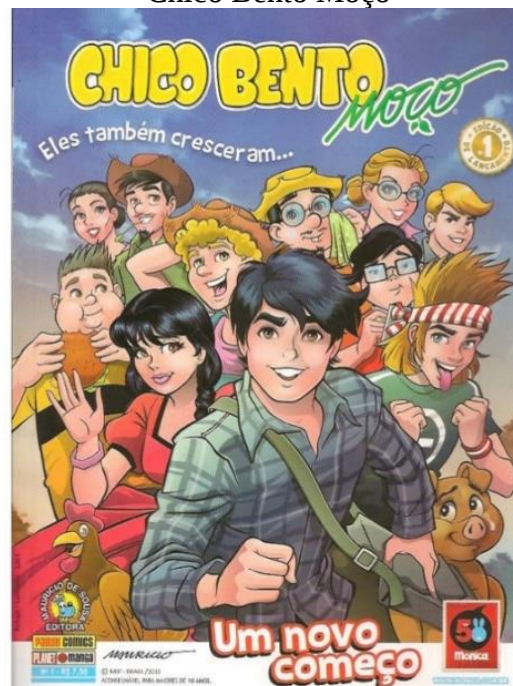
A seguir, tem-se, para a comprovação inicial dessa ótica das diferenças que identificam e que valoram subjetividades representativas, um comparativo entre as edições nº 1 das capas das revistas *Chico Bento* (1982) e *Chico Bento Moço* (2013), respectivamente:

Figura 9: Capa da edição nº1 da revista Chico Bento



Fonte: CHICO, 2021, on-line

Figura 10: Capa da edição nº 1 da revista Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2013

A incorporação intrínseca e articulada dos enunciados verbo-visuais em destaque promove a associação para o cotejo das capas em questão, as quais inauguram as duas fases da franquia²³ *Chico Bento*. A princípio, o que se visualiza, na capa de 1982, é o contexto rural: Chico Bento acena com o chapéu de palha – é o único que possui voz verbalizada por meio do balão de fala “Óia nós aqui!”, retratando, com tom emotivo-valorativo de exaltação e de interação direta com o leitor, o dialeto caipira de modo caricatural²⁴, revelando uma performance de representatividade conferida a esse público no contexto da arte sequencial. Vale também destacar que o protagonista está junto a seus amigos Zé Lelé e Zé da Roça, os três estão sobre um cavalo (Chico, inclusive, está em pé sobre o animal, o que não é nada convencional e revela uma alta habilidade para com a atividade que está sendo exposta) e, em segundo plano, uma galinha foge de um possível pulo do animal, ações deflagradas pelo “sensograma” – construção de traços que fornecem a noção de movimento (GASCA; GUBERN, 2001) - criado na estilística mauriciana, o que produz um discurso cômico quando se considera, também, o

²³ Embora na franquia *Chico Bento* não se tenha registro de uma edição número zero – as chamadas edições para colecionadores – *Chico Bento Moço* apresenta uma primeira edição, anterior à de número 1, com o título “Uma nova jornada”.

²⁴ Essa discussão acerca dos aspectos linguísticos da fala de Chico Bento é retratada, de maneira sintética e acessível, no seguinte artigo jornalístico: POSSENTI, Sírio. **Somos todos Chico Bento**. Estadão, São Paulo, 27 mai. 2012. Estadão Aliás. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,somos-todos-chico-bento-imp-,878527>>. Acesso em: jul. 2021.

desajuste de Zé Lelé tentando montar a cavalo e quase caindo do mesmo. Da expressão facial de Chico Bento e de Zé da Roça se vê uma analogia contratual/convergente com a expressão do cavalo, posto que ambos “sorriem” voltados para o público leitor, com aspecto de cordialidade. A vinculação entre os meninos e o animal faz-nos considerar que a harmonia se revela nas práticas sociais do protagonista, o qual, como já fora mencionado, é marcado por ser uma voz social defensora dos bichos. O letreiro que promove o título da franquia reitera a presença do chapéu de palha como símbolo representativo do personagem que dá nome à revista e dos demais personagens retratados, revelando aspectos da identidade discursiva do infante valorado como caipira, seja no dialeto, seja na elaboração visual como construção prototípica de um projeto de dizer que alimenta o estereótipo enraizado no interior da cultura brasileira.

Na capa da edição nº 1 de Chico Bento Moço, visualiza-se, no primeiro plano, o personagem principal, com idade universitária - 18 anos -, conforme afirmado por Mauricio de Sousa, e a semiose de que se trata de um estudante universitário é construída com base na bolsa atravessada ao colo utilizada por ele, junto ao reforço da expressão atitudinal em direção a um caminho, o qual será perscrutado com determinação e empenho – conforme se vê na face e na movimentação sugerida pelos braços. A utilização da roupa xadrez parece resgatar a cultura caipira já apresentada nas outras versões do personagem, em oposição ao chapéu, que não está associado ao Chico Bento nessa apresentação inicial. O título da edição – “Um novo começo” – reflete a noção de continuidade em relação à franquia do primeiro período. Ao fundo, no segundo plano, são notados personagens que vão da tradição – como Rosinha, Zé Lelé, Dona Marocas, Nhô Lau, seu Bento, Dona Cotinha, a galinha Giserda e o porco Torresminho, à renovação - com os colegas da república estudantil. É relevante considerarmos o quanto a materialidade visual (BRAIT, 2009; 2013; GRILLO, 2012) revela acerca dos deslocamentos campo – cidade que ocorrerão ao longo das 76 edições da franquia, atualmente, interrompida – com publicações de agosto de 2013 a abril de 2021.

Esses elos discursivos – do infante ao juvenil – permitem o reconhecimento de vozes do caipira que se põem em arena, e em Chico Moço temos um processo de recuperação de parte da ideologia projetada para o caipira – o elemento da roupa xadrez como escolha, por exemplo – mas o projeto de dizer construído refrata o caipira marcado pela coragem, pela autonomia, pela persistência e pelas diferentes relações sociais, tendo em vista a diversidade nas interações possíveis a partir de contextos e situações de comunicação e expressão sociologicamente arquitetadas de modo amplo e plural: campo, universidade, república, trabalho, construção de amizades etc. Do tradicional ao inovador: o que se compreende é a ambivalência constitutiva do protagonista, cujo centro valorativo define-se, progressivamente, na e pela alteridade

(BAKHTIN, 2010), revelando, nas relações discursivas, as diferenças que o identificam, sob o prisma do caipira como signo ideológico situado na cultura.

3.2 Chico Bento Moço sob a ótica do (in)acabamento discursivo: explorando a arquitetura do [novo] caipira

De posse das informações biográficas acerca do corpus, isto é, o personagem Chico Moço, faz-se pertinente uma breve apresentação do enredo geral das revistas selecionadas até o momento, as quais contemplam a fase inicial (edições 0 a 7), intermediária (edição 34) e final (edição 59) e foram selecionadas para que sejam compreendidas e interpretadas as possibilidades de construção do caipira em cada momento da interação do personagem.

Apresentamos, a seguir, um quadro com informações técnicas das revistas e, na sequência, uma síntese do enredo de cada uma das fases do personagem, com a finalidade de tecermos uma contextualização para que exista a articulação com outros textos e outros discursos que circulam na cultura enviesados pela refração do signo verbal, visual ou verbo-visual na composição do caipira orquestrado em diferentes momentos da formação e ressignificação da cultura brasileira, uma vez que a arte e a vida se comunicam na teia de enunciados que constroem elos (in)termináveis.

Quadro 2 – Edições selecionadas com base no critério temporal – fases inicial, intermediária e final

Número, mês e ano da revista	Título da edição
00, agosto de 2013	Uma nova jornada (edição de colecionador)
01, agosto de 2013	Um novo começo
02, setembro de 2013	Vida na república
03, outubro de 2013	Festa no parque
04, novembro de 2013	O dia da Rosinha
05, dezembro de 2013	A primeira semana
06, janeiro de 2014	Mudanças
07, fevereiro de 2014	Bicos e altas confusões
34, junho de 2016	Coração de sertanejo
59, julho de 2018	A lenda do Expresso Abobrinha

Fonte: Quadro elaborado pelo autor (2021)

Em síntese, nas edições 0 e 1, Chico Bento Moço começa a se despedir de seus entes queridos, tendo em vista a sua aprovação no vestibular de Agronomia da UFA (Universidade Federal de Agronomia) e mudança para a cidade de Nova Esperança. Na edição 2, Chico passa a morar no espaço urbano e se vê diante de problemas, como as relações cotidianas na moradia/república estudantil – aqui, faz-se pertinente o choque cultural que há, por exemplo, entre o centro de valor do protagonista e o de seus colegas de quarto, como se vê no exemplo a seguir, de cunho ilustrativo desse choque cultural, o qual podemos chamar, também, de luta de vozes explicitamente demarcada no enunciado na construção de diferenças que identificam os sujeitos (GERALDI, 2019):

Figura 11: O choque cultural entre Chico Bento Moço e os colegas da moradia estudantil



Fonte: SOUSA, 2013

Sequencialmente, em relação à apresentação do enredo das revistas, a edição 3 abrange uma temática que insere o personagem nas relações de trabalho: para custear suas despesas e amenizar os gastos dos pais, Chico Moço consegue um trabalho como assistente de zelador de um parque municipal, e esse contexto permite a veiculação de um discurso de valorização do idoso, tendo em vista que Chico Moço receberá as orientações de um antigo zelador do local, o “Seu Pereira”, e poderá criar uma amizade com o personagem. Na edição 4, a protagonista do enredo é Rosinha, a namorada de Chico Moço, a qual também se desloca da Vila Abobrinha

por motivos estudantis, posto que a personagem se muda para Campos Verdes, dada a aprovação no vestibular de Medicina Veterinária, e, na referida edição, ela passa por desafios envolvendo a perspectiva amorosa, as tensões no trabalho e as dificuldades consequentes do distanciamento dos pais, conforme já fora abordado no capítulo anterior. A edição 5 aborda o primeiro contato de Chico Moço com a vida na universidade, e este decide enviar cartas aos antigos amigos e aos familiares para levar informações a respeito das práticas acadêmicas, bem como da convivência social na urbe, de acordo com o que já foi discutido acerca da seção *Um dedo de prosa*. Na edição número 6, o protagonista, diante de dificuldades financeiras, passa a buscar meios para a sua subsistência, como a vinculação a trabalhos temporários de diferentes campos, os quais serão abordados na revista 7, quando Zé Lelé tenta fazer uma visita ao primo/amigo, mas Chico Moço está, a todo momento, se deslocando para fazer um “bico”.

Sobre a segunda fase da materialização do personagem, destacamos a edição 34, em que Chico Moço se descobre cantor de música sertaneja (o lugar-comum para o que se tem de construção prototípica do personagem), conforme já fora abordado no capítulo anterior, e passa a refletir sobre as consequências da fama. A revista aborda uma faceta interessante na construção do protagonista, posto que a voz social do sucesso se contrapõe aos valores arquitetados para o personagem, como a amizade e a honestidade, o que o faz refletir acerca desses pontos de vista dissonantes na constituição de suas atitudes, valorando-se a construção de um projeto discursivo voltado para questões éticas.

E para destacarmos uma edição da terceira e última fase do personagem, temos a de número 59, a qual se ocupará de um enigma histórico a ser desvendado por Chico Bento Moço e seus amigos, como a procura de um tesouro do Barão de Abobrinha, de acordo com discussões já realizadas sobre a seção *Um dedo de prosa*. Ao final, todos descobrem que Zé Lelé é o herdeiro do Barão de Abobrinha, e ele torna-se um jovem rico, contudo, permanece com a marca que o singulariza: a postura da humildade e da modéstia nas práticas sociais de que participa.

Contextualmente, vislumbra-se a articulação do gênero História em Quadrinhos, compreendido e exemplificado, aqui, no hibridismo da constituição voltada ao público jovem, conforme aponta Vergueiro (2017), ao abordar a conjuntura mercadológica, instaurada no Brasil, desse processo de construção de uma adequação aos leitores e considerando, por conseguinte, a nomenclatura adotada nesta pesquisa, isto é, a HQ-mangá. Faz-se necessário, a seguir, conceber os pressupostos analíticos que nos orientam à leitura e à compreensão da vertente do caipira que se mostra por meio da interação discursiva proposta pelos enunciados verbo-visuais de diferentes edições da revista *Chico Bento Moço*, contemplando um recorte que

nos possibilite o olhar sobre o início, o intermédio e a finalização da franquia (isto é, o corpus desta pesquisa) na construção de posições ideológicas, . A análise do corpus nos permitirá chegar ao cálculo do horizonte de possibilidades (GERALDI, 2019) acerca das diferentes valorações, sobretudo, em torno do herói como centro axiológico que materializa práticas sociais concebidas no eixo cultural.

Tendo exposto o objeto desta pesquisa, salientamos a necessidade de tecermos reflexões sobre os encadeamentos discursivos que reelaboram os atos/eventos/acontecimentos (BAKHTIN, 2010) e é nesse prisma que consideraremos a noção de caipira como signo ideológico para que, por meio do cotejamento de textos (BAKHTIN, 2011), seja possível o encontro de vozes [contratuais ou polêmicas] com o fito de se promover, na e pela linguagem, a compreensão dos fenômenos culturais problematizados no projeto de dizer responsável pela construção de Chico Bento Moço em diferentes contextos espaciotemporais no decorrer da diegese, sob a situação de que as diferenças arquitetam identidades (GERALDI, 2011).

Por se tratarem de enunciados refratados na cultura, é pertinente o olhar de que há textos os quais veiculam ideologias estáveis – lugares-comuns - acerca das identidades que constroem as problemáticas brasileiras. Essas recorrências, por vezes, adotam estereótipos os quais passam rotular e a reverberar discursos de aversão ao outro, ao negar a unicidade dos sujeitos e, portanto, contrariar o princípio de alteridade constitutiva das relações sociais (BAKHTIN, 2010), já que essa noção de estereótipo constitui uma “[...] representação coletiva cristalizada” (AMOSSY, 2004, p. 215) e, desse modo, tende-se a reduzir/negar as singularidades dos eventos e dos sujeitos situados na cultura.

Essa ótica concretiza preconceitos e promove, em diferentes materialidades discursivas, generalizações que atendem às demandas de forças centrípetas (VOLÓCHINOV, 2017) que situam as relações sociais no contexto da desigualdade que deforma. Desse modo, estabelecer o cenário de luta de vozes sociais é pertinente para que o diálogo seja o caminho adequado para se considerar pontos e contrapontos acerca do mundo. “A concepção de que a mistura rege nossa cultura e, portanto, de que o brasileiro é simpático, acolhedor, tolerante naturaliza-se [...]. No entanto, as coisas no interior da cultura se passam de modo diferente.” (FIORIN, 2009, p. 121).

É na revisão de materialidades fundamentais, a partir de uma temática do signo caipira, que se pretende verificar quais os diálogos estabelecidos – as tensões - entre diferentes semioses alinhadas ao objeto desta pesquisa, no movimento retrospectivo que atualiza os projetos discursivos no contexto do (in)acabamento do enunciado refratado na cultura (BAKHTIN, 2017). Para resgatar a percepção de cronotopo, é válido (re)estabelecer que a nossa proposta

comunga com a metodologia dialógica concebida no pequeno e grande tempos, ao colocarmos textos e contextos em relação, na perspectiva do cotejamento, conforme já fora abordado.

Ao situarmos a prática de um olhar retrospectivo com a finalidade de estabelecermos relações dialógicas, nesse espectro, ambivalentes (predominantemente contratuais ou polêmicas), no nível lexical, há concepções pertinentes na apresentação de verbetes de dicionários – gêneros que auxiliam na estabilização e legitimação social de acepções por generalização a partir dos valores culturais das sociedades, articulando língua e cultura - os quais se referem, por meio de projetos discursivos, ao conceito de caipira, apresentando valorações acerca da construção da palavra, bem como de seu uso em sociedade – como enunciado concreto, revelando uma voz que atua com aversão, como se verifica a seguir, na apresentação feita por dois dicionários:

cai.pi.ra *adj.* [...] **1** que(m) é da roça **2** *p.ext.* que(m) é simplório, não tem requinte ou muita instrução **3** *fig.* que(m) é tímido, acanhado, pouco sociável [...] **4** relativo a festas juninas e seus trajes [ETIM: orig. contrv., prov. do tupi] (HOUAISS CONCISO, 2011, p. 150-151 – destaques feitos pelo Instituto).

caipira [...] **1.** Bras. Próprio da roça, do interior [...] **2.** Bras. Indivíduo que vive na roça, ger. de modos simples e rústicos; [...] **3.** Pej. Que ou quem é muito simples e rústico, nas maneiras e no vestir; SAQUAREMA; MATUTO (AULETE, 2011, p. 140 – destaques do autor).

Ao postular essas noções, os referidos verbetes produzem valores sobre o que se considera “caipira” no interior da cultura brasileira. A primeira seção da definição de caipira, apresentada no *Houaiss Conciso*, aborda a falta de requinte e/ou de instrução, além da composição “pouco sociável” (mesmo que em sentido figurado) conferida ao sujeito que é modificado pelo adjetivo/determinante em questão, com o acréscimo das vestimentas e festividades típicas do contexto junino. Esses enunciados instauram a voz que se sobrepõe em muitos discursos acerca do caipira: presentifica-se, em cadeias discursivas, a valoração negativa dessa parcela da sociedade reduzida a uma espécie de “bom selvagem”, como se o centro valorativo do caipira refletisse, sobretudo, a ausência de conhecimento crítico, o isolamento do convívio social e os hábitos inadequados às relações situadas na urbe. A respeito dessa noção, o aparato de discussão filosófica proposto pelo Iluminismo nos auxilia na compreensão dessa perspectiva do bom selvagem, a qual é carregada, por vezes, de conteúdo maniqueísta:

Parece-me, primeiramente, que os homens nesse estado, não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral, nem deveres conhecidos, não podiam ser nem bons, nem maus e não tinham nem vícios, nem virtudes, a menos que, tomando essas palavras num sentido físico, chamemos vícios, no indivíduo, as qualidades que podem prejudicar sua própria conservação, e virtudes as que podem favorecê-la; e, nesse

caso, deveríamos chamar de mais virtuoso aquele que menos resistisse aos impulsos da natureza (ROUSSEAU, 2008, p. 68).

Em diálogo contratual, a segunda conceituação, no dicionário *Aulete*, sintetiza, inicialmente, um espaço em que se situa o caipira como habitante “da roça, do interior” e, em seguida, como indivíduo dotado de simplicidade e dos hábitos considerados “rústicos, nas maneiras e no vestir”, evidenciando a recorrência de uma voz que reduz a singularidade do sujeito determinado e, nesse ínterim, revela a posição axiológica que recorre a uma força de estabilização do discurso sobre o público referenciado, permitindo-nos a compreensão de que há atos/eventos/acontecimentos que corroboram a interpretação reduzida do caipira como reflexo de atraso cívico, com pouca associação deste à vida em sociedade e com aproximações de cunho, em alguma medida, caricatural – a filiação eufemística ao “tímido, acanhado” no primeiro verbete apresentado –, como se o caipira fosse pouco/menos passível de interações comunicativas na e por meio da linguagem, distanciando-se do viés humanizado na rotulação apresentada pelo sentido figurado. Essas postulações tornam-se, enquanto enunciado concreto, *força material*, que passa a (con)viver na consciência das massas (MARX, 2001), revelando facetas do (in)acabamento discursivo instaurado e institucionalizado na cultura.

Amadeu Amaral, em sua obra, *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*, também de compreensão para a área do léxico, reflete acerca de usos linguísticos situados na variação por meio do estudo do dialeto caipira e apresenta o seguinte verbete, com uma abordagem descritiva (não obstante sem alibis para a existência de valorações por vezes polêmicas):

CAIPIRA, s. m. - habitante da roça, rústico. - q. - próprio de matuto, digno de gente rústica: "Você é um menino caipira". - "Que vestido tão caipira, esse que mandou fazer!" | Este voc. é usado em Portugal, pelo menos, há cerca de um século. Em 1828-1834 designava os constitucionais em luta com os realistas. No Minho, homem sovina, avarento, seg. o "Novo Dic.". Em Ponte do Lima, já L. de Vasc. colheira significados semelhantes. Camilo empregou na "Brasil. de Prazins", em acepção que não se depreende bem do contexto: "Aglomeravam-se aí duas Bragas - a fiel, a caipira, pletórica de fidalgos..." Em Pernamb., é nome de um jogo popular, que se joga com um dado único (Garcia). - Qual a origem? Como todas as palavras de aspecto indígena, real ou aparente, tem fornecido largo pasto à imaginação dos etimologistas. Uns derivam-na de "currupira", sem se dar o trabalho de explicar a transformação; outros, de "caapora", o que é ainda mais extravagante, se é possível. C. de Mag. entendia que era ligeira alteração de "caa-pira", mondador de mato (AMARAL, 1920, p. 56-57).

Inicialmente, o que se verifica, na composição do enunciado, é a exposição categorizada de motivos históricos e regionais, levando em consideração o uso da expressão em diferentes contextos. Destacamos, outrossim, a noção de “roça” como ambiente e “rústico” como adjetivo valorativo que nos remete à concepção cultural de ausência de sensibilidade, próximo do

natural, o que poderia colocar a prática existencial do caipira em um *locus* de indiferenças diante de fatos sociais devido à pouca sensibilidade conferida ao sujeito.

É possível conceber uma relação do termo com elementos folclóricos, como “currupira” e “caapora”, que conduzem à compreensão de que esses vocábulos, enquanto signos ideológicos, revelam a presença de um universo místico, de saberes cientificamente não-comprováveis, acentuando a expressividade discursiva (BAKHTIN, 2011) de aproximação do saber popular, isto é, do senso comum, em oposição ao conhecimento avalizado pela academia.

É pertinente, nesse sentido, apresentarmos uma sequência de páginas da 5ª edição, do ano de 2013, da revista *Chico Bento Moço*, em que o protagonista apropria-se do conhecimento adquirido – por sua vez, científico - para demonstrar, aos colegas de república estudantil, na cidade, o valor polissêmico da palavra “bicho”, instaurando, desse modo, uma polêmica em relação ao que se concebe como caipira de acordo com o aspecto dicionarizado explicitado anteriormente, permitindo-nos a compreensão de um ato que não comunga com os estereótipos estabilizados pelos verbetes, sobretudo, no que tange ao eixo do indivíduo caipira como aquele que não possui muita instrução e que é marcado pela simplicidade. O que há, em Chico Moço, é a manifestação de uma voz a qual é, inicialmente, desautorizada pelos colegas da república, mas que se mostra detentora do conhecimento acerca da língua, diferente, em certa medida, do que os verbetes postulam acerca da noção de caipira:

Figura 12: O repertório linguístico de Chico Moço na sequência das páginas 12 e 13



Fonte: SOUSA, 2013²⁵

²⁵ Acerca da construção linguística efetuada nesses quadrinhos, sob a orientação da sociolinguística de perspectiva variacionista, Campos-Toscano et. al. (2015, p. 188-199) consideram que há, nessas instâncias, um projeto de refração de um falante ideal conferido à singularidade do personagem, o qual transita por diferentes modalidades da língua ao longo das interações.

Figura 13: Complementação da discussão sobre “bicho”



Fonte: SOUSA, 2013

Figura 14: Interação com o primo – reitera-se o uso do termo “bicho”



Fonte: SOUSA, 2013

É possível notar, nessa sequência, o estranhamento causado naqueles que ouvem a descrição linguística e histórica apresentada por Chico Moço, a respeito das nuances da palavra “bicho” (nesse caso, para se referir a “bixo”), nos quadrinhos metalinguísticos os quais ocupam, por exemplo, na página 12, mais da metade da página, em uma variação de dimensão gráfica, o que corresponde a um arranjo de um mangá, confirmando o hibridismo constitutivo da HQ-mangá em questão. Anteriormente, como se vê na página 12, usar o chapéu para ir ao primeiro dia de aula seria, na concepção dos colegas de Chico, uma vergonha: “Melhor deixar o chapéu! É muito mico!” (SOUSA, 2013, p. 12). Ao transitarmos pela página 14, compreendemos o

discurso irônico, por meio do tom conferido ao uso do grau aumentativo do substantivo e a construção do enunciado na terceira pessoa do discurso, na reprodução de fala e na expressão visual de Chico Moço, o qual decide utilizar o chapéu de palha para ir à aula, “O primo pode dar uma carona pro primo caipirão, agora?” (SOUSA, 2013, p. 14), refratando a noção de “caipirão”, já que o caipira sabe, aqui, agir sobre a língua e construir metalinguagem, o que deixou os colegas desconcertados e surpresos, tendo em vista a cristalização do que é o caipira na internalização da cultura brasileira, como é apresentado pelos verbetes mencionados anteriormente.

No recorte da página 17 (vide figura 14), em diálogo com o primo Zeca Bento (conhecido por ser o primo “da cidade”), ao discorrerem sobre memórias compartilhadas da infância, Zeca diz que Chico “era muito bicho do mato” (SOUSA, 2013, p. 17) – numa oposição à expressão idiomática usada pelo primo, Chico Moço propõe, para descrever o primo, uma nova expressão “bicho da cidade”, o que instaura um cenário prototípico de luta de vozes na ótica do crotonopo pertencente a cada um dos centros valorativos citados - e o protagonista, no final da sequência de quadrinhos, revela que sente orgulho da boa infância vivida no campo. Esse discurso de valorização da identidade, por meio da voz de Chico Moço, revela uma afirmação de um compromisso ético e social por parte do personagem, sendo que essa voz entra em tensão com os discursos que cristalizaram a noção de caipira ao longo dos tempos.

Há um ato de resistir em manter o uso do chapéu de palha, a camisa xadrez e as botinas, pois constituem materialidades visuais que, somadas à desenvoltura linguística e histórica – ao apresentar a noção de “bicho” aos colegas, por exemplo –, consolidam a existência de uma ambivalência discursiva na singularidade dos eventos envolvendo Chico Bento Moço: os enunciados postos na cultura brasileira são revisitados e ressignificados nessa ótica da diferença que promove identidades (GERALDI, 2019), posto que o herói é situado de maneira diferente em relação aos demais colegas de república, que estão de tênis ou de chinelo, com camiseta para fora da calça, isto é, com posturas distensas. E é na arquitetônica do mundo vivido e situado que se constroem as identidades dos sujeitos, no constante acúmulo de vozes que, orquestradas na tensão multissemiótica, revelam projetos de dizer na e pela linguagem singulares enquanto realização concreta do evento (BAKHTIN, 2011).

É válido pontuarmos que esse recorrente uso do chapéu de palha como símbolo que acompanha o *caipira* enquanto signo ideológico é demarcado em outras semioses que valoram, também, uma postura ambivalente nos discursos, como se vê na letra do cancionário popular contemporâneo, datada de 2021, da dupla sertaneja Léo e Raphael, a qual revela, sobretudo,

que a cultura caipira tem passado por ressignificações devido à ótica de atendimento à cultura de massa:

OS MENINO DA PECUÁRIA

(Meus amigos me perguntam lá na escola)
 (Quando crescer o que eu vou ser)
 (Eu falei que eu já sou formado na pecuária)
 (O menino da pecuária)
 De ponta a ponta o Brasil
 Tem boiadeiro movimentando a parada
 Não é a toa que o PIB começa com P, de pecuária
 Eu não tenho carro importado
 Mas a Hilux é do ano toda suja de barro
 Calcula o valor que tá o gado
 Quantas Ferrari tem aqui neste pasto
 Os menino da pecuária, oh, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Nós usa chapéu de palha, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Os menino da pecuária, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Mas usa chapéu de palha, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Os menino da pecuária
 É os menino da pecuária, oh, oh
 Eu não tenho carro importado
 Mas a Hilux é do ano toda suja de barro
 Calcula o valor que tá o gado
 Quantas Ferrari tem aqui neste pasto
 Os menino da pecuária, oh, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Nós usa chapéu de palha, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Os menino da pecuária, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Mas usa chapéu de palha, oh
 Não para, oh, oh
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Os menino da pecuária
 Fala comigo
 A arroba trezentos conto
 Uma carga de boi de vinte boi gordo com vinte arroba,
 quando dá?
 Senta que aqui nós tem dinheiro
 Os menino da pecuária, oh oh
 Uh, uh
 (OS MENINO, 2021, on-line)

O que se verifica, nos versos da canção, é a construção do que se tem nomeado, nos tempos atuais, como *agrobóy*, isto é, o equivalente ao *playboy*, mas no contexto típico dos produtos culturais das práticas de quem se identifica com o campo, com o arranjo caipira, sertanejo, do peão de boiadeiro, e valoriza o próprio poder aquisitivo. O sujeito que se manifesta valoriza, ao longo da descrição realizada, a postura de ostentação econômica da produtividade do campo, sobretudo, na atividade pecuarista, e tece, ao longo das considerações, características linguísticas estereotipadas – como o dialeto caipira presente já no título da letra da canção, com a ausência da concordância nominal.

É interessante que a primeira estrofe faz referência ao sujeito que enuncia, mas em sua infância (o que se confirma, dado o acesso ao material audiovisual disponível no Youtube²⁶), declarando, nos versos, que, “na escola quando crescer / o que eu vou ser / Eu falei que **eu já sou formado na pecuária**” (destaques nossos), para, em seguida, já adulto, evidenciar, na metáfora “Quantas Ferrari tem aqui neste pasto” a atividade pecuarista com grande rentabilidade e sem necessidade de formação acadêmica, nem de prestígio social como o de quem possui um carro importado, isto é, generaliza-se, por oposição, a atitude da elite das urbes, instaurando um cenário de luta de vozes e de ambivalência, posto que, ao mesmo tempo em que se valorizam as atividades do campo, reduz-se o valor do caipira ao poder aquisitivo, sem a preocupação com valores éticos a serem refratados no discurso musical, diferentemente do que ocorre com o personagem Chico Bento Moço, sobre o qual se constrói um projeto de dizer de preocupação social e de sobreposição de vozes que revelam valores éticos, como o despreendimento diante de questões econômicas, como já fora citado em relação à edição 34.

Essa perspectiva reducionista do contexto da letra é reiterada no refrão, sobretudo quando o enunciador utiliza, na relação estabelecida pela oração coordenada adversativa, a oposição entre o dinheiro e o chapéu de palha, “mas usa chapéu de palha”, isto é, valoriza-se o objeto como produto da simplicidade e da modéstia do homem do campo. E essas ideologias se chocam no discurso musical, posto que embora, para o enunciador, o chapéu de palha denote o ideal de vida simples, a letra, como um todo discursivo, revela a sobreposição do discurso pecuarista “Não é a toa (sic.) que o PIB começa com P, de pecuária”, “Eu não tenho carro importado mas a Hillux é do ano”, que, ademais, “Não para”, diferente do que ocorre com Chico Moço, o qual se mostra, ao longo dos enredos, um sujeito simples e consciente de que a ostentação não lhe cabe, o que confirma, nessas análises, a ambivalência prototípica do centro valorativo do protagonista.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9bibdQXOqyM>>. Acesso em: 14 out. 2021.

Apenas para contextualizar e justificar a presença de um *cronotopo* como elemento produtor de sentido, nesse último verso citado anteriormente – na música produzida em 2021 – inclusive, por se tratar de uma declaração de que as atividades pecuaristas não param, fazem referência ao atual contexto pandêmico, em que o setor foi potencializado, em oposição aos demais, que passam por uma crise na economia.

Voltemos a Chico Moço e, agora, à valoração conferida à palavra *agroboy*. Em uma das revistas da Turma da Mônica Jovem, sobretudo, na edição 83 (2015), Chico Moço convida a Mônica e seus amigos para um momento de confraternização na roça. O interessante, além desse olhar extraposto, já que o personagem se encontra em um novo contexto de publicação, é que há um trecho no qual Denise, uma das personagens da linha TMJ, se dirige ao Chico para confirmar uma das inferências da menina: a de que o personagem segue a “linha agroboy”, como se vê no trecho a seguir:

Figura 15: Chico Bento Moço e a questão da diferença que identifica



Fonte: SOUSA, 2015

Figura 16: Chico Bento Moço como agrobóy



Fonte: SOUSA, 2015

Aqui, interessa-nos o olhar do outro sobre o nosso objeto, posto que, na e pela alteridade (BAKHTIN, 2010), Denise dirige-se ao personagem a partir da construção de enunciados verbo-visuais que revelam a intenção amorosa da mesma: o olhar de admiração e os corações no entorno da personagem revelam esse projeto arquitetado na página 18, em uma progressão para o enunciado marcado pelo balão eloquente “como você tá diferente!” (Figura 15, último quadrinho). Nesse sentido, Denise caracteriza Chico como “peão sarado de calça apertada” e, em seguida, apropria-se de uma pergunta retórica que a leva a considerá-lo como um *agrobóy*. Essas declarações nos levam a um processo de renovação do caipira: aqui, ele é valorado de

maneira semelhante ao que se vê no contexto da música “Os menino da pecuária”, apresentada anteriormente, isto é, o sertanejo universitário, na ótica da cultura de massa atual, que tende a valorizar a prática recorrente de celebridades do âmbito da música sertaneja jovem; ademais, distancia-se, cada vez mais, da postura corporal da primeira aparição de Chico Bento nos quadrinhos – semiose caricatural, com curvaturas no corpo e barriga empinada –, conforme já fora discutido. E é essa ideologia corporificada da semiose do personagem que nos permite a consideração da ambivalência (BAKHTIN, 2010) como força resultante de tensões que (con)vivem nos enunciados postos em arena, demarcando processos de ressignificação em que a vida entra na arte e a arte também ressignifica a forma de se pensar a vida, através do compromisso ético e social, ao postular valores os quais constroem os diversos repertórios socioculturais de um povo, nas atividades de leitura. Pontuamos, ainda, que a tentativa de distanciamento de um discurso cristalizado faz com que o personagem seja rotulado, novamente, com base em estereótipos – do caipira ao *agroboy*, por exemplo.

Assim, Chico Moço, enquanto representação do [novo] caipira, é marcado pela tensão de vozes, da tradição à renovação, diferente do que ocorre com outros enunciados da cultura – situados em diferentes esferas –, os quais tendem a estabilizar – pela reiteração ideológica – noções arquitetadas numa recorrência, como o centro valorativo construído para o emblemático personagem interiorano Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, como se vê, a seguir, no trecho retirado do conto “Urupês” (do Pré-Modernismo, de 1914), evidenciando a participação do discurso literário na construção da noção de caipira ao longo dos tempos na sociedade brasileira:

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!
 Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...
 Quando comparece às feiras, todo o mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher [...]
 Nada mais.
 Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.
 Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar João-de-Barro. Pura biboca de bosquímano. Móvel, nenhuma. A cama é uma espada esteira de peri posta sobre o chão batido (LOBATO, 2004, p. 168).

Ao descrever as características atitudinais do personagem caipira, o narrador inicia um discurso que potencializa as possibilidades de apresentar, de modo caricatural, o percurso de Jeca Tatu, como o “bonito no romance e feio na realidade” (LOBATO, 2004, p. 168). Nessa apresentação, o sujeito caipira é valorado como simples, alienado e preguiçoso, praticante da “lei do menor esforço” (LOBATO, 2004, p. 168), sobretudo, em relação às atividades de trabalho, ou melhor, à ausência de um labor/uma atividade produtiva, posto que, nessa

conjuntura arquitetada, “ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher [...] Nada mais” (LOBATO, 2004, p. 168).

Sobre a preguiça e o desinteresse de Jeca – a partir do trecho que descreve a “morada” do personagem –, vê-se que se trata de um processo de animalização do personagem, evidenciando a ótica social que pormenoriza, com base em maniqueísmos, o morador do campo – em grande escala.

A apresentação comunga com o projeto artístico-literário do Pré-Modernismo, momento de transição em que a obra está inserida, o qual, em essência, iniciava postulações associadas ao *nacionalismo crítico* em oposição ao *nacionalismo ufanista*, este tão materializado na estética do Romantismo, por exemplo (BOSI, 1980). Esse projeto de dizer constrói, hiperbolicamente, um olhar para as práticas sociais do sujeito interiorano, marcado pela união de vozes que exploram a semiose do caipira, em síntese, como atraso cívico e existencial.

Em oposição ao discurso reducionista arquitetado sobre e para o caipira como signo ideológico, Chico Moço, na edição 7 da revista, possui quatro “bicos” (trabalhos temporários) desenvolvidos aos finais de semana, a saber: atendente em loja de calçados, repositor no mercadinho da região em que o personagem mora, auxiliar de veterinário em pet shop e entregador de pizza, tudo isso para ajudar os pais a custear os gastos com a faculdade, como moradia, alimentos, roupas etc., como se vê na apresentação a seguir, a qual evidencia que o sujeito caipira, aqui, é, sobretudo, trabalhador:

Figura 17: As atividades temporárias – “bicos” – de Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2014

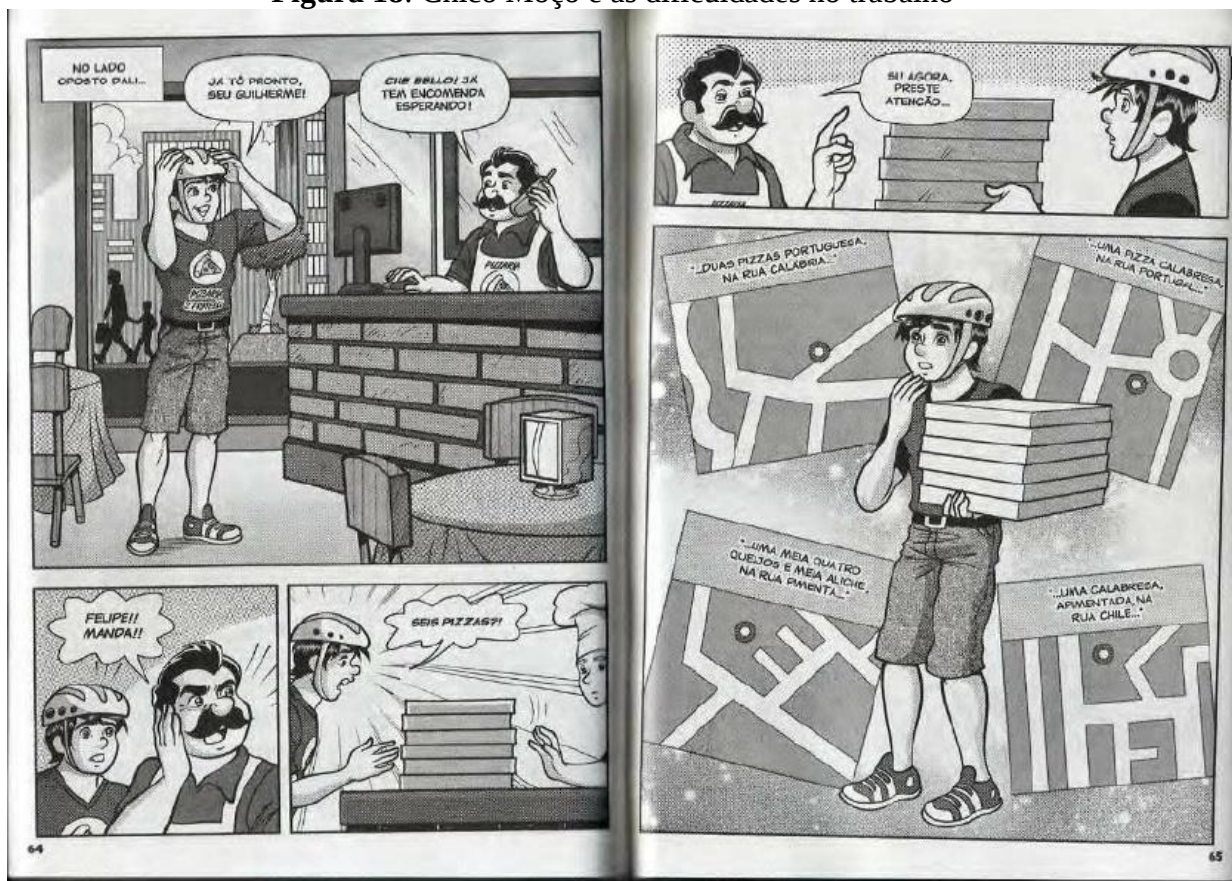
Nas quatro reproduções, temos, a princípio, o trabalho na loja de calçados e no mercadinho, com destaque para a expressão facial do personagem, que, na primeira composição, está tentando equilibrar as caixas de sapato e, na segunda, está segurando uma caixa pesada. Nas outras duas reproduções, tem-se o trabalho no pet shop, em que Chico Moço aparenta estar feliz – e não é novidade o apreço que este possui pelos animais – e, por fim, temos o personagem como entregador de pizza, em que fica evidente o espectro de disposição física para efetuar essa atividade.

Faz-se relevante, nesse cotejo, a compreensão contrária à “lei do menor esforço” construída sob o olhar do autor-criador de Jeca Tatu. Enquanto o preguiçoso Urupê, fungo da mata, é marcado pela inércia, Chico Moço é proativo, preocupado com sua subsistência e com os gastos que os pais têm em relação a ele nesse novo contexto de deslocamento para a cidade com a finalidade de formar-se em Agronomia. O herói mauriciano ainda exerce todas essas atividades temporárias com sucesso, posto que, ao longo da edição supracitada, é constantemente elogiado pelas pessoas as quais interagem com ele ao longo da narrativa verbo-visual. A representação imagética permite a abordagem de vestimentas que reelaboram o personagem, o qual se adequa às exigências do trabalho, adaptando-se ao mundo do outro, na e pela alteridade (uso de camiseta nas duas últimas representações, e também de tênis na última, indiciando um movimento de transformação do personagem), embora sejam preservados traços característicos das vestimentas usuais de Chico Bento Moço, a exemplo da quarta representação – da esquerda para a direita – em que o personagem, na atividade de entregador de pizzas, utiliza a camiseta para dentro da bermuda jeans e um cinto (essa última representação ilustra com excelência a ambivalência da personagem, que incorpora traços do outro, mas mantém marcas do seu *eu* anterior à renovação propiciada pelo acabamento produzido pelas relações alteritárias).

Essa associação – que tem como constituinte comum a discussão/valoração sobre o que é ser caipira – põe em cena discursos que entram em luta de vozes sociais: em Jeca Tatu, visualiza-se a voz que materializa a preguiça e a indisposição, ocasionando a parasitagem do sujeito; em Chico Moço, materializa-se a voz social do empenho, da preocupação com o outro – na alteridade (BAKHTIN, 2010) – e o herói (no emprego do termo bakhtiniano) desempenha todas as atividades com eficiência, mesmo nas adversidades, como se vê na composição verbo-visual a seguir, orquestrada na mesma edição, em que ele recebe uma demanda de entregas de pizza e precisa articular uma dinâmica rápida e eficaz para não se confundir em relação aos endereços, o que promove, na construção de enunciados, a não-romantização das práticas de trabalho, instaurando um cenário de ambivalências, o que nos permite uma aproximação mais

humanizada na arquitetura do personagem, diferente das postulações caricaturais e, em certa medida, unívocas, vistas anteriormente, na apresentação dos verbetes para a palavra caipira e na exploração da voz projetada para o personagem Jeca Tatu:

Figura 18: Chico Moço e as dificuldades no trabalho



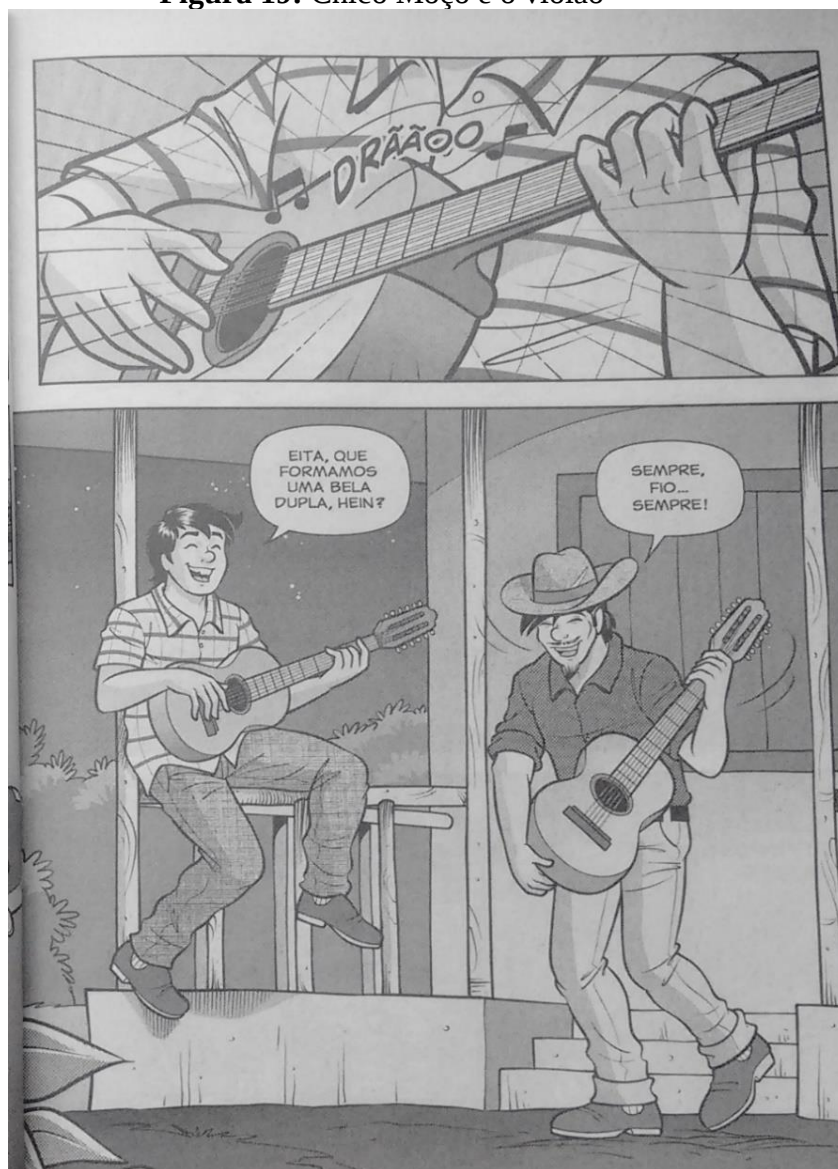
Fonte: SOUSA, 2014

O que se compreende, no contexto apresentado, é, essencialmente, a refração do jovem que, apesar das dificuldades, é marcado pela responsabilidade, pela flexibilidade, pela versatilidade e pela habilidade de enfrentar desafios. Esse eixo constrói um percurso que se dá, novamente, na ambivalência constitutiva do [novo] caipira, o qual, na interação discursiva, passa a incorporar atributos positivos no decorrer do enredo; essa singularidade dos enunciados nos leva à reflexão da associação da corporeidade ética com o objeto estético, uma vez que os valores atribuídos ao jovem Chico Moço são colocados no nível da apresentação exemplar sobre o que “deve” ser seguido pelo leitor infantojuvenil em suas práticas sociais, contemplando o intrínseco vínculo entre o discurso da arte e o discurso da vida. Essas vozes sociais em embate – como a preguiça e o desinteresse em oposição ao empenho - engendram cadeias discursivas projetadas para a noção de caipira no interior da cultura brasileira, expondo a categoria de que a singularidade dos eventos decorre da junção de diferentes vozes que entram em embate e,

como resultado, o enunciado passa a refratar a sobreposição de algumas vozes – como a da disposição para o trabalho -, ao passo em que outras, por oposição – como a da inércia – ficam em segundo plano na arquitetura sociológica do caipira como signo multissemiótico, contemplando um movimento dialético dos sujeitos situados em diferentes cronotopos.

Transitando por etapas, eis o momento de discutirmos a progressão espaciotemporal do personagem. Para tanto, apresentamos, a seguir, alguns destaques conferidos à fase intermediária de Chico Bento Moço, considerando nossos objetivos para a investigação proposta. Na edição 34, Chico inicia o capítulo na casa de seus pais, no campo, e ele está em um momento de lazer com o pai, ambos tocando o violão e refletindo sobre a vida, como se verifica no destaque dado à página 9:

Figura 19: Chico Moço e o violão



Fonte: SOUSA, 2016

A construção da verbo-visualidade da página destacada mostra que o uso do violão (e a viola) está culturalmente vinculado ao contexto rural, tornando-se elemento que caracteriza um público e, a partir dessa prática social, fortalece-se a valorização artística desse instrumento (signo ideológico), como ocorre nas pinturas realistas de Almeida Júnior, o qual recupera a temática do caipira a partir de situações do cotidiano. Para citar um exemplo que dialoga no grande tempo com a página em destaque, eis o trabalho a seguir.

Figura 20: O violeiro (1899)



Fonte: Itaú Cultural, 2022, on-line

No trabalho pictórico, destacamos as cores utilizadas que sugerem uma completa integração dos personagens situados no ambiente, pois a cor da pele dos caipiras retratados, e da vestimenta da mulher que faz “dupla” com o violeiro, se assemelha ao tom utilizado pelo artista para dar vida ao espaço, aos tijolos da paredes da casa modesta, por exemplo, construindo a relação de pertencimento e de acomodação ao cronotopo. Essa obra constrói uma relação dialógica contratual com a página da HQ-mangá citada anteriormente. Trata-se de uma combinação que incorpora sentidos no aspecto visual e nos traços conferidos à representação dos personagens. Na composição em que se vê o homem tocando violão, e a mulher cantando, verifica-se que a música entoada parece agradável aos dois sujeitos pintados por Almeida Júnior.

Isso também ocorre na página de *Chico Bento Moço*, posto que o pai e o filho se articulam com serenidade, relaxamento e tranquilidade, produzindo a refração de situação de lazer cotidiano dos moradores do campo, após as exaustivas retratações do trabalho do caipira²⁷. Esse olhar extraposto/exotópico do artista nos conduz para a presença bem demarcada do discurso de valorização da música popular oriunda do sertanejo associada às práticas do campo, o que constrói, como resultado, um cronotopo para o caipira.

Sequencialmente, voltando ao nosso personagem em sua fase intermediária, destacamos história em que Chico Moço reflete se fez a escolha certa – carreira universitária - devido à condição socioeconômica da família, pois ele acha que deveria ajudar mais os pais, o que acarretaria o abandono dos estudos, como se vê na página 13 a seguir:

Figura 21: A questão socioeconômica da família de Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2016

²⁷ Sobre as atividades produtivas do caipira, no conjunto da obra de Almeida Júnior, orientando-se pela refração construída nas pinturas, cita-se o trabalho de Maria Inês Campos, intitulado *A construção do trabalho nas telas de Almeida Júnior*. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3003/1934>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Configura-se, nesse sentido, a recorrência temática da questão financeira dos pais de Chico Moço, o que, mais uma vez, não configuraria o contexto do *agroboby* para o personagem, visto que uma das condições para o discurso do *agroboby* é a ostentação, o luxo, a vaidade etc., o que entraria em relação dialógica polêmica com a letra da canção apresentada anteriormente, *Os menino da pecuária*, que refrata o jovem com outra condição econômica e *status*. No diálogo com os pais, a angústia de Chico Bento Moço é logo resolvida, pois enquanto este questiona-se, aqueles sustentam, para o filho, a ideia de que a escolha pelos estudos foi o melhor caminho possível.

É preciso atentar para a linguagem verbal utilizada pelos personagens nesse cronotopo da vida cotidiana na roça. Enquanto Chico Moço mostra já fazer uso de uma norma próxima à norma padrão, fazendo concordâncias verbais e nominais em conformidade com a prescrição gramatical (“sei que os estudos são importantes/mas... e vocês?/vocês dão um duro/...arregaçando as mangas”), os pais da personagens marcam sua identidade pelo uso do dialeto caipira, com redução vocabular (“fio” no lugar de filho, por exemplo). Essa diferença na linguagem verbal das personagens poderia indiciar um distanciamento do herói de suas raízes identitárias – no entanto, percebe-se que Chico Moço utiliza a expressão “eita!” na conversa com o pai, bem como mostra estar dividido entre os valores da “urbe” e os da “roça” (estes, mais conservadores), quando se questiona sobre continuar a trabalhar no campo com os pais (“arregaçando as mangas, trabalhando na terra”, como fazia quando criança), ao invés de estudar para se tornar um engenheiro agrônomo. Assim, nesse aspecto também se revela a ambivalência da personagem, que alterou somente em alguns aspectos sua fala e está em conflito entre valores opostos relativos às atividades laborais e valores sociais (individualismo *versus* compromisso com a família).

Em seguida, o protagonista consegue um (novo) bico como garçom em Nova Esperança para continuar ajudando os pais nas despesas, recuperando a discussão já realizada acerca da revista de nº 7. Em uma das noites em que Chico trabalhava nesse restaurante, o dono do estabelecimento, conhecendo o protagonista, solicitou que ele substituísse um músico/cantor que havia, repentinamente, faltado à apresentação. A canção autoral fez sucesso, e Chico Moço teve um vídeo postado na rede *Youtube*²⁸, o qual viraliza e faz com que o personagem se torne uma celebridade. Reproduz-se, a seguir, as páginas 26, 27, 28, 29, 30 e 31 da HQ-mangá, as quais abordam a respectiva letra da canção, que alude a valores que condizem com as práticas

²⁸ Uma remissão à marca Youtube.

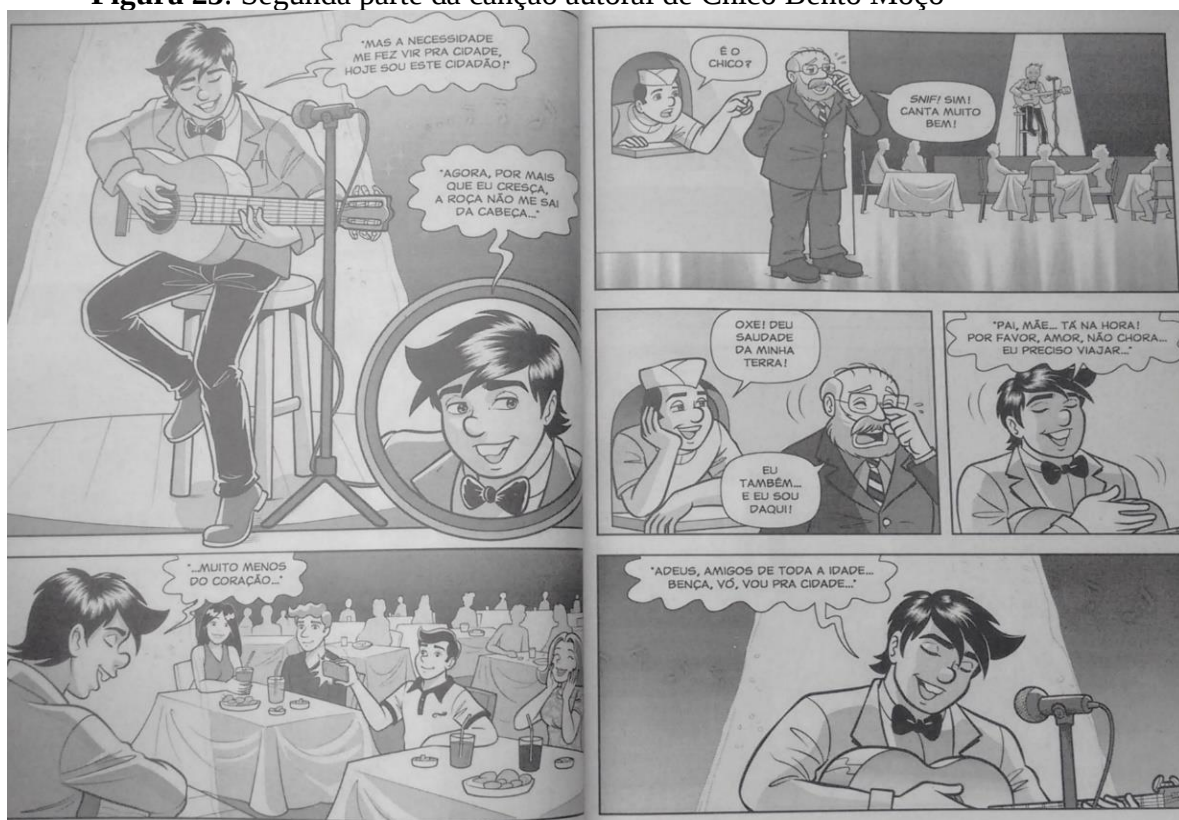
sociais de Chico ancoradas no lugar-comum do personagem construído e refratado pelo autor, revelando um cronotopo cultural-musical:

Figura 22: Primeira parte da canção autoral de Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2016

Figura 23: Segunda parte da canção autoral de Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2016

Figura 24: Terceira parte da canção autoral de Chico Bento Moço



Fonte: SOUSA, 2016

A letra reproduz o pensamento ancorado nas materialidades já recuperadas: a melodia leve (dado o material visual de que dispomos para a análise, isto é, a expressão facial de leveza de Chico e as notas musicais desenhadas) apresenta, inicialmente, o conflito da personagem em relação ao pertencimento ao cronotopo da cidade e ao do campo, que são postos em diálogo, e Chico enfatiza o último como lugar em que está a sensibilidade do protagonista (“... mas o **coração** na roça vai ficar!”), apresentando memórias verbo-visuais nos quadrinhos apresentados, sendo que as imagens confirmam o texto verbal na reprodução das lembranças que são resgatadas pelo personagem: tudo isso numa linguagem que pende para o valor poético devido à expressividade desses recortes, incluindo idealizações que são sobrepostas no discurso e que remetem a diálogos já estabelecidos e discutidos nesta pesquisa, como a questão do trabalho infantil.

É pertinente a introdução feita na letra da canção para abordar a vida na cidade (página 28): o uso da oração coordenada sindética adversativa e a sobreposição (“mas a **necessidade** me fez vir pra cidade, hoje sou este **cidadão!**”) expõe um contraponto, novamente, concebido a partir da noção cronotópica dos eventos suscitados pela letra. Na sequência da canção, narra-se uma despedida desse eu-lírico que se dirige aos familiares e aos amigos, com a promessa de voltar ao campo após a formatura, o que são marcas as quais identificam o personagem nesse conflito do ser e do estar em diferentes lugares (somente neste momento o personagem não usa a norma culta, ao arriscar um “bença, vó”, revelando na linguagem verbal sua identificação com os valores da família e do seu passado no campo). E também não é novidade, para as nossas análises, o discurso saudosista presente nos enunciados de Chico Moço, como se evidencia no processo de criação da letra da canção, no quadrinho da página 31: “É uma composição minha! Baseada em saudade real!”.

É válido notar, também, que a semiose visual do personagem ainda é marcada pela singularidade: apesar de Chico estar trajado com o uniforme de garçom do restaurante, ele mantém o uso da botina, demarcando, no material não verbal, o vínculo com a cultura caipira, o que, mais uma vez, nos leva à condição da ambivalência constitutiva.

Esse percurso rumo à fama e à glória, consequentemente, afasta Chico de seus amigos, dos estudos e de seus familiares, transformando, inclusive, a semiose do personagem (o nome artístico, Francis Bento, e as suas vestimentas associadas ao lugar-comum projetado para o agrobóia), alterando sua identidade e suas práticas sociais em alguns capítulos da revista, como se nota na página 57 a seguir.

Figura 25: Francis Bento



Fonte: SOUSA, 2016

Nesse trecho, Chico Bento torna-se Francis Bento com base nas postulações de seu empresário, o qual impõe todas as mudanças do personagem com a justificativa de que Chico deveria se tornar uma imagem mais profissional. É interessante a valoração que a escolha do nome artístico revela sobre uma ambiguidade do signo ideológico: *Francis* seria uma estratégia de redução vocabular do nome Francisco, redução menos popular que “Chico”; ao mesmo tempo, *Francis* carrega um valor associado ao âmbito estrangeiro, como aquele que vem da França, por exemplo, o que contraria toda a construção já feita e conhecida pelo imaginário popular brasileiro acerca do protagonista, ocorrendo, nesse sentido, um arranjo de um

cronotopo de internacionalização dado pela ampliação de sentido no uso do signo ideológico em questão, o que extrapola a dialética campo-cidade. Ademais, as novas vestimentas constroem, no personagem, uma hipérbole visual para reiterar o discurso da ostentação e da vaidade como elementos que passariam a incorporar os atos/eventos/acontecimentos de Chico Bento Moço. Ao final da sequência de quadrinhos, o Senhor De Ville entrega um amuleto ao personagem, com a promessa de que esse objeto fará com que o cantor tenha sorte. Mas é importante destacar que Chico Moço reage/questiona essa nova identidade que é impingida a ele, com a qual não se identifica.

Dando continuidade às transformações repentinas e temporárias, eis, em oposição à primeira, a segunda letra de canção autoral de Chico Moço (páginas 60 a 63), a qual revela vozes que põem em cena a tensão entre dois Chicos antagônicos, no processo de criação das canções, produzindo os sentidos construídos com base na ambivalência: ora caipira, virtuoso, singular; ora agrobóy, vaidoso, banalizado. Isso demarca a relativização dos atos do personagem.

Figura 26: Primeira parte da letra de canção composta por Francis Bento agroboy



Fonte: SOUSA, 2016

Figura 27: segunda parte da letra de canção composta por Francis Bento agroboy



Fonte: SOUSA, 2016

Na letra da canção intitulada *Loucuras de amor*, verifica-se, inicialmente, na reprodução do videoclipe (por meio do celular da Francis, uma amiga francesa de Chico, da graduação em Agronomia, a qual reprova as atitudes do amigo), que Francis Bento, cantor e compositor, está em um carro conversível viajando com a namorada. Na sequência do vídeo, tem-se os versos “A mil, no meu Camaro, na estrada... Se solta, levanta a mão...” que introduz essa recorrência, na verbo-visualidade concebida como unidade de sentido, à construção da imagem do carro como representação de status, poder, ostentação e vaidade, além da utilização do signo Camaro, o qual recupera uma canção do sertanejo universitário que fez muito sucesso em seu ano de publicação (2011), de autoria e interpretação de Munhoz e Mariano, com o verso destaque: “Tô tirando onda de Camaro amarelo”²⁹, o qual se torna um diálogo contratual nessa voz recuperada, aqui, na letra de Francis Bento. A seguir, reproduz-se a letra da canção para que se perceba que a unidade de sentido concebida para os enunciados que a compõem no processo de reiteração desses discursos da ostentação e do status conferidos ao sujeito enunciator:

²⁹ O videoclipe da dupla está hospedado na plataforma Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=M79e5ji-53w>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

CAMARO AMARELO

Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 E agora eu fiquei doce igual caramelo
 Tô tirando onda de Camaro amarelo
 E agora você diz: vem cá que eu te quero
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 Quando eu passava por você
 Na minha CG, você nem me olhava
 Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
 Mas nem me olhava
 Aí veio a herança do meu véio
 E resolveu os meus problemas, minha situação
 E do dia pra noite fiquei rico
 Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 Tô tirando onda de Camaro amarelo
 E agora você diz: vem cá que eu te quero
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 E agora você vem, né?
 Agora você quer?
 Só que agora vou escolher
 Tá sobrando mulher
 E agora você vem, né?
 Agora você quer?
 Só que agora vou escolher
 Tá sobrando mulher
 Quando eu passava por você
 Na minha CG, você nem me olhava
 Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
 Mas nem me olhava
 Aí veio a herança do meu véio
 E resolveu os meus problemas, minha situação
 E do dia pra noite fiquei rico
 Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 Tô tirando onda de Camaro amarelo
 Agora você diz: vem cá que eu te quero
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 E agora você vem, né?
 Agora você quer?
 Só que agora vou escolher
 Tá sobrando mulher
 E agora você vem, né?
 Agora você quer?
 Só que agora vou escolher
 Tá sobrando mulher
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 Tô tirando onda de Camaro amarelo
 E agora você diz: vem cá que eu te quero
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 (CAMARO, 2022, on-line)

Na página 62, o autor-criador destaca, na fala/voz/interpretação musical do personagem, ainda no videoclipe, mas não mais no carro, posto que, agora, o cantor está em uma apresentação, com vários fãs o ovacionando, o verso “Quero ir contigo pra balada!” e, em seguida, Francis diz/entoa: “Essa boca vermelha me fascina... Vem cá, mulher menina...”, apontando para a plateia, construindo uma relação mediada pelos vocativos na interação com base em um discurso de apelo sexual e de alta festividade, diferente das concepções construídas na letra da outra música de Chico Bento, que carregava o discurso saudosista e de caráter, em certa medida, afetivo.

Na página 63, é imprescindível destacar o verso “Sou boy... boyadeiro do pedaço... seu sorriso já **saquei**...”, em que se nota, na utilização do neologismo e da gíria, respectivamente, o próprio sujeito se definindo como *agroboy*, isto é, aquele que, na valoração construída na letra, conquistará alguém através do status, do luxo, do aspecto físico etc., o que constrói uma relação a qual coloca dois personagens em conflito (que, na realidade, constituem apenas um, o que seria a atividade da intersubjetividade do eu-para-mim): Chico Bento Moço e Francis Bento, refratados, nas relações de alteridade, como tensões, oposições, inserindo, em cena, a luta de vozes sociais, na arena proposta pelo dialogismo como embate entre duas forças que se revelam no conflito.

Resultado dessas transformações: o discurso da solidão. Chico Moço passa a se ausentar do contato com os amigos e familiares devido aos compromissos da carreira, o que o torna individualista e egocêntrico, rompendo com o lugar-comum construído para o personagem no interior da cultura brasileira e no imaginário popular.

Não obstante, misteriosamente, a irmã de Chico Bento, Mariana, que morreu quando este ainda era criança (à época, a explicação era a de que Mariana havia se tornado estrela), retorna à vida por meio de um pássaro, e fornece orientações que promovem essa reflexão interna no personagem, o qual avalia suas posturas diante do mundo pós-fama. Isso faz com que o protagonista rompa com a vida de astro da música sertaneja, e ele retoma os bicos no restaurante, atuando, esporadicamente, como cantor no estabelecimento, cantando músicas cujas letras materializam as suas vivências, experiências e, sobretudo, valores os quais comungam, mais uma vez, com todo o discurso alicerçado pelo autor-criador rumo à construção de um projeto de dizer formativo e, por vezes, moralizante, que concebe o sujeito ideal, na arte e na vida, e da arte para a vida, como se vê no exemplo a seguir (página 90), que comunga com a ótica do eu-para-mim no quadrinho em que se narra que Chico “fez as pazes consigo mesmo!”.

Figura 28: A reflexão de Chico Bento Moço

Fonte: SOUSA, 2016

As vestimentas típicas do lugar-comum do caipira (camisa xadrez, calça jeans e botina) voltam a constituir a semiose do personagem, o qual, ao interagir com o fantasma de Marcellus Cassarotto, o fundador da Universidade Federal de Agronomia, reflete, com base no discurso do narrador, sobre o que é importante para a vida: as amizades, a família (dada a referência à goiaba do sítio do Nhô Lau) e os estudos. Essa ótica da abordagem de fantasmas e pássaros que encarnam espíritos arquitetam e reforçam o vínculo de Chico Bento Moço com o místico e com

Figura 30: Chico Bento e o folclore na edição do ano de 2008



Fonte: CHICO, 2022, on-line

Dando continuidade às análises propostas, temos a última fase do personagem, de acordo com a divisão realizada nesta pesquisa. A edição 59, como já fora abordado na seção sobre *Um dedo de prosa*, tem cronotopo histórico e se ocupará de uma construção de um enredo baseado em aventuras e enigmas a serem vivenciados por Chico e seus amigos. O personagem e a Rosinha estão chegando à estação de trem para que possam fazer, junto dos amigos, um passeio no Expresso Abobrinha, linha de passageiros que foi reativada depois de quase cem anos.

Na sequência, Hiro, Zé da Roça e Zé Lelé comentam a respeito da pesquisa que fizeram sobre o Barão de Abobrinha, o que serve como mote para se instaurar um enigma: o tesouro secreto do Barão e as pistas que serão dadas a eles e a Genesinho, o personagem que, desde o início da franquia, atua como elemento opositor ao protagonista, numa relação maniqueísta que

concentra o mal direcionado sempre a Chico Moço e auxilia-nos, nesta pesquisa, na confirmação do pressuposto de que a diferença identifica (GERALDI, 2019).

Durante a viagem, constrói-se, sobretudo nas interações de Chico, Rosinha e seus amigos, as valorações positivas sobre viajar de trem, prática vista como romântica e que potencializa o turismo na região da Vila Abobrinha e da Vila Berinjela.

Em síntese, o antagonista, isto é, Genesinho, nesse contexto, é marcado pela ambição na busca pelo tesouro do Barão, seguindo as pistas a partir de um livro encontrado na biblioteca de seu pai. Contudo, Chico e os demais personagens já citados atuam com disposição e inteligência e conseguem desvendar todo o mistério diante da aventura e dos enigmas propostos.

Chico Moço, apesar de ter sido o principal elemento para a descoberta do tesouro – o que revela a manutenção do protagonismo assumido desde o início das tramas –, ao final, após descobrir o parentesco do Barão de Abobrinha com Zé Lelé, decide que a justa consideração, em relação ao tesouro (uma lanterna de ouro), é que o amigo, na condição de herdeiro, fique com a fortuna. Esses enunciados arquitetam o personagem principal, de modo recorrente, ao cronotopo de valores que são habituais no projeto de dizer das histórias, conforme temos discutido aqui, como se verifica na página 93 da edição citada:

Figura 31: Chico Moço entrega o tesouro a Zé Lele³⁰



Fonte: SOUSA, 2018

É pertinente, para atendermos aos nossos objetivos de análise, a progressão do personagem principal, que constitui nosso objeto nesta investigação. Sob essa perspectiva, para essa terceira e última fase do personagem, apenas reitera-se e consolida-se todo o levantamento já abordado: a singularidade de Chico Bento Moço é construída, aqui, com base na inteligência, na assertividade e no total desprendimento das questões materiais, o que o insere no arranjo do

³⁰ É interessante a alusão que é feita, no último quadrinho, ao personagem *Lanterna Verde*, pertencente à linha de HQ's da DC Comics, promovendo um diálogo que pode ser recuperado pelo leitor na interação com o texto e no processo de identificação pelas diferenças, posto que enquanto Zé Lele é um personagem do contexto brasileiro, o Lanterna verde emerge no discurso norte-americano.

compromisso ético e social veiculado pelas revistas ao se eleger um personagem que inclui toda a ambivalência das relações, para as práticas sociais que articulam a arte e a vida, compreendidas nessa relação multissemiótica engendrada pela HQ-mangá de *Chico Bento Moço*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com a análise dialógica de discursos promove, como já fora abordado, a possibilidade de novas leituras de um mesmo objeto, considerando a repercussão sociocultural das materialidades linguístico-discursivas que são selecionadas e postas em arena. A produção da dissertação de mestrado, compreendida como enunciado concreto, portanto, materializa o encontro do pesquisador, sob a égide da exotopia, com o objeto, o qual se relaciona com outros na cadeia de discursos.

Em síntese, esta pesquisa buscou, com base na singularidade dos eventos selecionados, a compreensão sobre a valoração da arquitetura do personagem Chico Bento Moço nesse processo de recuperação de vozes, da tradição à renovação dos enunciados engendrados na cultura brasileira, contemplando uma relação de motivos éticos e estéticos.

Nesse âmbito, tivemos a oportunidade de refletirmos sobre os discursos cristalizados que veiculam a semiose do signo *caipira* para que, no cotejo com enunciados do corpus, fosse possível encontrarmos respostas dessa valoração imbuída no personagem; sequencialmente, perscrutamos a hipótese de que as vozes orquestradas, no todo de sentido, revelariam a ambivalência nos *atos/eventos/acontecimentos* (BAKHTIN, 2010) de Chico Bento Moço, considerando o arranjo inicial, intermediário e final da trajetória do herói nos enredos; por fim, o percurso desta pesquisa nos orientou, também, na busca de uma possível veiculação de um projeto discursivo, por parte da empresa Mauricio de Sousa Produções, voltado para a discussão de práticas sociais baseadas em critérios éticos e responsáveis no processo de construção do protagonista, sob a ótica do gênero HQ-mangá (compreendido, aqui, de acordo com as justificativas apresentadas que nos permitem essa nomenclatura para o hibridismo/estabilidade relativa da construção do enunciado), e sua relação com a vida em sociedade, como refração produzida pela ideologia de um autor-criador na relação com os contempladores dos eventos. Essa travessia, das inquietações até as discussões finais, foi arquitetada em três capítulos, os quais respondem às questões propostas nos objetivos para a investigação e justificam a atividade do *excedente de visão e conhecimento* do olhar sobre o objeto pesquisado.

No capítulo 1, a discussão foi orientada para a construção dos subsídios necessários para as análises que seriam realizadas nos confrontos subsequentes, constituindo-se como metodologia, isto é, os estudos dialógicos, considerando, sobretudo, o enunciado concreto como um todo de sentido, para que não se excluísse a forma, o material e o conteúdo dos textos e contextos a serem lidos e compreendidos no elo que constrói o (in)acabamento. O cotejo, nesse sentido, teve um papel fundamental para a construção de relações verbo-visuais, evidenciando

marcas fundamentais para a compreensão profunda dos enunciados analisados. Desse modo, reiteramos o papel da revisão bibliográfica para situar a pesquisa e, inclusive, romper com certa estabilização dos estudos sociolinguísticos no tratamento do *corpus* desta pesquisa: buscamos, na análise dialógica desenvolvida, a singularidade do personagem Chico Bento Moço.

Ao iniciarmos as análises, propusemos, no capítulo 2, o debate em torno dos processos de autoria oriundos da Mauricio de Sousa Produções, recuperando diálogos propostos em torno da história e da construção do gênero, o que nos levou à discussão sobre o gênero HQ-mangá, evidenciando que essa escolha comungava com o projeto de dizer de autores os quais orientaram as produções, visando a angariar consumidores (dada a estilística, ainda que secundária, do mangá, incorporando-a às já consolidadas HQ's da marca). Com isso, apresentamos as partes que constituem o todo do gênero, reconhecendo, inclusive, a materialidade linguístico-discursiva.

Esse olhar sobre os enunciados relativamente estáveis, conforme fora discutido, ao recuperarmos o que foi proposto por Bakhtin, na célebre discussão sobre *Os gêneros do discurso*, conduziu nosso olhar para a construção da terminologia HQ-Mangá: as novas situações de interação humana suscitam o aparecimento de novos gêneros que são engendrados nas práticas sociais. Aqui, os motivos estéticos e mercadológicos conduziram essa discussão, a qual se torna um exemplo concreto da materialidade linguístico-discursiva situada como resultado de um projeto de dizer que se vincula às ideologias da marca.

Desse modo, ainda no mesmo capítulo, a seção *Um dedo de prosa* ganhou certo protagonismo nas análises, ao difundir e confirmar a discussão acerca do projeto discursivo da empresa, propiciando, com base nas noções de autoria (BAKHTIN, 2011), um momento de interação direta do autor-criador com seus interlocutores, isto é, os adolescentes/jovens. Nessa seção temos um discurso que visa a fornecer orientações sobre comportamentos adequados (sob a valoração abordada), revelando um compromisso social que demonstra a relação com os respectivos contempladores e, de certa maneira, o problema da ideologia veiculada, construindo, nessa refração, um discurso formativo para o leitor, em certa medida, de recuperação da tradição (como no expressivo louvor às ferrovias), de maniqueísmos e de conservadorismos, como fora discutido acerca da produção de cartas e da abordagem da Rosinha como centro de valor que refrata a fragilidade feminina, só para citar alguns dos exemplos recuperados.

Na sequência, o capítulo 3 põe em cena a orientação ideológica do personagem analisado. Chico Bento Moço, orquestrado em meio às vozes que o constituem, é ambivalente, o que nos permite a leitura de que a construção do protagonista passou por processos que

recuperam algumas vozes, negam outras e renovam discursos nos elos da interação, revelando conflitos humanos que o constituem no eixo recorrentemente utilizado da diferença que identifica (GERALDI, 2019).

Nas três situações elencadas nesta pesquisa (fases inicial, intermediária e final), Chico Bento Moço, da tradição à renovação, está ancorado, em síntese, nas seguintes valorações recorrentes nas análises:

- Seus valores sociais são sempre positivos, e, quando há algum desvio (na ótica da ideologia veiculada pelo enredo), ele reconsidera suas atitudes e retoma seu caráter;
- É protegido pelo universo místico;
- É um herói no sentido romântico do termo, em oposição a um herói-problemático, o que torna a abordagem, por vezes, utópica;
- (Re)constrói o lugar-comum projetado para o caipira em outros discursos e esferas, como a da universidade, o que revela uma ótica relativamente positiva diante da reiteração dos preconceitos que envolvem essa parcela da população;
- Desprende-se de amarras, como a fama, a glória e o poder, em nome de valores como a amizade, a família e os estudos;
- Não é o caipira do lugar-comum; ademais, não se torna *agroboy*, na medida em que, para o sê-lo, deveria ser marcado pela ostentação, por exemplo, o que só ocorre temporariamente, a partir da criação do nome artístico Francis Bento, conforme fora discutido, não se concretizando como imagem recorrente, haja vista o discurso de simplicidade veiculado na edição 59 referente à última fase do personagem;
- Apresenta, portanto, um “bom comportamento social”, ancorado em princípios didático-formativos e, em certa medida, moralizantes.

Com o subsídio do cronotopo (BAKHTIN, 2011), podemos afirmar que é no espaço urbano que ocorrem as mudanças substanciais nas práticas sociais do personagem, caracterizando, em muitos momentos, um diálogo polêmico com a versão infante do protagonista. Em contrapartida, Chico Bento Moço não deixa de comungar com valores da cultura caipira também, por isso, a discussão se orienta pela noção de ambivalência constitutiva dos sujeitos situados. Para citar um exemplo dessas tensões dialeticamente contratuais e polêmicas, a decisão tomada pelo personagem por curso universitário vinculado ao contexto campestre revela essa ótica: por um lado, a subjetividade do personagem é reduzida por meio

de uma visão cristalizada e aversiva sobre como Chico Bento Moço se vê nas relações de alteridade; por outro, no âmbito popular dos tempos atuais, temos a construção do fenômeno *como lugar de fala*: cursar Agronomia refrata a noção de que, como homem do campo, o herói deve lutar pela valorização do agricultor.

Sob essa perspectiva, destacamos, nesta pesquisa, o valor sociocultural e discursivo das discussões realizadas. A abordagem relativamente estável do gênero, mesmo como investigação secundária desta pesquisa, constitui uma contribuição para o estudo dos enunciados relativamente estáveis. Adotar a perspectiva do conjunto de enunciados como pertencentes ao gênero HQ-Mangá justifica esse caráter de relativização das práticas sociais no hibridismo engendrador no heterodiscurso presente na forma, no material e no conteúdo de *Chico Bento Moço*, o que fornece uma leitura contratual sobre o que se discute acerca da noção de Gêneros discursivos, sob o prisma bakhtiniano.

O estudo acerca do personagem Chico Bento Moço suscitou a abordagem dialógica, que é caracterizada, substancialmente, pela atividade interdisciplinar. Nesse contexto, evidenciamos que, para além da contribuição para os estudos da linguagem, as abordagens desta pesquisa contemplam um arranjo pertinente para os estudos culturais, ao recuperar as vozes sobre o caipira, dando destaque a essa representatividade (a qual é refratada, o que funciona como alerta para se pensar em formas de se combater esses discursos cristalizados) em heteróclitas semioses orquestradas em diferentes momentos da consciência brasileira, o que coloca em debate a tradição e a renovação do tema na ambivalência engendrada da vida e da arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

AMARAL, Adriana; CARLOS, Giovana Santana. Caracterizando o “estilo mangá” no contexto brasileiro: hibridização cultural na Turma da Mônica Jovem. In.: **Vozes & Diálogo**. v. 12, n. 1, p. 18-33, 2013.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. 3. ed. São Paulo: Hucitec-SCET-CEC, 1976. [1920].

AMORIM, Marília. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In.: FREITAS, Maria Teresa; JOBIM e SOUZA, Solange; KRAMER, Sonia (orgs.). **Ciências Humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 11-25.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, p. 95-114, 2020.

AMOSSY, Ruth. Estereótipo. Trad. Pedro L. N. Barbosa. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 214-215.

ANDRADE, Carlos Augusto Babtista de. HQs: Gênero narrativo de múltiplas linguagens. In.: MICHELETTI, Guaraciba (org.). **Enunciação e gêneros discursivos**. São Paulo: Cortez, 2008, p. 64-75.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O homem; as viagens. In.: ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 20-22.

AULETE, Caldas. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

AS AVENTURAS de Nhô-Quim. Disponível em: <<http://www.memorialhqp.org/publicacoes/revistas/nhoquim/nhoquim2/nhoquim2.htm>>. Acesso em 7 set. 2021.

AS AVENTURAS de Zé Caipora. Disponível em: <<https://quadrinhos.wordpress.com/tag/as-aventuras-de-ze-caipora/>>. Acesso em 7 set. 2021.

AZEVEDO, Illa Pires de. **Da Vila Aboborinha para Nova Esperança: a construção discursiva do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. 2016, 162 f. (Dissertação em Língua e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini e outros. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 393-410.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A forma espacial da personagem. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 21-90.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do autor. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 173-192.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 225-258.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O heterodiscurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 79-122.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOLSONARO defende trabalho infantil sob aplausos de empresários. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-defende-trabalho-infantil-sob-aplausos-de-empresarios/>>. Acesso em 14 out. 2021.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRAIT, Beth. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, 2009.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8(2), p. 43-66, 2013.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, p. 9-31, 2020.

BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, 6(1): 268-280, 2011.

CAGNIN, Antonio Luis. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CAMARO AMARELO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/munhoz-mariano/camaro-amarelo/>>. Acesso em 02 mar. 2022.

CAMPOS, Maria Inês Batista. A questão da arquetônica em Bakhtin: um olhar para materiais didáticos. **Filologia e Linguística Portuguesa** (On-line), v. 14, p. 247-263, 2012.

CAMPOS, Maria Inês Batista. Compreensão sobre a arquetônica em Bakhtin: fontes kantianas. **Organon** (On-line), v. 30, n. 59, p. 199-210, 2015.

CAMPOS-TOSCANO, Ana Lúcia Furquim; SILVEIRA, Camila Karoline; BORGES, Leonardo Mailon. et. al. De Chico Bento a Chico Bento Moço: uma análise sociolinguística. **Revista do Curso de Letras do Uni-FACEF**. v. 1. n. 11. p. 181-199. 2015.

CHICO Bento acredite se puder!. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/chico-bento-n-60/chb0031/17269>>. Acesso em 3 abril 2022.

CHICO Bento: haja sarna pra se coçar!. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/chico-bento-1-serie-n-13/ch00701/58366>>. Acesso em 3 abril 2022.

CHICO Bento n 01 da Editora Abril. Disponível em: <<https://durenaqueda.blogs.sapo.pt/chico-bento-n-01-da-editora-abril-1426204>>. Acesso em 5 jul. 2021.

COSTA, Luiz Rosalvo. Filosofia da linguagem e ideologia no círculo de Bakhtin. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura**, v. 11, p.7-17, 2018.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no Expresso do Oriente**. Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Revista Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, n. 1, 2009.

GASCA, Luis; GUBERN, Roman. **El discurso del comic**. Madrid: Catedra, 2001.

GERALDI, João Wanderlei. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. . In: GRUPO DE ESTUDOS DO DISCURSO – GEGE (org.). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p.19-39.

GERALDI, João Wanderlei. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética através da estética. In.: **Ancoragens – Estudos bakhtinianos**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019, p. 121-143.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. **Filologia e Linguística Português** (On-line), v. 14(2), p. 235-246, 2012.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss conciso**. São Paulo: Moderna, 2011.

JÚNIOR, Almeida. O Violeiro. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra980/o-violeiro>. Acesso em: 01 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, p. 151-166, 2020.

MARX, Karl. Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel. In: **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001. p. 45-59.

MEDVIÉDEV, Iúri Pávlovitch. **O método formal nos estudos literários – Introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Ekaterina V. Américo e Sheila C. Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MENDONÇA, Marina Célia. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos do discurso. In: GRUPO DE ESTUDOS DO DISCURSO – GEGE (org.). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p. 107-117.

MENDONÇA, Marina Célia. Discursos sobre a literacia familiar em contexto brasileiro: considerações sobre cronotopo e política educacional. In: CRISTOVÃO, Assunção; BUBNOVA, Tatiana; RICHARTZ, Terezinha (orgs.). **Corpo, tempo e espaço**. Franca: Unifran, 2020, p. 52-72.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, p. 167-176, 2020.

MURARO, Cauê. **‘Todo mundo tem um momento Mônica’, diz Mauricio de Sousa**. G1, São Paulo, 1º mar. 2013. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/03/todo-mundo-tem-um-momento-monica-diz-mauricio-de-sousa.html> >. Acesso em 21 jul. 2021.

NATAL, Chris Benjamim. **Os universos de Chico Bento: Estereótipos, Elementos de Funcionamento Universal e Produção de Sentido Nestes Quadrinhos de Maurício de Sousa**. Universidade Metodista de São Paulo- Umesp, e Faculdades Alves Faria – Alfa. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação- Uerj- 5 a 9 de setembro de 2005.

Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0160-1.pdf>>. Acesso em 7 set. 2020.

OS MENINO da pecuária. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/leo-e-raphael/os-menino-da-pecuaria/>>. Acesso em 14 out. 2021.

REVISTAS Turma da Mônica. Disponível em: <https://www.facebook.com/revistasturmadamonica/photos/a.183856691662940/4307290909319477/>. Acesso em 10 dez. 2021.

RODRIGUES, Gustavo Clive. **Chico Bento – Arvorada é uma bela reinterpretação do personagem clássico.** Disponível em: < <https://formigaeletrica.com.br/quadrinhos/resenhas-quadrinhos/chico-bento-arvorada/>>. Acesso em 4 jul. 2021.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Humor, metalinguagem e intertextualidade nas histórias em quadrinhos de Mauricio de Sousa.** Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – Segundas Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos – USP – 20 a 23 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/anais/.pdf>>. Acesso em 3 jul. 2021.

SILVA, André Luiz Souza da. **O herói na forma e no conteúdo: análise textual do Mangá Dragon Ball e Dragon Ball Z.** Bahia: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2006.

SOARES, Magda Becker. Língua escrita, sociedade e cultura: Relações, dimensões e perspectivas. **Revista brasileira de educação**, n. 0, 1995.

SOUSA, Mauricio de. **‘Todo mundo tem um momento Mônica’, diz Mauricio de Sousa.** [Entrevista concedida ao G1]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/03/todo-mundo-tem-um-momento-monica-diz-mauricio-de-sousa.html>> . Acesso em 4 jul. 2021.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Uma nova jornada. São Paulo, n.0, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Um novo começo. São Paulo, n.1, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Vida na República. São Paulo, n.2, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Festa no parque. São Paulo, n.3, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** O dia da Rosinha. São Paulo, n.4, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Primeira semana. São Paulo, n.5, 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Mudanças. São Paulo, n.6, 2014.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço:** Bicos e altas confusões. São Paulo, n.7, 2014.

SOUSA, Mauricio de. **Turma da Mônica Jovem: Herdeiros da terra.** São Paulo, n. 83, 2015.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço: Coração de sertanejo.** São Paulo, n.34, 2016.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço: Tudo a perder.** São Paulo, n.58, 2018.

SOUSA, Mauricio de. **Chico Bento Moço: A lenda do Expresso Abobrinha.** São Paulo, n.59, 2018.

SOUSA, Mauricio de. **#PARABÉNSCHICOBENTO.** 30 jun. 2020. Twitter: @mauriciodesousa. Disponível em: <https://twitter.com/mauriciodesousa>. Acesso em: 5 jul. 2021.

VASCONCELLOS, Pedro Vicente Figueiredo. **Mangá-Dô: os caminhos das histórias em quadrinhos japonesas.** Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes e Design, 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. (Orgs.). **A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica.** 1. ed. São Paulo: Criativo, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil.** São Paulo: Peirópolis, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. **A Construção da Enunciação e Outros Ensaios.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentín Nikoláievitch. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas.** São Paulo: 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentín Nikoláievitch. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017. (Tradução, Ensaio Introdutório, Glossário e Notas de S. V. C. Grillo e E. V. Américo). 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. v. 1. 371 p.