



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

MONIQUE DE ALMEIDA NEVES RODRIGUES

A large, faint, light blue geometric graphic is centered in the background of the title section. It consists of a circle divided into several triangular segments by white lines, creating a star-like or crystalline effect.

**A TURMA DA MÔNICA, DE MAURICIO DE
SOUSA, EM CINCO DÉCADAS DE QUADRINHOS:**
valores sociais em conflito

ARARAQUARA – S.P.

2022

MONIQUE DE ALMEIDA NEVES RODRIGUES

**A TURMA DA MÔNICA, DE MAURICIO DE
SOUSA, EM CINCO DÉCADAS DE QUADRINHOS:
valores sociais em conflito**

Tese de Doutorado, 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 Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

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

Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça

Bolsa: FAPESP (Processo 2017/25974-9)

ARARAQUARA – S.P.

2022

R696t

Rodrigues, Monique de Almeida Neves

A Turma da Mônica, de Mauricio de Sousa, em cinco décadas de quadrinhos : valores sociais em conflito / Monique de Almeida Neves Rodrigues. -- Araraquara, 2022

222 p. : il., tabs., fotos

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

1. Análise dialógica do discurso. 2. Histórias em Quadrinhos. 3.
Turma da Mônica. 4. Círculo de Bakhtin. 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.

MONIQUE DE ALMEIDA NEVES RODRIGUES

A TURMA DA MÔNICA, DE MAURÍCIO DE SOUSA, EM CINCO DÉCADAS DE QUADRINHOS: valores sociais em conflito

Tese de Doutorado 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 Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

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

Orientador: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça

Bolsa: FAPESP (Processo 2017/25974-9)

Data da defesa: 20/10/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

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

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan
UNESP (FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Cristina Carmelino
UNIFESP

Membro Titular: Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves
UFRN

Membro Titular: Prof. Dr. Clecio dos Santos Bunzen Júnior
UFPE

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

Ao meu pai, que era de outros tempos, e partiu, cedo demais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meus pais, Clécia e Gastão, sem os quais eu não seria quem sou, nem estaria onde estou. Amo vocês mais do que conseguiria expressar em todas as páginas desta tese.

Agradeço aos meus irmãos, Gastão e Michele, que dividem comigo, desde o meu primeiro dia neste mundo, essa jornada chamada vida. Sou muito grata por ter vocês como companheiros nesta estrada.

Agradeço ao Vitor, meu marido, que, durante esse período, tem dividido comigo os desafios e as delícias de formar uma família. Sem o seu amor, apoio e firme fé em mim, eu não teria conseguido.

Agradeço a minha filha, Cecília, por encher minha vida de luz, mesmo nos momentos mais escuros.

Agradeço a meus amigos, colegas e a todos aqueles que, direta e indiretamente, fizeram parte dessa história, e contribuíram para que eu pudesse alcançar esse objetivo.

À minha orientadora, Profa. Marina Célia Mendonça, que representa, pra mim, um porto de segurança e sabedoria, a quem posso recorrer sempre, e um exemplo de amizade, carinho e compreensão, por quem serei eternamente grata.

Por fim, agradeço a FAPESP (processo: 2017/25974-9) pela confiança depositada em mim ao financiar esta pesquisa.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança:
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.”

Luís Vaz de Camões (2008, p.284)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo geral analisar as revistas em quadrinhos da Turma da Mônica, de autoria de Mauricio de Sousa, com o intuito de observar de que maneira elas respondem aos discursos socioeducativos presentes na sociedade. Diante do fato de que as revistas do cartunista são publicadas de maneira ininterrupta no Brasil desde o ano de 1970, e da constatação de que, até o ano de 2020, a sociedade brasileira passou por inúmeras mudanças sociais, econômicas e culturais, a presente pesquisa visa compreender quais forças – centrípetas e centrífugas – exercem influência sobre os valores sociais materializados na produção artística do cartunista ao longo desses cinquenta anos. Tomando os estudos discursivos de Bakhtin e o Círculo como base teórica para pensar essa questão, a tese aborda o discurso a partir de uma perspectiva ancorada no acontecimento da interação social, onde o signo ideológico, saturado de valores, reflete e refrata a realidade. Como conceitos e ideias centrais, aborda o signo ideológico, os gêneros do discurso, a compreensão ativo-responsiva, o ato ético e estético e as relações entre Vida e Arte. Por meio da Análise Dialógica do Discurso, realizada pelo cotejo entre textos, a tese recupera o contexto das publicações, fazendo emergir as relações entre o *corpus* e outros discursos com os quais dialogam. Como objetivos específicos, o trabalho propõe-se a 1) explorar de que modo se apresentam as mudanças observadas no *corpus*, e quais temáticas são privilegiadas nesse movimento de atualização das revistas, e 2) realizar um levantamento histórico acerca das relações entre as Histórias em Quadrinhos e a Literatura Infantil brasileiras. Para tanto, foi realizado um estudo acerca dos livros de literatura infantil, incluindo seu histórico e sua íntima relação com o ambiente escolar, bem como um levantamento acerca do surgimento e desenvolvimento das histórias quadrinhos no país. Ademais, um breve histórico sobre o cartunista e empresário Mauricio de Sousa foi traçado, localizando as revistas da Turma da Mônica no contexto dos estudos citados. A análise dialógica do *corpus* apontou para mudanças significativas em três principais eixos-temáticos: o papel do homem e da mulher na sociedade, a representação do corpo feminino como signo ideológico e as questões de representatividade e inclusão social. O cotejamento das revistas de diferentes épocas entre si e com outros discursos relevantes revelou que, conforme determinados valores sociais passam a ocupar lugar de destaque na sociedade em detrimento de outros, o *corpus* responde a essas mudanças por meio de três principais mecanismos: o total apagamento de algumas temáticas, a modificação sutil de outras, e a criação de novas personagens para materializar novos valores sociais.

Palavras – chave: análise dialógica do discurso; histórias em quadrinhos; Bakhtin e o Círculo; Mauricio de Sousa; Turma da Mônica.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze Turma da Monica's comic books, by Mauricio de Sousa, in order to observe the manner in which they respond to social and educational discourses present in society. Considering the fact that the comic books in question have been published continuously in Brazil since the year of 1970, added to the realization that Brazilian society has been through innumerable social, economic and political changes since then, this work aims to understand which forces – both centrifugal and centripetal – exert influence over the social values materialized into the artistical work of the cartoonist during those fifty years. Adopting discourse studies of Bakhtin and the Circle to ponder this question, this thesis approach discourse from a perspective that is anchored in social interaction, where the ideological sign, saturated with meaning, reflects and refracts reality. As central concepts and ideas, it discusses the ideological sign, the discourse genres, active-responsive comprehension, the ethical and esthetical act and the relation between Life and Art. Through Dialogical Discourse Analysis, operated by the collation between itinerances, the present work retrieves the context of the comic books publication, allowing the relations between the *corpus* and other discourses to emerge. The specific goals of this research are 1) to explore the exact manner in which the changes are observed in the *corpus* and to identify the main themes that are privileged in this movement of modernization of the comic books, and 2) to investigate how comics are related to children's literature, including the influences this relation could bring upon the *corpus*. In order to do so, a study about children's literature was accomplished, comprising its history and intimate relationship with school, as well as a review of the beginnings and development of the comic books' market in Brazil. Additionally, a brief history of the cartoonist and manager Mauricio de Sousa was traced in order to better understand where his characters fit in the context of the aforementioned studies. The dialogical analysis of the *corpus* pointed to changes in three main thematic-axis: the role of men and women in society, the representation of fat bodies as an ideological sign, and issues related to representativeness and social inclusion. The collation of the comic books published in different decades amongst themselves and with other relevant discourses has revealed that, as determined social values begin to occupy a prominent place in society in detriment of others, the *corpus* responds to them in three main ways: by completely banning some themes, by slightly modifying others, and by creating new characters to materialize new social values.

Key-words: Bakhtin and the Circle; comic books; discourse dialogical analysis; Mauricio de Sousa; Turma da Mônica.

LISTA DE FIGURAS

Figura #	Título	Pág.
Figura 1	O Gato Félix de Monteiro Lobato	64
Figura 2	A menina do narizinho arrebitado	66
Figura 3	Coleção Grandes Figuras, Visconde de Mauá	69
Figura 4	Mistério Magazine	70
Figura 5	Nico Demo	75
Figura 6	O menino maluquinho, Ziraldo, 1980	76
Figura 7	Flicts, Ziraldo, 1969	76
Figura 8	O mapa do analfabetismo no Brasil	78
Figura 9	Programa Nacional Biblioteca na Escola	80
Figura 10	Primeiro desenho humorístico publicado no Brasil	84
Figura 11	Humor gráfico de Araújo Porto-Alegre e Cândido Aragonez de Faria	85
Figura 12	As Aventuras de Nhô Quim, de Angelo Agostini	86
Figura 13	O Guarani, Clássicos Ilustrados nº24	90
Figura 14	Grandes Figuras, Raposo Tavares, EBAL	91
Figura 15	Franjinha e a estreia de Cebolinha	95
Figura 16	Folhinha de São Paulo, nº1	95
Figura 17	Mônica na vida	96
Figura 18	Mônica na arte	96
Figura 19	O primeiro plano infalível: roubar o coelho de Mônica	97
Figura 20	Cascão aparece pela primeira vez	97
Figura 21	Magali é apresentada aos leitores	98
Figura 22	Mônica na TV: molho de tomate Cica	99
Figura 23	O primeiro gibi da Mônica	100
Figura 24	Luluzinha, criada em 1935	101
Figura 25	Viajando no tempo: Mônica	102
Figura 26	Viajando no tempo: Cebolinha	104
Figura 27	Mônica nº191, Editora Abril	105
Figura 28	Cebolinha e sua família	106

Figura 29	Viajando no tempo: Cascão	107
Figura 30	Cascão nº64, Editora Globo	108
Figura 31	Cascão e sua família	109
Figura 32	Cascão nº96, Editora Globo	109
Figura 33	Magali Spada entre as irmãs	110
Figura 34	Magali nº1, Editora Globo, 1989	111
Figura 35	Viajando no tempo: Magali	112
Figura 36	Luluzinha nº1, Pixel Media, 2011	113
Figura 37	Sala de espera	116
Figura 38	Advertências verbo-visuais no combate ao tabagismo	117
Figura 39	Xixi no poste	118
Figura 40	Cachorro só na coleira	119
Figura 41	Cebolinha pichando o muro	120
Figura 42	Cartazes no muro	121
Figura 43	Acabou a pichação no Bairro do Limoeiro	122
Figura 44	Sucesso nos Estados Unidos	124
Figura 45	Bang-bang	125
Figura 46	Arma de brinquedo com ponteira laranja	126
Figura 47	Cebolinha vai à caça	126
Figura 48	O Poderoso Cascão	127
Figura 49	O Poderoso Cascão modificado	128
Figura 50	O perigo das armas para crianças	130
Figura 51	Arma não é brinquedo	130
Figura 52	Duelo ao estilo velho oeste	131
Figura 53	Policiais do século XX	132
Figura 54	Policiais do século XXI	132
Figura 55	Pega ladrão!	132
Figura 56	Embaixadora do UNICEF	133
Figura 57	Dona Luísa faz almoço	136
Figura 58	Eliana serve o almoço para Magali	136
Figura 59	Maria Cebola cuida da casa	138

Figura 60	Maria Cebola cuida de Maria Cebolinha	138
Figura 61	Dona Lurdinha limpa a casa	139
Figura 62	Tal mãe, tal filho	139
Figura 63	As duas versões de Dona Lurdinha	140
Figura 64	Já lavou as mãos?	141
Figura 65	Hora do bolo	141
Figura 66	Uniforme de funcionária doméstica	142
Figura 67	Dona de casa americana, anos 50	142
Figura 68	Eliana e Maria Cebola se encontram	143
Figura 69	Dona Luísa de calça jeans	144
Figura 70	Passando o uniforme	144
Figura 71	Decoradora de ambientes	145
Figura 72	Dona Lurdinha limpa a casa	147
Figura 73	Reunião com a chefia, parte 1	147
Figura 74	Reunião com a chefia, parte 2	148
Figura 75	Pipa cozinha para Zecão	149
Figura 76	Pipa cozinha para Zecão – parte 2	149
Figura 77	Churrasco do Seu Cebola	150
Figura 78	Pai de Magali chega em casa	151
Figura 79	Sr. Cebola sai para o trabalho	151
Figura 80	Chefe Pierre Katrinta	152
Figura 81	Brincando de carrinho	154
Figura 82	Jogando como um moleque	154
Figura 83	Brincadeira de menino	155
Figura 84	Quer brincar de casinha?	156
Figura 85	Quer brincar de casinha? – parte 2	157
Figura 86	Mônica resignada	158
Figura 87	Quero ser cocota	159
Figura 88	Minha barriguinha	160
Figura 89	Olha quem tá passando	160
Figura 90	Mônica é gorducha	161

Figura 91	Mônica presa na cerca	162
Figura 92	Mônica por Cebolinha	163
Figura 93	A balança, parte 1	164
Figura 94	A balança, parte 2	165
Figura 95	A balança, parte 3	166
Figura 96	A balança, parte 4	167
Figura 97	A balança, parte 5	168
Figura 98	Magali e seus mistérios	169
Figura 99	Magali sente-se um fracasso	170
Figura 100	Mônica e Magali	170
Figura 101	Clínica de emagrecimento	172
Figura 102	Parabéns por emagrecer	173
Figura 103	Tina e o photoshop	174
Figura 104	Tina e Pipa	174
Figura 105	Modelo de biquíni	175
Figura 106	Modelos plus-size	175
Figura 107	Dona Cebola vai à praia	176
Figura 108	Mônica e família na praia	176
Figura 109	Tina e Pipa – 2	177
Figura 110	Perséfone diz sim	178
Figura 111	Diversidade corporal e sexual no carnaval	179
Figura 112	Vai Ter Gorda	180
Figura 113	O corpo fora do padrão	181
Figura 114	Entrevistados no Sô Joares	184
Figura 115	Entrevistados no Sô Joares - 2	184
Figura 116	Entrevistados no Sô Joares - 3	185
Figura 117	Sô Joares reformulado	186
Figura 118	Página oficial da Turma da Mônica	188
Figura 119	Comentários na página oficial da Turma da Mônica	188
Figura 120	Jeremias dos anos de 1960	190
Figura 121	Jeremias e a turma do bermudão	191

Figura 122	Pôster de show de menestrel	191
Figura 123	Jeremias, evolução dos traços	192
Figura 124	Mudanças na boca de Jeremias	192
Figura 125	Jandira na casa de Cebolinha	193
Figura 126	Milena	193
Figura 127	A Família Sustenido	195
Figura 128	Penteados no cabelo crespo	196
Figura 129	Juliana Bernardino	197
Figura 130	Resultado da busca: big chop	198
Figura 131	André nas vinhetas animadas	199
Figura 132	Pessoas de todos os jeitos	200
Figura 133	Dorinha e Radar	201
Figura 134	Dorina Nowill e Dorinha	201
Figura 135	Luca chama a atenção de Mônica	202
Figura 136	Luca e sua bola de basquete	202
Figura 137	Basquete sobre rodas	202
Figura 138	Tati e Mônica	203
Figura 139	Portadora da Síndrome de Down	203
Figura 140	Dia Mundial da Criança	207
Figura 141	O Triângulo da Confusão	209

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. DISCURSO SEMPRE VIVO: UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA...	19
2.1 Língua/Linguagem e Ideologia: os pilares do Círculo.....	19
2.2 Entre o fluxo e o estanque: os gêneros do discurso.....	25
2.3 Diálogos materializados: as forças centrípetas e centrífugas na constituição dos gêneros.....	34
2.4 Vozes que ecoam no Tempo e no Espaço: dialogismo verbo-visual.....	44
2.5 O Campo da Arte e as particularidades da Estética.....	50
3. OS CAMINHOS DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA NO SÉCULO XX.....	62
3.1 Leitura para crianças: uma retrospectiva.....	63
3.2 Literatura infantil do novo milênio: dos anos de 1990 a 2020.....	80
4. VOLTANDO A PÁGINA: O SURGIMENTO E O DESENVOLVIMENTO DOS QUADRINHOS NO BRASIL.....	85
4.1 Primeiros traços: as origens dos quadrinhos brasileiros.....	85
4.2 Quadrinhos literários e literatura quadrinizada: o discurso pedagógico invade as páginas das revistas.....	90
4.3 A Turma da Mônica no cenário das HQs brasileiras.....	96
4.4 Valores sociais em movimento: seleção do <i>corpus</i> e indicativos de mudança...	117
5. ENTRE FORÇAS CENTRÍPETAS E CENTRÍFUGAS: DISCURSO EM TRANSFORMAÇÃO.....	137
5.1 Gênero e identidade: o papel social da mulher e do homem no mundo da Turma da Mônica.....	137
5.2 O corpo gordo como signo ideológico.....	157
5.3 A Turma da Mônica fica maior: novas páginas de representatividade.....	189
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	210
REFERÊNCIAS.....	215

1. INTRODUÇÃO

Pensar a linguagem a partir de uma perspectiva bakhtiniana é pensar, inevitavelmente, no acontecimento concreto da comunicação entre indivíduos. É no encontro entre consciências que a comunicação acontece e se torna, ela mesma, um agente de construção do mundo em que vivemos. São os signos ideológicos que perpassam tudo que vemos, sentimos, ouvimos e buscamos compreender a nosso redor; eles vão além, constituem nossa própria consciência e o modo como pensamos nossa própria existência. Tal qual o átomo que a tudo constitui, o signo ideológico em tudo está impregnado, alcançando-nos os sentidos de maneira constante e irremediável. O sujeito, portanto, ancorado sócio-historicamente em um dado local e momento, ao comunicar-se, ao produzir um texto, não pode fugir do signo, não pode escapar de um posicionamento ideológico específico, que lhe é peculiar.

A Análise Dialógica do Discurso, apoiada nos estudos do Círculo de Bakhtin, nos fornece ferramentas para recuperar essas partículas ideológicas presentes no texto, tendo em mente que forças centrífugas e centrípetas agem no momento de produção, circulação e recepção de cada texto. Essas forças sociais, que normalmente se escondem do leitor incauto, representam um ponto de partida central para a análise a que nos propomos neste trabalho, visto que apontam para fora do texto, ou seja, para o mundo da arte, da cultura, da vida. A partir daí, é possível recuperar discursos outros que estabelecem com o *corpus* uma relação dialógica, desvelando particularidades ideológicas deste e clareando seus mecanismos de produção de sentido.

Consideramos que determinados valores ideológicos são refletidos e refratados em qualquer enunciado, conferindo-lhes um determinado posicionamento ideológico que representa o mundo na mesma medida em que o distorce, adequando-o a um projeto de dizer. Nesse jogo discursivo de espelhos, onde tudo já nos chega carregado de sentidos, as produções artísticas, em especial, passam ainda por uma segunda refração, como esclarece Marchezan:

As noções autor-pessoa e autor-criador, vida e arte, relacionam-se também à “dupla refração”. Para entendê-la, é necessário destacar que, para a perspectiva bakhtiniana, não temos nunca acesso “direto” ao mundo: o objeto que percebemos está sempre já impregnado de ideologias, que lhe aplicamos; com outras palavras, o objeto dos nossos enunciados comporta refrações de diferentes vozes, que resultam das forças sociais atuantes em uma dada época. A obra de arte comporta, então, uma segunda refração, em que o mundo já saturado de sentidos é representado novamente. (MARCHEZAN, 2015, p.198)

Neste estudo, trabalhamos precisamente com enunciados artísticos, que comportam essa dupla refração de sentidos. O *corpus* desta pesquisa é formado por um conjunto de revistas de histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, produzidas por Mauricio de Sousa ao longo de cinco décadas, sendo elas: 1970, 1980, 1990, 2000 e 2010. O objetivo geral da pesquisa é investigar de que modo a produção artística do cartunista responde aos discursos socioeducativos circulantes no Brasil ao longo das cinco décadas mencionadas. Como objetivos específicos, queremos identificar, caso encontradas, de que modo se apresentam essas mudanças, e quais temáticas são privilegiadas nesse movimento de atualização das revistas. Propomo-nos ainda a realizar um levantamento histórico acerca das relações entre as Histórias em Quadrinhos e a Literatura Infantil brasileiras.

Esta pesquisa nasce como continuação orgânica de uma trajetória investigativa iniciada por nós em 2014, quando, em Iniciação Científica (FAPESP: 2014/02949-0), analisamos dialogicamente uma série de vinhetas também de autoria de Mauricio de Sousa, que tinham por tema a criança com autismo (RODRIGUES, 2015). Naquele trabalho, analisamos de que forma os valores circulantes na sociedade a respeito do autismo infantil se materializam no conjunto de vinhetas produzidas pela Associação dos Amigos do Autista (AMA) em parceria com o cartunista. Já naquele momento, identificamos uma preocupação do autor com uma temática socioeducativa, que é abordada de maneira lúdica e atravessada por diversos discursos – por vezes conflitantes – a respeito da questão. As vinhetas mesclam o discurso científico e o discurso pedagógico, descrevendo a criança com autismo de maneira taxativa, em um tom professoral incorporado pela personagem principal: Mônica. Ao serem transportados para a esfera artística, esses discursos sofrem adequações em função do estilo do autor, bem como do destinatário desses enunciados: a criança.

Em seguida, já em nossa pesquisa de Mestrado (FAPESP: 2016/02639-7) realizamos um novo estudo na área da análise dialógica do discurso, cujo *corpus* era constituído por um conjunto de dez peças publicitárias publicadas nas revistas da Turma da Mônica (RODRIGUES, 2018). Esses textos verbo-visuais também foram produzidos em uma parceria de Mauricio de Sousa, dessa vez com o UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância – e abordavam os direitos da criança e do adolescente. Na referida pesquisa, verificamos como o *corpus* materializa os valores ideológicos sobre essa temática, respondendo aos discursos circulantes na sociedade a esse respeito. Também aqui observamos a presença de discursos advindos de esferas de atividade distintas, como a esfera política e científica, refletidos e refratados nessas peças. Observamos como

as vozes de Mauricio de Sousa e do UNICEF se unem em um único projeto de dizer, resultando em enunciados dotados de um “destinatário duplo” (RODRIGUES, 2018, p.156), ora voltado para o público infantil, a quem visa educar, ora voltado para o adulto, responsável por assegurar esses direitos às crianças. Percebemos, novamente, o interesse do autor em associar sua produção artística a causas socioeducativas, ainda que algumas adequações estilísticas fossem necessárias para abordar temáticas mais comumente direcionadas a um público adulto. Concluimos que:

Essa junção de estilos (relativos à memória do gênero e à memória do autor), incompatíveis à primeira vista, acabou por produzir enunciados não apenas contundentes, em termos argumentativos, como atrativos a um público que, embora composto majoritariamente por crianças, abrange leitores de todas as idades. Para o UNICEF, a parceria rendeu um alcance amplo, respaldado pelas personagens tão populares de Maurício de Sousa. Para o autor, as peças acabam por reforçar positivamente a marca Turma da Mônica, apoiando uma causa tida como nobre e relevante a seu público-alvo. (RODRIGUES, 2018, p.156)

Nas duas pesquisas citadas, é possível identificar que as personagens principais do cartunista – Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali – passam por adaptações para melhor se encaixarem no tema a ser abordado. Nas vinhetas a respeito do autismo, por exemplo, Mônica adquire um tom professoral, uma voz adulta que não lhe é característica nas histórias. Já nas peças publicitárias sobre os direitos da criança e do adolescente, Magali é associada a todos os tipos de comidas saudáveis, mas não a vemos comendo doces como ocorre comumente nos quadrinhos. Observando esse movimento do cartunista, que parece disposto a realizar adequações em suas personagens para abordar determinadas temáticas, indagamo-nos se esse fenômeno também estaria ocorrendo nas próprias histórias da Turma da Mônica, e não apenas em produções pontuais, como parcerias publicitárias.

Em outras palavras, estariam discursos socioeducativos penetrando também as Histórias em Quadrinhos da Turma, onde nasceram e se popularizaram as personagens? Se sim, de que maneira estariam eles se materializando nas histórias? A partir deste questionamento, voltamo-nos então, nesta pesquisa de doutorado, para as revistas comerciais da Turma da Mônica, ou seja, para as edições das revistas que foram comercializadas ao longo de suas cinco décadas de publicação, excluindo de nossa seleção qualquer número *especial*, onde figurem parcerias com outras marcas ou números exclusivamente promocionais. Partimos da hipótese de que as histórias em quadrinhos da Turma da Mônica tenham sofrido modificações, ao longo das décadas, em função dos valores

sociais em movimento na sociedade brasileira. Deste modo, buscamos analisá-las dialogicamente, tendo nos estudos bakhtinianos do discurso as bases teóricas para nossa investigação.

Metodologicamente, entendemos que o cotejamento de textos seja produtivo para o que nos propomos, visto que nos permite recuperar as relações dialógicas das revistas com outros textos e também fazer emergir esse possível movimento de mudança dentro do próprio *corpus*. Bakhtin (2011, p.404) afirma que “Toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos”. A partir dessa premissa, defendemos que:

Essa relação entre um texto e seu contexto é essencial porque, sem ela, não teríamos acesso à dimensão social do enunciado, não teríamos ferramentas para considerá-lo enquanto discurso, enquanto enunciado concreto, produção de um sujeito sócio-histórico, fator de interação humana. Teríamos ainda o esqueleto do texto, mas desprovido das substâncias ideológicas que o tornam organismo social e vivo. (RODRIGUES, 2018, p.54)

Só nos é possível adentrar verdadeiramente a dimensão social do enunciado, compreendê-lo em sua completude de sentido, quando seguimos suas ligações dialógicas que nos levam para fora de suas próprias fronteiras. Geraldi nos serve de guia nesse sentido, e esclarece aquele que é também nosso ponto de vista:

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, 2015, p.8)

No intuito de fazer emergirem essas outras vozes de nosso *corpus*, relacionadas a temáticas socioeducativas, realizamos um estudo acerca de documentos oficiais e acontecimentos de maior relevância a esse respeito no Brasil, buscando compreender a emergência de determinados valores sociais no cenário nacional, especialmente em sua relação com a criança. Dessa maneira, identificamos forças centrífugas e centrípetas que possam ter exercido influência no *corpus* ao longo de seus cinquenta anos de publicação, analisando o gênero do discurso principalmente em sua dimensão temática.

Organizamos o trabalho em cinco capítulos distintos. O presente capítulo, com a introdução deste trabalho. O segundo capítulo, com nossas reflexões acerca dos estudos do Círculo de Bakhtin, fundamenta a base teórica para as análises posteriores. No capítulo três, discorreremos acerca da

Literatura Infantil no Brasil, no intuito de verificar suas relações com as Histórias em Quadrinhos enquanto leituras voltadas para a criança. Voltamo-nos, no quarto capítulo, para as próprias Histórias em Quadrinhos, recuperando seu histórico e a evolução de seu mercado no cenário brasileiro. Ainda neste capítulo, traçamos um breve histórico da Turma da Mônica e da carreira de Mauricio de Sousa, e iniciamos a análise do *corpus*. Em seguida, no quinto e último capítulo, seguimos com as análises, com o cotejamento das revistas entre si, bem como com outros discursos relevantes que tenham circulado na sociedade brasileira acerca dos valores sociais materializados nas revistas.

Entendemos que esta pesquisa contribua para os estudos dos Quadrinhos, analisando um *corpus* extenso de um artista de indiscutível importância no cenário cultural brasileiro. Contribui, também, para a área da Análise Dialógica do Discurso, apresentando reflexões teórico-metodológicas que se somam aos escritos dos estudiosos de Bakhtin e o Círculo, especificamente ao investigar as relações da vida com a arte, identificando de que modo valores sociais em constante mudança podem influenciar, ao longo do tempo, uma produção artística.

2. DISCURSO SEMPRE VIVO: UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

O Círculo de Bakhtin, composto por estudiosos russos do início do século XX, dedicou-se ao estudo da linguagem como organismo vivo e de natureza social. Com um trabalho extenso e, muitas vezes, fragmentado, o grupo de pensadores é hoje referência em muitas áreas das Ciências Humanas, tais quais os Estudos Literários, os Estudos Culturais e a Linguística. Um olhar cuidadoso para seu trabalho revela na Linguagem o fio condutor que une os escritos do grupo, através do qual se pode compreender mais integralmente o conjunto de sua obra. Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável Medviédov figuram como os mais distintos membros do grupo, sobre os quais nos debruçamos para tecer as reflexões que sustentam a presente tese. Consideramos, entretanto, que os textos produzidos pelos membros citados acima (cujas autorias buscamos manter aqui, com todas as informações às quais temos acesso) sejam também, de certa forma, o resultado das atividades do grupo, com seus encontros e discussões que certamente suscitaram tais produções.

Quando falamos da obra do Círculo, estamos diante de um conjunto de escritos de diversas datas, estilos e em diferentes estágios de acabamento. Trata-se, também, de uma obra complexamente intrincada, com conceitos que se constroem ao longo de reflexões, e que estabelecem relações íntimas entre si. Dessa forma, pode ser difícil escolher um ponto de partida para iniciar nossas ponderações teóricas, visto que são muitos os conceitos bakhtinianos produtivos para este trabalho. Assim, sabendo que, por onde quer que comecemos, chegamos sempre aos outros pontos de interesse presentes na obra, tal qual o desenrolar inevitável de um novelo de lã, apresentamos aqui nossas considerações de modo orgânico, dentro dos interesses da pesquisa, mas sem tentar estabelecer qualquer categorização de importância das ideias elencadas. Trata-se de uma construção também dialógica dos conceitos desenvolvidos pelo Círculo.

2.1 Língua/Linguagem e Ideologia: os pilares do Círculo

A visão de linguagem que perpassa os trabalhos do Círculo de Bakhtin pode ser descrita como de caráter eminentemente social. É na interação verbal entre dois sujeitos que se pode encontrar a natureza da linguagem, e é o signo linguístico o elemento-chave para compreender de

que modo a linguagem funciona, não como uma ferramenta de representação do mundo para o sujeito, e sim como um elemento ativo de construção desse mundo, ou seja, um elemento essencialmente valorativo. Segundo Volóchinov, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, além do mundo natural, existe um outro mundo, onde tudo adquire valor: o mundo dos signos (VOLÓCHINOV, 2017, p.93). Segundo ele, qualquer objeto, bem de produção, produto de consumo, pode ser transformado em signo ideológico, a partir do momento em que adquire uma significação que extrapola sua existência particular. Em outras palavras, qualquer objeto pode ser visto como a representação (ideológica) de algo. Desta forma, o signo torna-se o pivô que acaba por moldar a realidade, visto que não necessariamente funciona como espelho, refletindo o mundo natural tal e qual existe:

O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo. O campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia. *Tudo que é ideológico possui significação sgnica.* (VOLÓCHINOV, 2017, p.93)

O autor segue explicando que, a depender da esfera de criação ideológica para qual dirigimos nossa atenção, percebemos modos diversos de funcionamento da ideologia, pois que cada esfera (religiosa, artística, científica) possui um modo particular de orientar a realidade. Como ponto em comum entre todas elas, temos os signos. Volóchinov faz questão de frisar que os signos, e os efeitos destes, fazem parte do mundo *externo*, ou seja, não existem apenas nas mentes dos sujeitos. E que a própria compreensão dos signos se dá também por meio de outros signos (como o discurso interno, por exemplo), formando uma cadeia sgnica contínua e inacabada.

Afirma, ainda, que o signo só surge no encontro de duas consciências, *entre* as consciências, ou seja, que a ideologia passa a existir apenas a partir da interação social. De fato, a própria consciência, segundo Volóchinov, só se dá como tal quando é preenchida por conteúdo ideológico, também no ato da interação (2017a, p.95). É imprescindível frisar, já aqui, a importante posição que a interação social ocupa na teoria do Círculo. Dela depende a existência da própria consciência humana, do signo ideológico, e, podemos concluir, da linguagem. Conforme avançamos em nossas investigações, encontramos esse como uma espécie de ponto unificador de toda a teoria, ao qual retornaremos inúmeras vezes.

Um leitor de Volóchinov poderia concluir, então, que para o surgimento do signo ideológico, bastaria o encontro fortuito de duas pessoas. Entretanto, o autor deixa claro que esse encontro, apenas, não é suficiente. É preciso que essas pessoas sejam parte de uma sociedade, ou seja, que estejam, de alguma forma, socialmente organizadas. Caso contrário, não haveria sequer uma consciência individual¹ nesses indivíduos. O autor é enfático: “A consciência individual é um fato social e ideológico” (VOLÓCHINOV, 2017, p.97). Volóchinov critica as teorias que encontram na consciência um bode expiatório para tudo que não pode ser explicado. Segundo ele, a consciência individual não deve ser usada como mecanismo de subjetivação do desconhecido, mas sim como um fato passível de definição objetiva – definição essa que só pode ser de natureza sociológica. Sem a interação sónica de uma coletividade, reforça o autor, nada sobraria da consciência (2017, p.98).

É na linguagem que conseguimos enxergar com maior clareza a importância da comunicação e a expressão do caráter sónico que ela tem. “A palavra é o fenômeno ideológico *par excellence*” (VOLÓCHINOV, 2017, p.98). Isso porque, de acordo com o autor, não há nada na palavra que não esteja ligado com sua função primordial, a função de ser signo. Embora ele reconheça, como vimos, que qualquer objeto possa vir a ser um signo ideológico, defende que a palavra deva ser a protagonista de uma ciência da ideologia, por ser tão clara e absoluta sua estrutura sónica. Além disso, há ainda outra dimensão da palavra que a eleva a tão importante posição na visão do autor – o fato de a palavra ser também um signo neutro, ou seja, um signo que não está necessariamente relacionado a um ou outro campo específico da produção ideológica. Isso faz dela ambivalente, pois não estando atrelada automaticamente a nenhuma função ideológica específica, pode assumir potencialmente qualquer uma delas (VOLÓCHINOV, 2017, p.99).

Uma terceira característica faz da palavra um signo ideológico ímpar: apesar de nascer, como qualquer outro signo, no contato entre duas consciências, a palavra não necessita de nenhum material externo ou ferramenta para existir. Dessa forma, aponta o autor, ela se torna o signo da vida interior, ou seja, da consciência. Ela não precisa ser expressa no mundo externo para realizar-se enquanto signo ideológico. Volóchinov defende, assim, que sem a palavra, com seu poder de significação e, ao mesmo tempo, sua maleabilidade de existência, não teria sido possível a formação do discurso interior, ou seja, da própria consciência humana.

¹ Consciência essa que também depende inteiramente da linguagem interior, como defende o autor em seu ensaio *Que é a linguagem?* (VOLÓCHINOV, p.155, 2013a).

De fato, a palavra figura em sua filosofia da linguagem como um meio da consciência (VOLÓCHINOV, 2017, p.100). Temos aí a confirmação da “cadeia sêmica contínua” da qual falamos anteriormente; todo fenômeno ideológico só pode ser compreendido por meio de outro signo ideológico. Quando assistimos a um filme, admiramos um quadro ou lemos uma HQ, é a palavra – no discurso interior – que nos permite apreender sentidos do que estamos lendo. Segundo o autor, não há como separar nenhum fenômeno ideológico do universo verbal; a palavra infiltra-se irremediavelmente em tudo o que é social. Embora não possa substituir estes signos, ela os acompanha de maneira fiel:

Nenhum signo cultural permanece isolado se for compreendido e ponderado, pois ele passa a fazer parte da *unidade da consciência verbalmente formalizada*. A consciência sempre saberá encontrar alguma aproximação verbal com o signo cultural. Por isso, em torno de todo signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais. Qualquer *refração ideológica da existência em formação*, em qualquer material significativo que seja, é acompanhada pela refração ideológica na palavra como um fenômeno obrigatório concomitante. A palavra está presente em todo ato de compreensão e em todo ato de interpretação. (VOLÓCHINOV, 2017, p.100)

Essa presença obrigatória que acompanha todos os fenômenos ideológicos é mais uma característica única da palavra, que o autor aponta como motivação para que ela ocupe o centro dos estudos da filosofia da linguagem enquanto “filosofia do signo ideológico”.

Feitas essas considerações, é preciso entender, segundo a visão do Círculo, de que modo esses signos ideológicos funcionam na língua, construindo sentidos, e, indo além, de que modo podemos analisar seu funcionamento em situações de uso. Para tanto, continuamos com Volóchinov, que reflete sobre essa questão, chamando atenção para o objetivo do falante em relação ao uso da língua: o *enunciado concreto*. Segundo ele, as preocupações do falante não giram em torno da forma da língua – ou seja, das normas que constituem o sistema da língua – e sim das significações sempre novas, a depender do contexto, das palavras com as quais constrói seu discurso (VOLÓCHINOV, 2017, p.177). É a situação concreta de comunicação que interessa ao falante, e não as abstrações de reflexão *sobre* a língua, enquanto sistema.

Nem mesmo quando este falante tem em mente seu interlocutor, isto é, quando se preocupa em certa medida com a compreensão do outro sobre o que diz, nem mesmo então a forma da língua passa a ser protagonista em sua fala. Isto porque também não depende unicamente da forma a compreensão; depende, sim, do entendimento do contexto específico em que determinado sinal foi

usado, mais do que de uma familiaridade prévia com aquele sinal (VOLÓCHINOV, 2017, p.178). Em outras palavras, é preciso que haja a compreensão do signo (sinal em situação concreta de uso) mais do que um reconhecimento do sinal:

De modo algum o processo de compreensão deve ser confundido com o processo de reconhecimento. Eles são profundamente diferentes. Apenas um signo pode ser compreendido, já o sinal é reconhecido. O sinal é um objeto internamente imóvel e unitário que, na verdade, não substitui, reflete ou refrata nada, mas é simplesmente um meio técnico através do qual se aponta para algum objeto (definido e imóvel) ou para alguma ação (também definida e imóvel!). O sinal jamais deve ser relacionado a área do ideológico; ele é parte do universo dos objetos técnicos e dos instrumentos de produção no sentido amplo dessa palavra. (VOLÓCHINOV, 2017, p.178)

Não sendo os sinais do universo ideológico, fica claro que nosso interesse não revolverá em torno deles. Interessa-nos aqui – e interessa ao Círculo – os signos, que funcionam no âmbito social, revestidos em sua essência pelas ideologias que nos cercam e nos constituem, que podem ser *compreendidos* quando o contexto em que aparecem é também compreendido, e que nos apontam caminhos para recuperar os sentidos daquele enunciado concreto específico. É a “mutabilidade específica” de cada signo, como chamou Volóchinov, que os torna fascinantes, conferindo à língua uma riqueza de sentidos virtualmente infinita, e os unge enquanto protagonistas de nossos estudos. De fato, em situações de uso da língua, é quase impossível pensarmos nas palavras apenas como sinais, sem qualquer inclinação ideológica:

Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. *A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana.* É apenas essa palavra que compreendemos e respondemos, que nos atinge por meio da ideologia ou do cotidiano. (VOLÓCHINOV, 2017, p.181)

Refletindo sobre o nascimento da Linguística europeia, cujas raízes alimentaram-se das necessidades da filologia, Volóchinov nos leva a uma visão pertinente sobre o estudo da língua enquanto sistema. Segundo ele, tratar a língua como tal é nada mais que uma abstração. Retirar os signos de seus contextos originais, extirpando deles quaisquer vestígios contextuais e, portanto, ideológicos, é um procedimento que pode ser produtivo para determinados objetivos científicos, mas complementemente improdutivo para outros. Seguir esse caminho, em sua visão, é lidar com a língua morta, privada das ligações contextuais que um dia lhe conferiram pulso. Nesta perspectiva, estuda-

se o enunciado monológico, finalizado, acabado, o que, por si só, já se trata também de uma abstração. Ao retirar determinado enunciado de seu *habitat* natural, onde foi produzido e onde mantinha relações axiológicas com os enunciados a sua volta, tem-se um monumento artificialmente estanque (VOLÓCHINOV, 2017, p.184). O autor adverte que todo enunciado é um elemento indissolúvel da comunicação discursiva:

Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc. Todo monumento é uma parte real e indissolúvel ou da ciência ou da literatura ou da vida política. O monumento, como qualquer enunciado monológico, é orientado para ser percebido no contexto da vida científica ou da realidade literária atual, isto é, na formação daquela esfera ideológica da qual ele é um elemento indissolúvel. (VOLÓCHINOV, 2017b, p.184-185)

Dessa forma, não podemos isolar o enunciado se nosso objetivo é compreendê-lo. Como vimos, se a compreensão verdadeira envolve necessariamente os signos, fica claro que seu contexto não pode ser retirado da equação para que nosso objetivo seja alcançado. Pelo contrário, é preciso ampliar esse contexto, pô-lo em evidência, para que assim os signos ideológicos possam emergir, permitindo-nos compreendê-los ativamente. Metodologicamente, este se mostra um caminho produtivo no estudo do enunciado concreto, como defende Geraldi:

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. (GERALDI, 2013, p.10)

Por meio do cotejamento, é possível recuperar, ainda que parcialmente, o contexto específico do enunciado em análise, que inclui diversos elementos, como o local e o momento histórico em que foi produzido, os discursos com os quais estabelece relações, as implicações advindas da autoria do texto, dentre outros. O que liga todos esses elementos é o fato de eles, juntos, situarem o enunciado analisado na cadeia discursiva e na esfera de atividade humana das quais faz parte. No último capítulo deste trabalho, cotejamos as HQs da Turma da Mônica com diversos textos com os quais estabelecem relações dialógicas, no intuito de explicitar seu posicionamento na cadeia discursiva, ou seja, de evidenciar a quais discursos elas estão respondendo e de que forma isso se materializa no *corpus*.

2.2 Entre o fluxo e o estanque: os gêneros do discurso

Pensar esse processo de *compreensão* dos enunciados é imprescindível quando adentrarmos a teoria do Círculo. Bakhtin também discorre sobre a compreensão ativa e responsiva sobre a qual fala Volóchinov, especialmente em seu texto *Os Gêneros do Discurso*. Nele, o autor defende a ideia de que o enunciado deve ser tomado como a unidade da comunicação discursiva a ser estudada, em oposição, por exemplo, às frases e orações (BAKHTIN, 2011, p.270). Não se trata de uma contradição ao que Volóchinov defende, a respeito da primazia do signo linguístico; pelo contrário, é uma proposta que acrescenta ao pensamento do primeiro: o signo linguístico é a palavra em uso, dotada de suas reflexões e refrações ideológicas; já o enunciado seria a unidade mínima de sentido, formado precisamente por um ou mais signos vivos.

Esses sentidos dos quais os enunciados se constituem não seriam formados apenas no ato da enunciação, mas também no ato da leitura, da recepção – da *compreensão*. Palavras como essas que acabamos de usar – leitura, recepção – e outras como “ouvinte”, podem apontar falsamente para um sujeito passivo, que apenas absorve os enunciados que lhe chegam. Entretanto, Bakhtin critica os modelos esquemáticos que colocam, em oposição, elementos ativos e passivos da comunicação, visto que, segundo ele, tais modelos não representam a realidade viva da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p.271). O autor entende que esse processo funciona de outra maneira:

Neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. (BAKHTIN, 2011, p.271)

Ele vai além, explicando que, embora o grau de responsividade do ouvinte possa variar, é inevitável que este se torne falante, já que “toda compreensão é prenhe de resposta”. Assim, separar os momentos de enunciação e compreensão, como se existissem de maneira independente e tivessem naturezas opostas (ativa vs. passiva), não condiz com a realidade da fala viva, do discurso em funcionamento real. Mesmo que uma resposta não seja imediatamente proferida em forma de palavra, pode ser realizada, por exemplo, com uma ação, ou vir a ocorrer certo tempo depois, como uma “compreensão ativamente responsiva de efeito retardado”, nas palavras de Bakhtin (2011,

p.272). O que ocorre, portanto, é que as respostas são, de fato, inevitáveis, e fazem parte da própria estrutura dinâmica do discurso.

É preciso entender que a existência dessa compreensão ativamente responsiva tem implicações não apenas para o ouvinte, como também para o falante. Quando enuncia, o sujeito – que também responde a discursos outros – já pressupõe uma resposta a sua fala, o que influencia diretamente a construção da mesma. No momento da enunciação, prevê em menor ou maior grau as possíveis respostas a seu enunciado, que já nasce passível de réplica. Essas relações entre enunciados passados e futuros, entre respostas das respostas, entre vozes que ecoam no grande tempo e dialogam entre si são de suma importância quando queremos compreender a visão do Círculo acerca do funcionamento do discurso. Segundo Bakhtin, “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (2011, p.272), e, atentando para o fato de que os signos que compõem esses enunciados funcionarem, se é que podemos dizer assim, como verdadeiros viveiros ideológicos, o que temos, em última instância, é um grande e intricado ecossistema de ideologias em constante movimento e atrito.

É possível que, ao falarmos do enunciado como unidade fundamental do discurso, tão elástico e tão rico de possibilidades semânticas, questionemos se Bakhtin e o Círculo não teriam depositado nele, no enunciado, mais potencialidade do que ele poderia, de fato, sustentar. Afinal, qual é o limite do enunciado? Bakhtin explica que os enunciados, em sua situação real de uso, são limitados pela alternância dos sujeitos da enunciação (2011, p.275). Concretamente falando, todo enunciado inicia-se e termina em um dado momento, abrindo espaço para suas réplicas. Esses momentos são percebidos pelos sujeitos envolvidos na situação de comunicação.

Discursivamente falando, como vimos anteriormente, todo enunciado pode ser considerado virtualmente infinito, visto que sempre suscitará respostas, que suscitarão outras respostas e assim por diante. Na situação real da enunciação, entretanto, é possível delimitar com clareza seu início e seu final; caso contrário, não haveria comunicação. Torna-se evidente que essa alternância dos sujeitos da enunciação não funciona de maneira similar em todas as situações comunicativas – pelo contrário, dá-se de modo tão plural quanto as modalidades comunicacionais das quais faz parte. É fácil identificar esses limites no diálogo cotidiano, no qual os falantes alternam de modo mais ou menos organizado seus turnos de fala e escuta. Em outras situações, como na leitura de uma revista, por exemplo, é preciso considerar suas especificidades para delimitar esses momentos. Uma coisa, entretanto, é comum às réplicas em qualquer modalidade discursiva: todas elas têm o que Bakhtin

chama de *conclusibilidade específica*, ou seja, todas possuem um acabamento que demarca a posição do falante e suscita respostas de seu interlocutor (BAKHTIN, 2011, p.275).

Afastando-nos um pouco do diálogo cotidiano, chegamos em outras modalidades discursivas, arraigadas em outros campos da produção cultural, sejam elas científicas ou artísticas. Aqui interessa-nos especificamente as segundas, tendo em vista que as revistas da Turma da Mônica, nosso objeto de análise, constituem uma produção artística de Mauricio de Sousa. Bakhtin explica que também nestes tipos de enunciado é possível identificar a alternância dos sujeitos do discurso, e, assim, os limites do enunciado; isso porque, tal qual uma réplica da conversa cotidiana, a obra artística também é uma resposta, também se opõe, conversa, se baseia, questiona e estabelece relações com outros textos. Sendo assim, inevitavelmente, também é passível de resposta, compondo mais um elo da corrente discursiva da qual é integrante:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: como aquelas às quais responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança a réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2011, p.279)

Considerando essa condição, buscamos analisar o *corpus* na medida em que o colocamos em relação com outros enunciados, sejam eles HQs de outros autores, discursos advindos de outras esferas de produção cultural, ou relacionando dois enunciados pertencentes ao conjunto de revistas analisadas. Tendo em mente a grande janela temporal durante a qual as revistas selecionadas foram publicadas – cinquenta anos – é natural que elas também dialoguem entre si, estabelecendo uma cadeia discursiva menor, dentro da própria obra. Conforme o contexto sócio histórico de sua produção muda com o passar das décadas, mudam também determinadas características das revistas, refletindo e refratando esses valores sociais postos em evidência em cada momento do cenário social brasileiro.

Bakhtin descreve essa característica dialógica do enunciado como uma primeira peculiaridade que o diferencia – enquanto unidade discursiva – de unidades da língua comumente estudadas, como frases ou orações. Isso é importante para nós tanto em termos teóricos, como

fundamentação deste trabalho, como em termos metodológicos, pois aponta para os limites e relações externas de nosso objeto de estudo, o enunciado concreto.

A segunda característica importante do enunciado, segundo Bakhtin, é sua conclusibilidade específica, mencionada anteriormente, ou seja, é o seu acabamento – ainda que momentâneo – que possibilita respostas a ele. É essa característica que suscita a alternância dos sujeitos do discurso, pois os falantes percebem a conclusão do enunciado e podem, assim, expressar suas réplicas. Sem conclusibilidade não haveria possibilidade de réplica. Não seria possível cumprir uma ordem, responder a uma pergunta, avaliar um romance. Bakhtin chama atenção para o fato de que esse traço do enunciado não está, necessariamente, marcado na língua. É possível encontrar orações gramaticalmente acabadas, mas discursivamente incompletas. A *inteireza* do enunciado, como chamou Bakhtin, é da ordem do discurso, e não da língua enquanto sistema. (BAKHTIN, 2011, p.280) Consideramos também esse acabamento quando nos propomos a analisar um texto. O pesquisador toma parte nesse diálogo ao responder ao enunciado com seu trabalho de análise, tomando o *corpus* da pesquisa como um enunciado concreto acabado, ainda que momentaneamente.

Explorando ainda mais esse traço diferenciador do enunciado, Bakhtin (2011, p.281) aponta três fatores que determinam seu poder de conclusibilidade. Primeiramente, tem-se a exauribilidade do objeto e do sentido, ou seja, um certo grau de acabamento, mais relativo ou absoluto, a depender do tipo de enunciado observado (diálogo cotidiano, ordem militar, trabalho científico, criação literária...). Em segundo lugar, há sempre uma *intenção discursiva* que marca o enunciado (também referida como *vontade discursiva* do falante), que também interfere na delimitação dos limites do enunciado, e também é percebida pelos interlocutores do sujeito que enuncia. Por fim, como terceiro elemento que define a conclusibilidade dos enunciados concretos, Bakhtin cita a escolha de um *tipo* estável de enunciado, feita pelo falante – a escolha de um *gênero do discurso*:

Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero. (BAKHTIN, 2011, p.282)

O conceito de gêneros do discurso, que até aqui vínhamos chamando de tipos ou modalidades de comunicação discursiva, mostra-se essencial não só para uma compreensão

acertada da teoria do Círculo, como também para a realização das análises aqui desenvolvidas. Isso porque entendemos que todo enunciado concreto se realiza por meio de um gênero discursivo, ou melhor, realiza-se *em* um gênero. E, ao fazê-lo, atualiza esse dado gênero, na medida em que constitui mais um elo na cadeia discursiva do mesmo, estabelecendo diálogo com outros enunciados do mesmo e de outros gêneros do discurso. Nessa dinâmica, os enunciados concretos vão, ao longo do tempo e do espaço, costurando e afrouxando as fronteiras de todos os gêneros da comunicação social, tornando-os estáveis apenas a ponto de serem reconhecidos, mas nunca estanques a ponto de se petrificarem, inertes. É a situação real da comunicação (o enunciado concreto) que empresta vida aos gêneros do discurso, animando-os, conferindo-lhes alma e, impedindo, assim, que se tornem meros fósseis linguísticos.

Bakhtin, especialmente, preocupou-se com as questões de definição do conceito de gêneros do discurso, estabelecendo algumas diretrizes que nos permitem estudá-los, e construindo um forte argumento para o estudo dos mesmos, ainda que seu número seja virtualmente infinito. Primeiramente, ele assinala o que, para nós, já foi esclarecido há pouco: a língua é empregada na forma de enunciados, concretos e únicos. O autor prossegue, explicando que todos os campos da atividade humana são interligados pela língua, e que cada um desses campos produz enunciados de tipos diferentes, que chamou de gêneros do discurso. À medida em que um campo de atividade se desenvolve, também se desenvolvem, nele, diferentes gêneros discursivos. Segundo Bakhtin, “A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana [...]” (2011, p.262).

É natural que esses campos de atividade tenham pontos de contato entre si, e, portanto, que neles se constituam tipos híbridos de enunciados, com características que os localizam neste e naquele lugar. Assim, se por um lado, temos gêneros de fácil reconhecimento e classificação – tal como uma carta de amor – por outro, encontramos fusões e enlaces que produzem tipos mais peculiares de enunciados, como uma carta que aparece dentro de um romance. Além disso, quando consideramos a heterogeneidade dos enunciados, ou seja, a vasta variação de seus conteúdos temáticos, estilos, construções composicionais, pode parecer impossível – alerta Bakhtin – traçar uma única estratégia de estudos que consiga abarcar a todos eles.

O autor acredita, entretanto, que essa aparente impossibilidade se deve ao fato de – até aquele momento – a questão dos gêneros nunca ter sido devidamente posta e enfrentada. Embora os gêneros literários tenham sido amplamente analisados desde a Antiguidade, Bakhtin aponta que

estes foram estudados em suas especificidades artísticas, em detrimento de sua natureza discursiva. É essa natureza discursiva que nos permite estudar todos os enunciados com alguma base de igualdade fundamental, ainda que se diferenciem em muitos aspectos (BAKHTIN, 2011, p.262).

Há uma grande discussão a respeito da questão do gênero discursivo das histórias em quadrinhos. Isso porque, como dito acima, as fronteiras entre um e outro gênero não são tão concretas a ponto de não sofrerem influências de outros gêneros. Pelo contrário, os limites de um e outro gênero discursivo se tocam e se interpenetram, emprestando traços comuns a diversos gêneros afins. Assim, há quem considere que as Histórias em Quadrinhos, ou simplesmente os Quadrinhos, componham um grande gênero discursivo – ou melhor, um hipergênero, aos moldes de Maingueneau – dentro do qual existiriam diversos gêneros autônomos, como as tiras, charges, cartuns, dentre outros, como propõe Ramos:

Com base no levantamento, pudemos constatar que existem elementos comuns aos diferentes gêneros estudados, entre os quais se destacam dois: predominância da sequência narrativa, representada em um ou mais quadros, e uso da linguagem gráfica das histórias em quadrinhos (como os balões). Esses elementos antecipam informações genéricas ao leitor e ajudam no processo de identificação e leitura dos diferentes gêneros que compartilham tais características. Quadrinhos ou história em quadrinhos seria um grande rótulo, que agregaria diferentes gêneros comuns. (RAMOS, 2009, p.361-362)

Já outros autores e estudiosos da área consideram que cada um desses gêneros possui autonomia suficiente para ser classificado individualmente, ainda que compartilhem uma linguagem específica com gêneros afins:

Em seu desenvolvimento, os quadrinhos na América do Norte passaram por inúmeras fases em que um gênero específico foi fundamental. Houve uma Era de Ouro dos quadrinhos de jornal, assim como uma Era de Ouro das revistas em quadrinhos. Ao longo do tempo, novos formatos se desenvolveram, também como reação aos primeiros (como, por exemplo, as revistas em quadrinhos que evoluíram das reimpressões das tiras de jornal) e, enquanto os novos formatos ou gênero foram evoluindo, os anteriores não desapareceram; desse modo, a linguagem dos quadrinhos, atualmente, abrange uma série de gêneros e seus “típicos” formatos de publicação. (POSTEMA, 2018, p.177)

Não pretendemos, nesta pesquisa, resolver a questão de classificação dos gêneros discursivos em quadrinhos, visto tratar-se de uma discussão complexa que abrange múltiplos enfoques teóricos. Nosso objetivo, aqui, é analisar dialogicamente as revistas que compõem nosso *corpus*. Para tanto, precisamos nos referir a elas de um modo específico, dando ao leitor indicações

das características formais que as constituem. Nesse sentido, é também Ramos que nos auxilia a encontrar essa definição:

Essa história em quadrinhos mais longa, como temos chamado, é a base de uma série de outros gêneros. Em comum, esses textos têm a característica de serem publicados em suportes que permitem uma condução narrativa maior e mais detalhada. É o que ocorre com as revistas em quadrinhos, com os álbuns (nome dado a edições parecidas com livros) e com a página dominical (termo usado para definir as histórias de uma página só publicadas em geral nos jornais).

A diversidade de gêneros, nesse caso, está atrelada a uma série de fatores, como a intenção do autor, a forma como a história é rotulada pela editora que a publica, a maneira como a trama será recebida pelo leitor, o nome com o qual o gênero foi popularizado e que tornou o gênero mais conhecido junto ao público.

É um assunto complexo e que precisa de um estudo mais aprofundado. Mas podem-se ver algumas tendências. Parece haver um maior interesse em rotular tais gêneros pela temática da história: super-heróis, terror, infantil, detetive, faroeste, ficção científica, aventura, biografia, humor, mangá (nome dado ao quadrinho japonês e a seus diferentes gêneros), erótica, literatura em quadrinhos (adaptações de obras literárias), as extintas fotonovelas, o jornalismo em quadrinhos (reportagens feitas na forma de quadrinhos). (RAMOS, 2009, p.364-365)

Entendemos, assim, que o termo *revistas em quadrinhos* é produtivo para nós, pois já aponta para uma forma composicional do gênero. Entretanto, ele não é suficiente, já que não define o tema nem satisfaz completamente a problemática do estilo. Desse modo, iremos nos referir às revistas da Turma da Mônica aqui analisadas como *revistas em quadrinhos infantis*, tomando-as como gênero discursivo independente, ainda que deixando aberta a nossos interlocutores a possibilidade de considera-las como subgênero dos Quadrinhos. Ao longo do trabalho, usaremos termos abrangentes como *quadrinhos*, *histórias em quadrinhos* e *HQs* para nos referirmos, de modo geral, a mais de um gênero que se utiliza desta mesma linguagem, quando não estivermos falando especificamente das revistas que compõem o *corpus*. O importante para nós é localizar essas revistas na grande temporalidade das produções de leituras infantis no Brasil – o que fazemos nos capítulos segundo e terceiro deste trabalho – para entender quais forças centralizadoras (centrípetas) e descentralizadoras (centrífugas) podem ter exercido influência sobre elas.

A dificuldade em estudar os gêneros discursivos, considerando sua variabilidade, é real; Bakhtin não tem intenção em minimizar esse fato. O que parece demonstrar é a coragem de, sabendo disto, ainda assim propor um estudo detalhado sobre os gêneros discursivos, não apenas como tipos de textos artísticos, mas como tipos de enunciados, cuja complexidade é maior ou menor a depender de sua composição. O autor classificou como gêneros primários aqueles de

natureza mais simples, como os que nascem da comunicação imediata, e de gêneros secundários os que se constituem nas relações sociais mais complexas, como por exemplo os gêneros artísticos. Esta pesquisa, centrada no estudo de revistas em quadrinhos infantis, trabalha, portanto, com um gênero discursivo secundário:

A diferença entre os gêneros primário e secundário (ideológicos) é extremamente grande e essencial, e é por isso mesmo que a natureza do enunciado deve ser descoberta e definida por meio da análise de ambas as modalidades; apenas sob essa condição a definição pode vir a ser adequada à natureza complexa e profunda do enunciado (e abranger as suas facetas mais importantes); [...] A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia). (BAKHTIN, 2011, p.264)

Como vemos, a ideologia permanece como ponto central e essencial para o entendimento do Círculo acerca da linguagem e das relações humanas fomentadas por ela. Segundo Bakhtin (2011, p.265) os enunciados concretos funcionam como espécie de ponte entre a língua e a vida, visto que a língua só entra na vida quando é realizada por enunciados concretos, permitindo aí que a vida também entre na língua por meio deles. Daí advém a necessidade de estudar esses enunciados concretos, bem como seus tipos mais estáveis, os gêneros do discurso. Entretanto, não há uma maneira única e definida para realizar esse estudo. As relações entre língua, vida e ideologia permitem vários pontos de entrada, recortes teóricos, a depender dos objetivos específicos do pesquisador. Para nós, os enunciados artísticos ocupam posição de interesse, considerando o gênero discursivo que nos propusemos a analisar. Assim, algumas questões naturalmente guiam nosso olhar, mostrando-se mais importantes para a presente pesquisa.

A primeira dessas questões, também analisada por Bakhtin, concerne ao estilo. Para nós, é importante entender as influências e as fronteiras (se é que podem ser delimitadas) do estilo do gênero e do estilo individual do autor em um enunciado concreto. Bakhtin (2011, p.265) defende, de maneira geral, duas ideias principais sobre a relação do estilo com o enunciado. Em primeiro lugar, afirma que o estilo está ligado de maneira irreparável aos gêneros discursivos, isto é, que cada gênero possui necessariamente um estilo que lhe é próprio; o segundo ponto se refere ao estilo individual, quando o autor afirma que, dependendo do gênero discursivo em questão, abre-se mais ou menos espaço para que se expresse o estilo individual do falante. Bakhtin cita os gêneros literários – e aqui podemos pensar, de maneira geral, nos gêneros da esfera da arte – como os que

mais permitem o florescimento do estilo individual do autor; mais que isso, o estilo individual faria parte da própria constituição destes gêneros, sendo desejável que assim aconteça. Já alguns gêneros mais formalizados, como documentos oficiais, por exemplo, apresentam-se de maneira mais fechada, favorecendo o estilo do gênero em detrimento do estilo individual do autor. Bakhtin afirma que na maioria dos casos, este último parece ser o mais recorrente: o estilo individual pode vir a transparecer, mas ocorre de maneira complementar ao estilo do gênero, que domina o enunciado (BAKHTIN, 2011, p.266).

Sabendo, então, que em cada esfera de atividade humana constituem-se certos tipos de enunciados, os gêneros discursivos, e que cada gênero possui um estilo, não tardamos a concluir que os estilos variam também de acordo com esses campos da comunicação. Isso significa dizer que as atividades humanas, de acordo com suas funções e suas condições reais de comunicação, realizam-se em enunciados com estilo próprio, e isso, somado ao estilo individual do autor, que chega com maior ou menor força ao enunciado concreto, determina seu estilo final. Assim, quando se analisa o estilo de um enunciado, é possível obter indicativos não apenas do gênero ao qual pertence, e de sua autoria, como também do campo no qual se realizou. Certamente não podemos afirmar que o estilo é o *único* fator determinante de um gênero, é preciso também levar em consideração seu conteúdo temático e sua forma composicional, mas o estilo parece ser, dos três, o elemento mais permeável, visto que podemos considerar tanto o estilo do autor quanto o estilo do gênero.

Bakhtin assinala, ainda, que os estilos dos enunciados também se modificam em cada época, conforme evolui a linguagem literária (BAKHTIN, 2011, p.268). Embora não possamos afirmar que a linguagem literária seja a única responsável pelo fenômeno, entendemos que os estilos dos gêneros de fato se modificam com o passar dos anos, conforme os gêneros primários e secundários (aqui entram os gêneros do campo artístico) exercem influência mútua entre si. Um romance escrito em determinada época – e determinado local – não apresentará as mesmas características de um romance de outro tempo e outro lugar, da mesma forma como o diálogo do cotidiano também se modifica com o passar das décadas. Os gêneros em quadrinhos também possuem estilos próprios que, naturalmente, sofreram modificações desde seu surgimento até os dias atuais, como veremos no capítulo terceiro deste trabalho.

2.3 Diálogos materializados: as forças centrípetas e centrífugas na constituição dos gêneros

Para entendermos melhor a questão dos gêneros do discurso – e das características de um dado gênero – é importante compreendermos o funcionamento das esferas de atividade onde os gêneros se constituem, bem como suas relações entre si. Bakhtin já discorria sobre isso em um de seus primeiros textos, *Arte e Responsabilidade*, datado de 1919, cuja tradução para o português está presente na coletânea *Estética da Criação Verbal*. Nele, o autor defende a ideia de que os grandes campos² da cultura humana são unificados apenas no indivíduo, que lhes confere sentido. Fora dessa relação, quaisquer contatos entre a ciência, a arte e a vida tornam-se mecânicos. Em seu ponto de vista, não há como o sujeito ausentar-se do mundo da vida para se dedicar à criação artística; as duas atividades estão intrinsecamente relacionadas. Da mesma forma, não existe possibilidade de a vida desdobrar-se sem sofrer influências da arte – o indivíduo é o pivô que articula e integra esses campos ideológicos:

O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2011b, XXXIII-XXXIV)

Ainda que unidas pelo indivíduo, cada esfera de atividade possui uma orientação própria da realidade, o que influencia diretamente os tipos de texto que nela são produzidos. Essa orientação é eminentemente ideológica, ou seja, não pode ser tomada como objetiva, mas como uma construção particular da realidade, uma versão do mundo que a rodeia. Quando Volóchinov fala, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, sobre os signos ideológicos, deixa também claro que o processo de refração e reflexão da realidade objetiva está intimamente ligado com o campo da criação ideológica, onde esse processo ocorre (VOLÓCHINOV, 2017a, p.94).

É preciso lembrar que cada um desses campos é, antes de tudo, um espaço de interação social, de encontros e tensões entre sujeitos socio-históricos, voltado a um aspecto da comunicação

² Neste trabalho, utilizamos os termos “campo” e “esfera” para se referir ao mesmo conceito, respeitando a maneira com que foram traduzidas nas obras consultadas.

e da cultura humanas. É esperado que um símbolo religioso traga uma “versão” da realidade diferente daquela encontrada em um trabalho científico, e isto se deve à função que cada campo exerce na vida social. Em outras palavras, entendemos assim que cada campo da cultura humana possui uma função na organização da sociedade, o que implica um modo particular de entender e construir discursivamente essa sociedade, produzindo gêneros discursivos distintos que trazem – em seu estilo, seu conteúdo temático e sua forma composicional – elementos desse posicionamento axiológico, como uma espécie de assinatura ideológica materializada nos enunciados. É possível perceber, assim, que cada gênero do discurso possui, como a própria palavra possui, uma dupla orientação, que, por um lado, aponta para o outro, para a função discursiva que pretende cumprir, para o destinatário; e, por outro, remete ao eu, ao autor, ao seu campo ideológico de origem.

Dizer, entretanto, que cada uma dessas esferas, ou campos, apresenta uma interpretação particular da sociedade, e um funcionamento igualmente particular, não significa dizer que operem de maneira completamente independentes umas das outras. Como vimos, Bakhtin elege o indivíduo como eixo unificador do funcionamento dessas esferas, e Volóchinov aponta o signo ideológico como ponto em comum entre elas. Ambas as visões nos parecem pertinentes, a depender da questão a ser analisada. Quando pensamos na produção de sentido e no processo de subjetivação da realidade (ou seja, no modo como o sujeito percebe a realidade, a partir de seu posicionamento socio-histórico), é certo que a dimensão sógnica dos materiais – da palavra, do som, da imagem – a tudo abrange e unifica. Já quando olhamos para a organização social, prática, das atividades humanas, não há onde encontrar outro elemento mais unificador que o próprio sujeito, que é ator e *responsável* pelo modo como organiza esses signos na produção de enunciados; e isso vale para todas as esferas.

Cabe fazermos aqui algumas considerações sobre os signos ideológicos que diferem da palavra, ou seja, que não são constituídos pela linguagem verbal, sobre os quais discutiremos mais especificamente na próxima sessão deste capítulo. Conforme a sociedade avança no tempo, e conforme as estruturas organizacionais da cultura humana tornam-se mais complexas, é natural que novas formas de comunicação surjam e ganhem espaço, dialogando com gêneros discursivos existentes, expandindo as fronteiras dos mesmos até darem vida a outros gêneros. Essa expansão das esferas de atividades e dos próprios gêneros deve-se também ao surgimento de novas tecnologias, que possibilitam novos meios de produção, circulação e distribuição desses textos. E

aqui ganham espaço também outras linguagens: a imagem, o som, o movimento do corpo, o *design* gráfico – todas elas evoluem conforme ganham espaço na arena social da comunicação humana.

Já sabemos, conforme Volóchinov (2017a, p.94), que qualquer uma dessas linguagens pode constituir signos ideológicos; para isto, basta que produzam significado para um grupo social. Sabemos também que esses signos, verbais e não-verbais, são uma parte concreta do mundo, externa ao homem, e, portanto, passíveis de estudo:

Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sônico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. (VOLÓCHINOV, 2017a, p.94)

Medviédev também enfatiza a importância de entendermos a *materialidade* da ideologia:

Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado. (MEDVIÉDEV, 2019, p.48)

Os estudos do Círculo de Bakhtin giraram majoritariamente ao redor da linguagem verbal, com grande enfoque ao campo da arte, aos estudos literários. Mikhail Bakhtin, especialmente, preocupou-se com o funcionamento do romance, dedicando-se a estudar e discorrer sobre a obra de autores como Fiódor Dostoiévski e François Rabelais. Entretanto, encontramos na obra do Círculo, como vimos acima, indicações claras de que a teoria da linguagem que estavam desenvolvendo não se encerra exclusivamente na linguagem verbal; pelo contrário, abrange tudo que é de natureza sônica, ou seja, tudo que, partindo do homem – ou melhor, da interação social entre sujeitos – traz consigo uma centelha de reflexo do mundo, refratando-o também de maneira singular. Em outras palavras, a teoria bakhtiniana abrange tudo aquilo que produz sentido, tudo aquilo que, significando, integra uma cadeia dialógica cujo início e fim não podem jamais ser localizados. Em seu ensaio *O problema do texto na Linguística, na Filosofia e em outras Ciências Humanas*, Bakhtin afirma:

Cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja linguagem

da arte). Se por trás do texto não há uma linguagem, este já não é um texto mas um fenômeno das ciências naturais (semiótico), por exemplo, um conjunto de gritos naturais e gemidos desprovidos de repetição linguística (semiótica). (BAKHTIN, 2011, p.309)

Esse sistema universalmente aceito do qual fala Bakhtin, ou seja, essa linguagem, não é necessariamente de natureza verbal. É certo que, no momento da interpretação de um dado enunciado, as palavras sempre estarão envolvidas, por meio do discurso interior, como explica Volóchinov (2017, p.95); entretanto, não é necessário que a palavra esteja presente de maneira explícita em um enunciado, que pode ser constituído, por exemplo, da linguagem musical, pictórica, cinematográfica. Bakhtin também afirma, confirmando o que diz Volóchinov a respeito da ideologia, que “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” (BAKHTIN, 2011, p.311). Assim, temos duas constatações importantes: a primeira, de que qualquer sistema minimamente estabelecido de signos, ou seja, qualquer expressão *material* compartilhada por dois ou mais sujeitos organizados socialmente, é capaz de produzir sentidos, de produzir textos; a segunda, de que é novamente a *interação social* que propicia o acontecimento do texto, conferindo-lhe vida sógnica.

Somando-se essas constatações, começa a transparecer um aspecto fundamental da teoria bakhtiniana – e da própria metodologia da Análise Dialógica do Discurso, desenvolvida com base nela: o de que os sentidos só deixam-se vislumbrar quando tomamos 1) o enunciado enquanto acontecimento, socio-historicamente situado, e 2) a centralidade das *relações* humanas no cerne do texto, que podem ser vistas, em última instância, nas *relações entre textos*. Quando entramos em contato com um enunciado concreto (produzido por um determinado sujeito, em um determinado espaço e uma época específica), não estamos, de fato, interagindo apenas com este texto. Pelo contrário, encontramos nele marcas de outros textos, ecos de outras vozes, espectros de outros enunciados.

Esses outros textos com os quais dialoga estão postos na cadeia discursiva na qual se insere, seja em tempos passados – o relato histórico da última grande guerra, a canção de sucesso da década passada, o romance do século anterior; em sua atualidade – a notícia no jornal de ontem, o discurso do candidato a presidente das próximas eleições, o filme mais comentado do momento; e mesmo de tempos que ainda estão por vir – e, aqui, se configuram na forma de previsões, antecipações que fazemos, sem perceber, ao produzir enunciados. Como afirma Volochínov em seu ensaio *A*

construção da enunciação: “Estamos convencidos de que todo discurso é *dialógico*, dirigido a outra pessoa, à sua *compreensão* e a sua efetiva *resposta* potencial” (2013b, p.168).

Todo enunciado, não importa em qual linguagem se configure, já nasce impregnado, e preenhe, de outros enunciados. É evidente que todo texto fala sobre algo, o objeto do texto, e é com seu objeto que o texto constrói sua relação central. Este texto, por exemplo, tem como objeto a teoria do Círculo de Bakhtin, mas traz também, inevitavelmente, relações com outros autores, pesquisadores, outros textos que já versaram sobre o mesmo objeto, e mais, relações com os textos que virão a respondê-lo, no futuro, em outras pesquisas ou em uma avaliação acadêmica, por exemplo. Essas são as relações dialógicas das quais fala Bakhtin:

O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele. No entanto, até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir. A relação com a palavra do outro difere essencialmente da relação com o objeto, mas ela sempre acompanha esse objeto. Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando neles atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. (BAKHTIN, 2011, p.300)

É interessante perceber que, embora um texto possa estabelecer, e frequentemente estabeleça, relações com textos variados, constituídos em diversos campos da atividade humana, é certo que suas relações mais diretas se darão, principalmente, com outros enunciados produzidos na mesma esfera em que ele próprio se constitui. Nas palavras de Bakhtin, “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p.297). Mais explícitas ainda são suas relações com outros textos do mesmo gênero. Assim, ainda que traga ecos de gêneros e textos diversos, um romance, por exemplo, dialoga de maneira muito mais perceptível e imediata com outros enunciados artísticos e suas tendências, com outros romances e suas respectivas escolas literárias. Isso implica relações dialógicas que perpassam as temáticas, o estilo e a forma composicional de um dado enunciado.

É a recuperação dessas relações dialógicas, presentes em qualquer enunciado concreto, que nos permite perceber e explicitar os valores ideológicos materializados nas revistas da Turma da Mônica. Por meio do cotejo das revistas entre si e delas com outros textos – da esfera artística e de outras esferas de atividade humana – nos aproximamos de sua localização na cadeia discursiva da

qual faz parte. Então, partindo de seu posicionamento axiológico em dada época, conseguimos perceber quais forças sociais foram potencialmente responsáveis pela produção de mudanças valorativas nas revistas. É desse modo que a Análise Dialógica do Discurso se mostra produtiva para nossos objetivos.

De certa forma, é possível perceber como essas relações dialógicas entre enunciados, explicadas por Bakhtin, funcionam quase como uma metáfora para as próprias relações humanas – o sujeito, que também é socialmente situado e ideologicamente constituído, tece relações com outros sujeitos de maneira semelhante: antagoniza-os, responde-lhes, ajuda-os; e, principalmente, define-se pela relação com o outro. Desse modo, poderíamos aplicar ao próprio ser humano as palavras do autor, quando ele sintetiza a natureza social e interdependente do texto: “Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros” (BAKHTIN, 2011, p.297).

Em meio a esse ambiente dialógico, de constantes encontros e fricções entre enunciados e gêneros, é compreensível que eles passem, ao longo do tempo, por determinadas mudanças. É preciso lembrar que os gêneros do discurso são tipos “relativamente estáveis” de textos, como afirma Bakhtin (2011), e é nessa relatividade que encontram espaço para o novo. Cada enunciado concreto, em suas condições de realização, atualiza o gênero discursivo no qual se constitui. As relações dialógicas que trava com outros textos não o deixam sair impune; ele leva consigo uma centelha de cada um deles, na forma de resposta, indagação, reiteração, rompimento... Dessa maneira, cada enunciado representa um passo que o gênero dá, seja em direção a seus alicerces originais (mantendo-o estável) seja em direção a suas maleáveis fronteiras (avançando rumo à renovação). De fato, a própria língua é objeto constante desses movimentos de contração e expansão, aos quais Bakhtin se refere como *forças centrípetas* e *forças centrífugas*:

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso é um ponto de aplicação tanto das forças centrípetas quanto das centrífugas. Nela se cruzam os processos de centralização e descentralização, unificação e separação, um basta não só a sua língua como materialização discursiva individual como também basta ao heterodiscurso, é seu participante ativo. E essa comunhão ativa de cada enunciado no heterodiscurso vivo determina a feição linguística e o estilo do enunciado em grau não inferior à sua pertença ao sistema normativo-centralizador da língua única. (BAKHTIN, 2015, p.42)

Isso nos lembra, novamente, de que a língua e a vida, na perspectiva bakhtiniana, não existem em dimensões separadas, e é precisamente o enunciado concreto que as une, funcionando

como portal entre as duas. Nas palavras de Bakhtin: “Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (2011, p.265 os gêneros do discurso). Torna-se evidente, assim, que a vida exerce influência sobre a língua – sobre os enunciados, sobre os gêneros – e que a língua também influencia a vida, as relações sociais e a própria constituição desses sujeitos. Dessa maneira, Arte e a Vida também estão ligadas de maneira profunda, por meio do enunciado concreto, e sua *responsividade*, e do sujeito que enuncia, com sua *responsabilidade* (BAKHTIN, 2011a).

Essa discussão está intimamente ligada com as propriedades de reflexão e refração dos signos ideológicos discutidas por Volóchinov. O autor defende que a palavra (o signo ideológico *par excellence*) é capaz de registrar, de acumular as mais sutis mudanças ideológicas que ocorrem na sociedade, mesmo quando essas mudanças ainda não se consagraram – e talvez nunca se consagrem – enquanto sistemas ideológicos organizados. Isso quer dizer que o signo funciona como uma espécie de registro dos ventos ideológicos que sopram com maior ou menor força, vindo de uma ou outra direção, em dado momento socio-histórico. É preciso lembrar aqui que, para adquirir a condição de signo ideológico, um dado objeto precisa obter importância para um grupo de pessoas socialmente organizadas, ou seja, não basta que um único indivíduo lhe atribua valor individual. A ideologia só existe no âmbito social, na arena de intersecção de sujeitos, como afirma não apenas Volóchinov, como Medviédev:

Até nossos dias a ciência interessava-se somente pelos processos individuais, fisiológicos e, sobretudo, psicológicos da criação e da compreensão dos valores ideológicos, negligenciado o fato de que o homem individual e isolado não cria ideologia, que a criação ideológica e sua compreensão somente se realizam no processo da comunicação social. Todos os atos individuais participantes da criação ideológica são apenas os momentos inseparáveis dessa comunicação e são seus componentes dependentes, e, por isso, não podem ser estudados fora do processo social que os compreende como um todo. (MEDVIÉDEV, 2019, p.49)

Nesse contexto, Volóchinov explica que, por esse motivo, todas as produções ideológicas que são realizadas no exterior, ou seja, no material ideológico, são realizadas em busca de um *reconhecimento social*. (2017, p.110-111). E acrescenta:

De fato, são as mesmas condições econômicas que inserem um novo elemento da realidade no horizonte social, tornando-o socialmente significativo e “interessante”; e estas mesmas forças criam as formas de comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa etc.), que, por sua vez, determinam as formas de expressão sígnica. (VOLÓCHINOV, 2017, p.112)

Vemos, assim, que a existência é inserida no campo ideológico de acordo com forças econômicas, tornando esse ou aquele elemento relevante para a sociedade, o que, por conseguinte, resultará em determinadas expressões desses signos ideológicos. Nesse contexto, entra a luta de classes, que se dá em primeira instância no próprio signo, à medida em que ele não apenas reflete a existência, mas também a refrata, ou seja, também traz em si interesses diversos – e por vezes divergentes – de diferentes grupos sociais. Dentro do que Volóchinov chama de “coletividade símica”, ou seja, de um grupo que se utiliza dos mesmos signos para se comunicar, há diferentes classes, cada qual com seu posicionamento axiológico, sua visão distinta de mundo e seus interesses diante dele. “Em decorrência disso, *em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionadas*” (VOLÓCHINOV, 2017, p.113; grifo do autor).

É aí que conseguimos entrever a ação das forças *centrípetas* e *centrífugas* postuladas por Bakhtin, que coexistem não apenas dentro da língua como um todo, mas já dentro de cada signo ideológico. É na refração da existência que o signo guarda suas tensões constitutivas, que apontam ora para o centro, em um movimento conservador, ora para a periferia, oscilando rumo à ruptura. Essa dinâmica dicotômica, que nasce no signo, pode ser observada no enunciado, no gênero discursivo, na língua. E é importante que não percamos de vista suas origens, arraigadas nas forças econômicas e nos interesses sociais diversos das diferentes classes. Cabe-nos, na pesquisa da análise dialógica do discurso, explorar essa *dialética interna* do signo, mesmo sabendo que:

Em condições normais da vida social, essa contradição contida em todo signo ideológico é incapaz de revelar-se em absoluto, pois na ideologia dominante o signo ideológico é sempre um pouco reacionário, em uma espécie de tentativa de estabilizar o momento anterior do fluxo dialético da formação social, ou seja, de enfatizar a verdade de ontem como se fosse a verdade de hoje. Isso determina a particularidade do signo ideológico de refratar e distorcer a realidade dentro dos limites da ideologia dominante. (VOLÓCHINOV, 2017, p.113-114)

É interessante perceber que há um caminho percorrido pelo signo que o leva desde os princípios de sua relevância social, quando surge na base da sociedade, na chamada *ideologia do cotidiano*, até estabilizar-se em sistema ideológico organizado. Tal percurso é possibilitado por essas forças conflitantes que o constituem, e que, nesse embate, o modificam sem cessar, por mais sutilmente que se deem essas mudanças. Desse processo contínuo de tensões e modificações, resulta um movimento de estabilização de certos signos – ou de apoderamento deles por parte da ideologia dominante, por motivos sociais e econômicos – que passam então a integrar os sistemas ideológicos organizados, como explica Volóchinov em seu ensaio de 1930 *Que é a linguagem*:

Estabeleçamos o acordo de chamar de ideologia cotidiana a todo conjunto de sensações cotidianas – que refletem e refratam a realidade social objetiva – e as expressões exteriores imediatamente a elas ligadas. A ideologia cotidiana dá significado a cada ato nosso, a cada ação nossa e a cada um de nossos estados “conscientes”. Do oceano instável e mutável da ideologia afloram, nascem gradualmente as inumeráveis ilhas e continentes dos sistemas ideológicos: a ciência, a arte, a filosofia, as teorias políticas. (VOLOCHÍNOV, 2013^a, p.151)

O autor esclarece que esses sistemas, por sua vez, também exercem influência sobre a ideologia do cotidiano, em um processo quase simbiótico sem o qual não podem continuar a existir. Nossas reflexões anteriores a esse respeito nos servem de base neste ponto:

Entre estas duas facetas da atividade humana – de um lado, a ideologia do cotidiano, do outro, os sistemas ideológicos organizados – constitui-se um esquema de retroalimentação, onde um está sempre exercendo influência e nutrindo-se do outro. Esse entendimento vai ao encontro do que discutimos anteriormente ao falarmos de arte e responsabilidade, pois Bakhtin também afirma, naquele texto, que a vida e a arte não podem estar separadas ou apenas ligadas por relações mecânicas e externas ao indivíduo, mas que devem estar ligadas de maneira orgânica, pelo sujeito, influenciando-se mutuamente e respondendo uma a outra e uma pela outra. (RODRIGUES, 2018, p.34)

Volóchinov explica, ainda, que não devemos tomar a *ideologia do cotidiano* por algo unificado, sem nuances internas. Pelo contrário, trata-se de um termo que abarca um grande número de estratos, sendo os mais baixos de natureza mais volátil, mutável e pouco desenvolvida, enquanto os que lhes estão acima – mais próximos de fazer contato com os sistemas ideológicos organizados – seriam caracterizados por sua natureza *criativa*. Segundo ele, é nesses estratos superiores onde ocorre o “*intercâmbio comunicativo do autor com seus leitores*” (VOLOCHÍNOV, 2013a, p.152 – grifo do autor). Ou seja, é aqui que o autor considera seu ouvinte, antecipa-lhe as possíveis respostas, molda de acordo com ele seu enunciado; é também aqui que o leitor *compreende* a obra, reconhecendo-se nela ou rechaçando-a, formulando suas respostas ao texto de acordo com sua orientação axiológica.

Esse percurso que o signo ideológico percorre, das bases às superestruturas, é de especial interesse para este trabalho, pois que nos serve de indicador das mudanças valorativas que ocorrem na sociedade em determinada época. Imaginemos um dado valor social, que surge nos estratos mais baixos da ideologia do cotidiano, e, pouco a pouco, torna-se mais relevante, é alvo de crescente interesse, até penetrar as camadas dos sistemas ideológicos organizados. Nelas, torna-se objeto da ciência, da arte, da religião; reflete e refrata a existência e os variados interesses sociais e econômicos que o levaram até ali, para então voltar a circular na sociedade, reorganizado em

gêneros discursivos estabelecidos e projetos de dizer condizentes com essas esferas de atividade. Ao se analisar uma produção artística, como fazemos neste trabalho, é possível encontrar esses signos ideológicos materializados nos enunciados e, a partir deles, detectar os valores vigentes daquele momento socio-histórico. O cotejo do *corpus* com outros textos nos ajuda a localizar esses traços valorativos, recuperando, ao menos em parte, o percurso que o levou até ali em detrimento de outros valores que, aos poucos, vão-se apagando das revistas.

2.4 Vozes que ecoam no Tempo e no Espaço: dialogismo e o verbo-visual

O princípio do dialogismo, que dá nome à metodologia por nós escolhida para analisar o *corpus* deste trabalho, constitui um dos pilares centrais da teoria da linguagem que o Círculo construiu. Ele faz parte da dimensão sociológica que os autores do Círculo entendiam ser indispensável para pensar a linguagem e os campos de produção ideológica, em especial, a arte. Volóchinov chama atenção para o fato de que o diálogo abrange tanto a comunicação verbal imediata, que ele considera ser a forma de interação discursiva mais importante, quanto as relações entre textos, de maneira não tão imediata, mas igualmente viva, igualmente passível de uma recepção ativo-responsiva (VOLÓCHINOV, 2017, p.219). Segundo ele, um livro impresso, por exemplo, pode tecer relações dialógicas com resenhas, pesquisas, trabalhos da mesma área que venham a ser escritos posteriormente, e:

Além disso, esse discurso verbal é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera, e esse discurso verbal parte de determinada situação de um problema científico ou de um estilo literário. Desse modo, o discurso verbal impresso participa de uma espécie de discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante. (VOLÓCHINOV, 2017, p.219)

Vemos, aí, que as relações dialógicas da comunicação discursiva podem se estabelecer de diversas maneiras. Em relação à temporalidade, podem dialogar de maneira mais aparente com os já-ditos, ou antecipar de forma mais direta textos futuros; em relação à situação, podem se dar de modo imediato, como no diálogo do cotidiano, ou espaçado, como nos textos impressos; nas relações com o outro, podem dialogar com outros textos do próprio autor, ou estabelecer diálogo com enunciados de outros autores. Na realidade, todo texto traz em si, em maior ou menor grau, um pouco de todas essas características, mas é interessante perceber que o dialogismo não se

apresenta como uma característica restritiva de um dado enunciado – no sentido de que certos textos só dialogam com tais outros – e sim de forma abrangente e maleável, quebrando barreiras temporais, espaciais e autorais.

Vamos voltar nossa atenção, especificamente, para o *corpus* deste trabalho, as revistas em quadrinhos da Turma da Mônica. Trata-se, naturalmente, de enunciados do campo da arte, que estabelecem, portanto, diálogos com outros enunciados da mesma esfera – ou seja, outros enunciados artísticos – e, mais ainda, com outros textos do mesmo gênero discursivo. Em capítulos subsequentes desta tese, observamos algumas destas relações dialógicas com outros enunciados da esfera da arte, como os livros de literatura infantil, e de gêneros afins, como quadrinhos de outras épocas e outros autores. Considerando a extensão temporal de produção das revistas de Mauricio de Sousa (cinco décadas) evidenciam-se, também, outras relações dialógicas mencionadas por Volóchinov: as relações entre textos do autor com textos anteriores dele próprio. Entendemos esta última categoria de importância ímpar para este trabalho, visto que só no cotejo das revistas entre si, ao longo das décadas de publicação, é que podemos fazer emergir as mudanças dentro da obra, bem como as estabilidades proporcionadas pelo gênero.

Outro ponto importante a respeito do *corpus* está relacionado à linguagem a partir da qual se constitui: a linguagem verbo-visual. As revistas em quadrinhos infantis são compostas tanto por sequências gráficas quanto por sequências verbais, e é a junção dessas duas manifestações sógnicas que constitui a linguagem verbo-visual. É importante frisar que não se trata de duas linguagens que podem ser analisadas separadamente para depois somar-se seus significados tal qual uma equação matemática. Todas essas encarnações ideológicas – a palavra, a pontuação, os traços, as cores – formam a linguagem dos quadrinhos e aparecem, no texto, com um acabamento estético que não pode ser “desconstruído” para que se analise cada camada de sentidos por si só. Ainda que, no momento da análise, seja natural ocupar-se ora mais com os elementos visuais, ora mais com as sequências verbais, por questões de organização do texto científico, é imperativo que não se perca de vista o todo de sentido que a composição estética do autor engendra.

Em nossas pesquisas anteriores, de Iniciação Científica (RODRIGUES, 2015) e Mestrado (RODRIGUES, 2018), analisamos com sucesso outros enunciados verbo-visuais, de outros gêneros discursivos, também a partir da teoria do Círculo de Bakhtin. Naquelas ocasiões, entendemos que o projeto de dizer do autor forma-se não pela soma dos signos postos, mas ao contrário; forma-se junto deles, ao ser organizado e expresso no material, dando vida (forma) à obra acabada que não

pode, assim, ser desmantelada artificialmente para fins científicos. Tal operação seria tão absurda e improdutiva quanto destruir uma escultura para analisar cada material – metal, madeira, tecido, argila – de maneira independente. O que pretendemos analisar é o todo da obra, o todo da linguagem, o todo de sentido que o projeto discursivo do autor organizou e que não pode ser desconstruído.

Neste momento socio-histórico em que desenvolvemos esta pesquisa, os enunciados verbo-visuais são tão abundantes que se torna difícil imaginar a vida cotidiana sem eles. Estão nas propagandas dos *outdoors*, nos programas televisivos, e, especialmente, na palma de nossas mãos – em nossos *smartphones*. Os gêneros que se manifestam e se atualizam em enunciados verbo-visuais são variados, e novos surgem conforme novas plataformas são criadas. Dessa maneira, já não há como ignorá-los. Pelo contrário, é importante que nos lancemos ao estudo dos mesmos, respondendo à proposta de Bakhtin de desenvolver análises a respeito da grande variedade de gêneros que nos cercam e, de certa forma, nos constituem. Alguns autores, estudiosos do Círculo de Bakhtin, nos ajudam a refletir um pouco mais sobre essa questão. Ao analisar um anúncio publicitário veiculado em uma revista de circulação nacional, Brait e Melo nos dão um vislumbre metodológico de como proceder diante de um enunciado concreto desta natureza:

A primeira coisa que se deve considerar é que esse é um enunciado verbo-visual e, portanto, imagens (cores, figuras, lugar que ocupam no espaço enunciativo etc.) e sequências verbais estão inteiramente articuladas, interatuantes, a partir de um projeto “gráfico”, de um projeto discursivo. Por essa razão, para efeito de análise e produção de sentidos, não podem ser “separadas”. (BRAIT & MELO, 2014, p.72-73)

Como havíamos frisado, é preciso considerar o enunciado como um todo, um projeto discursivo que só pode ser descortinado com sua análise integral. Brait se dedica à análise de outros enunciados verbo-visuais em outras publicações, tecendo considerações a respeito deste tipo de enunciado que nos guiam em nossos próprios esforços para também os analisar de maneira satisfatória. Em seu artigo *A palavra mandioca do verbal ao visual*, a autora constrói uma argumentação embasada historicamente, e sustentada pelos estudos bakhtinianos, para explicar a influência das formas visuais no próprio nome da raiz brasileira, a mandioca. Ao reiterar a impossibilidade de desmantelamento do enunciado para recuperar seus sentidos, ela explica como deve conduzir a análise:

Assim sendo, a linguagem verbo-visual será aqui considerada como um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e importância, o verbal e o visual. Essa unidade de sentido, esse enunciado concreto, por sua vez, será constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. (BRAIT, 2009, p.143)

Notamos que, mesmo se tratando de enunciados verbo-visuais, não podemos ignorar sua natureza fundamental e primeira, a de enunciado *concreto*, ou seja, não podemos deixar de situá-lo em um lugar histórico, social, ideológico, em um campo da atividade humana – são essas considerações que continuarão nos dando informações esclarecedoras a respeito da produção, circulação e recepção do enunciado analisado.

É interessante atentarmos, também, para questões referentes à autoria, pois, muitas vezes, enunciados verbo-visuais apresentam uma autoria coletiva; a grosso modo, em muitos casos, aponta-se um autor do texto visual e um autor do texto verbal. Entretanto, não é assim que entendemos casos como esses, pois não se tratam de dois textos: a partir do momento em que são articulados juntos, em um único enunciado, nasce um novo texto, verbo-visual, ainda que de autoria dupla.

Em nossa pesquisa de Mestrado, deparamo-nos com esse fenômeno ao analisar peças da campanha publicitária assinada por Mauricio de Sousa e pelo UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância). Naquela ocasião, identificamos a voz autoral do cartunista expressa tanto no estilo das ilustrações, das personagens da Turma da Mônica, quanto na entonação verbal dos enunciados. Ao mesmo tempo, foi possível recuperar o discurso do UNICEF também nas duas materialidades, fosse em representações visuais de certos valores ideológicos ligados à infância, ou em informações educacionais trazidas nas sequências verbais, encarnados nas vozes das personagens. Fomos capazes, ainda, de recuperar ecos discursivos advindos de outras esferas de atividade, como discursos políticos, pedagógicos, científicos, jurídicos. O que emergiu como ponto em comum entre esses enunciados e outros que contam, por exemplo, com uma autoria individual, foi o fato de o projeto discursivo permanecer um só:

O projeto de dizer das peças é construído por uma confluência entre discursos provenientes de várias esferas da atividade humana. É também construído por dois eixos de autoria distintos que vêm se manifestar em uma terceira esfera: a da publicidade/propaganda. É, ainda, expresso em duas linguagens que, apesar de serem recebidas de forma distinta, têm em comum o fato de serem compostas pela mesma unidade de sentido sobre a qual funda-se toda e qualquer atividade social e humana: o signo ideológico. Concluímos, assim, que os enunciados concretos

analisados mobilizam discursos de diversas origens, ecoando valores de exaltação da infância plena, protegida e saudável, na medida em que as duas vozes autorais presentes nas peças se manifestam, cada uma a sua maneira, em favor de um projeto de dizer único, que vai além de uma infância adequada: é a imagem estilizada de uma infância feliz. (RODRIGUES, 2018, p.158)

Também na análise de textos verbo-visuais que trazem a questão da autoria coletiva, como textos científicos acompanhados de uma imagem, Brait conclui:

Finalizo este artigo reafirmando que o trabalho com a verbo-visualidade inspirado no pensamento bakhtiniano é possível, desempenha um papel importante na leitura da contemporaneidade e no ensino dessa leitura, mas exige empenho e rigor teórico-metodológico. Enquanto conjunto e sob a perspectiva dialógica, o enunciado/texto verbo-visual caracteriza-se como dimensão enunciativo-discursiva reveladora de autoria (individual ou coletiva), de diferentes tipos de interlocuções, de discursos, evidenciando relações mais ou menos tensas, entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades. (BRAIT, 2013, p.62)

Essas novas identidades, esses novos textos que nascem da concatenação dessas duas linguagens, exigem que nós, pesquisadores dos Estudos Discursivos e estudiosos da teoria bakhtiniana, estejamos atentos às novas possibilidades dialógicas que eles nos trazem. É natural que as relações de diálogo não se deem somente nas manifestações verbais, mas também na linguagem visual, e, principalmente, em sua combinação singular. É possível recuperar vozes e encontrar discursos outros não apenas nas palavras, mas em qualquer linguagem, devido a sua natureza primordial de signo ideológico. No campo da arte, por exemplo, encontramos um solo fértil para este tipo de relação discursiva, no qual artistas de diferentes lugares e épocas se lançam em um perguntar e responder eterno, uma espécie de valsa dialógica que a tudo supera:

Even though the word polyphonic refers to sound, can we read brushstrokes within a painting or chisel marks on a stone sculpture as polyphonous? I would suggest that the unique visual contest of color or directionality of marking in an artwork can express a dialogic and polyphonic sensibility. Colors meet and interact. Complex lines together define three-dimensional form. Analogously, there is an implicit dialogue in any artist's serial procedure, where a similar scene is painted under differing conditions, or the same form is sculpted numerous times.³ (HAYNES, 2008, p.297)

³ Apesar da palavra *polifônico* se referir ao som, será que podemos ler as pinceladas em uma pintura ou as marcas do cinzel em uma escultura como polifônicas? Eu diria que a combinação de cor e direcionalidade em uma obra de arte pode expressar uma sensibilidade dialógica e polifônica. As cores se encontram e interagem. Linhas complexas juntas definem formas tridimensionais. Analogamente, há um diálogo implícito em qualquer obra serial de

Da mesma maneira, as revistas em quadrinhos infantis são um gênero discursivo essencialmente verbo-visual, e, para que consigamos estudar e analisar os enunciados desse gênero, é essencial que estejamos familiarizados tanto com sua historicidade, especialmente na sociedade brasileira, como também com seu estilo. Dizer que vários gêneros se constituem com linguagem verbo-visual não significa dizer que eles os fazem da mesma maneira – se o fizessem, possivelmente não seriam gêneros distintos. Advindos de campos ideológicos distintos, e, possuindo, assim, projetos discursivos diferentes, os quadrinhos de modo geral não se organizam da mesma forma que as publicidades de utilidade pública, por exemplo (nosso objeto de estudo de Mestrado). Dessa forma, trazemos no capítulo terceiro deste trabalho um estudo acerca do surgimento e desenvolvimentos dos quadrinhos no Brasil.

Por hora, lançamo-nos à tarefa de compreender, a partir de uma perspectiva bakhtiniana, as características específicas dos gêneros discursivos que se constituem na Esfera na Arte.

2.5 O Campo da Arte e as particularidades da Estética

Para iniciarmos nosso mergulho nos conceitos que envolvem a criação estética, conforme o Círculo, frisamos o fato de que no texto *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na criação literária*, Bakhtin criticou qualquer tentativa da criação de uma ciência para cada arte; ele defende uma concepção sistemática do que chamou de *campo estético*, mas que também aparece na obra como *domínio estético*, e que aqui estamos chamando de esfera ou campo da arte. Segundo o autor, é preciso compreender esse campo estético tanto para diferenciá-lo com precisão do campo cognoscível e do ético (em outras palavras, do campo da ciência e do campo da vida), como para perceber de que forma ele se relaciona com a cultura humana. Essa concepção sistemática serviria ao autor não como fonte do próprio conceito de estética, visto que o estético já existe na obra de arte, mas como modo de compreendê-lo de maneira científica:

Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana; e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável: *para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca*

um artista, onde uma cena similar é pintada sob diferentes condições, ou a mesma forma é esculpida diversas vezes. (tradução nossa)

com os outros domínios, na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, 1988, p.16, grifo do autor)

A ênfase que o autor deposita na questão da unidade da cultura humana é central para o seu entendimento do fazer artístico. Sem a ligação com o mundo que não apenas cerca o sujeito, mas também o constitui, qualquer produção artística torna-se mecânica, estéril. Ou melhor, qualquer *ato* só tem validade no mundo concreto, como defende o autor em *Para uma filosofia do ato responsável*:

A unicidade única ou singularidade não pode ser pensada; ela só pode ser participativamente experimentada ou vivida. Toda a razão teórica em sua totalidade é apenas um momento da prática, isto é, a razão da orientação moral única do sujeito, no interior do evento do Ser único. Esse Ser não pode ser determinado nas categorias da consciência teórica não participante – ele pode ser determinado apenas nas categorias da comunhão real, isto é, de um ato realmente realizado, nas categorias da efetiva-participativa experiência da unicidade ou singularidade concreta do mundo. (BAKHTIN, 2012, p.30)

Similarmente, tratando do ato estético em *Arte e Responsabilidade*, Bakhtin é categórico ao afirmar que a arte destacada da vida perde seu valor estético: “O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encalço.” (BAKHTIN, 2011b, p.XXXIII). Em outras palavras, apesar de ser necessário diferenciar o campo estético do ético, não se pode apartá-los por inteiro – é justamente o homem, como ponto de contato entre eles, que empresta unidade, e *sentido*, ao fazer artístico:

[...] poderia se impor à arte quaisquer objetivos e significações estranhos à sua natureza puramente fatural: a arte não teria nada a objetar, pois a natureza em si só pode ser explorada: o fato e a singularidade puramente fatural não têm direito à voz; para consegui-lo eles precisam transformar-se em *sentido*; mas não podem transformar-se em sentido, sem ter adquirido unidade: um significado isolado é uma *contradictio in adjecto*. (BAKHTIN, 1988, p.16)

Com essas relações em mente, Bakhtin explica como deve se dar a análise estética de uma obra, pensando não apenas em sua materialidade, mas também em seu significado relacionado a arquitetura da obra: “A análise estética não deve estar diretamente orientada sobre a obra na sua realidade sensível, e ordenada somente pela consciência, mas sobre o que representa a obra para a atividade estética do artista e do expectador, orientada sobre ela.” (BAKHTIN, 1988, p.22). É preciso, portanto, encarar uma obra estética levando em consideração as relações dialógicas sobre as quais falamos anteriormente. Primeiramente, pensando em como aquela obra se relaciona com

o conjunto da obra do autor, o que ela significa para sua produção artística; em segundo lugar, e certamente não menos importante, pensando na compreensão ativo-responsiva do destinatário, no significado que a obra adquire em sua avaliação estética. Surge aqui, novamente, a conclusão de que estudar um enunciado *não situado* não condiz com a perspectiva do Círculo.

Antes de elencar as tarefas que considera essenciais para a análise estética, isto é, as funções básicas que uma filosofia voltada para o domínio artístico deve cumprir, Bakhtin tece uma elaborada crítica à estética material, enumerando algumas de suas falhas, que, a seu ver, a impedem de concluir com sucesso a empreitada de análise do objeto estético. De maneira sucinta, e aqui em nossas palavras, o autor aponta que a estética material⁴:

- 1) Não é capaz de fundamentar a forma artística: uma ênfase muito grande é dada ao material, e a forma permanece quase desconsiderada e desprovida de um movimento axiológico, ou seja, de relações valorativas. “[...] justamente porque a forma artisticamente significativa se refere na realidade a algo, ela está orientada sobre um valor além do material ao qual se prende e com o qual está indissolivelmente ligada” (BAKHTIN, 1988, p.21)
- 2) Não consegue estabelecer a diferença entre o objeto estético e a obra exterior: por não conseguir considerar a obra como algo além de material organizado, a estética material falha em compreender sua singularidade e pureza, sua natureza puramente artística. Assim, jamais enxerga qualquer obra como um “conjunto composicional com fim específico” (BAKHTIN, 1988, p.23)
- 3) Falha em distinguir as formas arquitetônicas das formas composicionais: como a forma arquitetônica do objeto estético define-se em sua *individualização estética*, essa ideia foge do âmbito da obra simplesmente enquanto material organizado, e, assim, elude-se da estética material; apenas a forma composicional pode ser captada segundo esta perspectiva. Enquanto a forma composicional está ligada à estrutura da obra, a forma arquitetônica relaciona-se mais intimamente com determinados valores do objeto estético. Por exemplo, “O *drama* é uma forma composicional (diálogo,

⁴ Volochínov tece críticas similares a respeito da estética formal em *Palavra na Vida e a Palavra na Poesia* (p.89, 2013b)

desmembramento em atos, etc.), mas o *trágico* e o *cômico* são formas arquitetônicas de realização” (BAKHTIN, 1988, p.24)

- 4) Não é capaz de explicar a visão estética fora da arte: seja na contemplação da natureza ou na transferência de valores estéticos para acontecimentos não-artísticos, como a criação do mundo, a estética material não tem parâmetros para analisar aquilo que não é fruto de organização material e técnica. “A estética material, com a sua compreensão da forma, sequer cogita a abordagem de semelhantes fenômenos” (BAKHTIN, 1988, p.26)
- 5) Não consegue fundamentar a história da arte: apenas nas interrelações de determinadas séries com outras séries é que se pode ter a dimensão histórica de uma arte. Enquanto isolada em si mesma, ainda que goze de uma estética elaborada, nenhuma série pode entrar na História. A estética material, ao isolar a arte da cultura humana, ou até isolar cada arte das demais, “[...] é capaz, no melhor dos casos, de estabelecer apenas o quadro cronológico das modificações dos processos técnicos da arte dada, pois uma técnica isolada não pode absolutamente ter história” (BAKHTIN, 1988, p.27).

Por esses motivos, Bakhtin aponta a urgência em se estabelecer uma filosofia que seja capaz de cumprir as tarefas essenciais da análise estética, fugindo das armadilhas da estética material. A primeira delas consiste precisamente em “compreender o objeto estético em sua singularidade e estrutura puramente artística”, ou seja, compreender o *objeto estético arquitetônico*; a segunda tarefa seria, então, analisar cientificamente a obra em sua estrutura, sua dimensão cognitiva, suas ligações com a organização do material; por fim, resta ao esteta “compreender a obra exterior, material, como um objeto estético a ser realizado, como aparato técnico da realização estética” (BAKHTIN, 1988, p.22). Feitas essas considerações, o autor segue sua empreitada em propor uma filosofia que abarque o campo estético de modo geral, tecendo considerações sobre três aspectos de uma obra artística: o conteúdo, o material e, finalmente, a forma.

Pensando, primeiramente, na questão do conteúdo, Bakhtin assinala, mais uma vez, a importância de considerarmos o domínio da cultura como um todo unificador da atividade humana. A cultura, que abrange os domínios do conhecimento, da ética, da arte, não tem barreiras limítrofes bem definidas; pelo contrário, ela está em todos estes domínios, que interagem e se misturam, até certo ponto, resultando no que chamamos de domínio da cultura:

Não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território interior. Não há território interior no domínio cultural; ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. (BAKHTIN, 1988, p.29)

Qualquer fato (ético, estético, religioso...) considerado isoladamente, não passa disso, um fato. Quando considerado, entretanto, em relação com a cultura, adquire sentido, é dotado de significação, “transforma-se como que numa mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo” (BAKHTIN, 1988, p.29). Todo ato ético e todo ato estético não flutua nem vem ao mundo no vazio, em um vácuo ideológico que o recebe de maneira neutra; pelo contrário, já nasce imbuído de valores e passa a fazer parte de um ambiente também valorativo, que o define e é definido por ele ao mesmo tempo. Segundo Bakhtin, uma obra enquanto coisa, enquanto objeto material, pode ser facilmente delimitada em suas dimensões, tal qual um livro que se estende apenas de capa a capa. Já a obra de arte enquanto ato estético é uma entidade viva, pulsante, ativa. “A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo” (BAKHTIN, 1988, p.30).

Quando opomos, de alguma maneira, a realidade da arte à realidade da vida, é importante que não pensemos estar opondo à arte uma realidade neutra, defende Bakhtin (1988, p.31). Segundo o autor, qualquer realidade que se tente opor à arte não pode ser neutra, porque tal concepção não existe. A realidade que chamamos *vida* já é estetizada. O que normalmente ocorre, segundo o autor, quando se tecem críticas a respeito de uma nova arte ou novo movimento artístico, por ele romper com a realidade, é que na verdade ele está rompendo com a forma anterior do fazer artístico, não com a realidade *per se*. Ao tomar, por exemplo, a escola literária anterior como forma neutra ou certa do fazer literário, o crítico ataca o que é novo e o acusa de subverter a ordem natural da realidade. O mesmo acontece quando uma nova forma de arte é desenvolvida: por não apresentar os mesmos elementos das formas que ocupam lugar de prestígio naquele dado momento histórico, é apontada como menor, ou paulatinamente ignorada. Sabemos que isso se deu, por exemplo, com as Histórias em Quadrinhos, por muito tempo valoradas negativamente por não corresponderem a nenhum outro padrão das artes positivamente valoradas à época. O fato é que não existe nenhuma realidade neutra à qual se pode opor a arte, pois que a própria fricção da oposição já demanda valores atribuídos a um e outro lado.

Quais seriam, então, as relações do ato estético com a vida? Segundo Bakhtin (1988, p.33), o objeto estético – e isso é determinante para o diferenciar do conhecimento – tem o poder de abrigar em si a vida, de acolher tudo que lhe é pré-existente, dando-lhe nova existência em seu próprio interior:

Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material. (BAKHTIN, 1988, p.33)

Em outras palavras, a arte não é desconectada da vida; pelo contrário, a vida torna-se parte constitutiva e indispensável da obra. O que não significa dizer que o objeto estético reflete a realidade tal e qual se apresenta fora dele (se é que seria possível alcançar algum retrato estático suficiente do mundo da vida, que o represente de modo fixo, fiel e verdadeiro), mas traz essa realidade para um outro plano axiológico, ou seja, organiza-a de uma nova maneira. A arte submete a vida a uma nova unidade: “individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa sua identificação nem a sua valoração*, é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante” (BAKHTIN, 1988, p.33, grifo do autor). Adicionalmente, da mesma maneira que não reflete inteiramente a realidade, a arte também não cria uma realidade absolutamente nova – o seu trabalho é sempre o de reorganizar os elementos da vida existentes.

Um ponto importante da visão bakhtiniana do fazer artístico é a ideia de que o ato estético só é possível se houver, por parte do autor-artista, um certo nível de exterioridade do conhecimento e do ato, ou seja, do mundo da ciência, do cognoscível, e do próprio viver. É importante, também, não confundir essa exterioridade com indiferença, como se o autor estivesse sumariamente desconectado da vida – de fato, já estabelecemos que, se assim o fosse, qualquer empreitada artística não passaria de uma concha axiologicamente vazia. A noção de exterioridade, aqui, significa que o artista se posiciona, temporariamente, do lado de fora dos acontecimentos para que seja possível os encapsular em um objeto estético, reordenando o conteúdo de acordo com um novo eixo socio-ideológico. Bakhtin afirma que a realização desse tipo de acabamento estético pelo lado de dentro, ou seja, sem um distanciamento por parte do artista, torna-se impossível.

A forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita (este dilaceramento e este caráter de prescrição são efetivos

fora da arte, na vida eticamente vivida), transferindo-o para o novo plano axiológico de uma existência (de uma beleza) isolada e acabada, axiologicamente segura de si. (BAKHTIN, 1988, p.36)

Este conteúdo, esteticamente organizado, aparece na obra por meio da forma, ou melhor, encarnado nela. Bakhtin (1988, p.37) explica que não é possível analisar puramente o conteúdo de uma obra, como se o conteúdo existisse nela separado da forma, pois que ele se encontra “dissolvido no todo artístico”. Da mesma maneira, não existe forma pura, já que ela também depende do conteúdo para ser realizada. Um depende da existência do outro, e, sendo assim, não podem ser separados nem no ato da criação estética nem no momento da apreciação do objeto. No que se refere à análise do conteúdo, Bakhtin aponta que há, basicamente, duas possibilidades ou etapas metodológicas: a primeira encerra-se completamente dentro do objeto estético, e ocupa-se em revelar a composição do conteúdo em sua dimensão *cognitiva*; a segunda volta-se para o elemento *ético* do conteúdo, e foge dos limites da obra para contextos mais amplos:

[...] tanto o elemento ético como também o cognitivo podem ser isolados e transformados em objeto de uma investigação independente, ético-filosófica ou sociológica, o qual pode também tornar-se objeto de apreciações atuais, morais ou políticas (apreciações secundárias e não primárias, também indispensáveis para a contemplação estética); assim, o método sociológico não só transcreve o acontecimento ético no seu aspecto social, já vivido e avaliado empaticamente na contemplação estética, mas também sai dos limites do objeto e introduz o acontecimento em ligações sociais e históricas mais amplas. Tais trabalhos podem ter grande significado científico, para o historiador da literatura eles são mesmo totalmente indispensáveis, mas ultrapassam os limites da análise propriamente estética. (BAKHTIN, 1988, p.43)

É de grande interesse, para esta pesquisa, esse elemento ético do conteúdo do qual fala Bakhtin. Considerando o objetivo principal deste trabalho, e os próprios princípios da Análise Dialógica do Discurso de ampliar os contextos de um texto, parece-nos que é principalmente sobre este último procedimento – o de colocar a dimensão ética do conteúdo do objeto de análise em relação com ligações sociais e históricas mais amplas – que construímos nosso percurso metodológico. Entendemos que apenas com a (re)construção dessas ligações socio-históricas será possível identificar como as revistas da Turma da Mônica respondem aos discursos socioeducativos circulantes no Brasil ao longo de cinco décadas de publicações.

Seguindo a linha argumentativa que Bakhtin constrói em seu texto, convém abordarmos, mais brevemente, o problema do material, levando já aqui em consideração o gênero discursivo do *corpus* desta pesquisa: a Revista em Quadrinhos Infantil e sua linguagem verbo-visual. Tanto a

palavra quanto os traços, formas e cores compõem o material deste gênero, como veremos posteriormente, e, assim sendo, todos precisam ser considerados quando falamos do material. É verdade que Bakhtin discorre muito mais largamente sobre o verbal enquanto material, sobre o texto poético e literário enquanto foco principal de sua atenção. Entretanto, é preciso lembrar que o próprio autor propõe uma filosofia de estética geral, ou seja, que possa abranger todos os tipos de arte, sem segregá-las cada uma a sua lógica interna. Dessa forma, encontramos também em suas reflexões considerações acerca de obras de outras naturezas, o que indica sua preocupação em realizar essa proposta. Uma primeira consideração importante referente ao material é a divisão que o autor estabelece entre o momento do fazer artístico e o momento da contemplação posterior:

Isto ocorre em todas as artes: a natureza extra-estética do material (à diferença do conteúdo) não entra no objeto estético: não entram o espaço físico-matemático, as linhas e figuras da geometria, o movimento da dinâmica, o som da acústica, etc.; com eles se relacionam o artista-artesão e a ciência estética, mas não a contemplação estética em primeiro grau. É preciso distinguir claramente estes dois momentos: no processo de trabalho, o artista necessita relacionar-se com a física, a matemática, a linguística; o esteta também necessita fazer o mesmo com a física, a matemática e a linguística, mas todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria a obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência estética enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é concluído. (BAKHTIN, 1988, p.49)

Esse entendimento é essencial para o ponto que o autor defende sobre o material: o de que ele não entra no objeto estético, mas que o objeto estético não pode existir sem ele. Isso significa dizer que o artista tem que lidar com o material específico do seu tipo de arte no momento em que se dedica à arte enquanto trabalho, com o fazer técnico artístico. Entretanto, uma vez que o trabalho esteja completo, ou seja, uma vez que o objeto estético ganhe vida, já não é possível identificar ou separar o material da forma ou do conteúdo – o material dissolve-se em sua função. As palavras que formam um romance, por exemplo, convertem-se em relações arquitetônicas dentro da própria obra; frases, orações, períodos deixam de ser estruturas da língua e passam a realizar o projeto estético acabado.

Bakhtin chama atenção para esse fato peculiar: o produto final, a representação estética do herói, não coincide mais de forma alguma com o material. Mesmo no que chama de “artes figurativas”, isto é, gêneros que se constituem a partir de uma linguagem visual, o autor enfatiza que a imagem (ou o componente estético) não é nem um conceito, nem uma palavra, nem uma

representação visual, e sim uma “formação estético-singular” realizada com a ajuda de algum material, mas que já não é o material em si. Bakhtin (1988, p.55) resume de maneira sucinta o significado do material na obra de arte: “sem entrar no objeto estético, em sua determinação material extra-estética, como um componente esteticamente significante, ele é indispensável à sua construção como momento técnico”. E segue enfatizando que não é preciso atribuir sentidos pejorativos ao que está chamando de técnica, referente à obra de arte: “aqui a técnica não pode e não deve ser separada do objeto estético; é ele que a anima e a movimenta em todos os seus aspectos, por isso, na obra de arte, a técnica não é de modo algum mecanicista [...]” (BAKHTIN, 1988, p.55).

O último elemento sobre o qual discorre Bakhtin em seu texto, *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, refere-se à forma. Segundo o autor, há duas possibilidades de um estudo da forma: a primeira, orientada a partir do interior do objeto estético, voltada para a forma do conteúdo – forma arquitetônica; a segunda, a partir do material e do todo organizacional da obra – a forma composicional. O autor adverte que a forma composicional não deve ser entendida como forma do material, e sim como forma *realizada* em um dado material, sofrendo influência tanto do seu objetivo estético quanto das restrições físicas advindas da natureza daquele material. Bakhtin (1988, p.57) explica que pretende discorrer, nesse texto, sobre o problema da forma arquitetônica do objeto estético, ou responder à questão: “como a forma composicional – a organização do material – realiza uma forma arquitetônica – a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos?”

Para conseguir responder a esse questionamento, Bakhtin nos introduz a um conceito de suma importância não só para seu argumento, mas para a teoria do Círculo como um todo, e também para este trabalho: a noção de autor-criador. Segundo ele, é na *forma* que o artista encontra a si mesmo, seu movimento criador do objeto, sua atividade produtiva de formalização axiológica. Isso ocorre, inclusive, não apenas no momento da criação estética, como também na contemplação, quando o sujeito deve experimentar-se enquanto criador da forma. A existência de um autor-criador se dá na forma artística, mas não na forma cognitiva, como o fazer científico, por exemplo. “O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística” (BAKHTIN, 1988, p.58).

A forma funciona, assim, como a relação axiológica do sujeito com o conteúdo, pois é por meio dela, e *nela*, que o sujeito se manifesta esteticamente. O conteúdo apresenta-se, segundo ele, em uma relação passiva de oposição à forma, pois que precisa dela para ser realizado esteticamente,

e tão logo deixe de submeter-se a ela, converte-se novamente em sua significação ético-cognitiva, ou seja, perde seu acabamento estético, sua marca axiológica que só pode ser impressa pelo autor-criador. Isso nos fornece uma nova dimensão para a questão da recepção ativo-responsiva sobre a qual já discutimos, pois Bakhtin parece afirmar que a recepção da obra de arte depende inteiramente dessa posição *ativa* para ter significado estético, do contemplador, ao menos em certa medida, colocando-se enquanto autor-criador da obra:

Só porque vemos ou ouvimos algo não quer dizer que já percebemos sua forma artística; é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão de nossa relação ativa e axiológica, é preciso ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa: ela deixa de existir no nosso exterior como um material percebido e organizado de modo cognitivo, transformando-se na expressão de uma atividade valorizante que penetra no conteúdo e o transforma. (BAKHTIN, 1988, p.58-59, grifo do autor)

O contemplador, para que consiga alcançar o objeto estético como algo além de uma criação ético-cognitiva, deve se apossar dele, familiarizar-se com ele e tomá-lo para si até que se encontre nele; só assim será capaz de se tornar ativo por meio da forma, ocupando uma posição axiológica em relação ao conteúdo. De fato, Bakhtin (1988, p.59) afirma que o contemplador é também cocriador da forma, visto que essa é a expressão da relação axiológica ativa tanto do autor-criador, quanto do indivíduo que percebe a obra, com o conteúdo. Ao mesmo tempo, é a forma que realiza o conteúdo (o conteúdo adquire forma) por meio de um mecanismo de isolamento, ou separação (BAKHTIN, 1988, p.59).

Bakhtin explica que, para que seja possível dar acabamento ao conteúdo, é preciso, antes disso, separá-lo do acontecimento da vida. Isso significa dizer que, em determinada medida, o conteúdo precisa perder certas amarras que mantém com o ato ético para que possa se tornar estético. Na existência, que flui de maneira contínua e irreversível, nada pode ser acabado artisticamente, nada pode ter a autonomia e a autossuficiência que o isolamento é capaz de oferecer – somente quando a forma o liberta dos desdobramentos futuros é que o conteúdo pode se sustentar no objeto estético. Nas palavras de Bakhtin, o conteúdo é uma espécie de “fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma, da responsabilidade ante o acontecimento futuro, e, portanto, tranquilo, autônomo, acabado no seu todo, tendo absorvido a natureza isolada na sua tranquilidade e na sua auto-suficiência” (BAKHTIN, 1988, p.60). Assim, o autor assinala que quando pensamos em invenção, no campo da arte, é nisso que estamos pensando, no isolamento de um dado objeto, que já não coincide com o objeto em si como ele seria na unidade da natureza, e sim com sua versão separada e, portanto, não-real, dado que

nada existe isoladamente. O inventor é o autor, que pode criar o acontecimento com as liberdades que essa separação oferece.

O isolamento torna possível pela primeira vez a realização positiva da forma artística, pois possibilita uma relação não cognitiva e não ética com o acontecimento, possibilita uma livre moldagem do conteúdo, libera a atividade do nosso sentimento do objeto, do sentimento do conteúdo e libera também todas as energias criativas desse sentimento. Assim o isolamento é a condição negativa do caráter pessoal, subjetivo (mas não psicologicamente subjetivo) da forma; ele permite que o autor-criador se torne um elemento constitutivo da forma. (BAKHTIN, 1988, p.61)

Além disso, o isolamento relaciona-se não apenas com forma e conteúdo, mas também com o material, determinando seu significado e sua organização composicional. Considerando a linguagem verbal (material da poesia) por exemplo, Bakhtin aponta que, ao ser trabalhada esteticamente, a linguagem perde qualquer anseio ou necessidade de reciprocidade real que fuja de seus limites, que não se satisfaça em si. A satisfação passa a vir não do exterior, mas da própria forma da expressão, “como uma prece que deixa de necessitar de um deus que possa ouvi-la” (BAKHTIN, 1988, p.61).

Outro elemento importante para se entender a forma do objeto estético, assinala Bakhtin, é perceber a obra, ou a própria existência autoral, como *atividade*. O início e o fim de uma obra são o início e o fim de uma atividade, que o sujeito-autor inicia e finaliza, que é ativa e única, e que reflete um modo de se relacionar com o mundo. Esta atividade criadora não apenas gera a palavra, mas também gera uma palavra com determinada *entonação*, isto é, capaz de exprimir as relações axiológicas do autor com o conteúdo, uma palavra carregada de juízo de valor. Esses posicionamentos axiológicos são expressos nas próprias escolhas do autor em relação ao material e à forma; no caso da linguagem verbal, aparece em suas escolhas lexicais, seu uso de metáforas, paralelismos, enfim, seu trabalho com a língua. O *estilo* do autor, portanto, expressa também sua relação axiológica com o conteúdo, servindo como centro organizador composicional, ideologicamente determinado (BAKHTIN, 1988, p.63-65).

O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que a cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza) (BAKHTIN, 1988, p.69)

Dessa forma, percebemos como Bakhtin preocupa-se em estabelecer uma metodologia de análise do objeto artístico que vai além do método formal, considerando material, forma e conteúdo e suas relações com a instância do autor-criador. Essas noções, somadas aos conceitos do Círculo discutidos anteriormente, guiam nossas análises posteriores, considerando o objeto estético enquanto tal, e dando especial atenção a suas dimensões éticas, ligadas ao conteúdo, remetendo ao contexto socio-histórico de sua criação. Em suma, as palavras de Medviédev nos servem de guia nessa empreitada:

Entender um enunciado significa entendê-lo no contexto da sua contemporaneidade e da nossa (caso elas não coincidam). É necessário compreender o sentido do enunciado, o conteúdo do ato e a realidade histórica do ato em sua união concreta e interna. Sem tal compreensão, o próprio sentido estará morto, tornar-se-á um sentido de dicionário, desnecessário. (MEDVIÉDEV, 2019, p.185)

3. OS CAMINHOS DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA NO SÉCULO XX

Pensar no percurso que as Histórias em Quadrinho percorreram no Brasil, especialmente nas últimas décadas, é pensar, inevitavelmente, no caminho que a literatura infantil brasileira traçou no país. Não é nossa intenção argumentar, aqui, que as Histórias em Quadrinhos sejam parte integrante da Literatura Infantil. De fato, não entendemos que sejam, concordando com Ramos quando afirma que:

É importante fixar a ideia de que quadrinhos e literatura são linguagens diferentes, que abrigam uma gama de gêneros diferentes. Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, é uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa (como discutidos na introdução desta tese). Quadrinhos são quadrinhos. E, como tal, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos (RAMOS, 2007, p.172)

O que pretendemos, então, é observar como o desenvolvimento e a circulação das HQs se relacionam com os movimentos das obras infantis, especialmente no que se refere a sua entrada no ambiente escolar na forma de práticas de leitura. Essa investigação é importante para nossa pesquisa, pois assim podemos perceber se o aumento da aceitação das HQs por parte de pais, educadores e pesquisadores – e consequentemente o aumento de sua circulação – exerceu alguma influência no que diz respeito aos valores ideológicos materializados nas revistas em quadrinhos da Turma da Mônica. Em outras palavras, quais forças (centrípetas e centrífugas) agiram na produção artística de Mauricio de Sousa, decorrentes do crescimento de circulação de suas revistas, enquanto leitura infantil, em outros sistemas ideológicos organizados, como o campo educacional e científico?

Dessa forma, procuramos investigar, a partir de agora, o desenvolvimento e as mudanças na abrangência das obras de literatura infantil, bem como sua importância para a ampliação do alcance dos quadrinhos, que ora foram vistas como inimigas da leitura, ora embarcaram no movimento da popularização do mercado editorial de obras voltadas a jovens leitores. Identificar essas tensões dentro do campo da leitura infantil é importante para localizarmos as revistas da Turma da Mônica em um contexto socio-histórico mais amplo, entendendo sua posição dentro do mercado editorial ao longo das décadas de publicação.

3.1 Leitura para crianças: uma retrospectiva

Quando se analisa o percurso que as produções literárias infantis tiveram no Brasil, e quando buscamos as retrospectivas produzidas por estudiosos sobre o assunto, é comum encontrarmos, como ponto de partida, um marco no início desse percurso: José Bento Monteiro Lobato. O autor, cuja primeira obra foi publicada no ano de 1921, aponta para o início do século XX como ponto de partida para uma literatura infantil verdadeiramente nacional. Antes disso, entretanto, não se pode ignorar a presença de outras obras que circulavam no mercado brasileiro, embora não fossem produzidas aqui. Segundo Sandroni (1998, p.11), até o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, os livros infantis disponíveis aos leitores da época constituíam-se em traduções de livros estrangeiros, impressos em Portugal e importados para o Brasil. Assim, além de não representarem uma produção nacional, chegavam ao mercado com preços altos, limitando seu acesso a uma pequena parcela da população. Com a falta de editoras em solo nacional, os poucos autores brasileiros que escreviam para crianças também tinham que recorrer a Portugal para editar e imprimir suas obras. Dentre eles, a autora cita Manuel Bonfim, Olavo Bilac, Coelho Neto e Tales de Andrade, e obras como *Através do Brasil*, *Contos pátrios* e *Saudade*.

Durante o período “pré-lobatiano”, ou seja, de meados de 1860 a 1920, é preciso destacar a importância de um agente em especial, que ajudou a solidificar o mercado de literatura infantil – e de literatura, em geral – no Brasil. Trata-se do francês Baptiste-Louis Garnier, que migrou para a corte do Rio de Janeiro em 1844, e lá estabeleceu sua famosa livraria, servindo não apenas de ponto comercial para obras traduzidas e nacionais, mas também como local de encontros e ebulição cultural da época. O livreiro e empresário – juntamente com seu irmão Hippolyte Garnier – foi o grande responsável por consolidar a importação, tradução e comercialização de livros infantis e juvenis no Brasil, organizando inúmeras coleções hoje conhecidas como edições Garnier. Dentre as obras publicadas para esse público, destacam-se os contos de fadas, as fábulas, as literaturas de viagens e as biografias (LEÃO, 2007).

Em termos de tradução, Figueiredo Pimentel merece destaque como responsável por tornar acessível ao público brasileiro muitos clássicos europeus. Segundo Sandroni (1998, p.12), o autor, que já havia publicado em 1894 *Os Contos da Carochinha* (com histórias dos irmãos Grimm, Perrault, dentre outros), foi também convidado pela Quaresma Editora a produzir uma coleção destinada especialmente às crianças. Além dele, Carlos Jensen e Olavo Bilac também deram importante contribuição na época, com traduções de mais clássicos infanto-juvenis. Outro

importante marco dessa época, destaca Sandroni, já no ano de 1915, foi a iniciativa da atual editora Melhoramentos – à época, Weiszflog Irmãos Editores – de encomendar uma Biblioteca Infantil; uma coleção voltada para as crianças que teve como primeira obra publicada *O patinho feio*, o clássico do dinamarquês Hans Andersen.

Foi em meio a esse cenário de escassas obras nacionais voltadas ao público infantil e muitas traduções de contos e histórias europeias que *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato, foi publicada. Para Sandroni, a obra é inovadora em muitos aspectos e inaugura uma nova era no cenário das publicações infanto-juvenis brasileiras. Das características mais marcantes, temos uma linguagem mais “abrasileirada” e simples, facilitando a leitura do público infanto-juvenil, além de temas que, até então, não eram considerados apropriados para tal público, o que pode demonstrar uma atitude por parte do autor no sentido de não subestimar tanto os leitores mirins:

Desiludido com os adultos, acredita que só as crianças poderão modificar o mundo, torna-as suas interlocutoras privilegiadas. Por isso trata em sua obra de temas sérios e complexos que até então não eram considerados apropriados a infância como: guerras, política, ciência, petróleo. Os problemas são apresentados de maneira simples e clara, por vezes didática, de modo adequado à compreensão do leitor. A simplicidade da linguagem, marcada pelo coloquialismo e por “brasileirismos” inovadores, visa a tornar agradável a leitura. (SANDRONI, 1998, p.14)

A autora esclarece que a escrita de Monteiro Lobato buscava recuperar traços da oralidade, o que o aproximava de seu leitor, visto que, à época, as histórias contadas oralmente às crianças eram muito mais comuns que as histórias escritas, pelos motivos já mencionados, além das baixas taxas de alfabetização.

Magalhães (1987, p.135) aponta que apesar dessa primeira obra de Monteiro Lobato trazer na própria capa os dizeres “segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”, ela é, na verdade, a primeira obra a romper com a tradição extremamente pedagógica das histórias publicadas na época. Era um salto para longe dos contos moralizantes, embora ser classificada como “literatura escolar”, reflete a autora, sem dúvidas contribuiu para sua distribuição. É relevante assinalar que já aqui, no início do século XX, os elos entre as obras infantis (no que se refere a sua produção, circulação e recepção) encontram-se intimamente ligados com o espaço escolar, e, portanto, com a esfera pedagógica. Veremos, mais adiante, como isso também influenciou o alcance das Histórias em Quadrinhos.

Monteiro Lobato entendia que as histórias clássicas, importadas e antigas, ressuscitadas e reutilizadas em novas traduções, já haviam perdido o apelo às crianças brasileiras, se é que um dia o tiveram. O projeto do autor consistia em criar um universo e novas histórias que verdadeiramente cativassem as crianças, aguçando sua curiosidade e instigando-as a pensarem sobre assuntos atuais e relevantes. Magalhães (1987, p.136) mostra como, nas próprias histórias, o autor critica os velhos contos da Carochinha, para tomar um exemplo, caracterizando-as como histórias velhas e “emboloradas”⁵. Mais que isso, ele traz para o mundo do Sítio do Pica-Pau Amarelo muitas personagens clássicas, para viverem novas aventuras ao lado de suas personagens, libertando-se das mesmas narrativas em que viveram até então. De certa forma, o autor denunciava o tédio dos leitores infantis, que, segundo pensava, já deveriam estar fartos dos mesmos contos repetidos.

Dentre essas “participações especiais” em suas histórias, destacamos aqui uma exceção: o Gato Félix, imortalizado não em histórias antigas europeias, mas no cinema mudo americano dos anos de 1920 e nas histórias em quadrinhos das décadas seguintes. No Brasil, os quadrinhos do Gato Félix eram publicados pela revista *O Tico-Tico*, e a personagem chegou ao mundo de Monteiro Lobato no livro que levava o nome do protagonista felino, publicado em 1928. Essa aparição é especialmente relevante para nós, pois demonstra o diálogo existente entre o mundo das Histórias em Quadrinhos e da Literatura Infantil Brasileira, desde as primeiras décadas de seu desenvolvimento.

⁵ É interessante perceber que, atualmente, Monteiro Lobato tornou-se ele próprio alvo de críticas quanto a suas histórias, que teriam, segundo leitores atuais, teor racista. No contexto de sua produção, circulação e recepção imediatas, entretanto, o autor era lido como inovador, ao romper tradições anteriores. Vê-se, aí, por um lado, a importância de localizar os enunciados concretos em seu devido lugar socio-histórico e, por outro, o potencial infundável de respostas que ele tem, em outros tempos e espaços.

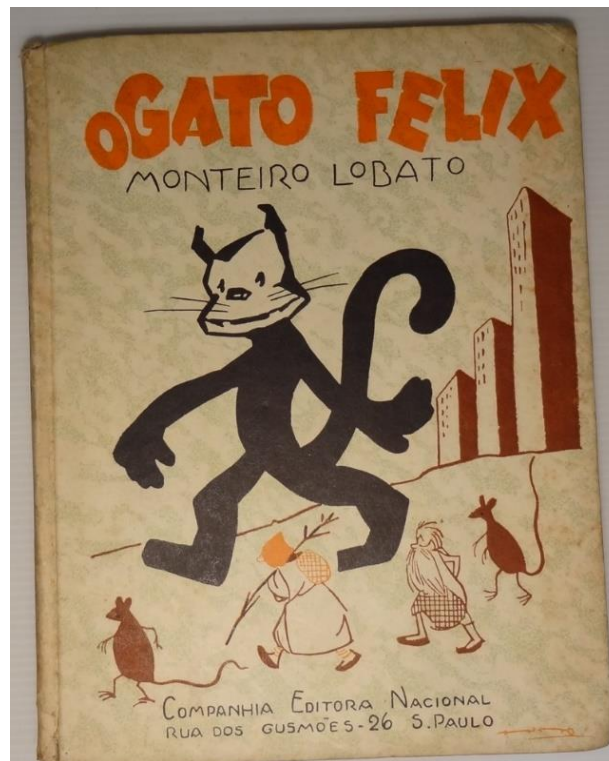


Figura 1: O Gato Félix de Monteiro Lobato, 1928. Fonte: <https://www.veranunesleiloes.com.br/>

Em relação à linguagem empregada em seus livros, como já mencionado, Monteiro Lobato também inovou. Primeiramente porque, ao tratar de temas e cenários nacionais e atualizados, tinha mais liberdade para expressar-se dessa forma. Em segundo lugar, porque fazia parte de seu projeto estético uma linguagem que soasse natural às crianças, como se alguém lhes contasse a história oralmente. Magalhães assinala que a retórica ganha destaque nas obras lobatianas, com muitas soluções narrativas que se davam por meio de um trabalho com a linguagem. As páginas de seus livros traziam, ainda, com muita naturalidade, expressões populares que, até então, não tinham ganhado espaço nas obras impressas. Essas, misturadas de maneira graciosa com diversos neologismos, conferiam ao livro um quê de espontaneidade infantil. Por fim, a autora também destaca o uso constante e eficaz das onomatopeias, como no trecho a seguir, retirado de uma das obras mais famosas de Lobato, *Reinações de narizinho*, publicada pela primeira vez em 1931:

Justamente naquela semana, as jabuticabas tinham chegado “no ponto”, e a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticaba. [...] Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e tloc! E depois do tloc, uma engulidinha de caldo e pluf! – caroço fora. E tloc, pluf, tloc, pluf, lá passava o dia inteiro na árvore. (LOBATO, 1952, p.34)

É interessante perceber que as onomatopeias, tão comuns atualmente nas linguagens dos quadrinhos, também são utilizadas em obras infantis literárias, o que demonstra pontos de intersecção estilística entre eles. Nos quadrinhos, entretanto, ao serem investidas de aspectos também visuais, as onomatopeias adquirem outras dimensões de sentido, como explica Ramos (2010, p.81): “[...] o aspecto visual da letra utilizada pode indicar expressividades diferentes. Sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida”. De qualquer forma, constituem um elo de expressividade linguística entre o escrito, o visual e o sonoro.

Com diversas obras infantis originais publicadas entre 1921 e 1944, Monteiro Lobato não apenas marcou a inauguração de uma nova época das produções culturais para crianças no Brasil, como inspirou novas gerações de escritores a apostarem nos cenários narrativos nacionais, em nosso vasto folclore, nas discussões relevantes de obras feitas *por* e *para* brasileiros, abandonando as estruturas dos velhos contos europeus. Inaugurou também uma nova tradição de escrita para crianças onde a relação do autor com seu interlocutor infantil não se dava de forma moralizante e condescendente, mas de maneira provocante e dignificante da inteligência dos pequenos leitores. “Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão”, explica Sandroni (1998, p.16), acrescentando que, a partir de Lobato, a literatura infantil brasileira perde seu tom de dominação do adulto e se transforma em ferramenta de reflexão da criança.

Dada a importância e tamanha revolução que o autor proporcionou no cenário literário do país àquela época, torna-se mais fácil compreender o porquê de seu nome representar tamanho marco na história das obras infantis de nosso país. As obras infanto-juvenis pré e pós lobatianas não eram mais as mesmas. Somado a isso, temos que, na primeira metade do século XX, o país passa por um momento de desenvolvimento social e econômico, não mais dependendo de edições e impressões feitas no exterior para criar suas obras nacionais. De fato, *A menina do narizinho arrebitado* foi publicada em solo nacional, com capa em cores, pela editora que o próprio autor fundou, a Monteiro Lobato e Cia:



Figura 2: A menina do narizinho arrebitado, 1920. Fonte: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/>

Como apontam Lajolo e Zilberman (2006, p.48), a atitude do autor-empresário de fundar as próprias editoras para a produção de seus livros era inédita e marcava um novo momento do desenvolvimento social brasileiro. Além da supracitada, o autor funda também a Companhia Editora Nacional, que existe ainda nos dias atuais, com o fim de publicar suas obras e distribuí-las como material de leitura para as escolas, e a Editora Brasiliense, juntamente com Caio Prado Júnior. Neste início de século, como mencionado, os laços entre a recém-nascida literatura infantil brasileira e o espaço pedagógico eram fortalecidos pela ausência, até então, de obras que não apenas fossem adequadas a esse público – em termos temáticos e estilísticos – mas também que despertassem nele o genuíno *interesse* pela leitura, ou seja, que fizessem parte do mundo em que os alunos da época viviam. Nessa mesma época de virada de século, fora do âmbito escolar, surgia a primeira revista também destinada a um público jovem, a revista *O Tico-Tico* (cujo primeiro número é de 1905) que começava a traçar, para os quadrinhos, um caminho paralelo ao da “literatura escolar”, e que talvez por isso, por representar uma opção de leitura não institucionalizada, encontrou grande sucesso no público juvenil brasileiro. Sobre a revista, Lajolo e Zilberman apontam:

O sucesso do lançamento, a longa permanência da revista no cenário editorial, a importância de suas personagens na construção do imaginário infantil nacional, a colaboração recebida de grandes artistas – tudo isso referenda que o Brasil do começo do século, nos centros maiores, já se habilitava ao consumo de produtos da hoje chamada indústria cultural. (2006, p.25)

A crescente demanda por obras de literatura infantil nacional na primeira metade do século XX, somada aos meios tecnológicos e econômicos que tornaram possível a produção editorial das mesmas, provocou um aumento exponencial do gênero, visto que a publicação de tais obras representava, ao mesmo tempo, parte de um projeto nacional de modernização e alfabetização, como também uma imperdível oportunidade de negócios para autores e editores brasileiros. “Tratava-se, é claro, de uma tarefa patriótica, a que, por sua vez, não faltavam também os atavios da recompensa financeira [...]” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.29).

Monteiro Lobato encerra suas atividades autorais em 1944, com o livro *Os doze trabalhos de Hércules*, onde ainda estrelam as personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo: as crianças Narizinho e Pedrinho, Dona Benta (sua avó), Tia Anastácia (a cozinheira descendente de escravos, que conta diversas histórias e lendas brasileiras às crianças), Emília (a boneca de pano com personalidade forte e vida própria), Visconde de Sabugosa (o sabugo de milho que também tem vida própria), além de muitos personagens secundários que povoam as histórias. Durante esse período, de 1920 a 1945, importantes escritores se juntam ao esforço de Lobato de construir um corpo literário infantil brasileiro, como Tales de Andrade, Gondim da Fonseca, Viriato Correia e Malba Tahan. Além destes, Lajolo e Zilberman destacam a presença importante de José Lins do Rego, Luís Jardim, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos como exemplo de autores que investiram, à maneira de Lobato, em histórias populares e elementos folclóricos. Já nas ficções que não se apoiavam nestes elementos, as autoras relembram Érico Veríssimo, Max Yantok (ilustrador e quadrinista da revista *O Tico-Tico*) e Cecília Meireles; esta última, com produção importante de livros didáticos.

Ao final desses 25 anos, a literatura para crianças oferece um largo espectro de autores envolvidos com ela e contempla os leitores formados pela assiduidade às obras a eles destinadas. Sendo, no início do período, uma produção rala e intermitente, vai se fortalecendo, até os anos 40, quando o Modernismo encerrava seu ciclo, num acervo consistente, de recorrência contínua, integrado definitivamente ao conjunto da cultura brasileira. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.48)

Durante as quase três décadas que se seguiram, durante os anos de 1940, 1950 e 1960, a presença da criança na escola tornou-se obrigatória, o que significou, dentre outras coisas, um aumento crescente do público leitor, seja pelas melhores taxas de alfabetização, ou pelo simples fato de que a escola trazia também suas leituras obrigatórias. Além disso, esse foi o período de maior profissionalização do campo da literatura infantil, com editoras especializadas consolidando-se no mercado, e também com autores exclusivos do ramo. A qualidade gráfica dos livros dessas décadas passou, portanto, por uma grande melhora, já a originalidade das obras parece ter sofrido queda durante o período, quando as produções de literatura em série, explorando temas recorrentes, começaram a despontar, como mostram Lajolo e Zilberman (2006, p.87):

[...] se é marcante a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, fica claro também o tipo de profissionalização facultada: a que adere a produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora. O resultado levou ao menor reconhecimento artístico e à maior marginalização da literatura infantil, se comparada aos demais gêneros existentes. Talvez se tratasse de uma profissionalização precária, não compensando os riscos. Por isso, não atraiu, ao contrário do ocorrido nos anos 30, artistas de renome ou intelectuais comprometidos com os projetos literários em voga.

Foi nessa época, especialmente nos anos de 1950, que ocorreu uma maior produção de ficção histórica, explicam as autoras, como nas obras de Virgínia Lafèvre, Francisco Marins e Baltazar de Godói Moreira. Além disso, as biografias tiveram papel marcante no período, com personagens importantes da história nacional, como *O Duque de Caxias* (1947), *Anchieta* (1948), *Santos Dumont* (1941) e *O Padre Feijó* (1958). Como veremos posteriormente, esse movimento foi acompanhado de perto pelas histórias em quadrinhos, trazendo para outros gêneros muitas biografias históricas de personalidades brasileiras, especialmente pela editora EBAL com sua coleção Grandes Figuras:

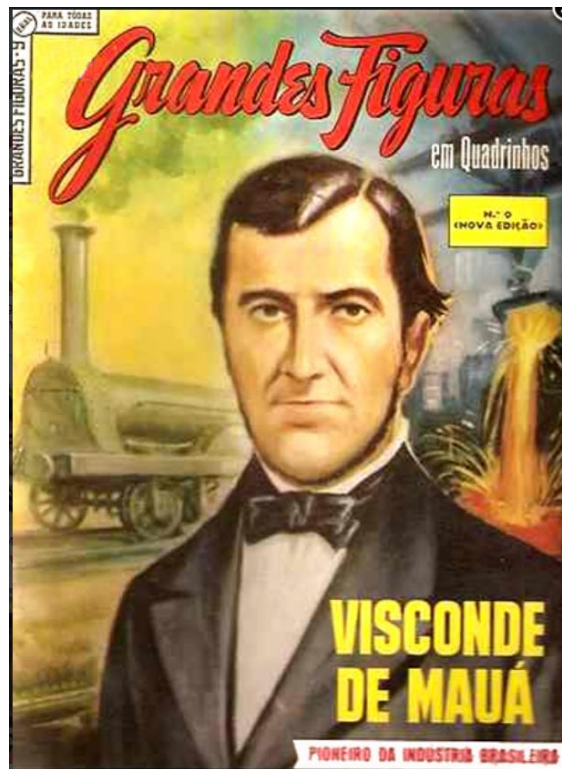


Figura 3: Coleção Grandes Figuras, Visconde de Mauá, 1958. Fonte. guiaebal.com

A partir dos anos de 1960, entretanto, após uma primeira metade de século pautada pela valorização das produções e temas nacionais, percebe-se a chegada de uma nova onda de influências internacionais, tanto na literatura – seja ela adulta ou infantil – quanto nos meios de comunicação e produtos culturais de forma geral. Lajolo e Zilberman (2006) apontam que, desde o final da Segunda Guerra Mundial em 1945 e, posteriormente, com a instalação da Guerra Fria entre as novas potências mundiais, Estados Unidos e União Soviética, houve um grande esforço americano de exportação cultural, especialmente para os países do sul. O interesse americano pelo aumento de circulação das suas produções não se dava apenas devido ao retorno financeiro, mas principalmente pelo impacto ideológico que essas produções propiciavam, disseminando o *American Way of Life* como um ideal a ser seguido por outras nações. Assim, com a chegada dos anos de 1960, já quinze anos após o final da Segunda Guerra, o Brasil se viu sob fortes influências culturais estadunidenses no cinema, na literatura e em publicações de revistas diversas.

Segundo as autoras, as revistas em quadrinhos tiveram grande influência nesse período, com publicações de personagens americanos como o Pato Donald fazendo grande sucesso no país, publicado aqui pela editora Abril. As autoras afirmam que “elas acompanham a invasão de

produtos industriais que os Estados Unidos enviam para o sul, convertendo-se no cotidiano das crianças urbanas e na encarnação do demônio para pais e professores habituados a leituras mais tradicionais” (LAJOLO E ZILBERMAN, 2006, p.93). Esta observação parece sugerir que os quadrinhos ainda ocupavam, nessa época, um lugar marginal na visão de educadores e adultos de modo geral, vistos com maus olhos ou mesmo empecilho para leituras consideradas superiores. Não eram somente as revistas em quadrinhos, entretanto, que concorriam com a literatura infantil brasileira, segundo as autoras. Revistas traduzidas que traziam contos e histórias em série também tiveram amplo alcance na época, como a *X-9*, a *Mistério Magazine de Ellery Queen* e a *Detetive*, abordando temas instigantes que favoreciam um consumo contínuo por parte dos jovens, como histórias de ficção científica, mistérios e investigações policiais (LAJOLO E ZILBERMAN 2006, p.94):



Figura 4: Mistério Magazine nº229, Editora Revista do Globo, 1968.

Fonte: <http://seborsraridades.com.br/>

Como uma reação a essa enxurrada de produções em massa e produtos culturais importados, a literatura infantil reagiu com um contra movimento, buscando ainda explorar o espaço rural, embora sob um ponto de vista diferente do que fizeram os autores da década de 1930, e os cenários regionalistas brasileiros. As grandes fazendas de café apareceram em muitas obras nas décadas seguintes, como em *A caminho d'Oeste* (publicado na década de 1970), de Baltazar de Godói Moreira, que narra as dificuldades de uma família à procura de terras apropriadas ao plantio, enquanto tentam recuperar sua fazenda de uma grave crise financeira.

O espaço rural é retratado também como local de recuperação da saúde por aqueles que vivem no espaço urbano desenvolvido, como no livro *Na fazenda do Ipê Amarelo* (1978), de Ivan Engler de Almeida. Esta obra em especial, juntamente com *Nas terras do rei Café* (1977), de Francisco Marins, dá força a uma fórmula narrativa que encontrou sucesso e foi repetida muitas vezes depois. Nela, temos crianças que saem da cidade e vão para algum sítio ou fazenda por determinado período, onde vivem aventuras incríveis e impossíveis de acontecerem nas cidades. O espaço rural torna-se, portanto, um lugar novo, rico, de infinitas possibilidades. Essa mesma fórmula já havia sido usada com sucesso por Maria José Dupré, que publicou nos anos de 1940, uma série de livros com a mesma premissa, como *A mina de ouro*, *A ilha perdida* e *A montanha encantada*. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.101-102)

Aos poucos, segundo as autoras, histórias desse tipo passaram a se mostrar cada vez mais inviáveis e distantes, seja pelo modelo econômico que as sustentava (a economia cafeeira) entrar em decadência nas décadas seguintes, seja pelo caráter elitista das mesmas, onde crianças urbanas se utilizam dos espaços rurais como verdadeiros parques de diversão, muitas vezes ridicularizando os próprios moradores locais, seu dialeto e seus costumes. Depois, retornam à cidade carregando consigo não as lições e riquezas da vida no campo, mas as lembranças de aventuras fantásticas e muitas vezes imaginárias que só puderam ser vividas quando ultrapassaram as barreiras do espaço permitido, real e conhecido dos sítios e fazendas onde passaram as férias. Em relação à linguagem, incluindo a fala das personagens, observa-se a norma culta padrão, em um movimento bem diferente do que Monteiro Lobato havia proposto décadas antes.

Sobre esse período de produções as autoras afirmam:

É como fruto e motor da ideologia desse período que os textos destinados à infância e juventude podem ser encarados. Por isso, não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir aos leitores os valores que

endossam. A postura, por escapista, mostra-se reveladora; contudo, é dela que proveio a eficiência do gênero. Este perdurou e tomou corpo, adquiriu solidez e deu segurança aos investidores, em virtude da utilidade que demonstrou e da obediência com que seguiu as normas vigentes. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.122)

Durante as décadas de 1960 e 1970, de acordo com as autoras, o Brasil presenciou uma multiplicação das instituições e das discussões a respeito da importância da leitura e literatura infantil. Dentre elas, citam a criação da Fundação do Livro Escolar, em 1966, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1968, e, uma década mais tarde, a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, em 1979. Além disso:

Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a coeditar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar, cujo baixo índice de leitura, por essa mesma época, começa a preocupar autoridades educacionais, professores e editores. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.124)

Diante do incentivo à leitura promovido pelo Estado, a iniciativa privada mais uma vez investiu fortemente na produção e comercialização de novos títulos, explicam as autoras, para tentar suprir a demanda, especialmente das escolas. Observamos, mais uma vez, que a vida das obras de literatura infantil, ao menos a partir do século XX, nunca teve total autonomia em relação à esfera pedagógica. Estavam sempre, em maior ou menor grau, atreladas aos projetos e incentivos do ramo educacional, já que o mercado consumidor dessas obras corresponde sempre às crianças em fase escolar. Assim, a produção, a distribuição e a própria recepção desses livros estiveram sempre interligadas com o projeto educacional de cada época, o que muitas vezes possibilitou que a área se desenvolvesse e se fortalecesse enquanto ramo especializado da literatura nacional. Por outro lado, estes mesmos fatos parecerem também ter exercido força coercitiva em relação ao conteúdo temático das obras, cujas histórias acabavam por endossar as ideologias constituídas de cada período.

Nessa época, conforme avançavam os anos de 1970, segundo Lajolo e Zilberman (2006, p.124), muitos livros passaram a ser comercializados diretamente nas escolas, assim como em bancas de jornais, talvez como tentativa, supomos, de concorrer com as revistas importadas e os almanaques de quadrinhos que encontravam sucesso e tinham forte apelo ao público jovem na época. Além disso, foi também durante essa década que muitos livros destinados à leitura escolar passaram a trazer fichas com sugestões didáticas – como roteiros de leitura, questionários de

compreensão do texto – com o intuito de auxiliar o professor, facilitando seu uso em sala de aula, e, conseqüentemente, impulsionando ainda mais o mercado. Essa inovação, observam as autoras, nunca mais abandonou a grande maioria dos livros infanto-juvenis lançados a partir de então, já que sua entrada e circulação nas escolas significava também sua sobrevivência e lucratividade.

Diante do novo mercado que se consolidava de uma vez por todas no Brasil, os níveis de profissionalização da área atingiram novos patamares, com autores especializados unicamente em literatura infantil, editoras e livrarias também especializadas multiplicando-se pelo país e ilustradores fazendo carreira na área. Adicionalmente, muitos escritores já renomados optaram por também se aventurar no ramo da literatura destinada às crianças e jovens, assim como fizera Monteiro Lobato; dentre eles, Clarice Lispector (*O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura*, dentre outros), Mário Quintana (*O batalhão das letras*, *Pé de pilão*, e outras), Vinícius de Moraes (com poemas como *O relógio* e *A casa*), e Cecília Meireles (também com poemas como *Ou isto ou aquilo* e *A bailarina*). Autores como esses, ao contribuírem para a área (assim como outros no passado, tal qual Graciliano Ramos) conferiram a ela prestígio e credibilidade, enquanto nela conseguiram boa oportunidade de expandir o escopo de suas obras.

Com esse desenvolvimento acelerado dos anos de 1970, que também se estendeu para a década seguinte, a alta demanda por novos títulos provocou um fenômeno de inúmeras produções em série, cuja natureza Lajolo e Zilberman (2006, p.125) entendem se aproximar “perigosamente da cultura de massa.” Uma das estratégias utilizadas por muitos autores da época para conseguir lançar tantos livros em tão pouco tempo (com muitos lançando vários títulos em um mesmo ano), foi a conhecida fórmula inaugurada por Monteiro Lobato, na qual as mesmas personagens e por vezes o mesmo cenário eram recorrentes em diferentes títulos, variando apenas o roteiro das aventuras. A propósito, cabe aqui um adendo: nos quadrinhos, essa parece ser a forma narrativa por excelência em publicações seriadas, inclusive nas revistas da Turma da Mônica. No campo da literatura, as autoras assinalam que apesar do modelo se assemelhar à cultura de massa, alguns escritores foram capazes de utilizar-se dessa técnica enquanto mantinham um grau de originalidade e qualidade, como João Carlos Marinho, com sua série de mistérios inaugurada com *O gênio do crime*, de 1969, e Edy Lima, com os livros da Vaca, começando com *A vaca voadora*, de 1972.

Também na temática ocorrem mudanças, ao estilo de Lobato, quando as obras voltam a se preocupar novamente, a partir da década de 1970, com histórias mais ancoradas na realidade, com temas sociais relevantes e discussões do cenário político e econômico do país e suas conseqüências.

As temáticas da miséria e do sofrimento infantil tornam-se cada vez mais comuns, em obras como *Justino, o retirante*, de 1970, *A rosa dos ventos*, de 1972 – ambas de Odette de Barros Motta - e *Pivete*, de Henry Correia de Araújo, lançada em 1977. Outros temas que começaram a aparecer e se multiplicar a partir dessa época são igualmente delicados e, até então, não costumavam aparecer em obras infantis, tais como a destruição do meio ambiente pela poluição, o extermínio dos índios, a separação conjugal, o amadurecimento sexual, o preconceito racial e a marginalização de pessoas idosas (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.126).

Segundo as autoras, até mesmo o mundo fantástico, quando abordado, passou a sofrer mudanças profundas a partir de então, passando por questionamentos e inversões até então inéditas, como nas obras *Soprinho* e *A fada que tinha ideias*, ambas escritas por Fernanda Lopes de Almeida em 1971. Lajolo e Zilberman (2006, p.127) destacam, aqui, as obras de Ruth Rocha, como *O Reizinho Mandão* de 1978, e de Ana Maria Machado, que subverte totalmente a lógica dos contos de fadas com *História meio ao contrário*, de 1979. Neste último, o príncipe não se casa com a princesa, e sim com uma pastora, enquanto a princesa vai viver sua vida sem pensar em casamento.

Seja qual fosse o tema, o certo é que as obras infantis, a partir dos anos 70 e 80 do século XX, buscavam quebrar os padrões, se reinventar, fugir dos modelos pré-estabelecidos que tinham se instituído até então. As novas temáticas, fossem elas voltadas para denúncias das realidades sociais ou para inversões do mundo fantástico como era tradicionalmente conhecido, podiam causar alvoroço na época do lançamento, mas logo eram absorvidas pelo mercado em franco crescimento. Segundo as autoras, esse novo movimento temático “fez submergir a velha prática de privilegiar nos livros infantis apenas situações não problemáticas. Com isso, submergiu também o compromisso do livro infantil com valores autoritários, conservadores, maniqueístas” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2006, p.126).

Vale ressaltar que é precisamente na década de 1970 que a Turma da Mônica surge e começa a se estabelecer no mercado dos quadrinhos, com o lançamento da primeira revista no primeiro ano da década. Ao contrário do que estava ocorrendo no mundo da literatura infantil, entretanto, as personagens de Mauricio de Sousa não tinham que lidar com grandes problemáticas sociais; pelo contrário, o Bairro do Limoeiro constituía-se como cenário idealizado da infância, onde as situações “não problemáticas” e bem-humoradas ditavam os rumos das histórias. Festas de aniversário, brincadeiras na rua, conflitos passageiros entre as personagens; estes eram temas comuns nas histórias, e ilustram a natureza dos demais. Não costumavam ser abordados temas de

natureza política. A única personagem do autor que abordava temas políticos e acabou por sair de circulação foi Nico Demo, que não fazia parte da Turma da Mônica. Tratava-se de um anti-herói de caráter dúbio, que não tomava partido em relação à situação política da época, não se identificava permanentemente nem com o governo militar nem com os que se opunham a ele; mudava sua postura de acordo com o que fosse melhor para si:

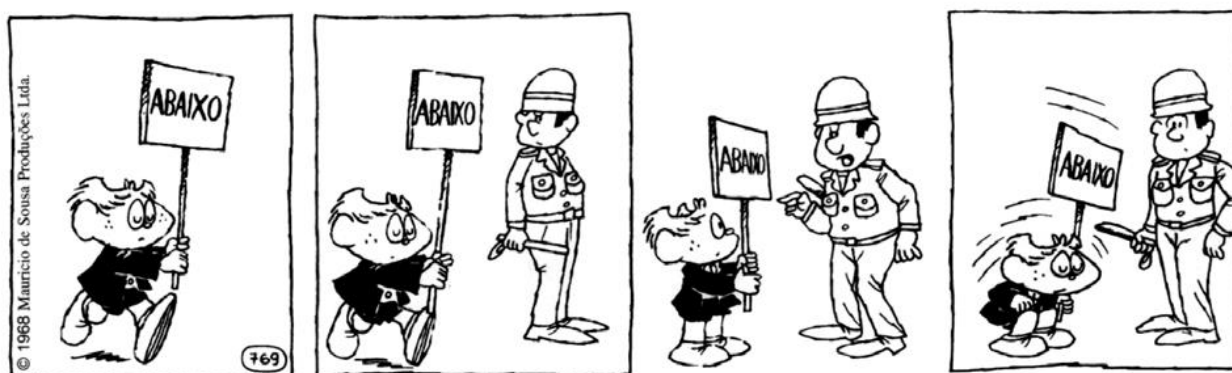


Figura 5: Nico Demo, 1968. Fonte: SOUSA, 2003, p. 81

Já o cartunista Ziraldo Alves Pinto viu seu trabalho com a personagem *Pererê* ser interrompido com a chegada da ditadura militar. Suas revistas em quadrinhos infantis, publicadas desde 1960 e centradas em torno desta figura do folclore brasileiro, foram proibidas de circular a partir de 1964. Em entrevista recente ao jornalista Lucas Nanini, Ziraldo justifica:

Comecei a fazer em 1960 e terminou justamente em abril de 1964 (logo após o golpe militar). O *Pererê* era muito nacionalista, tinha a coisa do socialismo, era contra o imperialismo. Quer dizer, essas eram as palavras de ordem da época, a gente estava procurando um caminho novo para o país, queria ver o Brasil andar com os próprios pés. (NANINI, 2016)

No ramo da literatura infantil, entretanto, Ziraldo não ficou de mãos atadas durante as décadas de 1970 e 1960. Lajolo e Zilberman (2006, p.128) apontam que outra inovação da época referente às obras infantis foi justamente a ênfase nos aspectos gráficos, que deixavam de representar apenas um complemento para a linguagem verbal, e passavam a integrar, de forma muito mais articulada, o projeto de dizer das obras. Ziraldo teve participação importante nesse processo, assinando obras como *Flicts* (1969) e *O menino maluquinho* (1980), que marcaram um novo jeito de fazer literatura infantil, com obras verbo-visuais que não eram em quadrinhos, mas que traziam na junção dessas duas linguagens um jeito novo de significar:



Figura 6: O menino maluquinho, Ziraldo, 1980. Fonte: <http://ziraldo.com/menino>

Em *Flicts*, o autor conta a história de uma nova cor de tom bege, de nome Flicts, que tenta encontrar seu lugar no mundo, sendo, entretanto, rejeitada pelas cores já existentes:

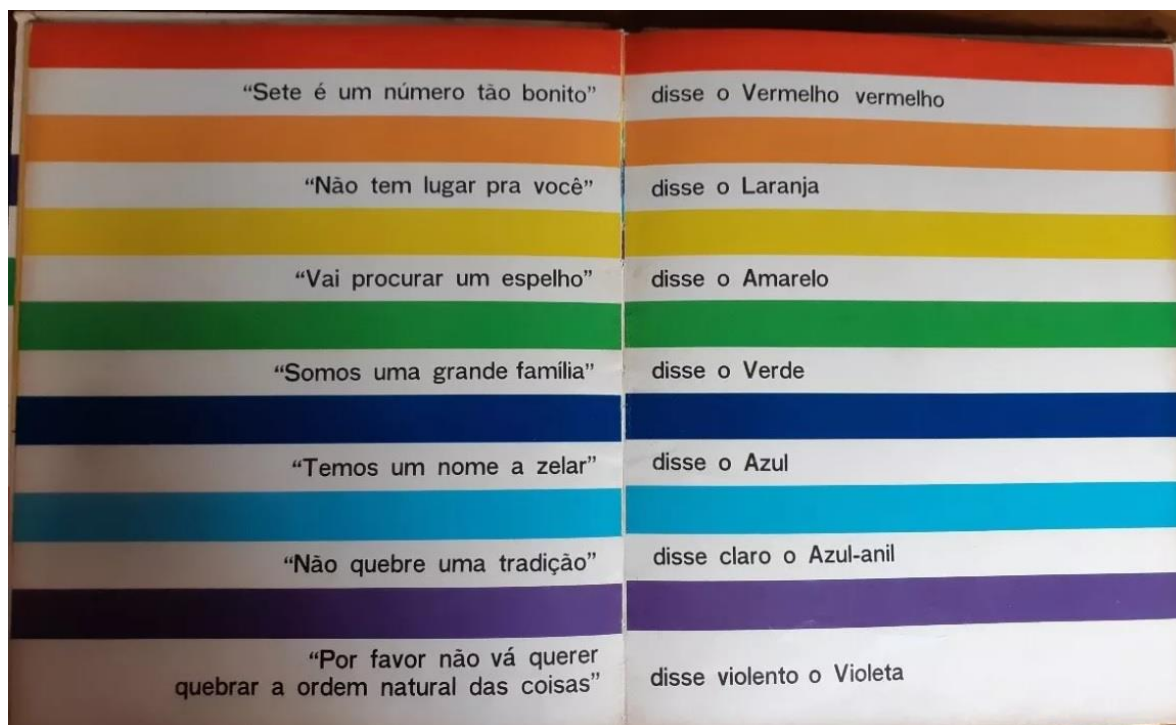


Figura 7: Flicts, Ziraldo, 1969. Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/>

Essas novas estratégias gráficas demonstram mais pontos de intersecção entre os universos dos quadrinhos e da literatura infantil brasileira, inclusive com autores como Ziraldo, que transitavam nos dois mundos. O poderio absoluto da linguagem verbal que havia reinado até então,

embora às vezes acompanhada de ilustrações, abre maior espaço e encontra renovação em uma articulação mais estreita com a linguagem visual.

Alcançando os anos de 1980, década em que Lajolo e Zilberman originalmente publicam a obra principal que nos guiou até aqui, as autoras tecem uma reflexão geral sobre o percurso irregular que a literatura infantil brasileira traçara até aquele momento (2006, p.160). Por um lado, cada década trouxe um fio de renovação, onde muitos autores se agarraram para puxar a produção literária infantil adiante, rompendo barreiras de forma e conteúdo, arriscando novos temas e trabalhando a linguagem verbal de formas inovadoras. Por outro, a irremediável relação desse campo literário com a esfera pedagógica – à qual deve muito de seu desenvolvimento em termos financeiros de produção e circulação, especialmente a partir da década de 1970 – confere às obras uma forte ligação com velhas tendências. Sobre este último aspecto, as pesquisadoras assinalam:

[...] a cristalização e ampliação de um mercado rendoso e pouco exigente, sensível a expedientes de divulgação que exploram a dependência entre a literatura infantil e a escola, favorecem a repetição de velhas fórmulas e exige do escritor uma periodicidade de lançamentos que talvez seja incompatível com a criação artística, nos moldes em que ela é concebida na literatura não-infantil. Em consequência, surgem os livros em série, a insistência em velhos enredos tomados à tradição fantástica, ao folclore e à novela de aventuras. São os recursos de que escritores e editores lançam mão para preencher a cota de livros que o mercado infantil é capaz de absorver.

Já as inovações que conseguiram chegar a esse campo literário nas décadas de 1970 e 1980 – como a expressão das realidades sociais sem compromissos históricos ou pátrios, e a utilização de uma linguagem mais próxima da oralidade – constituiriam um esforço dos autores de se libertar da “esclerose a que o percurso escolar e o compromisso com uma pedagogia conservadora parece ter confinado o gênero” (p.161). Entretanto, se a *pedagogia conservadora* é o ponto do qual a produção da época parece querer se afastar, não é possível afirmar que não haja nenhum compromisso pedagógico em suas páginas. As autoras afirmam que, a um olhar cuidadoso, revela-se a *permanência* de um compromisso educativo, embora aliado agora a outros valores ideológicos, vistos como menos tradicionais e até libertadores.

Ainda assim, como bem lembram Lajolo e Zilberman ao final de seu estudo, essas obras “continuam dependentes da instituição escolar e, com mais nitidez do que outros gêneros, os livros infantis constituem um produto em torno do qual giram sólidos capitais” (2006, p.162). Assim, oscilando entre esses dois polos socio-ideológicos, a literatura infantil brasileira se aproxima da

virada do século em plena expansão e conflito, em um exemplo importante das forças centrífugas e centrípetas que agem sobre as produções artísticas de uma época.

3.2 Literatura infantil do novo milênio: dos anos de 1990 a 2020

A chegada da década de 1990 e a aproximação dos anos 2000, após um período político de redemocratização do Brasil, trouxe ainda mais investimentos para a área que as décadas anteriores. O número de publicações viu um aumento acelerado na década de 90, assim como cresceu também o número do público alvo de tais obras, a população em idade escolar. Além disso, as taxas crescentes de alfabetização da população brasileira significaram uma demanda ainda maior por obras destinadas a todas as faixas etárias, especialmente no âmbito escolar. No quadro abaixo, que traz dados do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas educacionais), vemos como as taxas de analfabetismo foram reduzidas continuamente ao longo de todo o século XX:

Ano	População de 15 anos ou mais		
	Total ⁽¹⁾	Analfabeta ⁽¹⁾	Taxa de Analfabetismo
1900	9.728	6.348	65,3
1920	17.564	11.409	65,0
1940	23.648	13.269	56,1
1950	30.188	15.272	50,6
1960	40.233	15.964	39,7
1970	53.633	18.100	33,7
1980	74.600	19.356	25,9
1991	94.891	18.682	19,7
2000	119.533	16.295	13,6

Fonte: IBGE, Censo Demográfico.
Nota: (1) Em milhares

Figura 8: O mapa do analfabetismo no Brasil. Fonte: portal.inep.gov.br

A soma desses fatores nos faz concluir, acertadamente, que as publicações de obras infantis e juvenis – ou ainda infanto-juvenis, como se passou a classificar uma fatia delas – tenham passado também por um crescimento acelerado a partir desse período. Em um novo estudo acerca do assunto, publicado em 2017, Lajolo e Zilberman retomam a parceria na autoria para tentar entender os elementos que passaram a caracterizar a área a partir de meados de 1990. Entretanto, as próprias autoras admitem que qualquer tentativa de reconstruir, como haviam feito anteriormente, e classificar as tendências da literatura infantil nessa nova era – de forte globalização e surgimento dos meios digitais – seria em vão, vista a tamanha pluralidade do mercado desde então.

É curioso perceber que, com a proximidade do novo milênio, durante os anos de 1990, as histórias em quadrinhos parecem deixar para trás, gradualmente, a fama de vilãs da leitura. Um elemento importante que se desenvolveu no espaço escolar durante essa década e que acreditamos ter desempenhado papel importante na desmistificação das revistas em quadrinhos dentre pais e educadores foi a biblioteca escolar. Fazemos tal afirmação não porque antes disso não existissem bibliotecas nas escolas brasileiras, mas porque parece ser durante os anos de 1990 que elas se consolidaram enquanto espaço dedicado *para* os alunos, com novas práticas de leitura que incentivaram o uso deste espaço e com medidas governamentais de fomento ao mesmo. Segundo Lacerda, ao analisar a produção literária infanto-juvenil desta época:

Primeira conclusão crítica neste trabalho, esta de que os anos 90 trazem ao jovem brasileiro a possibilidade cada vez mais ampla de usufruto da biblioteca – esta biblioteca em que Lobato acreditou e construiu –, é também o reconhecimento de que a literatura aí presente é também literatura – e ponto. A literatura para crianças e jovens que remete para dentro da própria biblioteca é uma das grandes linhas de força na literatura para jovens nestes anos 90. (1998, p.65)

Vemos, então, que as bibliotecas, durante este período, tornaram-se tão presentes e importantes para os jovens leitores que passam a influenciar, inclusive, as temáticas dos livros que chegavam em suas mãos, fosse como uma forma de incentivar ainda mais a leitura, e a ocupação desse espaço, ou como reflexo do aumento do número de bibliotecas escolares na época. O fato é que foram justamente essas novas bibliotecas que serviram como porta de entrada para as HQs nas escolas, visto que suas prateleiras não eram habitadas apenas por livros. Pelo contrário, nos próprios documentos oficiais que marcaram a segunda metade da década, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), encontramos um discurso claro de apoio à pluralidade de leituras nestes espaços, como nos trechos abaixo, constantes nos PCNs de Língua Portuguesa (BRASIL, 1997):

Para aprender a ler, portanto, é preciso interagir com a diversidade de textos escritos, testemunhar a utilização que os já leitores fazem deles e participar de atos de leitura de fato; é preciso negociar o conhecimento que já se tem e o que é apresentado pelo texto, o que está atrás e diante dos olhos, recebendo incentivo e ajuda de leitores experientes. (p.42)

Uma prática constante de leitura na escola pressupõe o trabalho com a diversidade de objetivos, modalidades e textos que caracterizam as práticas de leitura de fato. Diferentes objetivos exigem diferentes textos e, cada qual, por sua vez, exige uma modalidade de leitura. (p.43)

[...] possibilitar aos alunos a escolha de suas leituras. Fora da escola, o autor, a obra ou o gênero são decisões do leitor. Tanto quanto for possível, é necessário que isso se preserve na escola; (p.44)

As histórias em quadrinhos, como veremos no próximo capítulo desta tese, quando recuperamos a trajetória dos quadrinhos no Brasil, são citadas inúmeras vezes ao longo do documento, com seu uso incentivado como prática de leitura, de escrita e de abordagem dos chamados “temas transversais” – tópicos socioeducativos propostos pelos PCNs.

O crescimento e incentivo das bibliotecas nas escolas representou, para a literatura infantil brasileira, um crescimento estrondoso em termos de publicações e circulação das obras, especialmente quando, no ano de 1998, entrou em vigor um importante projeto que garantia a compra e distribuição anual de obras literárias para as escolas públicas de todo o país: o Projeto Nacional Biblioteca da Escola, ou PNBE. Numericamente, a produção e distribuição de livros voltados ao público escolar – fossem obras originais, reedições, releituras ou adaptações – deu saltos consideráveis conforme o programa avançou, como vemos no quadro abaixo:



Programa Nacional Biblioteca da Escola

PROGRAMA	ALUNOS	ESCOLAS	LIVROS	FINANCEIRO
PNBE 1998	19.247.358	20.000	3.660.000	29.830.886,00
PNBE 1999	14.112.285	36.000	3.924.000	24.727.241,00
PNBE 2000	-	18.718	3.728.000	15.179.101,00
PNBE 2001	8.561.639	139.119	60.923.940	57.638.015,60
PNBE 2002	3.841.268	126.692	21.082.880	19.633.632,00
PNBE 2003	18.010.401	141.266	49.034.192	110.798.022,00
PNBE 2005	16.990.819	136.389	5.918.966	47.268.337,00
PNBE 2006	13.504.906	46.700	7.233.075	46.509.183,56
PNBE 2008 (EI)	5.065.686	85.179	1.948.140	9.044.930,30
PNBE 2008 (EF)	16.430.000	127.661	3.216.600	17.336.024,72
PNBE 2008 (EM)	7.788.593	17.049	3.956.480	38.902.804,48

Fonte: MEC/FNDE

Figura 9: Programa Nacional Biblioteca na Escola.

Fonte: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>

No ano de 2001, conforme o quadro fornecido pelo antigo Ministério da Educação e Cultura (MEC), vemos um investimento recorde no programa, com um total de mais de 60 milhões de

livros comprados e distribuídos pelo governo para as escolas. Com cifras tão significativas, pluralidade parece ser a palavra que mais define a primeira década do novo século. Com temas tão diversos quanto se pode imaginar, a preocupação e os olhares voltam-se para outras questões além das temáticas, envolvendo principalmente as novas tecnologias e novas possibilidades que elas trazem para a leitura e narrativa de forma geral. O questionamento de Lajolo e Zilberman (2017, p.13) acerca do assunto ilustra precisamente as (res)significações das relações entre a literatura infantil e as diferentes mídias com as quais tem pontos de contato: “Afim, o que dizer do século XXI, quando a discussão de eventuais danos e vantagens representados pelos quadrinhos se substitui pela discussão de eventuais vantagens e desvantagens representadas pelo *e-book* e pelos games?”

Além do aumento das publicações, outro fator que marcou a década foi a emancipação e o reconhecimento, dessa vez de forma abrangente, da importância da linguagem visual. Diferentemente do que ocorreu nos anos de 1970 e 1980, quando apenas algumas poucas obras caminharam nessa direção, a proeminência da linguagem visual atingiu os discursos oficiais da área, com a criação, inclusive, de premiações para ilustradores, o que não era comum até aquele momento. Não nos surpreende que essa influência tenha chegado à literatura infantil especialmente via quadrinhos, ou seja, que as HQs tenham exercido um importante papel na popularização e valorização da linguagem visual em produções para crianças:

Com a emergência e expansão das histórias em quadrinhos, ao final do século XIX, e, depois, com sua plena difusão no Brasil a partir da segunda metade do século XX, a imagem passou a ser tão ou mais relevante que o texto, impondo sua presença nos gêneros com os quais compartilhava o público. E como o maior número de seus consumidores situava-se na faixa etária definida como infantil e juvenil (e, mais contemporaneamente, jovens adultos), a literatura dirigida a esse segmento de mercado incorporou a linguagem visual, cedendo espaço crescente à matéria figurativa. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2017, p.28-29)

Duas observações nessa passagem se mostram importantes. A primeira é o fato de as HQs serem aqui reconhecidas como grandes influenciadoras de outros gêneros no que concerne ao uso da linguagem visual em parceria com a linguagem verbal (a qual, na citação anterior, as autoras se referem apenas como *texto*). A segunda, é o ponto de contato entre as HQs e esses outros gêneros, o fio unificador entre eles: o público, ou, em linguagem bakhtiniana, o destinatário. Destinatário esse que, segundo as autoras, vem abocanhando uma parcela cada vez maior da população.

Se antes falávamos de obras infantis e, a partir dos anos de 1990, infanto-juvenis, o novo século traz ainda uma outra porção de leitores às quais as obras parecem alcançar: os jovens adultos, novo nicho de mercado que mira leitores de 14 a 20 anos. Embora não estejamos falando que uma mesma obra seja sempre destinada a todos esses públicos, certamente vivenciamos nos anos 2000 a emergência de títulos que encontraram sucesso – e ainda o encontram – entre leitores das mais variadas idades, como o caso do fenômeno Harry Potter. No universo dos quadrinhos, há muito se sabe que seu consumo não se restringe ao público infantil, visto a vastidão de temáticas, estilos e formas composicionais que seus gêneros apresentam. Entretanto, mesmo quando parecem apresentar um projeto de dizer mais evidentemente voltado para um público infantil – como no caso da Turma da Mônica –, encontram também leitores e colecionadores mais velhos, não ficando sua circulação restrita às crianças.

4. VOLTANDO A PÁGINA: O SURGIMENTO E O DESENVOLVIMENTO DOS QUADRINHOS NO BRASIL

A história dos quadrinhos no Brasil – em seus variados gêneros – ocorreu de forma peculiar por diversos aspectos sociais, culturais e políticos que distinguem nosso país de nações europeias e norte-americanas. Entretanto, apresentou também algumas características semelhantes ao que ocorreu em outros países, no que se refere especialmente à estigmatização dessa arte frente a outros tipos de leitura e entretenimento. Sendo as Revistas em Quadrinhos, mais especificamente, um tipo de leitura voltado predominantemente a um público mais jovem – ao menos no início de sua circulação e comercialização no país – chegaram a ser vistas por parte de pais e educadores como um empecilho para a educação desse público, pois acreditava-se que poderiam atrasar ou mesmo impedir que este tivesse contato ou gosto por leituras consideradas superiores. Para compreender esse processo e os motivos pelos quais ele ocorreu, convém recuperarmos os principais momentos dos quadrinhos no país.

4.1 Primeiros traços: as origens dos quadrinhos brasileiros

O início dos quadrinhos no Brasil remonta ao início do século XIX, quando apareceram nos jornais os primeiros desenhos humorísticos que podem ser considerados os precursores dos quadrinhos originais brasileiros. Naquela época, segundo Vergueiro (2017), esses primeiros desenhos tinham cunho predominantemente crítico e político, e por esse motivo muitas vezes optava-se por esconder a identidade do verdadeiro autor. Isso ocorreu com o primeiro desenho humorístico publicado em jornal do qual se tem notícia em nosso país, publicado no jornal pernambucano *O Carcondão*, em 25 de Abril de 1831:



Figura 10: Primeiro desenho humorístico publicado no Brasil, 1831.

Fonte: VERGUEIRO, 2017, p.19

Em citação a Lailson Cavalcanti de Holanda, Vergueiro explica que desenhos como esse apenas poderiam ser compreendidos pelos leitores da época, pois se trata de uma referência a alguma figura política daquele lugar e momento histórico. Relata, ainda, que este tipo de desenho passou a ser comum durante aquele século, resultando, inclusive, em uma revista dedicada especialmente a caricaturas, chamada *Semana Ilustrada* (2017, p.19). A revista permaneceu em circulação por 16 anos, de 1860 a 1876 e pertencia a um alemão, sobre o qual Vergueiro assinala:

Henrique Fleiuss, bem como outros artistas gráficos contemporâneos, deixa evidente a precoce participação do humor gráfico na discussão da realidade política e social brasileira. Autores como Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Candido Aragonés de Faria (1894-1911), Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905) fizeram o registro da história do País no Segundo Império por meio do humor gráfico. Trata-se, além disso, de uma epopeia de artistas combativos, cujas obras tiveram grande impacto social. (VERGUEIRO, 2017, p.19-20)



Figura 11: Humor gráfico de Araújo Porto-Alegre e Cândido Aragonez de Faria.

Fonte: VERGUEIRO, 2017, p.20

Essas produções, entretanto, dificilmente seriam hoje denominadas histórias em quadrinhos, sendo mais próximas do que se conhece atualmente como charge, gênero que ainda hoje povoa jornais e revistas brasileiros, sejam eles impressos ou já em formato digital. O que se percebe é que há uma estreita relação entre os quadrinhos e as charges acima, sendo ambos interligados pelo viés do humor gráfico. Não seria exagerado dizer que produções como as mostradas acima abriram caminho para as histórias em quadrinhos no país.

O primeiro quadrinista do Brasil, ou talvez o precursor dos quadrinistas no país, foi, segundo Vergueiro, Angelo Agostini, nascido em 1834 na Itália e falecido em 1910 no Rio de Janeiro. O artista ítalo-brasileiro também se dedicou às charges durante parte de sua carreira, mas posteriormente criou as primeiras produções de *arte sequencial* brasileira de que se tem notícia. Apesar de ainda não terem todas as características que associamos atualmente aos quadrinhos – como, por exemplo, os balões – suas obras já apresentam personagens fixos, uma narrativa e um design gráfico próximos das HQs atuais, distanciando-as um pouco mais das charges vistas até então.

Abaixo, vemos alguns quadros de *Aventuras de Nhô Quim*, considerados por muitos a primeira história em quadrinhos do Brasil:

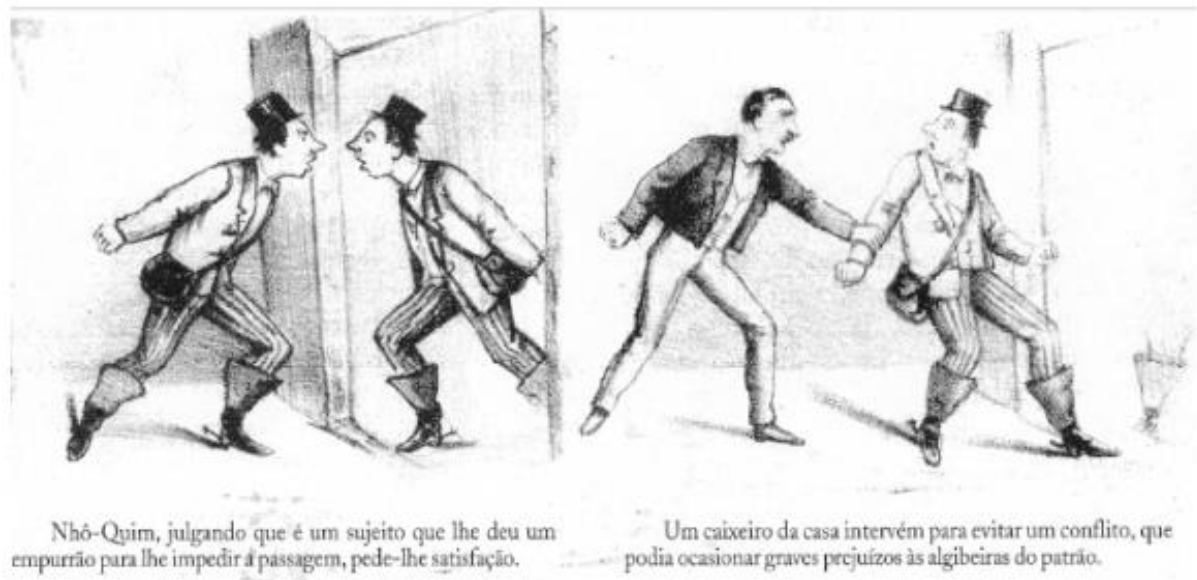


Figura 12: As Aventuras de Nhô Quim, de Angelo Agostini.

Fonte: VERGUEIRO, 2017, p.22

Segundo a Enciclopédia Cultural Itaú, Agostini também se diferenciava dos outros artistas da época por seus traços, que tendiam mais para o realismo que para o estilo caricaturesco de seus contemporâneos. Sobre esses aspectos estéticos e sobre a obra mostrada acima, temos que:

A linha é dura, de características acadêmicas e pretensões realistas, as charges apresentam técnicas de perspectiva e buscam a ilusão de profundidade e o desenho tende a um modelado arredondado, garantido pelos esfuminhos do artista. Em 1868, muda-se para o Rio de Janeiro. É onde se utiliza dessas convenções acadêmicas para criar o que viria a ser a primeira história em quadrinhos do Brasil: Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte. As histórias são publicadas nas revistas Vida Fluminense, O Malho e Don Quixote. Os personagens são caipiras recém-chegados à cidade que convivem ao mesmo tempo com um mundo que se estrutura à margem da corte e com toda sorte de entidades da mitologia rural brasileira. (ANGELO, 2019)

Se a revista *Semana Ilustrada*, mencionada anteriormente, foi a primeira a publicar caricaturas, não podemos ignorar a importância da revista *O Tico-Tico*, a primeira revista em quadrinhos a surgir no Brasil (embora não trouxesse *exclusivamente* quadrinhos), cujo logotipo foi concebido e desenhado por Agostini. A revista teve vida longa, sendo publicada desde 1905 a 1962, sendo, até hoje, um dos periódicos de maior duração a ser publicado no país. Além de quadrinhos genuinamente nacionais, *O Tico-Tico* trazia também algumas histórias e personagens que

começavam a florescer nas publicações americanas, funcionando como porta de entrada para muitas delas no país, ou como janela para leitores brasileiros, com vista para as produções estadunidenses. Dentre os personagens norte-americanos mais conhecidos atualmente que chegaram a ser publicados na revista, cita-se Popeye, O Gato Félix e Mickey Mouse. Entretanto, o periódico ocupava-se majoritariamente de personagens brasileiros, que também povoaram as páginas da revista durante seus mais de cinquenta anos de existência. Dentre eles, Bolinha e Bolonha, de Nino Borges, Zé Macaco e Faustina, de Alfredo Storni, e Chiquinho, desenhado por vários artistas, embora este último fosse uma adaptação do personagem americano Buster Brown, criado por Richard Felton Outcault (VERGUEIRO, 2017).

Outra publicação de importância fundamental para a consolidação do mercado de histórias em quadrinho no Brasil teve início em 1929: a *Gazeta Infantil*, que logo ficou conhecida como *Gazetinha*. Tratava-se de uma edição do jornal *A Gazeta*, da cidade de São Paulo, voltada exclusivamente para crianças, aos moldes do que já vinha ocorrendo nos Estados Unidos. Foi na *Gazetinha*, segundo Vergueiro (2017, p.43) que as influências americanas chegaram com mais força em solo brasileiro, com diversas histórias produzidas lá fora e logo depois traduzidas para as páginas deste jornal infantil. Dentre os personagens mais importantes e reverenciados até hoje no mundo dos quadrinhos, podemos citar o Super-Homem, que apareceu pela primeira vez na *Gazetinha* em abril de 1939, apenas um ano após sua estreia nos Estados Unidos.

Nenhuma retrospectiva da história dos quadrinhos no Brasil estaria completa sem menção de destaque ao *Suplemento Juvenil* – inicialmente batizado de *Suplemento Infantil* – criado em 1934 por Adolfo Aizen, jornalista brasileiro que trouxe dos Estados Unidos o modelo dos suplementos vistos por lá, com histórias em quadrinhos frequentes e coloridas. Inicialmente atrelado ao jornal *A Nação*, o *Suplemento Juvenil* logo ganhou sua independência, contando com a participação de artistas locais desde sua primeira publicação. Além de autores e personagens brasileiros, como *As Aventuras de Roberto Sorocaba*, de Monteiro Filho, suas páginas traziam também importantes nomes dos quadrinhos norte-americanos:

O *Suplemento Juvenil* publicava a maioria dos personagens importantes dos quadrinhos da época, como Flash Gordon, Tarzan, Dick Tracy, Príncipe Valente (Prince Valiant), Agente Secreto X-9 (Secret Agent X-9), Jim das Selvas (Jungle Jim), Mickey Mouse e outros, em geral com êxito estrondoso. Assim, devido à sua distribuição nacional – ao contrário do que sucedia com *A Gazetinha*, que era distribuída principalmente no Estado de São Paulo – o *Suplemento* conseguiu a familiarização dos leitores brasileiros com as mais populares séries quadrinísticas

produzidas nos Estados Unidos, fazendo os produtos da linguagem gráfica sequencial assumirem o primeiro lugar na preferência dos jovens leitores. (VERGUEIRO, 2017, p.47)

Como costuma ocorrer, outros jornais viram na publicação de histórias em quadrinhos no formato tabloide uma boa oportunidade de vendas, e logo outros projetos voltados para esse seguimento surgiram, como o *Globo Juvenil*, do jornal *O Globo*. Tentando acirrar a concorrência, *O Suplemento Juvenil* optou por lançar também uma nova publicação de tamanho menor, intitulada *Mirim*. Também nisso foi espelhado pelo *O Globo*, que não tardou a lançar a sua própria revistinha, de nome *Gibi*. É justamente daí, segundo Vergueiro (2017), que surgiu o nome utilizado até hoje para designar, de modo geral, qualquer revista de histórias em quadrinhos, embora muitos considerem o termo pejorativo e infantilizado para as revistas, cujo público não se resume às crianças.

Em 1945, *O Suplemento Juvenil* fechava suas portas, após perder grande parte dos direitos de publicação de seus personagens mais importantes para *O Globo Juvenil*. Vergueiro explica que os detalhes dessa manobra comercial, até hoje, não são bem compreendidos pelo público, mas que esse fato foi decisivo para o declínio e posterior encerramento do Suplemento após onze anos de sucesso com a consolidação do modelo americanos de quadrinhos no Brasil. A partir de então, começavam a surgir as primeiras editoras dedicadas à produção e publicação de quadrinhos no país, aumentando em número entre as décadas de 1940 e 1960, o que consolidou, permanentemente, a produção de quadrinhos brasileiros.

4.2 Quadrinhos literários e literatura quadrinizada: o discurso pedagógico invade as páginas das revistas

Após a descontinuação do Suplemento Juvenil, Adolfo Aizen, seu fundador, optou por continuar a investir no mundo dos quadrinhos no país por meio da abertura de sua própria editora. A Editora Brasil-América Ltda, que ficou conhecida como EBAL. Já no início de seus trabalhos, em 1946, a editora passou a publicar periodicamente histórias com personagens de Walt Disney, uma importante adição a seu catálogo ainda pequeno. De fato, foi a EBAL uma das grandes responsáveis, segundo Vergueiro (2017), pela popularização de personagens norte-americanos no mercado brasileiro, não apenas personagens Disney, como heróis da Marvel Comics e da National/DC Comics, que até hoje são considerados os gigantes das histórias em quadrinhos.

Entretanto, os interesses de Aizen não se resumiam apenas à importação de personagens internacionais. Pelo contrário, ele reconhecia e investia na produção de quadrinhos também brasileiros, talvez com o intuito de conseguir inserir os quadrinhos no filão comercial que os livros de literatura infantil haviam aberto: o mercado editorial escolar.

Adolfo Aizen, o diretor da empresa, era um empreendedor muito ativo e verdadeiro entusiasta dos quadrinhos, sempre preocupado com a aceitação dessa linguagem narrativa pelo povo brasileiro, principalmente pelos pais e professores, que, em sua opinião, representavam o público a ser cortejado e cativado em favor dos quadrinhos. Durante os mais de trinta anos de publicação profissional de sua empresa, ele se notabilizou por várias iniciativas que visavam ampliar a popularização das histórias em quadrinhos no País e, também, granjear apoio para a criação de personagens ou séries de quadrinhos genuinamente brasileiros. (VERGUEIRO, 2017, p.56)

Tentativas de convencer pais e professores sobre a importância e riqueza dos quadrinhos podem ser reconhecidas em algumas séries especiais da editora, como a *Clássicos Ilustrados*, adaptações de obras literárias para os quadrinhos, já nas décadas de 1950 e 1960 – dentre elas, *O Guarani*; *Iracema*; *Gabriela, cravo e canela*; *Memórias de um Sargento de Milícias*, dentre outras.



Figura 13: O Guarani, Clássicos Ilustrados nº24, 1950. Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-783691707-edico-maravilhosa-n-24-o-guarani-ebal-1950-_JM

Outra série de destaque da editora, também no intuito de consolidar a reputação e valorização dos quadrinhos como potencial ferramenta pedagógica, foi a *Grandes Figuras em Quadrinhos*, que trazia personagens históricos brasileiros em suas páginas. As histórias, que eram espécies de biografias ilustradas, traziam como protagonistas personalidades históricas, como o presidente Getúlio Vargas, o poeta Castro Alves, o imperador Dom Pedro II, o escritor Monteiro Lobato, e outros.

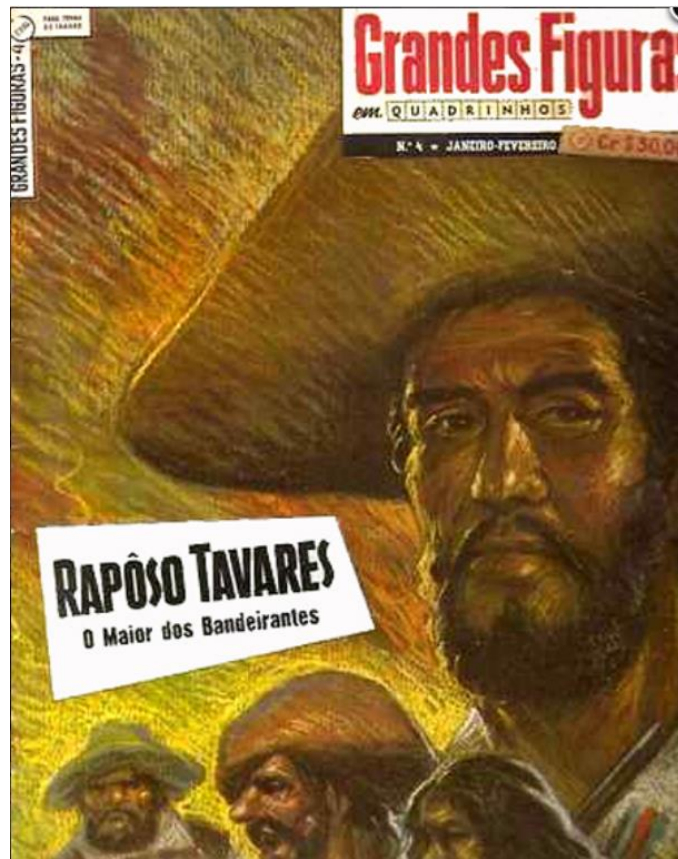


Figura 14: Grandes Figuras, Raposo Tavares, EBAL – 1958.

Fonte: www.guiaebal.com

A estratégia de trazer as obras literárias para os quadrinhos como forma de diminuir um certo preconceito que parecia existir contra esse tipo de publicação era reforçada, segundo Chinen, Ramos & Vergueiro (2014), por um aviso impresso ao final de cada uma das revistas com adaptações literárias. Lia-se:

As adaptações de romances ou obras clássicas para a Edição Maravilhosa e Álbum Gigante são apenas um “aperitivo” para o leitor. Se você gostou, procure ler o próprio livro, adquirindo-o em qualquer livraria. E organize a sua biblioteca – que uma boa biblioteca é sinal de cultura e bom gosto. (EDIÇÃO MARAVILHOSA, n.138, p.50, 1956 apud CHINEN, RAMOS & VERGUEIRO, 2014, p.19)

Desta forma, Aizen buscava não se contrapor à leitura dos clássicos. As quadrinizações dos romances não estavam sendo oferecidas como substitutas à leitura dos mesmos, mas sim como uma porta de entrada para eles. O lembrete funcionava, de certa forma, como um indicativo de que os quadrinhos poderiam ser *aliados* de pais e professores no fomento do interesse à leitura por parte

dos jovens brasileiros. Podemos reconhecer aí, um dos primeiros movimentos no sentido de tentar eliminar, ou ao menos minimizar, o hiato entre o mundo dos quadrinhos e aquele do cânone literário trabalhado nas escolas.

Outras editoras também se dedicaram, nas décadas de 1950 e 1960, à publicação de séries quadrinizadas dos clássicos da literatura e de momentos históricos brasileiros. É o caso da série Aventuras Heróicas, publicada pela Editora La Selva, em São Paulo, que adaptou romances de Eça de Queiroz, Bernardos Guimarães, e trouxe ainda uma versão ilustrada da vida de Zumbi dos Palmares. Dentre outras publicações que se dedicaram a esse tipo de adaptação, podemos citar, ainda, a Revista Ilustrada, publicada no Rio de Janeiro pela ERSOL (Editora de Revistas Sociais Ltda.), e a Literatura em Desfile, também publicada no Rio, pela Editora Garimar. Esta última, não se limitou a adaptações de obras de língua portuguesa, tendo em seu curto catálogo adaptações da literatura universal, como O Médico e o Monstro. (CHINEN, RAMOS & VERGUEIRO, 2014)

Após esse período, o mercado de adaptações literárias para os quadrinhos sofreu um temporário esgotamento, embora algumas publicações tenham existido nos anos de 1970 e 1980. Uma retomada dessas publicações, entretanto, pode ser vista nas décadas de 1990 e, principalmente, nos anos 2000, inclusive com trabalhos que visam manter o texto literário o mais original possível, como é o caso da obra de Ruy Trindade, publicada em 1995, uma adaptação de O Ateneu, romance de Jorge Amado.

Com o passar das décadas, conforme os quadrinhos foram se consolidando cada vez mais no cenário nacional e internacional, alguns estereótipos inicialmente construídos em volta desse tipo de publicação foram sendo enfraquecidos. Seja pelas ações diretas no intuito de valorizar as HQs como produções artísticas e ferramentas pedagógicas em potencial – como visto acima – ou pelo fato de as ciências humanas passarem a se ocupar de objetos de pesquisa mais diversos, as histórias em quadrinhos foram, aos poucos, estabelecendo seu espaço na indústria do entretenimento e da cultura nacional, com muitos autores hoje reconhecidos e celebrados por suas produções.

De certa maneira, entendeu-se que grande parte da resistência que existia em relação a elas, principalmente por parte de pais e educadores, era desprovida de fundamento, sustentada muito mais em afirmações preconceituosas em relação a um meio sobre o qual, na realidade, se tinha muito pouco conhecimento. A partir daí, ficou mais fácil para as histórias em quadrinhos, tal como aconteceu com a literatura policial e a ficção científica, serem encaradas em sua especificidade narrativa, analisadas sob uma ótica própria e mais positiva. Isto também, é claro,

favoreceu a aproximação das histórias em quadrinhos das práticas pedagógicas. (VERGUEIRO, 2014, p.19)

Outro fator influenciou muito a entrada definitiva dos quadrinhos na escola, tanto nos livros didáticos como nos acervos das bibliotecas escolares: o reconhecimento desse gênero discursivo de forma positiva, por meio de documentos oficiais relacionados a educação brasileira, tais como a LDB (Lei de Diretrizes e Bases) e os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais). A primeira vez que as HQs foram contempladas nesses documentos foi na década de 1990, com a publicação dos PCNs de 1997. Nesse documento, mais especificamente no caderno que trata do ensino de Língua Portuguesa, há algumas menções aos quadrinhos, estimulando sua leitura, produção em sala de aula, e sua presença nas bibliotecas. Vejamos, a seguir, alguns desses trechos (BRASIL, 1997):

Os conteúdos dos temas transversais, assim como as práticas pedagógicas organizadas em função da sua aprendizagem, podem contextualizar significativamente a aprendizagem da língua, fazendo com que o trabalho dos alunos reverta em produções de interesse do convívio escolar e da comunidade. Há inúmeras situações possíveis: produção e distribuição de livros, jornais ou **quadrinhos**, veiculando informações sobre os temas estudados; (p.37, grifo nosso)

[...]

Na biblioteca escolar é necessário que sejam colocados à disposição dos alunos textos dos mais variados gêneros, respeitados os seus portadores: livros de contos, romances, poesia, enciclopédias, dicionários, jornais, **revistas (infantis, em quadrinhos**, de palavras cruzadas e outros jogos), livros de consulta das diversas áreas do conhecimento, almanaques, revistas de literatura de cordel, textos gravados em áudio e em vídeo, entre outros. (p.61, grifo nosso)

[...]

Gêneros adequados para o trabalho com a linguagem escrita:

- receitas, instruções de uso, listas;
- textos impressos em embalagens, rótulos, calendários;
- cartas, bilhetes, postais, cartões (de aniversário, de Natal, etc.), convites, diários (pessoais, da classe, de viagem, etc.);
- **quadrinhos**, textos de jornais, **revistas e suplementos infantis**: títulos, lides, notícias, classificados, etc.; (p.72, grifo nosso)

A partir daí, conforme veremos em estudos posteriores desta pesquisa, tornou-se possível a entrada das histórias em quadrinhos no ambiente escolar, aparecendo tanto nos livros didáticos, na forma de tiras, abordando os mais variados assuntos, como também sendo estudadas enquanto gênero textual, com atividades de leitura, compreensão e produção. Uma das vantagens em se trabalhar os quadrinhos em sala de aula parece estar no fato de ser um gênero de relativo fácil acesso e baixo custo. Realizar projetos nos quais os alunos tenham que desenvolver suas próprias HQs, por exemplo, não exige materiais que vão muito além de papel, lápis e canetas coloridas.

Além disso, as bancas de jornal provêm um grande acervo de revistas em quadrinhos ainda hoje, além das tiras publicadas nos jornais e em meio digitais que também constituem um acervo de baixo custo e fácil acesso.

4.3 A Turma da Mônica no cenário das HQs brasileiras

No intuito de avançarmos nesta pesquisa, rumo à análise dialógica do *corpus*, é importante entendermos em que momento histórico Mauricio de Sousa surge no cenário dos quadrinhos brasileiros, localizando-o diante dos estudos desenvolvidos até aqui. Para tanto, buscamos recuperar o momento de criação das primeiras personagens da Turma da Mônica, retratando o estilo do autor à época, bem como as principais mudanças pelas quais sua arte passou ao longo de cinquenta anos de publicações. Apesar de nosso *corpus* contemplar unicamente as Revistas em Quadrinhos, publicadas a partir de 1970, julgamos válido voltar um pouco mais longe, na estreia das primeiras personagens do cartunista em publicações no jornal.

Mauricio de Sousa nasceu em 27 de outubro de 1935, na cidade de Santa Isabel, interior de São Paulo, e passou boa parte de sua infância em Mogi das Cruzes. O autor atesta em diversas entrevistas que sempre gostou de desenhar, desde criança. Assim, em meados de 1954, e já com o intuito de seguir carreira relacionada ao desenho, o autor decide se mudar para a capital, onde teria mais chances de ser bem-sucedido. Entretanto, não conseguiu ingressar no mundo dos quadrinhos tão cedo; durante alguns anos, trabalhou como repórter policial no jornal Folha da Manhã, do grupo Folha de São Paulo. Foi apenas em 1959, segundo Frazão (sem data), que ele teria conseguido convencer seu editor a publicar uma tira de sua autoria, com suas primeiras personagens: o garoto Franjinha e seu cachorro, Bidu. A partir de então, pôde se dedicar integralmente ao desenho, produzindo inúmeras tiras para o jornal.

Foi nas tiras de Franjinha e Bidu que surgiu a primeira personagem hoje considerada uma das quatro (ou cinco, como veremos mais adiante) personagens principais do autor: Cebolinha. Apesar das tiras serem publicadas em preto e branco, e do traço do cartunista ter mudado ao longo das décadas, já é possível reconhecer a personagem na figura abaixo, visto que sua característica visual mais marcante já estava presente: os cabelos espetados.



Figura 15: Franjinha e a estreia de Cebolinha.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº2, SALVAT, 2016.

Quando o jornal Folha de São Paulo passa a lançar seu suplemento infantil, em 1963, Mauricio de Sousa já havia conquistado certo espaço no cenário dos quadrinhos, e Cebolinha aparece na capa da primeira edição, em posição de destaque, ao lado do logotipo do jornal:



Figura 16: Folhinha de S. Paulo, nº1.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº2, SALVAT, 2016.

Foi também nesse ano que Mauricio de Sousa criou a personagem que se tornaria, poucos anos depois, sua personagem principal, além de dar nome a sua marca. Mônica foi criada, de acordo com as informações da revista Coleção de Miniaturas Turma da Mônica (2016), quando o autor passou a sentir falta de uma contraposição feminina que pudesse interagir com Cebolinha em suas tiras. Inspirando-se nos traços e na personalidade forte de sua filha, Mônica Spada, Mauricio de Sousa traçou os primeiros esboços daquela que se tornou uma das personagens infantis mais reconhecidas no Brasil. Com espírito de liderança, uma força excepcional e um par de dentes protuberantes, Mônica aparece primeiramente na tira de Cebolinha, e já deixa claro tratar-se de uma personagem marcante:



Figuras 17 e 18: Mônica na vida, Mônica na arte.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº1, SALVAT, 2016.

O coelho Sansão, que acompanha a personagem até hoje, também fez sua estreia na tira acima, embora só venha a ser batizado muitos anos depois, após um concurso que envolveria a participação dos leitores através de cartas para dar nome ao coelhinho. Mesmo anônimo, ele já protagonizou a primeira “coelhada” de Mônica em Cebolinha, de incontáveis outras que viriam a seguir - de certa forma, o eterno conflito entre as duas crianças já podia ser vislumbrado então. Trata-se de uma marca registrada, por assim dizer, das histórias da Turma da Mônica: as brigas e os eternos desentendimentos entre os dois. Cebolinha não tardou a reagir às agressões de Mônica,

e logo bolou seu primeiro plano para roubar o coelho – outro acontecimento que viria a se repetir inúmeras vezes nas décadas seguintes, e que ainda ocorre nas revistas atuais.



Figura 19: O primeiro plano infalível: roubar o coelho de Mônica.

Fonte: Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº1, SALVAT, 2016.

Pouco a pouco, iam sendo moldados o estilo e o conteúdo temático das histórias da Turma da Mônica, que durante todo o restante da década de 1960, povoavam apenas as tiras da Folhinha de São Paulo, ou seja, ainda não tinham sido publicadas em revistinhas. Como vemos acima, outro personagem também passou a fazer parte do mundo de Cebolinha ainda nessa época: Cascão, seu amigo inseparável de brincadeiras. Segundo a revista Coleção de Miniaturas Turma da Mônica nº3:

Há 50 anos, o Cascão era um menino sujinho, que brincava no lixo e passava bem longe de um bom banho! Ele nasceu assim, mas foi mudando ao longo desses anos, como regra natural da vida. Garoto esperto, braço direito do Cebolinha, mas sempre estraga os planos infalíveis do amigo. Tornou-se fã incondicional de aventuras mirabolantes, viagens interplanetárias e guerreiros destemidos. Mas ele conquistou seu espaço, ganhou sua própria revista e continua não sendo muito fã de banhos. (2016, p.02)

Assim, desde o início, a temática de Cascão está associada a sua aversão por água, como podemos ver na primeira tira em que ele aparece, também em 1963:



Figura 20: Cascão aparece pela primeira vez.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº3, SALVAT, 2016.

A última personagem a aparecer nas tiras, dentre as quatro personagens principais originais⁶, foi Magali, amiga de Mônica, cuja característica principal é sua fome sem freios e sua personalidade doce. Na primeira aparição da personagem nas tiras, entretanto, não temos nenhuma menção às questões que envolvem sua fome exagerada, o que viria a ser sua marca registrada. Vejamos, abaixo, sua estreia ao lado de Mônica, em 1964:



Figura 21: Magali é apresentada aos leitores.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº4

Dois anos mais tarde, em 1966, segundo Ribeiro (2011), nascia a Mauricio de Sousa Produções, que se tornaria, a partir de então, a produtora oficial dos produtos relacionados à Turma da Mônica. Ainda nos anos iniciais de sua existência, as personagens começam a sair dos quadrinhos para povoar outros universos, como o da televisão. Em 1967, Mauricio de Sousa providencia a licença comercial de suas personagens e surge então a primeira produção animada com a personagem Mônica: uma publicidade do extrato de tomate Cica, que também contava com a participação de outra personagem, Jotalhão, o elefante. Trata-se de uma produção audiovisual na qual Mônica, sua mãe e Jotalhão interagem em uma situação bem-humorada; nela, Mônica confunde um pedido de sua mãe e, ao invés de trazer para casa o molho de tomate cujo mascote era um elefante, acaba por trazer o próprio elefante.

⁶ Atualmente, uma quinta personagem principal figura nas revistas da Turma da Mônica: Milena, sobre a qual falaremos no próximo capítulo deste trabalho.



Figura 22: Mônica na TV: molho de tomate Cica. Fonte: www.youtube.com

Vale observar que Mônica ainda não tinha seu vestido vermelho característico. Como as tiras e o comercial de TV eram produzidos em preto e branco, a personagem aparece com um vestido claro, provavelmente para lhe dar mais destaque, contrastando com o ambiente onde aparece. Ademais, a presença de Mônica nessa primeira produção audiovisual da empresa ilustra o protagonismo que a personagem vinha adquirindo ao longo da década de 1960, que culminou no lançamento da primeira revista da Mônica, no ano de 1970. A edição, agora em cores, abria a longa parceria entre Mauricio de Sousa e a Editora Abril, e marcou o início do império dos quadrinhos construído pelo autor ao longo das décadas seguintes.



Figura 23: O primeiro gibi da Mônica. Fonte: <http://guiadosquadrinhos.com>

3.2 Traços, cores e a Era dos Gibis: estabelecendo as personagens principais

A cor vermelha do vestido de Mônica pode ter sido escolhida por muitos motivos, dentre eles o destaque que a cor daria à personagem principal. Entretanto, Vergueiro (2017) especula que a escolha não tenha se dado por motivos meramente estéticos, mas sim comerciais. Segundo ele, “a própria personagem Mônica original, com seu vestido vermelho, é claramente inspirada na personagem Luluzinha e foi criada com o claro objetivo de se beneficiar dessa semelhança”. Segundo informações do site especializado no assunto Guia dos Quadrinhos, Luluzinha, a que se refere o pesquisador, foi criada em 1935 pela norte-americana Marjorie Henderson, para figurar em cartuns da revista Saturday Evening Post. Após a fama da personagem, que não se comportava como as outras crianças e era dotada de uma personalidade forte, Luluzinha também passou a ser garota propaganda de marcas como os lenços Kleener e de alguns comerciais do refrigerante Pepsi.



Figura 24: Luluzinha, criada em 1935. Fonte: www.guiadosquadrinhos.com.br

As semelhanças entre as personagens certamente existem, mas não se sabe se houve intenção de Mauricio de Sousa em se espelhar em Luluzinha para caracterizar Mônica. Segundo ele, em entrevista para o programa Cinemania, a inspiração para suas personagens surge de pessoas a seu redor, sejam amigos da infância ou membros de sua família – como é o caso de Mônica. De qualquer forma, apesar das muitas mudanças no traço e estilo do autor ao longo dos anos, como vemos a seguir, o vestido vermelho manteve-se como roupa oficial da personagem. Algumas outras características, entretanto, foram mudando década a década, como as expressões faciais da personagem. No início, Mônica ostentava uma eterna careta, com sobrelhas franzidas que lhe conferiam um aspecto bravo ou raivoso. Com o passar do tempo, seu semblante foi-se suavizando, dando-lhe um ar mais simpático e meigo, que facilitaria sua conexão com (e comercialização para) o público infantil:

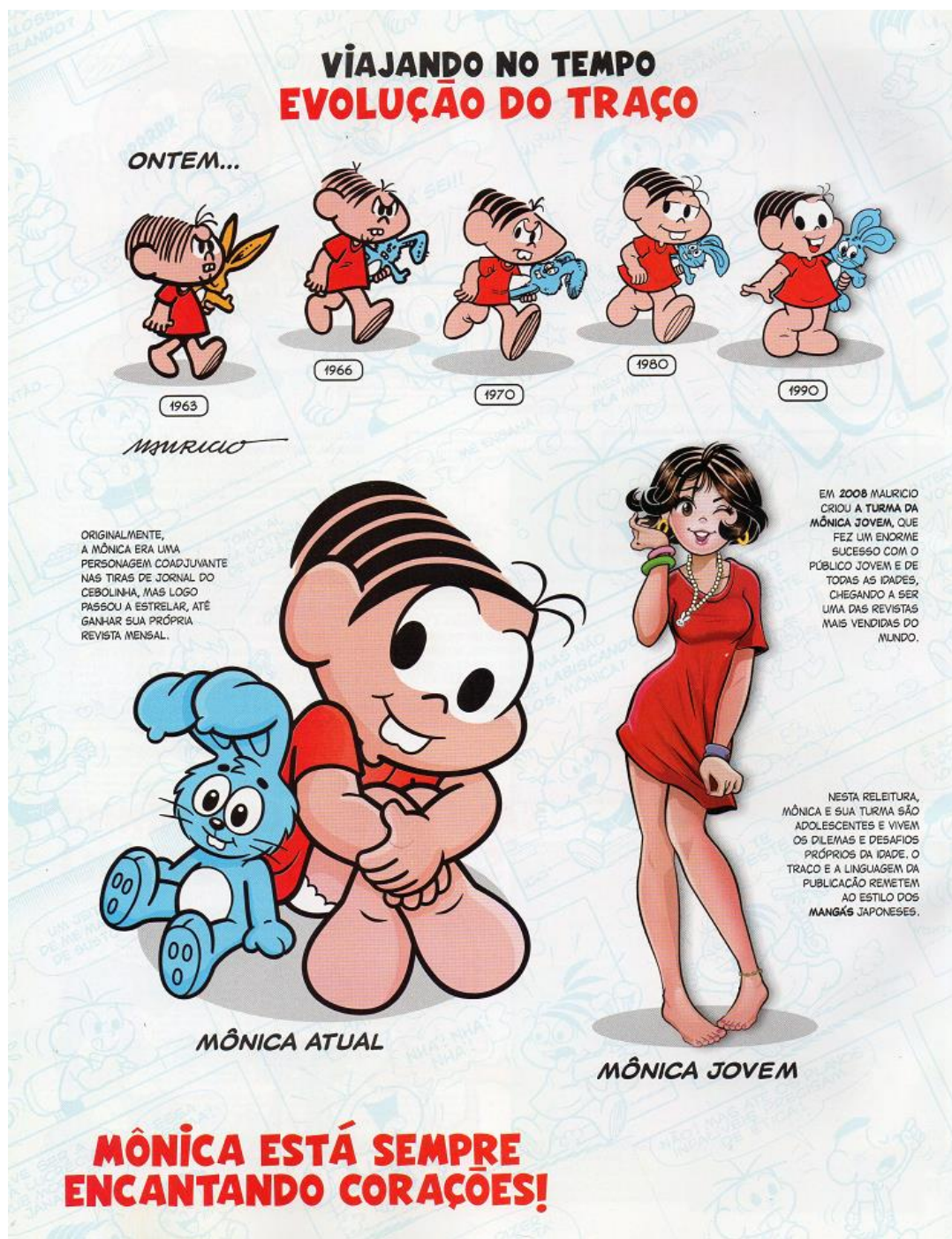


Figura 25: Viajando no tempo: Mônica.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº1

No caso de Cebolinha, segundo informações do site oficial da Turma da Mônica, a personagem foi inspirada em um garoto que o autor conheceu na infância, e uma de suas características mais marcantes, além dos cabelos espetados, é a sua fala:

Cebolinha é um garoto de cabelos espetados que, quando fala, troca o “R” pelo “L”. Inteligente e malandrinho, está sempre arquitetando planos infalíveis para derrotar a Mônica e se tornar o dono da rua. O problema é que os planos sempre dão errado, o que resulta sempre em coelhadas no final da história. Ele tem um bichinho de estimação chamado Floquinho – um cachorrinho tão peludo, que nunca se sabe se está indo ou voltando – e seu melhor amigo é o Cascão, com quem vive aventuras incríveis! (Site oficial Turma da Mônica)

A cor verde é a mais comumente associada ao garoto, sendo a cor mais marcante de sua roupa e, também, a cor de seu cachorro, Floquinho. Ao longo das décadas, Cebolinha passou por transformações visuais, assim como as outras personagens da turma, mas seus cabelos espetados e suas roupas se mantiveram basicamente os mesmos:

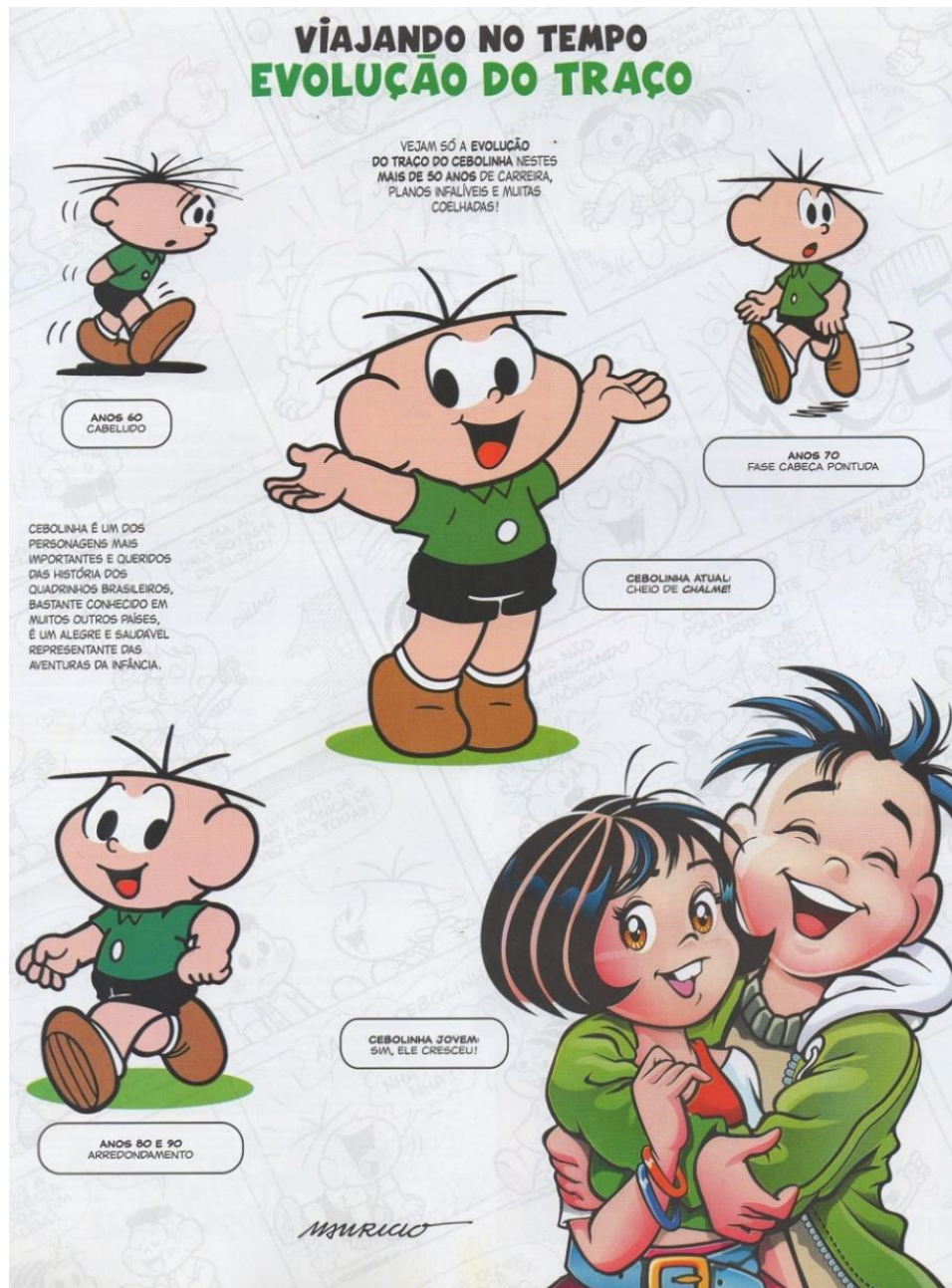


Figura 26: Viajando no tempo: Cebolinha.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica, nº2

Como mencionado no texto retirado do site oficial da Turma, uma das tramas mais recorrentes do personagem gira em torno de seu desejo em sequestrar o coelhinho de pelúcia da Mônica, o Sansão, e assim tomar o posto de dono da rua. Seus planos, que frequentemente envolvem a participação de Cascão, sempre acabam tomando um rumo inesperado, e Mônica sai vitoriosa. O personagem frequentemente apanha de Mônica, que o atinge com seu coelho, mas não

tarda a fazer novos planos para tomar a rua. Outra fonte de irritação de Cebolinha em relação a Mônica é o fato de ela se sair constantemente melhor que ele nas brincadeiras, além de ser mais forte, forçando-o a obedecê-la:



Figura 27: Mônica nº191, Editora Abril.

Fonte: [http:// http://backoldmonica.blogspot.com](http://backoldmonica.blogspot.com)

Os familiares de Cebolinha também aparecem em algumas histórias, e incluem seu pai, Seu Cebola, sua mãe, Dona Cebola, e sua irmãzinha Maria Cebolinha, de apenas 10 meses de idade, de acordo com informações do site oficial. Percebemos que os traços do pai de Cebolinha são bem semelhantes aos seus, enquanto sua mãe e irmã também se parecem entre si:

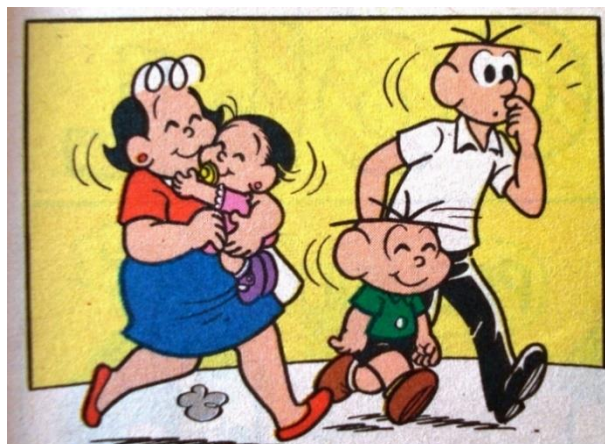


Figura 28: Cebolinha e sua família.

Fonte: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2009/09/10/>

Sabemos, pelas histórias, que Seu Cebola trabalha fora, enquanto a mãe de Cebolinha é dona de casa, e se ocupa de afazeres domésticos, como cozinhar, limpar a casa e também cuidar dos filhos. A convivência familiar do garoto aparenta ser saudável, sem conflitos significativos. Na revista do Cebolinha nº157, Editora Globo, publicada em outubro de 1999, na história intitulada *Tal pai, tal filho*, descobrimos que o garoto herdou de seu pai o gosto em dar nós nas orelhas do coelhinho de Mônica, já que Seu Cebola costumava fazer isso no elefante de pelúcia de Dona Cebola, quando eram crianças. A implicância com Mônica vem frequentemente acompanhada da insinuação de que Cebolinha nutre por ela um sentimento romântico, e vice-versa, mas ele não admite isso enquanto criança (já nos quadrinhos da Turma da Mônica Jovem, quando as personagens já são adolescentes, Cebolinha é abertamente apaixonado por Mônica e os dois vivem um relacionamento).

Cascão, como mencionado, é o melhor amigo de Cebolinha e sempre o acompanha na execução de seus planos “infalíveis”, embora muitas vezes acabe atrapalhando o amigo. Suas roupas são uma camiseta amarela e um macacão vermelho xadrez, normalmente sem sapatos. O garoto tem cabelos crespos e é conhecido por uma extrema aversão a água, o que resulta em manchinhas de sujeira em suas bochechas e no costume de levar um guarda-chuva consigo, para se prevenir de uma eventual precipitação.



Figura 29: Viajando no tempo: Cascão.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica nº3

Segundo informações do site oficial da Turma da Mônica, Cascão também foi baseado nas memórias de infância de Mauricio de Sousa que, à princípio, temeu que o público não fosse aceitar seu personagem, que nunca tomou banho. Entretanto, a popularidade de Cascão foi imediata e, desde agosto de 1982, ele tem sua própria revista. Ainda segundo o site, é Cascão quem estraga a maioria dos planos de Cebolinha, ainda que por acidente. Assim como o amigo, ele também tem um bichinho de estimação, mas não é um cachorro, e sim um porquinho chamado Chovinha.

Parece possível observar que o nome do bichinho é fruto de um trocadilho irônico com o verbo “chover”, ao mesmo tempo em que remete à expressão “porco chauvinista”.



Figura 30: Cascão nº64, Editora Globo. Fonte: <http://pt-br.monica.wikia.com>

Cascão tem uma namoradinha, a Cascuda (capa acima), que costuma tomar banhos ocasionais, irritando seu namorado. Segundo informações da base de dados wiki alimentada por fãs da Turma, “Sua personalidade, originalmente, era a de alguém fissurado por lixo mas ela foi mudando para uma personalidade brincalhona que recicla objetos velhos para fazer brinquedos, mas com o mesmo medo de água”. Cascão é também caracterizado como um garoto que adora colecionar objetos velhos, adora ler histórias em quadrinhos e imaginar aventuras de super-heróis e ficção científica. O garoto não tem irmãos, e mora com seus pais, Dona Lurdinha e Seu Antenor.



Figura 31: Cascão e sua família. Fonte: <http://pt-br.monica.wikia.com>

Muitas das histórias de Cascão têm como mote seu horror à água. As tramas revolvem ainda em torno dos planos de Cebolinha para derrotar Mônica – dos quais Cascão participa –, de suas empreitadas contra o Capitão Feio, um vilão que pretende derrotá-lo para se tornar a pessoa mais suja do universo, além de suas aventuras imaginárias em meio ao lixo (em edições mais antigas) e brinquedos reciclados (em números mais recentes).

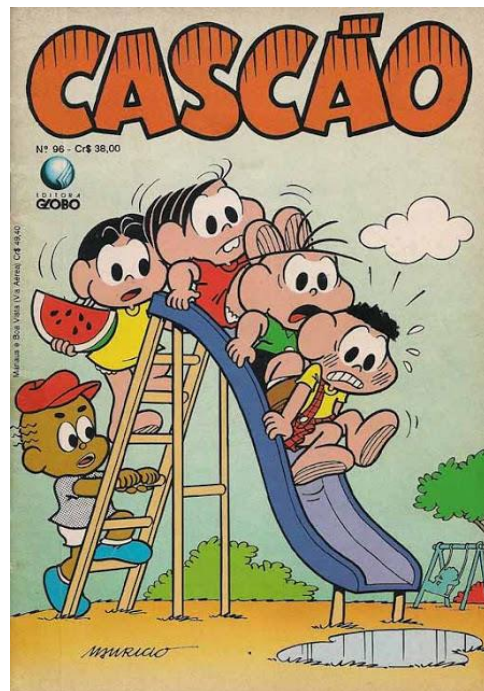


Figura 32: Cascão nº96, Editora Globo. <http://arquivosturmadamonica.blogspot.com.br>

Já Magali, amiga de Mônica desde a primeira tira em que apareceu, é a personagem que tem fama de comilona no Bairro do Limoeiro. Seu apetite exagerado acaba por criar diversas situações bem-humoradas nas quais Magali é a personagem principal. Anda com um vestido amarelo parecido com o de Mônica, embora inicialmente usasse uma blusa e uma saia, e não tem o costume de usar sapatos. Sua personalidade é meiga e certamente mais calma que a de sua amiga, a não ser quando o assunto é comida. Assim como Mônica, Magali também foi criada a partir da imagem e personalidade de uma das filhas do autor, incluindo seu apreço especial por melancias (frequentemente demonstrado nos quadrinhos).

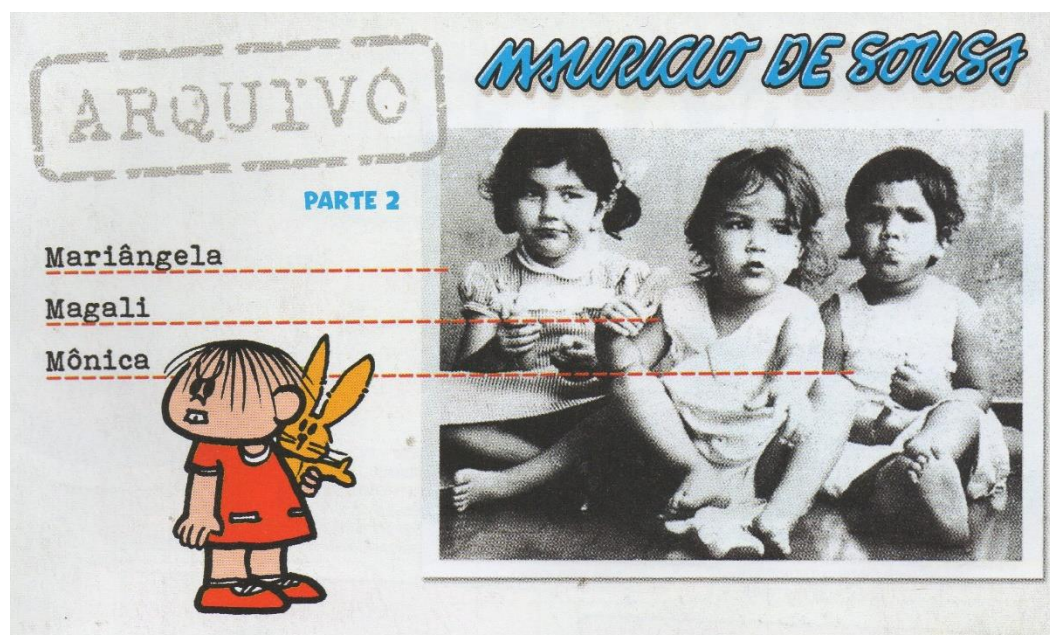


Figura 33: Magali Spada entre as irmãs.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica, nº4, SALVAT, 2016.

Seu costume de comer descontroladamente muitas vezes é visto como uma habilidade, pois, apesar disso, a garota não demonstra ganho de peso, como vemos na descrição da personagem na página da Turma: “Ela devora qualquer tipo de comida que aparece na sua frente e, por incrível que pareça, continua sempre magra e esbelta! Não é à toa que, cada vez que ela passa, o coração do Quinzinho (o filho do padeiro) bata mais forte...” (SITE OFICIAL DA TURMA DA MÔNICA, sem data). As referências a comida em suas historinhas são muitas, incluindo o nome de seu bichinho de estimação, o gatinho branco chamado Mingau. Não encontramos uma distinção, nos

quadrinhos, entre os tipos de comida que Magali gosta; a variedade é grande, desde arroz e feijão, a frutas, tortas, sorvetes, bolos e doces.

Abaixo, vemos a primeira capa da revistinha da Magali nº1, da Editora Globo, publicada em fevereiro de 1989. Fica evidente a associação da personagem com comida, em especial com sua fruta predileta, a melancia:

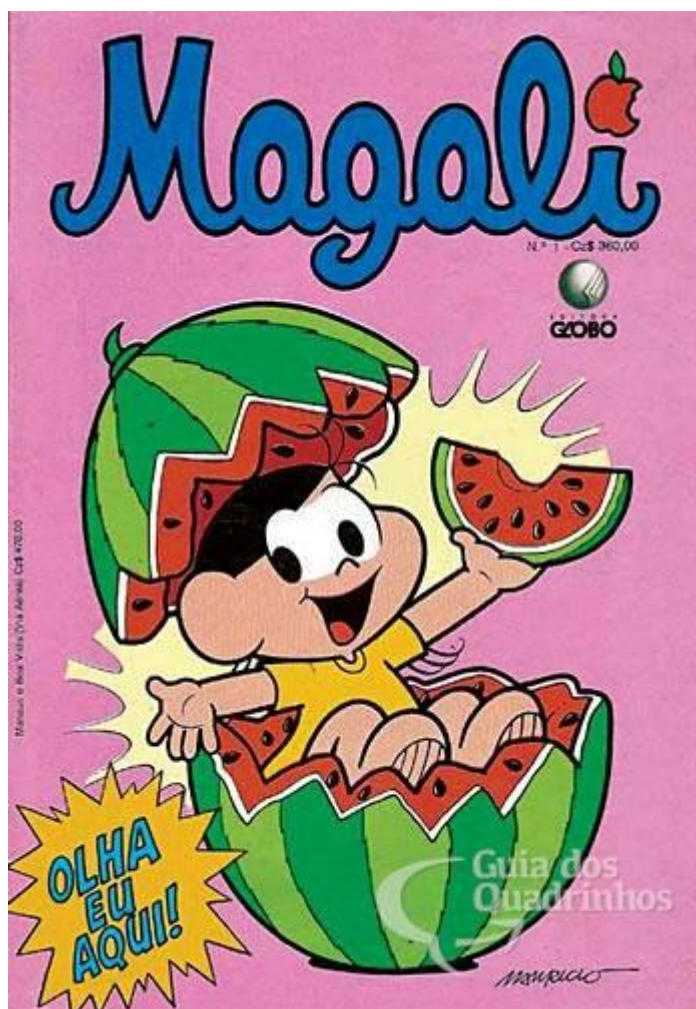


Figura 34: Magali nº1, Editora Globo, 1989.

Fonte: <http://guiadosquadrinhos.com>

Além de seu gatinho de estimação, Magali mora com sua mãe, Dona Lili, e com seu pai, Seu Carlito. Algumas histórias da garota giram em torno da alergia que seu pai tem a pelos de gato, que o faz querer se livrar de Mingau, embora isso nunca ocorra. Outro tema envolvendo sua família são os gastos do pai com a alimentação exagerada de Magali, e há também diversas histórias em

que vemos sua mãe preparando diversas guloseimas, que sempre acabam sendo devoradas pela garota antes da hora, ou de uma só vez. Seu pai tem um emprego que sustenta a família, enquanto a mãe cuida das atividades domésticas, especialmente da cozinha. Podemos ver, a seguir, a evolução da representação da personagem ao longo das décadas:



Figura 35: Viajando no tempo: Magali.

Fonte: Revista Coleção de miniaturas Turma da Mônica, nº4, 2017

Percebemos, com esta breve exposição das quatro personagens principais, que a arte de Mauricio de Sousa passou por algumas transformações desde sua estreia no jornal até os dias atuais. As personagens, com o tempo, foram ganhando uma forma mais arredondada, com membros

menos compridos e mais largos. Apesar de suas características principais terem sido preservadas – como os dentes protuberantes de Mônica ou os cabelos espetados de Cebolinha – percebemos que suas expressões faciais se tornaram mais infantis, com olhos maiores em relação ao rosto, conferindo-lhes um aspecto mais simpático.

Em relação ao uso das cores, o estilo de Mauricio de Sousa se destaca por seu uso abundante, desde o primeiro número da Revista em Quadrinhos da Mônica, publicada em 1970. Embora no jornal suas tiras fossem inicialmente publicadas em preto e branco, as páginas de suas revistas sempre vieram repletas de cores vibrantes e variadas, como vemos abaixo:

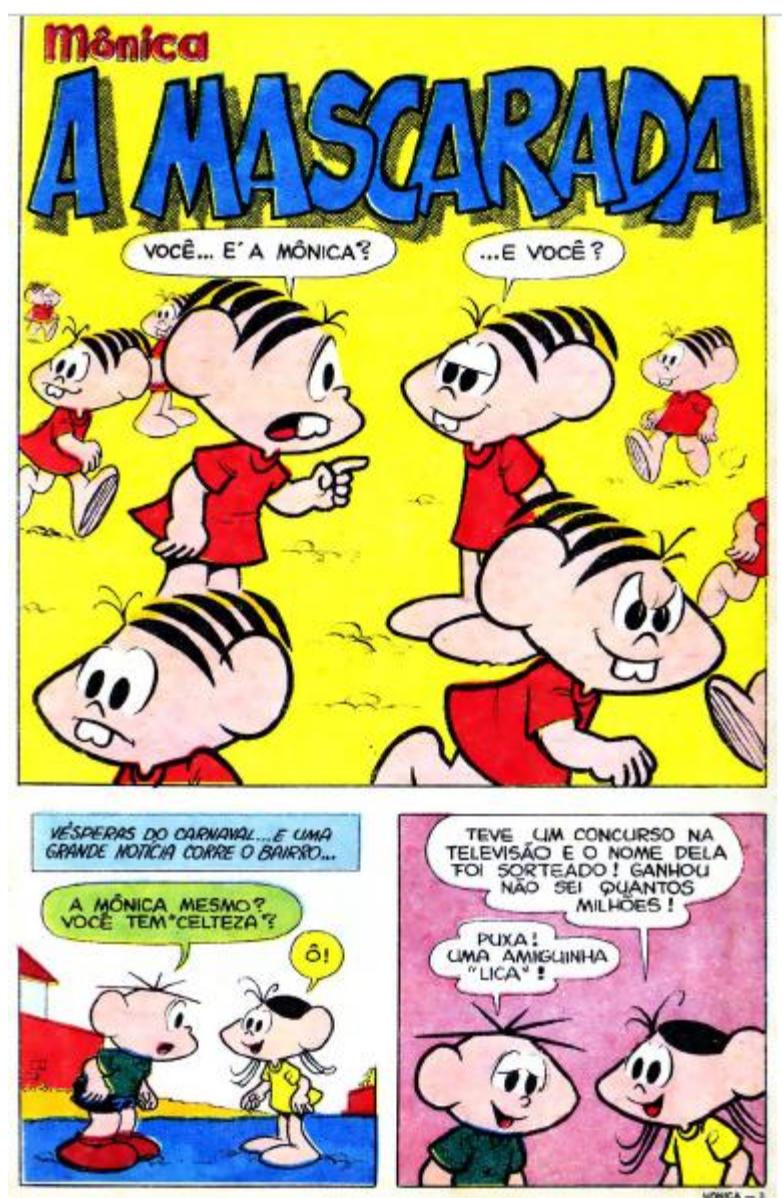


Figura 36: Cores sempre presentes. Fonte: Mônica nº10, Ed. Abril, 1971.

Segundo o próprio cartunista, em entrevista ao programa televisivo “Em cima do fato”, as mudanças referentes aos traços e formatos dos personagens se deu de modo gradual, em um movimento de atualização das personagens conforme o passar dos anos:

Tem que ser gradual. Você não pode transformar um personagem, se a pessoa está acostumada a ver, de uma hora pra outra em outra coisa, né? Você perde... perde o chão. Então foi gradual e realmente é um gradual necessário pra gente ir sentindo, sabendo e usando melhor, movimentando melhor o personagem. Até pra ele se movimentar melhor não só na história, mas na animação, nos filmes, como produto, inclusive. (SOUSA, sem data)

Percebemos, por essa afirmação, que Mauricio de Sousa preocupa-se com a marca visual dos personagens, e por isso introduz mudanças de maneira gradual a fim de não os descaracterizar. Nota-se também uma preocupação com a atualização gráfica de Mônica e sua turma para que estes se adaptem melhor aos processos de criação e às novas plataformas que foram surgindo ao longo de sua produção. Se a Mônica de bochechas pontudas funcionava bem nas páginas das primeiras revistas, poderia não funcionar tão bem nas animações para televisão. Nesse sentido, com uma preocupação tanto artística quanto mercadológica, o cartunista vai, aos poucos, lapidando seus traços na direção desejada, em busca de uma composição gráfica que favoreça a comercialização da marca sem perder a identidade visual dos personagens.

Torna-se evidente que Mauricio de Sousa não hesita em atualizar a Turma da Mônica, quando necessário, para adaptar-se a determinado momento histórico e suas tecnologias. Esse processo, entretanto, não ocorre apenas em sua dimensão estilística e composicional. Quando pensamos no conteúdo temático de sua produção artística, nosso maior interesse nesta pesquisa, temos indicações de que também este vem passando por transformações ao longo das cinco décadas de produção. Como vemos a seguir, percebe-se que determinados temas vão, pouco a pouco, deixando de aparecer nas páginas das revistas, ou modificando-se quanto a sua abordagem.

4.4 Valores sociais em movimento: seleção do *corpus* e indicativos de mudança

O *corpus* deste trabalho é composto por exemplares comerciais (ou seja, excluindo-se publicações especiais ou de cunho socioeducativo) das revistas em quadrinhos tradicionais da Turma da Mônica, com revistas das quatro personagens principais, sendo elas Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão.

O acesso a esses exemplares se deu de modo virtual, isto é, obtivemos um conjunto de revistas digitalizadas na íntegra, da capa à última página. Ao todo, obtivemos acesso a 840 exemplares desse grupo de revistas, que se dividem de acordo com o quadro a seguir:

	Ed. Abril 1970-1986	Ed. Globo 1987-2006	Ed. Panini 2007-atual	SUBTOTAL
Mônica	33	76	75	184
Cebolinha	54	97	82	233
Cascão	34	166	77	277
Magali	-	76	70	146
TOTAL				840

Quadro 1: Distribuição de revistas do *corpus*.

Nossa intenção não está em analisar todas elas, nem em analisar integralmente cada revista selecionada. A partir de uma leitura sucinta de exemplares das cinco décadas, identificamos certos aspectos recorrentes, relacionados ao nosso objetivo geral, que aqui chamamos de eixos temáticos. Cada um desses eixos foi analisado a partir de recortes das cinco décadas, por meio do cotejamento entre si e com outros textos, fazendo emergir sentidos, seja na mudança seja na permanência de características em cada um deles: 1) o papel social do homem e da mulher; 2) a representação do corpo feminino; 3) diversidade e inclusão social, envolvendo a representação de minorias sociais.

Além desses eixos principais, que são analisados no próximo capítulo desta tese, identificamos movimentos de atualização discursiva em outros temas variados, que julgamos pertinentes ao objetivo geral deste trabalho. Assim, realizamos, a partir daqui, a análise dialógica do *corpus* com esses temas, observando como a produção artística de Mauricio de Sousa responde aos discursos socioeducativos que circularam no Brasil ao longo das últimas cinco décadas.

Encontramos, em uma revista de Cebolinha publicada no ano de 1990 pela Editora Globo, uma história que se passa antes do nascimento do garoto. Na história, o pai de Cebolinha mostra-se ansioso pelo nascimento do filho; está nervoso e anseia por poder brincar com o garoto. Quando a esperada hora do parto chega, ele leva sua esposa para o hospital, e vemos a seguinte cena:



Figura 37: Sala de espera. Fonte: Cebolinha nº 46, Ed. Globo, 1990

O leitor atual imediatamente estranha: não se pode fumar em local fechado, especialmente em um hospital ou maternidade. Entretanto, não parece haver nenhum tipo de estranhamento por parte das personagens – e, provavelmente, por parte dos leitores da época. Há, inclusive, um cinzeiro ao lado do sofá, indicando que a prática é não somente permitida como também prevista. Essa construção denota, além disso, o que é esperado dos homens que aguardam suas esposas no momento do parto, como por exemplo esperar do lado de fora, e tentar utilizar-se de estratégias para lidar com o nervosismo. Atualmente, na segunda década do século XXI, jamais seria permitido a alguém acender um cigarro nesse local. Além disso, também chama atenção o fato de alguém aparecer fumando em uma revista destinada prioritariamente a crianças. Esse tipo de prática já não ocorre em revistas publicadas nas décadas seguintes, de 2000 e 2010. Trata-se de um apagamento significativo, que aponta para uma resposta de Mauricio de Sousa, em diálogo contratual com uma mudança de valores na sociedade brasileira em relação ao ato de fumar.

Dados do governo apontam que houve, no Brasil, uma queda significativa no número de fumantes nas últimas décadas:

O percentual de adultos fumantes no Brasil vem apresentando uma expressiva queda nas últimas décadas em função das inúmeras ações desenvolvidas pela Política Nacional de Controle do Tabaco. Em 1989, 34,8% da população acima de 18 anos era fumante, de acordo com a Pesquisa Nacional sobre Saúde e Nutrição (PNSN). Uma queda expressiva nesses números foi observada no ano de 2003, quando na Pesquisa Mundial de Saúde (PMS) o percentual observado foi de 22,4%. No ano de 2008 segundo a Pesquisa Especial sobre Tabagismo (PETab) este percentual era de 18,5%.

Os dados mais recentes do ano de 2019, a partir da Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) apontam o percentual total de adultos fumantes em 12,6%. (BRASIL, 2022)

Na data de publicação da revista, portanto, cerca de 34,8% da população fazia uso regular de tabaco – um percentual quase três vezes maior que os 12,6% do final da década de 2010. A

Política Nacional de Controle do Tabaco, bem como o Programa Nacional de Controle do Tabagismo (criado pelo Instituto Nacional do Câncer - INCA), foram criados no final da década de 1980, dando início à luta contra o cigarro em solo brasileiro. Dentre os objetivos específicos do programa do INCA, temos:

- Reduzir a experimentação e iniciação do fumar.
- Reduzir a aceitação social.
- Reduzir a exposição a poluição tabagística.
- Aumentar a cessação de fumar. (BRASIL, sem data)

Assim, podemos ver que, a partir do anos de 1990, inicia-se um movimento político e social no intuito de reduzir não apenas a parcela da população já fumante – com auxílio a cessação do fumar – mas também impedir que um novo contingente de crianças e jovens fossem expostos ao cigarro e viessem a ser tornar fumantes em potencial. Uma estratégia adotada pelo governo que se mostrou bem sucedida foi a adoção de advertências contra o fumo nas próprias embalagens de cigarro. Em 1988 (Portaria nº 490/1988), passam a aparecer nos maços de cigarro os dizeres “*O Ministério da Saúde adverte: fumar é prejudicial à saúde*”; e, a partir de 2001, são implementadas as advertências verbo-visuais, que perduram até os dias atuais, tornando o Brasil um dos pioneiros a utilizar essa ferramenta, depois apenas do Canadá (BRASIL, 2020). Com imagens explícitas dos malefícios causados pelo cigarro, como câncer, gangrena, impotência sexual, dentre outros, os maços exibiam também imagens de crianças, alertando para os efeitos do fumo na gravidez, da inalação de fumaça por crianças que convivem com fumantes e também da influência sofrida por crianças que veem adultos fumando:



Figura 38: Advertências verbo-visuais no combate ao tabagismo.

Fonte: http://www.sgc.goias.gov.br/upload/arquivos/2016-03/brasil_advertencias_sanitarias_nos_produtos_de_tabaco20091.pdf

Esses números e medidas nos servem de indicadores de uma mudança social que passou a ocorrer no Brasil a partir do início da década de 1990, fazendo com que enunciados relacionados ao cigarro deixassem de exibir um tom romantizado e apelativo para representarem, essencialmente, um problema de saúde pública a ser combatido. O cigarro enquanto signo ideológico adquire uma nova dimensão axiológica, passando a ser negativamente valorado. Assim, pouco a pouco, cenas como a que vemos na revista de Cebolinha deixam de aparecer no *corpus*, indicando uma adesão, por parte de Mauricio de Sousa, aos rumos ideológicos que as políticas antitabagistas ditavam para o Brasil.

Outra representação que encontrávamos em números mais antigos das revistas diz respeito a Bidu, o cachorro de Franjinha. Em histórias publicadas nas primeira três décadas de veiculação das revistas (1970, 1980, 1990), vemos Bidu e outros cachorros passeando pelas ruas sem qualquer tipo de guia ou coleira, e urinando em postes ou hidrantes por onde passam:



Figura 39: Xixi no poste. Cascão nº39, Ed. Globo, 1988

Cenas assim não eram incomuns nas revistas, assim como não são incomuns nas ruas do Brasil. Entretanto, são cada vez menos encontradas nas revistas das décadas mais recentes, de 2000 e 2010, com aparecimento crescente dos cãesinhos da turma sendo levados para passear de coleira.



Figura 40: Cachorro só na coleira. Fonte: Cebolinha, 2ª série, nº50, Ed. Panini, 2019

Poderíamos especular que essa mudança ocorre com fins educativos, para que crianças não deixem seus cães de estimação soltos pelas ruas, urinando em propriedades públicas e particulares. Entretanto, em uma entrevista concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 2009, Mauricio de Sousa lança outra luz sobre a questão:

No começo eu fazia tudo sozinho. Mas em seguida começou a aumentar a equipe e hoje eu me reúno com os roteiristas – *principalmente roteiristas* – e às vezes desenhistas também, pra que a gente estabeleça normas, estabeleça caminhos; eventualmente estabeleça até alterações de fórmulas e até alguma coisa de conteúdo. Então agora não pode mais pichar a parede, não pode mais cachorro andar solto na história em quadrinhos. Em alguns países, se sair um cachorro “brabo” solto na minha história, a editora é multada. Então nós temos que estar hoje em consonância com o que está acontecendo no mundo. Na história em quadrinhos, nas leis, nas portarias tudo mais. Está ficando cada vez mais difícil, mas ao mesmo tempo está ficando cada vez mais universal. Então uma coisa compensa a outra. (SOUSA, 2009)

Algumas dessas mudanças observadas por nós e citadas pelo cartunista se dariam, portanto, para facilitar a publicação das revistas, inclusive em outros países. Trata-se de um projeto de dizer explicitamente influenciado por forças socioeconômicas centralizadoras, que, em busca da aceitação mercadológica (ou “universalidade”, nas palavras do autor) acaba por moldar determinados conteúdos temáticos que permeiam as páginas das revistas. O outro exemplo citado pelo cartunista e empresário – de pichar muros – também foi identificado por nós quando do levantamento do *corpus*. Vemos, abaixo, a prática que costumava ser comum por parte das personagens Cebolinha e Cascão quando queriam ofender Mônica: pichar o muro com ofensas à garota.



Figura 41: Cebolinha picando o muro. Fonte: Mônica nº157, Ed. Abril, 1983

Cenas como essa se repetem em diversos números das revistas, o que pode ser percebido na própria fala da personagem no quadro acima: “Peguei *de novo*, hein?”. Entretanto, nos últimos anos da década de 1990, haveria uma transformação nesse tipo de episódio, como apontou Maurício de Sousa na entrevista acima. A prática de pichar os muros foi substituída por uma versão menos agressiva – não em relação às ofensas proferidas contra Mônica, mas sim em termos de preservação da propriedade pública e privada. A solução encontrada pelo autor para que as provocações de Cebolinha e seus amigos pudessem continuar (ou seja, para não modificar o modelo de suas narrativas) sem que houvesse depredação de patrimônio foi o uso de cartazes fixados nos muros com fita adesiva. As primeiras publicações com os cartazes – que até hoje causam descontentamento entre os fãs das revistas – apareceram no ano de 1997, como a que vemos em seguida:



Figura 42: Cartazes no muro. Fonte: Mônica, nº131, Ed. Globo, 1997

É interessante assinalar aqui que essa mudança específica relativa à pichação contou com um anúncio formal por parte do autor. Os leitores da Turma foram abertamente comunicados sobre a decisão nas páginas das revistas, demonstrando que o autor não hesita em falar abertamente sobre as mudanças que implementa nas histórias, inclusive citando-as diretamente. Trata-se de um discurso em constante atualização, que incorpora novos valores sociais conforme estes ganham lugar de destaque no que é considerado correto pela sociedade. Observemos o aviso publicado em uma revista do Cascão de 1998, pela Editora Globo, cerca de um ano após a primeira aparição dos cartazes:



Figura 43: Acabou a pichação no Bairro do Limoeiro. Fonte: Cascão nº306, Ed. Globo, 1998

Há rumores entre os leitores mais assíduos da Turma da Mônica de que esse aviso só foi publicado devido às críticas recebidas após a mudança, como especula Marcos Alves, criador e mantenedor do blog Arquivos Turma da Mônica:

E, pra piorar, em 1998, colocaram ainda uma propaganda tosca nos gibis, comunicando oficialmente que eles não iam mais rabiscar os muros porque é

errado. Deviam estar recebendo muitas cartas reclamando dos tais cartazes e quiseram dar uma satisfação decretando o fim dos rabiscos e pichações nos muros. (ALVES, 2013)

Não foi possível encontrar, no site, nenhuma menção ao tal “index dos hábitos proibidos”, se é que um dia existiu de modo formal. De qualquer maneira, ao percorrermos o histórico das revistas, é possível recuperarmos estes hábitos, como estamos fazendo, para construir uma imagem mais clara do discurso em constante mudança na obra. À medida em que determinados valores sociais passam a ser marginalizados na sociedade, observamos que também no *corpus* deixam de ocupar lugar de destaque, e se encaminham para um eventual apagamento, no diálogo contratual efetuado pelo autor com o contexto social e axiológico. Ao contrário do que supúnhamos, esses valores, refletidos e refratados nos quadrinhos de Mônica e sua turma, advêm não apenas da sociedade brasileira, mas também de outros países onde são publicados; ou seja, com os quais Mauricio de Sousa estabelece relações comerciais.

A menção aos Estados Unidos, na imagem acima, reforça a importância da aceitação das revistas nos mercados editoriais de “outros países”, como disse o autor na entrevista supracitada. É possível afirmar que essas normas e diretrizes internacionais atuam diretamente no *corpus*, como força que modifica a representação de determinadas práticas para se ajustar a uma imagem do que é valorado como correto. Tiras cômicas da Turma da Mônica estrearam em um jornal norte-americano em 1995, e, no ano seguinte, Mauricio de Sousa trouxe nas páginas de uma revista o anúncio do sucesso de Mônica e sua turma no exterior:

A Turma da Mônica está fazendo o maior sucesso nos Estados Unidos e conquistando a cada dia mais leitores.
As tiras com personagens criados por Mauricio de Sousa vêm sendo publicadas diariamente no jornal North Hills News Record, de Pittsburgh, Pensilvânia.
A oportunidade surgiu em uma visita que Mauricio de Sousa fez à Faculdade La Roche, em Pittsburgh, quando recebeu o Título de Doutor Honorário por Causas Públicas. (SOUSA, 1996, p.2)

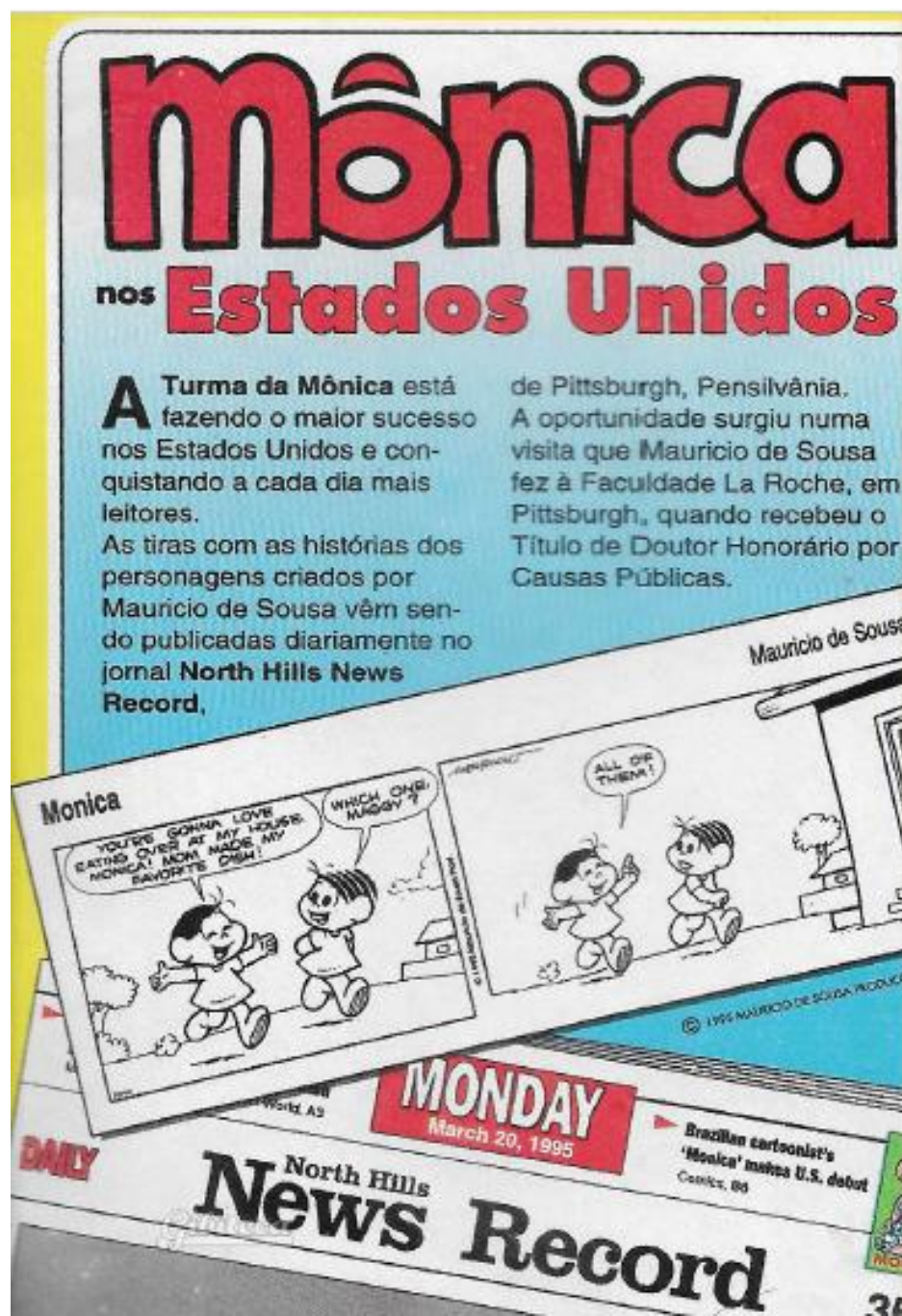


Figura 44: Sucesso nos Estados Unidos. Fonte: Gibizinho da Mônica nº65, Ed. Globo, 1996

É possível que essa recente entrada da Turma da Mônica nos Estados Unidos possa explicar a preocupação do cartunista com a legislação americana. Além disso, o título de Doutor Honorário recebido pelo autor adiciona a sua imagem uma nova camada de expectativas quanto a sua produção artística. Mas não são apenas as leis internacionais que influenciam as práticas refletidas e refratadas nos enunciados analisados. Foi precisamente no ano de 1998 – ano em que o aviso

sobre pichação aparece nas revistas – que a pichação passou a ser considerada crime no Brasil, conforme a lei 9.605/98, artigo 65, cuja redação original classificava como crime:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. (BRASIL, 1998)

É o discurso jurídico agindo sobre o fazer artístico. A própria linguagem do anúncio explicita essa relação, com o uso de vocábulos que remetem à esfera jurídica, tais como “baixar uma lei” e “dá cadeia”. A ideia de inadequação é reforçada pela expressão facial de Cebolinha, que exibe um “sorriso amarelo”, como quem foi surpreendido cometendo um delito.

Não podemos ignorar, também, o fator econômico envolvido nessas mudanças, que visam manter, no Brasil, e ampliar, em outros países, o mercado consumidor das revistas. Em suma, como afirma Volóchinov (2017), conforme novos signos ideológicos surgem no horizonte social (e outros, por sua vez, o deixam), as expressões ideológicas – neste caso, artísticas – modificam-se de acordo com esse movimento.

Outro tema que parece ter passado por um processo similar no *corpus* é o uso de armas de fogo por alguns personagens. Nas primeiras décadas de publicação, encontramos exemplos de personagens utilizando armas de fogo nas histórias, tanto armas reais quanto armas de brinquedo. Cascão e Cebolinha, principalmente, tinham diversas brincadeiras nas quais utilizavam armas, como quando brincavam de caubói ou de polícia-e-ladrão. Na cena abaixo, publicada em 1973, Cebolinha empunha um revólver de brinquedo e dispara contra Cascão.

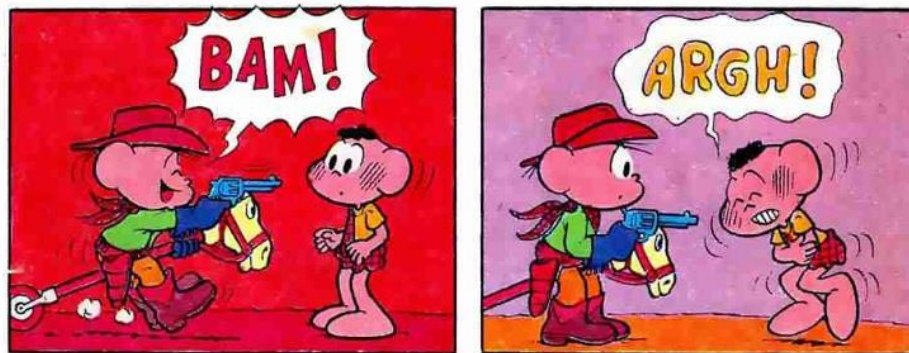


Figura 45: Bang-bang. Fonte: Cebolinha, nº07, Ed. Abril, 1973

Visualmente, a arma não tem marcas que a possam distinguir de uma arma de verdade, como ocorre com alguns brinquedos deste tipo, disponíveis para compra atualmente (que apresentam, por exemplo, uma ponteira em coloração distinta):



Figura 46: Arma de brinquedo com ponteira laranja. Fonte: mercadolive.com.br

Aqui, em uma história publicada em 1983 – dez anos após o primeiro recorte – vemos Cebolinha brincando de caçador, com uma espingarda cujo projétil é uma rolha:



Figura 47: Cebolinha vai à caça. Fonte: Cascão nº20, Ed. Abril, 1983

Mas não são apenas armas de brinquedo que podem ser encontradas em histórias mais antigas, embora fossem as únicas utilizadas pelas personagens infantis. Além delas, vemos armas reais sendo empunhadas por personagens adultos secundários, como policiais e bandidos. Há uma ocorrência em especial que chamou a atenção de fãs e colecionadores da Turma da Mônica. Trata-se de uma história publicada em 1996, que parodiava o filme “O Poderoso Chefão”:



Figura 49: O Poderoso Cascão modificado. Fonte: Clássicos do Cinema nº43, Ed. Panini, 2014

Neste caso, não estamos apenas diante de uma atualização do discurso de Mauricio de Sousa, mas de uma modificação direta de um enunciado que já havia circulado anteriormente, em uma espécie de autocensura. A substituição da arma pela lagosta causa estranheza mesmo nos leitores que não conhecem a versão original da história, pois não produz o mesmo efeito de sentido. Além de ser uma escolha estranha por parte dos bandidos para ameaçar alguém, imagina-se que, em qualquer outra história, Mônica não se sentiria ameaçada por uma lagosta. Dessa forma, é possível afirmar que, neste caso, houve certa descaracterização da personagem em um compromisso para retirar da história a figura da arma enquanto signo ideológico.

Para se ter uma melhor compreensão deste signo nesse momento histórico, é preciso relembrar que o Brasil viveu, nas últimas décadas, uma série de medidas que visam, em sua maioria, a um maior controle sobre a comercialização, circulação e posse de armas de fogo. Podemos citar o início desse percurso em 1997, quando o então presidente da república Fernando Henrique Cardoso instituiu, por meio da Lei 9.437, o Sistema Nacional de Armas (SINARM), responsável por cadastrar as armas de fogo circulantes no país, além de estabelecer parâmetros para

o porte. Seis anos mais tarde, em 2003, já sob a presidência de Luís Inácio Lula da Silva, é promulgada a Lei 10.826, conhecida como o Estatuto do Desarmamento, que dá início a uma campanha nacional para o desarmamento voluntário da população.

Segundo o Instituto Sou da Paz, criado em 1999 e importante agente na luta pelo controle das armas de fogo no Brasil:

Um estudo da ONU realizado em 1996 apontava o Brasil como o país onde mais se matava por armas de fogo em todo o mundo. Ou seja, um fator de risco que aumentava significativamente as mortes violentas no país era o grande volume de armas em circulação e uma cultura de valorização das armas de fogo. (SOU DA PAZ, sem data)

Estima-se que de 2004 a 2015, mais de 600 mil armas de fogo tenham sido entregues voluntariamente pela população por meio da Campanha Entregue sua Arma, prevista no Estatuto do Desarmamento (LOURENÇO, 2015). A campanha ofereceu à sociedade civil a oportunidade de se desfazer de munições e armas de fogo, entregando-as voluntariamente ao poder público. Essa possibilidade vigora até o presente momento, de acordo com comunicado disponível na página eletrônica da Polícia Federal:

Armas de fogo REGISTRADAS OU NÃO REGISTRADAS, de qualquer calibre e procedência, podem ser entregues à Polícia Federal, mediante recibo e indenização que varia de R\$ 150,00 a R\$ 450,00, dependendo do tipo de arma. Não haverá qualquer tipo de investigação em relação à origem da arma ou ao seu portador. O procedimento de entrega da arma de fogo prevê a emissão de uma guia de trânsito e preenchimento de 3 (três) vias de um requerimento de indenização que pode ser obtido clicando abaixo. (BRASIL, 2020)

As campanhas publicitárias em favor do desarmamento se multiplicaram nas duas primeiras décadas do século XXI, com enunciados contundentes que visavam encorajar os cidadãos a entregarem suas armas de modo voluntário. Uma das vertentes temáticas exploradas nessas campanhas é a de que o desarmamento tem mais poder de proteger as famílias do que a posse de armas dentro dos lares brasileiros. Abaixo, vemos uma peça publicitária com esse viés:



Figura 50: O perigo das armas para crianças. Fonte: www.ipea.gov.br

Outra campanha, lançada em 2001, institui 15 de abril como o Dia do Desarmamento Infantil, quando as crianças são incentivadas a entregar suas armas de brinquedo. Na peça vista abaixo, percebemos armas similares àsquelas encontradas nas revistas da Turma da Mônica até os anos finais da década de 1990. Revólveres de plástico e armas de água faziam parte do arsenal de brinquedos de Cebolinha e Cascão. Na campanha, lê-se: “15 de abril, dia do desarmamento infantil. Arma não é brinquedo! Desarmar-se é o primeiro passo para prevenir a violência”:



Figura 51: Arma não é brinquedo. Fonte: <https://al.se.leg.br/15-de-abril-dia-do-desarmamento-infantil/>

As mãos infantis empunhando as armas causam certo estranhamento, especialmente considerando que a duas crianças – possivelmente um menino e uma menina – parecem estar de frente um para o outro, em um duelo fictício. No revólver em posição superior, o polegar diminuto puxa o chamado *cão* da arma, em um movimento de quem está prestes a acionar o gatilho. A cena carrega uma dose de tensão em seu potencial de violência, e ao mesmo tempo está repleta de elementos infantis – as mãos, a cor rosa na arma inferior, o material plástico do qual as duas armas são feitas. É a imagem da infância manchada pelos tons da violência. Esse conflito de valores é que chama atenção do destinatário, evidenciando a mensagem principal da peça: “Arma não é brinquedo”.

Abaixo, vemos uma cena publicada em 1987, em que Cascão e Cebolinha brincam de duelo, cada um pronto para sacar seu revólver. Os dois se encaram com uma expressão fechada, parecendo imitar os personagens “durões” dos filmes de caubói. Em seus coldres, revólveres não muito diferentes do mostrado acima. Eles se enfrentam com o olhar antes de sacarem suas armas para “matar” o oponente. Mais uma vez, as cores vibrantes e as próprias figuras infantis dos personagens se contrapõem à seriedade do embate, fazendo chocarem-se duas realidades que não parecem querer coexistir.

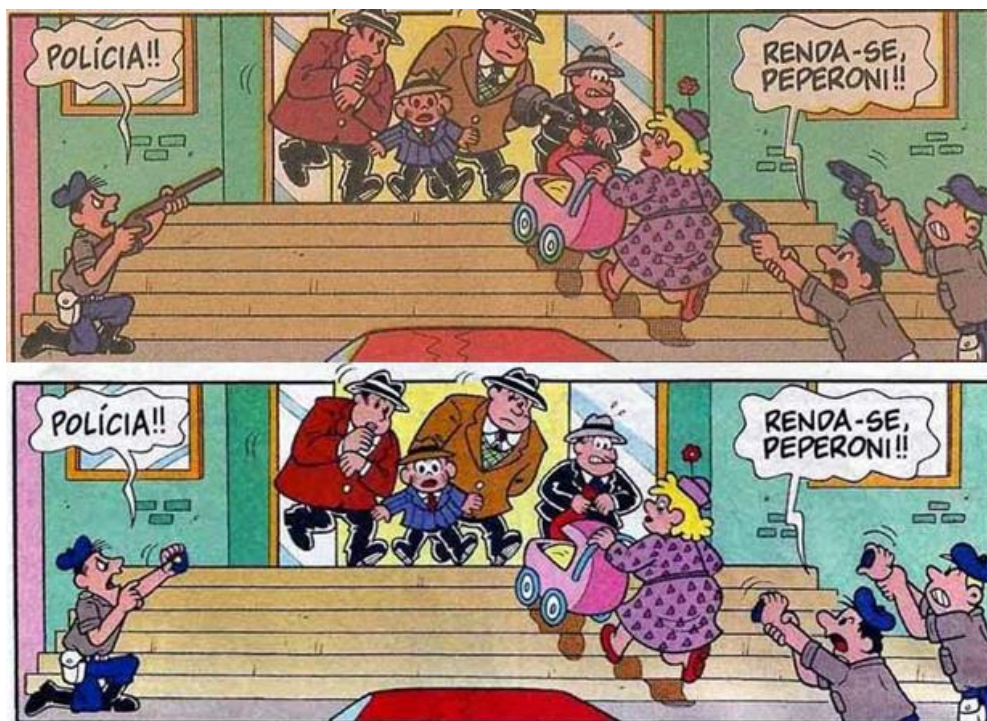
Após a virada do milênio, entretanto, já não vemos cenas como essa no *corpus*.



Figura 52: Duelo ao estilo velho oeste. Fonte: Cebolinha nº1, Globo, 1987

Foi o Estatuto do Desarmamento que tornou proibida, 2003, a venda de armas de brinquedo no Brasil, apesar de deixar brechas para que alguns modelos ainda pudessem ser fabricados. Isso, somado aos discursos envolvendo o desarmamento que começava a circular na sociedade brasileira desde 1997, com a primeira Campanha Sou da Paz em favor do controle de armas de fogo, parece ter minguado, pouco a pouco, a circulação das armas de fogo no Bairro do Limoeiro, incluindo as

armas de brinquedo. Até mesmo as autoridades que teriam legitimidade para portar armas, como os agentes de polícia, ganharam novas formas de combater o crime nas histórias. Abaixo, vemos a história mencionada anteriormente – *O Poderoso Cascão* – originalmente publicada pela Editora Globo em 1996 e reeditada em 2014 pela Editora Panini. Ao invés de suas pistolas e espingardas, os policiais exibem seus distintivos para os bandidos, decretando voz de prisão:



Figuras 53 e 54: Policiais do século XX. Policiais do século XXI

Fonte: Cascão nº246, Ed. Globo, 1996 e Clássicos do Cinema nº43, Ed. Panini, 2014

Mesmo em histórias originais publicadas a partir de meados dos anos 2000, vemos que as armas de fogo deram lugar a armas brancas, como o cassetete do policial na cena abaixo, de 2005. É interessante perceber, também, como a própria caracterização do criminoso apresenta traços mais caricaturescos, sem a mesma credibilidade dos mafiosos exibidos acima.

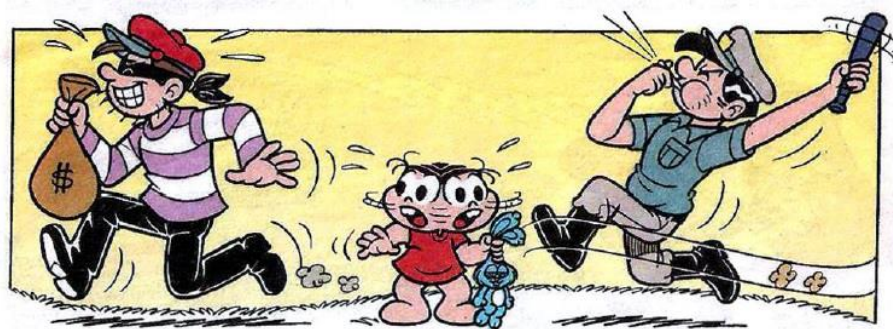


Figura 55: Pega ladrão! Fonte: Mônica nº230, Ed. Globo, 2005

Um último aspecto importante a ser considerado é que, em 2006, a ONU aprova uma proposta para início das discussões do Tratado sobre o Comércio de Armas⁷, que visa regulamentar o comércio internacional de armas e munições e assim diminuir o tráfico ilegal de armas entre diferentes países. Trata-se de uma influência direta das Nações Unidas na luta para o controle de armas de fogo. No ano seguinte, em 2007, a personagem Mônica se torna embaixadora do Unicef (Fundo das Nações Unidas para a Infância), tornando-se uma voz na defesa da infância no Brasil e no mundo. Assim, podemos inferir que também essa relação direta de Mauricio de Sousa com a ONU atue como força coerciva em sua produção artística, que adquire um posicionamento axiológico cada vez mais alinhado com os valores ideológicos da organização internacional.



Figura 56: Embaixadora do UNICEF. Fonte: <https://www.unicef.org/brazil/monica>

Para nós, a mudança de editora das revistas da Turma da Mônica, que também ocorreu em 2007, representa um marco claro e bem delimitado de uma nova fase da obra. Até aqui, vimos alguns exemplos de como valores sociais que circulam na sociedade brasileira exercem influência sobre o *corpus*, em temáticas variadas, revelando como Mauricio de Sousa dialoga, em seu projeto estético, em consonância com discursos das esferas jurídica e política, refratando em sua obra novas práticas sociais axiologicamente marcadas pela ideologia. No próximo capítulo deste trabalho,

⁷ Este acordo foi assinado pelo Brasil em 2013, aprovado pelo Congresso em 2018 e promulgado pelo Presidente Jair Messias Bolsonaro em Agosto de 2022, passando a ter força de lei no país.

damos andamento a esse percurso analítico, identificando três eixos temáticos que mais se destacaram em termos de atualizações, sempre cotejando, entre si e com outros enunciados, exemplares das cinco décadas de publicação. O objetivo é fazer emergir, desse modo, as relações dialógicas que apontam para as forças centrípetas e centrífugas que agem sobre o *corpus*.

5. ENTRE FORÇAS CENTRÍPETAS E CENTRÍFUGAS: DISCURSO EM TRANSFORMAÇÃO

Conforme analisado no capítulo anterior, as revistas da Turma da Mônica apresentam diversas transformações temáticas ao longo das décadas, em um processo de atualização discursiva referente a determinados valores sociais. Neste capítulo, analisamos três eixos temáticos em especial, observando suas recorrências e modificações, enquanto recuperamos suas relações dialógicas com discursos outros circulantes na sociedade brasileira. Tomamos como pressuposto teórico que o signo materializa os conflitos sociais, portanto se constitui como arena em que se confrontam valores ideológicos (VOLÓCHINOV, 2017).

O primeiro tema refere-se à construção das figuras femininas e masculinas, especialmente nas personagens adultas. Aqui observamos como Mauricio de Sousa atualiza nas histórias o papel social da mulher e do homem – ou seja, suas relações com trabalho, família, tarefas domésticas, dentre outros – e como isso se reflete/refrata nas personagens infantis. O segundo eixo-temático diz respeito aos valores associados ao corpo gordo, observando discursos advindos de outras esferas de atividade – comunicação social, política, pedagógica – que permeiam essa discussão e que estabelecem diálogo com o *corpus*. Por fim, analisamos a questão da diversidade social nas revistas da Turma da Mônica, especialmente com a criação de novas personagens representantes de algumas minorias sociais.

5.1 Gênero e identidade: o papel social da mulher e do homem no mundo da Turma da Mônica

As histórias da Turma da Mônica, como mencionado anteriormente, giram em torno de um núcleo principal composto por personagens ainda na infância – Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali. Entretanto, a presença de personagens adultos nas revistas é recorrente e se dá em três situações principais: em primeiro lugar, temos os familiares das personagens principais, além de figurantes secundários que também fazem parte de suas histórias; uma segunda situação está nas histórias avulsas onde não figuram as personagens principais, mas que também compõem as revistas; por fim, temos ainda as histórias da personagem Tina e seus amigos, um grupo de adolescentes que vivem situações mais condizentes com sua faixa etária, diferentes daquelas vividas por Mônica e seus amigos. Nessas três situações temos a oportunidade de investigar uma característica marcante da obra: a representação do papel social da mulher e do homem na

sociedade, e as questões ideológicas a esse respeito. Essas questões, inclusive, também aparecem nas tramas das crianças, embora se manifestem com mais força na caracterização da vida adulta.

O ambiente doméstico é um dos principais cronotopos nos quais os enredos da Turma da Mônica são desenvolvidos. Seja no interior da casa de uma das personagens ou no bairro no qual todas moram, há uma caracterização forte relativa ao estar em casa, aos momentos de lazer e às atividades realizadas fora do ambiente escolar. Curiosamente, o cronotopo escolar raramente é visto nas histórias da Turma, favorecendo a construção de uma atmosfera mais íntima da vida das personagens, que parecem viver em eternas férias de verão. Desse modo, temos diversos exemplos de suas rotinas dentro de casa, do funcionamento de cada família e de como cada uma dessas famílias se configura.

Mônica é filha única e vive com seu pai e sua mãe, cujas funções, até meados do início dos anos 2000, se repetiria na casa das outras três personagens principais: enquanto a mãe cuida dos afazeres domésticos, o pai sai cedo para trabalhar e só retorna ao final do dia, quando o jantar já está a sua espera. Dessa maneira, a maioria das cenas que acontece durante o dia dentro de casa traz com mais frequência a figura da mãe, em detrimento da figura do pai. Vejamos, abaixo, um exemplo:



Figura 57: Dona Luísa faz almoço. Fonte: Mônica, nº157, Ed. Abril, 1983

Quando Mônica entra em casa, após chatear-se com Cebolinha, encontra a mãe fazendo o almoço. Cenas como essa, com a mãe das personagens cuidando de funções domésticas, são recorrentes nas casas de todas as personagens, como veremos a seguir. Vale ressaltar que, ao longo das análises, procuramos recortes encontrados em publicações de diferentes décadas, e diferentes anos de cada década, para que possamos observar a presença ou ausência de mudanças referentes a cada eixo temático. Acima, vemos uma publicação do início dos anos de 1980 e, abaixo, um exemplo similar do final da mesma década:



Figura 58: Eliana serve o almoço para Magali. Fonte: Magali nº12, Ed. Globo 1989

As duas cenas são similares em alguns aspectos: as mães estão encarregadas de fazer a comida para as filhas. Na casa da Mônica, não vemos o que sua mãe preparou, já na casa de Magali, o leitão assado parece digno de um banquete, o que está ligado à característica principal da personagem: sua fome insaciável. Nos dois exemplos, a caracterização das mães – Dona Luiza e Eliana – se faz de modo similar: as duas usam um vestido justo ao corpo, com cabelos curtos ou presos de maneira simples, sem adornos; seus lábios aparecem pintados com um batom vermelho, a mesma cor de suas roupas, e, além disso, as duas mulheres usam outra peça que parece funcionar como um signo ideológico representativo de suas funções dentro de casa: o avental. Enquanto usam o avental, elas cozinham, arrumam a casa, fazem faxina. É uma cena que se repete na casa de todas as personagens, em diferentes décadas.

Abaixo, a mãe de Cebolinha varre o chão, no primeiro recorte, e cuida de sua filha caçula, no segundo. Com dez anos entre as publicações (1974 e 1984) vemos uma caracterização similar àquela mostrada acima – o vestido vermelho, os cabelos escuros e curtos, e, no segundo exemplo, a presença do avental:



Figura 59 e 60: Maria Cebola cuida da casa e de Maria Cebolinha.

Fonte: Cebolinha nº18, Ed. Abril, 1974 / Fonte: Monica nº173, Ed. Abril, 1984

A imagem que se constrói dessas mulheres é a da típica dona de casa, que ocupa suas horas com as atividades domésticas e o cuidar das crianças. Conforme avançamos nos anos de publicação, percebemos que essas mesmas características parecem cristalizadas nas histórias, com inúmeras recorrências encontradas novamente ao longo dos anos de 1990.



Figura 61: Dona Lurdinha limpa a casa. Fonte: Cascão nº312, Ed. Globo, 1998

Acima, a mãe de Cascão, Dona Lurdinha, aparece ajoelhada, usando o aspirador de pó para limpar o sofá. Um pouco acima de sua cabeça, vemos um porta-retrato do pai de Cascão de terno e gravata, sorrindo, em contraste com a vestimenta e a expressão cansada da esposa. Ela também está de vestido, ainda que não seja vermelho, e traz na cabeça um lenço amarrado em volta dos cabelos. Seus sapatos são simples e baixos, sem salto, e o avental figura mais uma vez, completando a vestimenta.

Percebemos que a imagem de Dona Lurdinha passou por importantes modificações ao longo do tempo. No início das publicações das revistas de Cascão, a partir de 1982, quando a personagem aparece nas histórias, nota-se que seu rosto apresenta as mesmas marcas do rosto de seu filho: marcas de sujeira. Além disso, sua vestimenta difere-se, nesse início, das que vemos nas outras personagens, utilizando, por exemplo, salto alto e um lenço que lhe recobria a cabeça:



Figura 62: Tal mãe, tal filho. Fonte: Cascão nº18, Ed. Abril, 1983

As marcas de sujeira somem do rosto de Dona Lurdinha no ano de 1983, data da publicação acima, entre as revistas de número 20 e 24 de Cascão, ainda pela Editora Abril. Adicionalmente,

se compararmos com a imagem acima, suas roupas também passam por atualizações: o vestido rodado e decotado dando lugar a um mais modesto e fechado, os saltos sendo substituídos pelas sapatilhas e o lenço deixando parte de seu cabelo à mostra. Abaixo, vemos essas mudanças, com duas revistas publicadas em 1983:



Figura 63: As duas versões de Dona Lurdinha. Fonte: Cascão nº20 e nº24, Ed. Abril, 1983

Os cabelos crespos de Dona Lurdinha, sempre adornados pelo lenço, parecem funcionar como elemento de identificação entre ela e Cascão, ou seja, estabelecem, para o leitor, uma relação visual entre ela e seu filho. Da mesma forma, as marcas de sujeira em seu rosto funcionavam como elo de ligação entre Cascão e sua mãe – fazendo com que o leitor imediatamente os reconhecesse como mãe e filho. Entretanto, havia ali um conflito irreconciliável de valores ideológicos: por um lado, a figura da mãe, a quem é atribuído o dever de cuidar e educar, ou seja, de promover o bem-estar da criança; por outro, a imagem de uma mulher adulta com hábitos de higiene tão ruins quanto os do filho, isto é, que não serve de exemplo para o garoto. Assim, logo as marcas de sujeira desapareceram e Dona Lurdinha passa a representar o papel da boa mãe, que se preocupa com a saúde e a higiene do filho, como vemos abaixo em uma história publicada em 1989, já na Editora Globo:



Figura 64: Já lavou as mãos? Fonte: Cascão nº70, Editora Globo, 1989

Seguindo nossa investigação das personagens femininas do bairro do Limoeiro, vemos abaixo uma cena na qual a mãe de Magali aparece de joelhos – assim como a mãe de Cascão na figura 61 – e coloca um bolo para assar, trajando também o avental e os sapatos baixos.



Figura 65: Hora do bolo. Fonte: Magali nº156, Ed. Globo, 1995

Aqui podemos perceber alguns elementos visuais que nos remetem a certos estilos de vestir. A representação da dona de casa americana na década de 1950, por exemplo, traz elementos em comum com as mães do Bairro do Limoeiro, como o uso do vermelho, o estilo de cabelos sempre curtos ou presos e o rosto maquiado. Outra característica em comum, embora não ocorra em todas as recortes do *corpus*, é o fato das mulheres serem frequentemente representadas realizando as

tarefas domésticas com contentamento, normalmente ostentando um sorriso – é a idealização da vida doméstica.

Adicionalmente, observamos também elementos que recuperam outra vestimenta: o uniforme da funcionária doméstica. O avental, embora apareça nos dois casos, é muito similar ao da figura da camareira, visto que não apresenta ornamentos; é uma peça funcional, com cores neutras e normalmente monocromático. Os sapatos baixos também apontam para a figura da funcionária, obedecendo novamente à regra da funcionalidade sobre a estética. Forma-se, assim, uma figura híbrida, que materializa os papéis da mulher dentro do lar: é feminina e atraente, enquanto esposa; atenciosa e cuidadosa na condição de mãe; eficiente no que diz respeito a sua função de mantenedora da ordem e da limpeza no lar:



Figura 66: Uniforme de funcionária doméstica.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/549157748319749897/>



Figura 67: Dona de casa americana, anos 50.

Fonte: <https://thoughtnova.com/crazy-day-in-a-life-of-a-1950s-housewife/a0a0a5g>

Figura 65: Hora do bolo. Fonte: Magali nº156, Ed. Globo, 1995

É válido notar que essas personagens aparecem, mais raramente, também em outros locais que não o ambiente doméstico, nesse cronotopo em que se materializam valores conservadores sobre o papel da mulher. Entretanto, mesmo quando isso ocorre, normalmente as encontramos realizando alguma atividade relacionada ao lar. Na cena abaixo, vemos a mãe de Cebolinha e a mãe de Magali se encontrando por acaso no supermercado:



Figura 68: Eliana e Maria Cebola se encontram. Fonte: Magali nº02, Ed. Globo, 1989

Neste caso, os aventais não aparecem, seu uso ficando restrito ao ambiente doméstico, mas mesmo fora de casa, o lar permanece como principal preocupação (um cronotopo, o doméstico, se sobrepõe a outro com sua força centrípeta, enredando as ações das personagens femininas em torno dos valores conservadores da família tradicional). Quanto à roupa que vestem, novamente encontramos similaridades entre as personagens, com sapatos baixos, sem salto, vestidos ou saias (nunca calças compridas), golas fechadas (sem a presença de decotes, ainda que pequenos) cabelos curtos ou presos e brincos discretos. Essas características emprestam a elas um ar conservador, uma imagem tradicionalista de como uma mãe e dona de casa deveria se vestir, sem mostrar ou valorizar o corpo, sem chamar atenção para si, estando à sombra dos sujeitos a quem servem: os filhos e os maridos. Essa representação da mulher adulta mostra-se constante nas três primeiras décadas de publicações – 1970, 1980 e 1990 – mas começa a dar sinais de mudança na virada do século, como veremos em seguida.

No recorte abaixo, datado de 2006, observamos uma caracterização diferente na figura da mãe de Mônica:

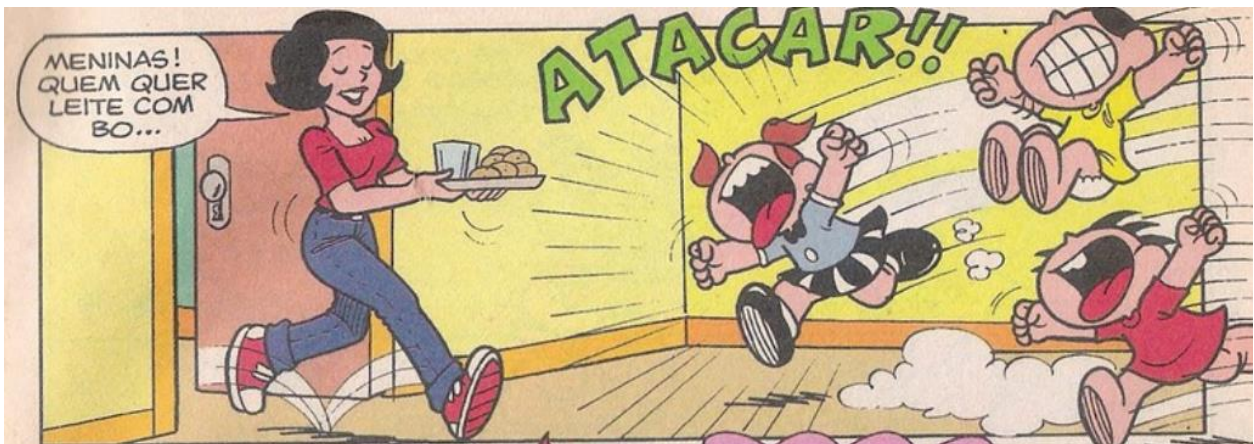


Figura 69: Dona Luísa de calça jeans. Fonte: Mônica n°239, Ed. Globo, 2006

Aqui ela aparece de calça jeans e tênis, entretanto com uma blusa vermelha que remete ao vestido usual. Trata-se de uma representação mais moderna, já no ano final de publicações da Turma da Mônica pela Editora Globo. Em 2007, ano seguinte ao da publicação acima, é a Editora Panini que assume a obra, e já em sua primeira publicação, observamos uma importante sinalização de mudança, também materializada na figura da mãe de Mônica: a personagem passa a ter um emprego, embora continue sendo a responsável pelas tarefas domésticas. Dessa forma, encontramos exemplos de Dona Luísa caracterizada de duas maneiras a partir de então, a depender do cronotopo. Quando se ocupa dos afazeres de “dona de casa”, no cronotopo doméstico, notamos novamente a presença do avental, usualmente sobre um vestido ou um conjunto de blusa e saia, no mesmo “formato” visto anteriormente:



Figura 70: Passando o uniforme. Fonte: Mônica n°23, Ed. Panini, 2008

Já quando se trata de um compromisso de trabalho, a vestimenta muda, torna-se mais formal. No exemplo abaixo, o avental dá lugar a um colete, mas ainda repete o padrão de saia ou vestido no joelho, sem decotes que destaquem o corpo da mulher e sem estampas que configurem um estilo próprio, o que parece ser a regra das vestimentas femininas na obra do cartunista. Outro

detalhe curioso é o emprego de Dona Luísa, que, de certa forma, ainda a conecta com a figura do bom lar, não apenas funcional, mas esteticamente agradável – ela se tornou decoradora de ambientes, uma profissão intimamente ligada ao conceito tradicional do feminino, do cuidado estético:



Figura 71: Decoradora de ambientes. Fonte: Mônica nº01, Ed. Panini, 2007

A cena acima figura no primeiro painel da primeira página da primeira publicação da Turma da Mônica pela Editora Panini, indicando claramente para o leitor que, a partir de então, a obra passaria por atualizações mais marcantes em sua nova casa editorial. Sabemos que essas atualizações já vinham acontecendo nos dez anos anteriores, ainda sob o comando da Editora Globo, mas nota-se um movimento mais significativo nesse sentido a partir de então. Assim, das quatro personagens principais, a mãe de Mônica é a única a ganhar mais esse papel – trabalhando fora de casa – mas isso não diminui a importância do fato nem o destaque dado a ele nessa primeira aparição, ainda mais quando se leva em consideração que Mônica é a personagem principal das histórias.

No quadro em questão, Dona Luísa está prestes a sair para trabalhar, enquanto Mônica se diverte riscando os projetos de sua mãe, sem saber do que se tratava. Vemos que, mesmo estando inserida no mercado de trabalho, os valores sociais atrelados à maternidade se sobrepõem a seu

papel social enquanto profissional. Ao fundo da cena, um retrato materializa a estrutura da família tradicional, com o pai, a filha e a mãe – aqui de volta a suas roupas fechadas tradicionais.

Ainda falando sobre a vestimenta da personagem, é comum encontrarmos sempre um elemento vermelho em sua composição visual. Os sapatos, como no caso acima, aparecem com frequência nessa cor, além de outros elementos, como blusas, vestidos e batom. O vermelho parece incumbido aqui de dois papéis: em primeiro lugar, é a cor associada à Mônica, cujo vestido marcante já figura nas páginas das revistas por mais de cinco décadas – como vimos em capítulo anterior, há quem atribua sua roupa a uma alusão à personagem norte-americana Luluzinha. Além disso, é também uma cor frequentemente usada, nas histórias da Turma da Mônica, para adornar as personagens femininas, com peças de roupas, batons ou sapatos, indicando uma associação do autor entre a cor vermelha e as mulheres.

Parece haver uma grande ambivalência em relação à cor vermelha e aos elementos associados a ela ao longo da História. A depender de seu tom ou contexto, o vermelho pode remeter a dois polos semânticos completamente opostos, com o vermelho mais claro sendo “brilhante, centrífugo, diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p.944), parecendo ser esse o aspecto mais relacionado à personagem Mônica, com sua força descomunal e sua posição de liderança. Já o vermelho escuro é “noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p.944) – nesse caso, parece estar mais associado à figura da mulher, trazendo a dimensão do feminino e tradicional para as mães das personagens.

Outro aspecto que merece nossa atenção, ainda em relação às famílias das personagens, está na dinâmica das relações entre as esposas e os maridos. Encontramos, muitas vezes, a figura dos pais das crianças, e maridos das personagens acima, em situações que denotam superioridade. A Figura 66, vista novamente abaixo, é, de certa forma, emblemática da dinâmica entre homens e mulheres nas revistas da Turma da Mônica, especialmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Aqui, o próprio plano em que o pai de Cascão aparece, acima daquele da esposa, é indicativo de sua superioridade. Prostrada de joelhos, a mulher se sacrifica em benefício do lar e do filho, enquanto o homem tem sua figura no espaço doméstico representada por uma fotografia na parede, como um uma imagem idealizada do chefe da família. O contraste entre suas expressões faciais denota bem

a divergência entre suas funções dentro do espaço doméstico, onde as responsabilidades recaem sobre a mulher.

O lugar do homem, nas histórias, é um lugar outro, externo e muito pouco explorado. O padrão no Bairro do Limoeiro é o do homem que sai para trabalhar pela manhã e retorna ao fim do dia, colocando o leitor na mesma posição da criança: a de ter menos contato com esse homem, que aparece em momentos pontuais, e de ser deixado na companhia da mãe, da mulher, e também das outras crianças. O retrato na parede não garante a presença desse homem na cena, ou na casa; pelo contrário, marca sua constante ausência, emoldurada na sala de estar.



Figura 72: Dona Lurdinha limpa a casa. Fonte: Cascão nº312, Ed. Globo, 1998

Várias são as situações narradas onde os homens são servidos por suas esposas. Quando aparecem dentro de casa, os maridos não figuram em situações em que executam qualquer função doméstica. Estão, muitas vezes, saindo para trabalhar, ou chegando do trabalho ao fim do dia. Vemos isso a seguir; em uma história que se passa na casa de Cebolinha, Dona Cebola se frustra ao preparar o jantar e esperar o marido chegar do trabalho em horas já avançadas da noite:



Figura 73: Reunião com a chefia, parte 1. Fonte: Cebolinha nº14, Ed. Globo, 1988

Na cena, ele se esquia da responsabilidade, por dois motivos: primeiro, porque não podia faltar à reunião “importantíssima”; e depois, porque pediu à secretária para avisar, e, se ela não avisou, a culpa não pode ser dele. Diante da situação, sua esposa pede que ele não chegue mais tão

tarde em casa. Com isso, ele resolve agir de outra maneira na próxima reunião. Na cena abaixo, vemos Seu Cebola com um grupo de amigos do trabalho sentados à mesa de sua casa, parecendo gostar da comida preparada por sua esposa. A mãe de Cebolinha, entretanto, não participa da refeição; seu papel é o de servi-los. Chateada, ela pensa que talvez fosse melhor não ter reclamado, aludindo à premissa de que, para a mulher, o melhor é não reclamar, ou sua situação pode piorar.

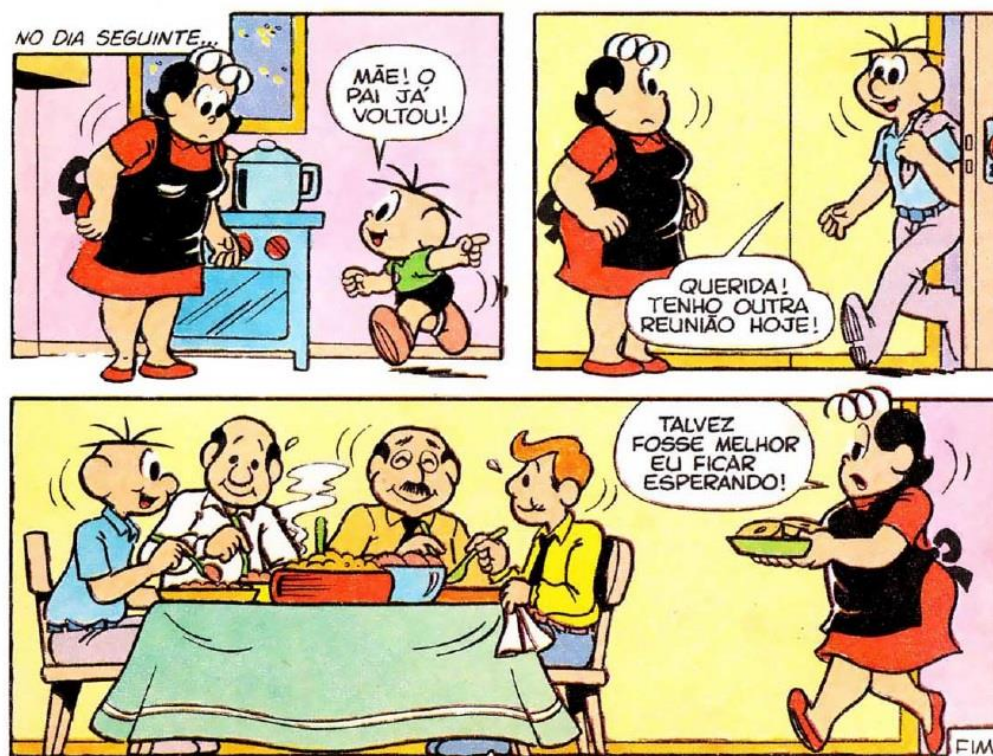


Figura 74: Reunião com a chefia, parte 2. Fonte: Cebolinha nº14, Ed. Globo, 1988

Outro exemplo encontrado de uma situação similar é de uma história do núcleo adolescente das revistas, composto por Tina, Rolo, Pipa e Zecão⁸. Nesse caso, Pipa e Zecão não são casados e não moram juntos, como acontece com os exemplos que vimos até aqui. Os dois são um casal de namorados, e protagonizam a cena a seguir:

⁸ Esclarecemos que essas personagens aparecem nas revistas clássicas da Turma da Mônica, das quais se constitui nosso *corpus*, e não fazem parte da coleção Turma da Mônica Jovem.



Figura 75: Pipa cozinha para Zecão. Fonte: Mônica nº173, Ed. Abril, 1984

As duas cenas se configuram de maneira muito similar, com os personagens masculinos sentados à mesa, enquanto as mulheres apenas os servem, sem nem mesmo participar da refeição. Uma diferença entre as duas situações é que, na primeira, Dona Cebola não parece satisfeita com o desfecho da história, enquanto Pipa serve o namorado com contentamento, feliz por poder saciar sua fome para que possam finalmente namorar. Ao final da história, entretanto, ela também se frustra, já que o namorado adormece no sofá, após a farta refeição.





Figura 76: Pipa cozinha para Zecão – parte 2. Fonte: Mônica nº173, Ed. Abril, 1984

Abaixo, vemos o único exemplo encontrado do homem, nesse caso, pai de Cebolinha, preparando uma refeição. Entretanto, observamos que a situação se difere daquela na qual as mulheres fazem a comida. Aqui, a atividade constitui-se na forma de lazer, como uma prática do final de semana realizada por opção e não por obrigação: fazer churrasco.



Figura 77: Churrasco do Seu Cebola. Fonte: Magali nº12, Ed. Globo, 1989

No início dos anos 2000, ainda com as publicações da Editora Globo, encontramos exemplos muito similares no que diz respeito à caracterização das personagens adultas masculinas – normalmente os pais das famílias – configurando uma recorrência ao longo das décadas. Ainda aparecem indo ou chegando do trabalho, com roupas formais, como terno e gravata. São inúmeros os exemplos que retratam essa mesma situação, como se vê a seguir:



Figura 78: Pai de Magali chega em casa. Fonte: Magali nº403, Ed. Globo, 2006

Não se pode afirmar que essa tendência tenha desaparecido com a passagem da obra para a Editora Panini, pois ainda encontramos representações muito similares. No caso abaixo, é o pai de Cebolinha quem, mais uma vez, sai de casa para ir trabalhar. Entretanto, já é possível notar uma diferença: aqui, Dona Cebola também está sentada à mesa, e participa da refeição com Cebolinha.



Figura 79: Sr. Cebola sai para o trabalho. Fonte: Cebolinha nº20 (1ª série), Ed. Panini, 2008

Entretanto, é também a partir de 2007 que começamos a encontrar alguns exemplos distintos, que parecem sinalizar a refração de outros valores nas histórias. Na história mostrada a seguir, temos o personagem Rolo, que integra o núcleo adolescente da Turma da Mônica, conversando com sua mãe. Na narrativa, o rapaz quer mudar o canal da televisão, mas sua mãe o proíbe, explicando que quer anotar uma receita que irá passar em seguida. Ao começar o programa, entretanto, o rapaz questiona a presença de um homem na tela, e é criticado por sua mãe:



Figura 80: Chefe Pierre Katrinta. Fonte: Cebolinha nº2 (1ª série), Ed. Panini, 2007

Na cena, Rolo apresenta um comportamento que revela um estereótipo a respeito dos homens: o de que não sabem cozinhar. Entretanto, observamos a presença de um conflito de valores, pois a postura de sua mãe materializa uma outra voz, afirmando, inclusive, que Pierre é um chefe renomado. Ao exclamar “Que comentário mais machista!”, a personagem marca um discurso com forte presença na mídia nos dias atuais, que já começava a ganhar força no início dos anos 2000. É curioso perceber a tensão argumentativa que se constrói na cena: apesar de defender a tese de que homens sabem cozinhar, a mãe de Rolo vem – como já vimos repetidamente – munida dos artefatos que caracterizam a dona de casa também estereotipada, com cabelos curtos, vestido comportado e avental. Visualmente, não há diferenças marcantes entre ela e as outras mães que vimos até o momento; verbalmente, entretanto, percebe-se um movimento de atualização ideológica, apontando expressamente como machista a crença de que homens não sabem cozinhar.

Trata-se de um conflito ideológico presente em nossa sociedade: por um lado, o enunciado traz valores atualizados expressos verbalmente pela personagem; por outro, sua representação visual aponta para um lugar diferente, pois ainda é caracterizada de maneira tida como tradicional. Assim, não é possível afirmar que fique configurado um discurso de igualdade entre os gêneros, pois a figura masculina ainda é representada em tom de superioridade: enquanto as mulheres cozinham em casa, para seus maridos e filhos, os homens ocupam cozinhas renomadas, tornando-se objeto de admiração e até desejo feminino. As mulheres são cozinheiras; os homens, chefes de cozinha.

A história acima continua da seguinte forma: Rolo conclui que, se quiser ter a atenção das mulheres como o chefe famoso, terá que aprender a cozinhar. Essa história foi publicada na

primeira década dos anos 2000, marcada pela ascensão de chefes de cozinha ao patamar de celebridades. Internacionalmente, estreavam programas como *Kitchen Nightmares* (2004), *Hell'sKitchen* (2005) e posteriormente *MasterChef US* (2010), todos estrelados pelo Chefe Gordon Ramsay e televisionados no Brasil por canais pagos. Outros nomes internacionais, como Jamie Oliver, Olivier Anker e Claude Troisgrois também faziam suas estreias na televisão brasileira, com produções estrangeiras e nacionais. Além disso, o brasileiro Edu Guedes estreava em 2005 no programa de sucesso Hoje em Dia, da TV Record, tornando-se mais um chefe a despontar no gosto popular naquela década. Assim, começava-se a construir a cultura dos *chefs*-celebridades, que perdura até os dias atuais, e cujos reflexos materializam-se na revista.

Em pesquisa a respeito do tema, Luderer destaca:

A pesquisa indicou que, no campo da gastronomia o fetiche é relevante, pois nele é primordial o *ver e ser visto*, e os meios de comunicação – impresso e virtual – tornam-se suportes importantes para dar conta de movimentar as fichas do capital culinário dos agentes e instituições. Nesse contexto, os *chefs*, as estrelas do espetáculo, tornam-se agentes primordiais para convocar os demais a participarem e movimentarem o espetáculo que ali se instaura. (LUDERER, 2013, p.4017)

Já sobre a disparidade entre o papel do homem e da mulher nos assuntos relacionados à alimentação, a autora recorre a Arnáiz (1996) para recuperar o papel das mídias na construção dessas imagens quando da virada do século:

Os meios de comunicação social divulgam um papel importante com a difusão das imagens culturais femininas associadas à alimentação diária, em especial as revistas para o público feminino e a publicidade. Atualmente, as representações respondem, majoritariamente, ao modelo de mulher mãe que cuida dos filhos, mulher esposa que assiste e serve ao marido, mulher dona de casa que mantém o lar, mulher facultativa que cura e prescreve, mulher indivíduo que se forma, que consome e cuida de si mesma e mulher trabalhadora que produz. Portanto, se trata de imagens de mulheres polivalentes resultado do conjunto de representações ideais em torno do corpo físico canonizado, as funções reprodutivas e as atividades produtivas. (ARNÁIZ, 1996, p.107 apud LUDERER, 2013, p.141)

Embora a passagem cite, em especial, revistas voltadas ao público feminino e peças publicitárias, entendemos que esses discursos cheguem também a enunciados artísticos, refratados estilisticamente e direcionados, no caso de nosso *corpus*, a um destinatário infanto-juvenil. A descrição da autora de representação feminina em suas múltiplas funções sociais em publicações diversas é congruente com os recortes mostrados até aqui, sinalizando a penetração desses mesmos discursos no campo da arte, que os mobiliza em função do fazer artístico.

Outra vertente desse mesmo tema, encontrado no *corpus*, relacionado à representação feminina nas histórias, está ligado à infância e à imagem que se tem de quais ações são consideradas aceitáveis por parte de meninos e de meninas. Um cenário muito comum nas narrativas é o das brincadeiras entre as crianças, e é precisamente o brincar que muitas vezes atua como divisor entre os grupos dos garotos, do qual fazem parte Cebolinha e Cascão, e das garotas, onde figuram Mônica e Magali. As brincadeiras mais comuns das meninas nas histórias são as brincadeiras de bonecas, de casinha e de amarelinha. Já os meninos têm um repertório maior de brincadeiras: costumam aparecer jogando bolinha de gude, bafo (jogo em que tentam ganhar figurinhas colecionáveis uns dos outros), algum faz-de-conta (como caubóis, polícia e ladrão, super-heróis), se divertindo com brinquedos como bonecos (ou *action figures*, como costumam ser chamados atualmente), carrinhos, robôs, ou praticando algum esporte (mais comumente o futebol).



Figura 81: Brincando de carrinho. Fonte: Cebolinha nº6, Ed. Globo, 1987

Assim, em algumas histórias surgem conflitos quando uma das personagens se envolve com alguma brincadeira associada mais comumente ao outro grupo. Abaixo, vemos um recorte com essa situação:



Figura 82: Jogando como um moleque. Fonte: Cebolinha nº14, Ed. Globo, 1988

Nessa história específica, Mônica e Cebolinha haviam trocado de corpo durante o sono, portanto, era Cebolinha quem estava jogando futebol com seus amigos. A mãe de Mônica, entretanto, não sabia o que estava acontecendo, e seu discurso revela valores sociais importantes da época. A voz adulta de Luísa atesta que meninas não devem jogar futebol, e sim ajudar suas mães com as tarefas domésticas, como lavar a louça (veja-se que essa história, como outras histórias analisadas, refrata valores sociais tradicionais e conservadores em relação ao papel social da mulher, mostrando o cronotopo doméstico como dominante na constituição do “ser feminino” nesse momento histórico).

Encontramos, em outra história, uma situação similar de conflito em relação à Mônica e ao futebol, novamente associando o esporte a uma atividade masculina. Aqui, entretanto, o conflito se dá no campo psicológico, com discursos já internalizados pela personagem, resultando em sofrimento emocional e repressão de suas vontades:



Figura 83: Brincadeira de menino. Fonte: Mônica nº157, Ed. Abril, 1983

Ao imaginar o julgamento de seus amigos, Mônica resiste a seu desejo de chutar a bola e afasta-se. O discurso de seus amigos, reproduzido em sua imaginação, a identifica como “machona” e antecipa, em forma de previsão negativa, que vai “ficar com a perna grossa”. Fica explícito que, à época, o futebol era um esporte intimamente associado à figura masculina, e que não fazia parte do repertório de brincadeiras consideradas adequadas para uma menina. Ficar com as pernas grossas – que hoje configura o padrão de beleza e o desejo de muitas mulheres – era algo indesejado e valorado negativamente.

Essa cena materializa valores ideológicos que circulavam na sociedade brasileira na década de 1980, mas cujas origens datam de muitos anos antes. A prática do futebol feminino foi proibida no Brasil no ano de 1941, durante o governo de Getúlio Vargas, por meio do decreto-lei nº3.199,

cujo artigo 54 determina: “Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza, devendo, para este efeito, o Conselho Nacional de Desportos baixar as necessárias instruções às entidades desportivas do país.” Essa proibição perdurou por 38 anos, sendo revogada no ano de 1979, apenas quatro anos antes da publicação da história acima. Assim, a imagem que se tinha do futebol – e da mulher – era a de que se tratava de um esporte muito violento, inadequado para a natureza mais delicada das mulheres.

Na publicação abaixo, da Editora Panini, temos uma situação inversa, em que Cascão se envolve em uma brincadeira considerada “de menina”. Na história, Mônica o convida para brincar de casinha, e o garoto prontamente impõe algumas condições:



Figura 84: Quer brincar de casinha? Fonte: Mônica nº1, Ed. Panini, 2007

Ele afirma que só aceita brincar se *não* for o marido de Mônica, e se não tiver que realizar nenhuma atividade doméstica. Concordando, Mônica o leva para brincar:



Figura 85: Quer brincar de casinha? – parte 2. Fonte: Mônica nº1, Ed. Panini, 2007

O desfecho da história provoca humor por ser inesperado, já que Mônica atende às condições impostas por Cascão de uma maneira inesperada por ele e pelo leitor: fazendo-o de bebê. Além disso, é possível também identificar uma crítica: um homem dentro de casa que não participa de nenhuma tarefa doméstica só pode ser um bebê. Com isso, constrói-se, na cena, um contraste ideológico interessante: critica-se o homem que não quer ter responsabilidades, que quer se comportar como bebê, mas, ao mesmo tempo, reproduz-se o papel estante da mulher, repetido nas revistas nas três décadas anteriores, cozinhando e cuidando do filho. Esse tipo de conflito de valores ilustra bem o movimento de atualização pelo qual as revistas da Turma da Mônica vêm passando ao longo das décadas, materializando novos discursos enquanto ainda ecoam vozes de momentos anteriores.

Assim, vemos que esses achados demonstram uma imagem relativamente estável da mulher e de sua função na família e na sociedade. Seja ela adulta, como as mães de Mônica e seus amigos, adolescente, como Pipa e Tina, ou criança como a própria Mônica, há traços marcados a respeito do que pode ou não ser feito por tais personagens, e o que é esperado delas.

A seguir, vemos de que maneira os discursos a respeito do corpo gordo – especialmente o feminino – se materializam no *corpus*, e de que forma esse movimento de atualização adotado por Mauricio de Sousa transforma esses enunciados.

5.2 O corpo gordo como signo ideológico

Outro eixo temático que se mostra importante nas investigações das revistas relaciona-se com a representação do corpo gordo e com a relação das personagens a esse respeito. Primeiramente, temos em Mônica uma personagem à qual Cebolinha constantemente se refere

como “gorda” – ou “gorducha”, em algumas variações. Essa característica faz parte da constituição da personagem, pois não apenas afeta o modo como os outros a enxergam – mais especificamente os meninos – mas também exerce grande influência no modo como a própria Mônica se reconhece.

Em segundo lugar, temos na personagem Magali um ponto contrastante no que se refere às questões de hábitos alimentares e sobrepeso. A garota, melhor amiga de Mônica, é conhecida por seu apetite voraz e incontrolável, entretanto nunca é caracterizada como gorda.

Por fim, encontramos também a personagem adolescente Pipa, amiga de Tina, a única cuja representação gráfica é de uma pessoa com sobrepeso; entretanto, suas histórias não costumam abordar essa questão. Além dessas personagens, encontramos outras menções e alusões ao que significa socialmente estar acima do peso, especialmente para as personagens femininas, e como esse *tema*, tal como entende Volóchinov (2017), é valorado na Turma da Mônica.

Iniciamos este percurso em uma revista publicada em 1977, onde vemos Mônica se resignando a ser ofendida, inclusive a ser chamada de gorda. Segundo a voz da personagem, a maior ofensa, a que ela não pode aceitar, é de não ter reconhecida sua feminilidade:



Figura 86: Mônica resignada. Fonte: Mônica nº85, Ed. Abril, 1977

Em outra história publicada no mesmo ano, embora em outra revista, Mônica observa um rapaz admirando uma jovem que passa na rua. Diante da cena, a garota passa a comparar-se com a jovem, tentando compreender de que forma seu corpo é diferente do corpo da moça.

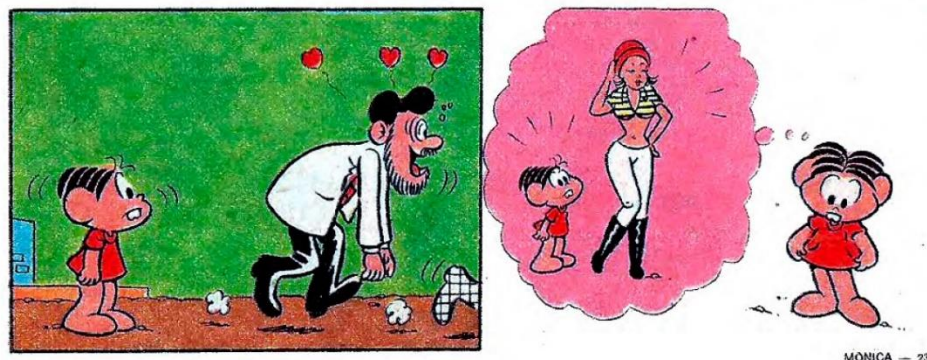


Figura 87: Quero ser cocota. Fonte: Mônica nº87, Ed. Abril 1977

Embora possamos também inferir que Mônica sente-se diferente por ainda ser criança e, portanto, não ter o corpo de mulher, é certo que o padrão do corpo adulto feminino do modo como é construído com a linguagem visual é o da mulher curvilínea, de seios fartos e cintura fina. Assim, Mônica sente-se inadequada por não reconhecer no próprio corpo as características de uma “mulher atraente”. É interessante perceber que as questões envolvendo Mônica e o sobrepeso normalmente vêm atreladas ao olhar masculino, ao julgamento que os garotos fazem da personagem, ou ao valor que algum personagem masculino atribui a determinado padrão corporal, como no caso da Figura 87.

Assim como ocorreu no caso do futebol, mostrado anteriormente, percebemos que Mônica internaliza o discurso do outro (que faz parte do consenso social, tratando-se de um movimento centrípeto), neste caso sobre o próprio corpo, e sofre com isso. Abaixo, a menina – que, vale lembrar, tem apenas 7 anos – analisa a própria imagem física e ecoa o julgamento feito sobre ela:



Figura 88: Minha barriguinha. Fonte: Gibizinho da Mônica nº78, Ed. Globo, 1997

Cebolinha é a personagem que mais incorpora esse discurso, e frequentemente é ele quem traz para as histórias a voz da crítica e do julgamento acerca do corpo feminino, do corpo de Mônica. Cascão frequentemente o acompanha, mas é Cebolinha quem protagoniza esse tipo de situação.

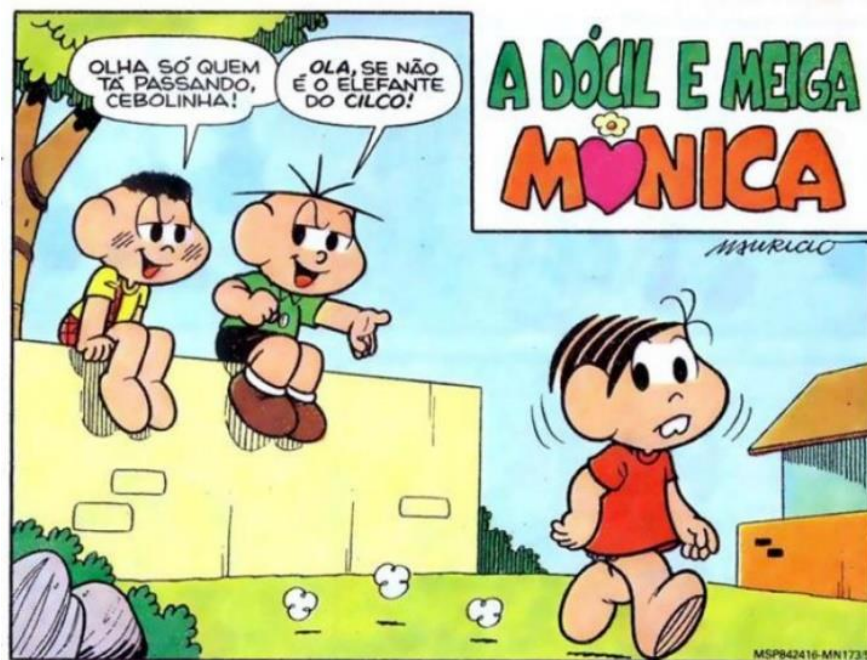


Figura 89: Olha quem tá passando. Fonte: Mônica nº173, Ed. Abril, 1984

Neste caso, já na década de 1980, temos uma expressão verbal clara do julgamento que é passado sobre Mônica: elefante do circo. Sua reação, nesse caso, não é de confronto; apesar

de não gostar, seu olhar e sua expressão passam um ar de resignação, como se estivesse determinada a não reagir, a estar acima das críticas – traço esse reforçado pelo título da história – embora na maioria das histórias sua reação contrária seja enfática.

É curioso perceber que, visualmente, o corpo da personagem não é representado com nenhuma diferença em relação ao das outras crianças. O sobrepeso de Mônica é construído, fundamentalmente, no discurso do outro, e muitas vezes internalizado pela personagem, que passa a ter aquele discurso como seu. De tanto ouvir as críticas de Cebolinha, Mônica não apenas se reconhece como gorda, mas também aprende que ser gorda é algo de que deve se envergonhar. Mesmo que a palavra “gorda” raramente apareça nas histórias, reforçando o estigma sobre o assunto, Mônica é frequentemente comparada a um elefante ou outro animal de grande peso, como uma baleia, ou chamada de alguma variação estilizada da palavra gorda, como vemos a seguir em uma revista publicada no início dos anos de 1990.



Figura 90: Mônica é gorducha. Fonte: Cebolinha nº53, 1991

“Gorducha” é uma variação usada com frequência, juntamente com os outros nomes frequentemente proferidos por Cebolinha: baixinha e dentuça. No título acima, vemos o valor da palavra reforçado pelo efeito estético utilizado na fonte, inchada e arredondada. Além da linguagem verbal, a linguagem visual também é comumente utilizada por Cebolinha nas revistas para construir uma imagem vexatória de Mônica, como podemos ver a seguir:

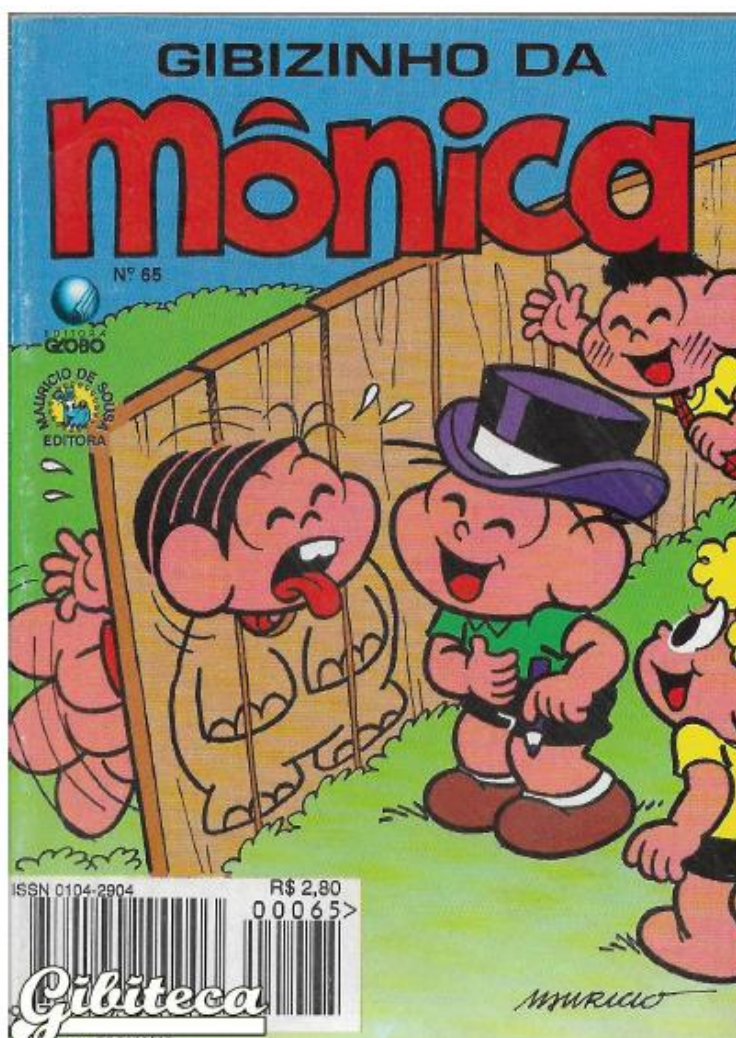


Figura 91: Mônica presa na cerca. Fonte: Gibizinho da Mônica nº, Ed. Globo, 1996

Nesta cena – que se repete na história dentro da revista – Cebolinha se aproveita do fato de Mônica ter prendido a cabeça na cerca para humilhá-la diante de seus amigos, que riem de seus desenhos ofensivos. A imagem do animal de grande porte – como o elefante, o hipopótamo e a baleia – é frequentemente utilizada nas revistas, e funciona como signo ideológico: é o corpo gordo representado de maneira jocosa e pejorativa. O fato de Mônica estar imobilizada, sem conseguir se soltar da cerca, torna a cena ainda mais violenta. Trata-se de uma prática de *bullying*.

Outra prática comum de Cebolinha, além da equiparação de Mônica a um elefante, é representá-la de maneira caricata, com dentes enormes e corpo gordo:

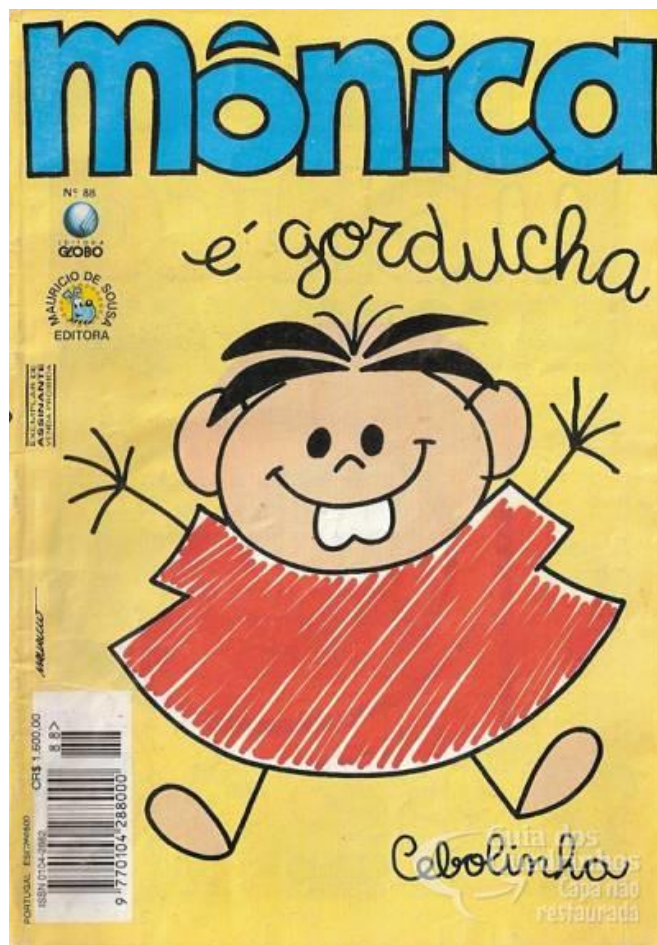


Figura 92: Mônica por Cebolinha. Fonte: Mônica nº88, Ed. Globo, 1994

Observando as capas das revistas ao longo dos anos, foi possível identificar um elemento que parece reunir em si todo o conflito de Mônica com o próprio corpo e o peso: a balança. Utilizada em múltiplas capas ao longo de três décadas, a imagem da balança também funciona como signo ideológico, representando um objeto capaz de medir não apenas o peso da personagem, mas sua própria percepção de valor pessoal e social. A figura dos meninos – principalmente de Cebolinha – novamente reforça a correlação entre a imagem que Mônica tem de si e a imagem que o outro constrói discursivamente dela. Nota-se que esse outro é sempre a voz masculina (de Cebolinha e algumas vezes de Cascão), nunca sendo expresso por Magali ou qualquer outra menina do Bairro do Limoeiro.

Neste primeiro exemplo, publicado em 1987, Mônica observa atordoada seu peso na balança, enquanto Cebolinha e Cascão demonstram contentamento com a situação. A garota parece não saber como pode ser possível aquele resultado, e expressa um ar de preocupação. A composição

da capa, com o coelhinho Sansão e os passarinhos rodeando Mônica, dão à garota um ar de inocência, possivelmente indicando uma posição do autor-criador a favor da personagem:

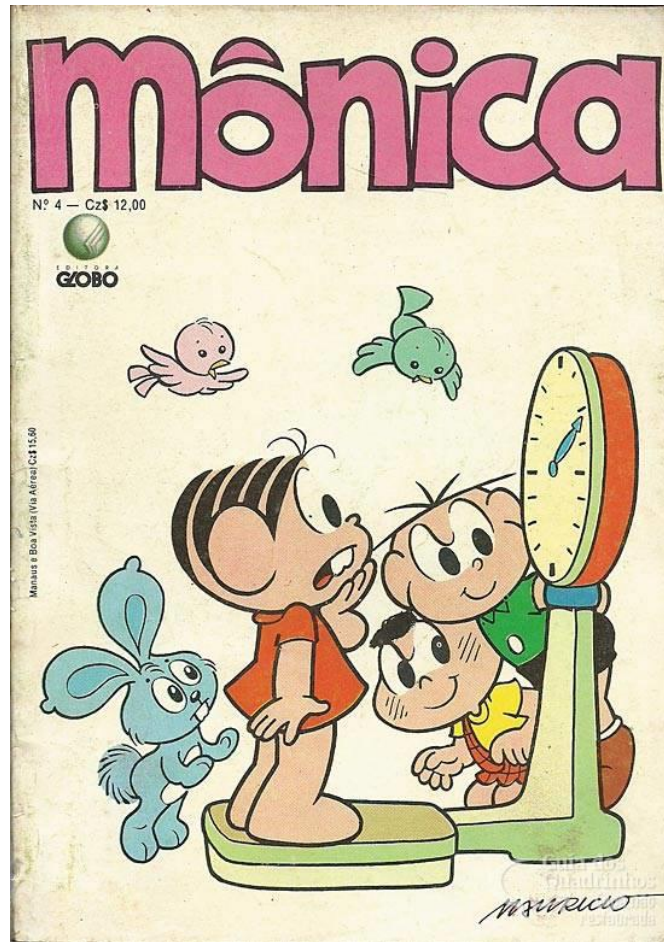


Figura 93: A balança, parte 1. Fonte: Mônica nº4, Ed. Globo, 1987

No próximo exemplo encontrado, publicado em 1990, temos uma representação ainda mais explícita da participação dos garotos na construção da imagem que Mônica faz de si, ou seja, do *peso* do discurso de Cebolinha e Cascão em sua vida. Dessa vez, marcadores numéricos dramatizam ainda mais a situação, e a participação desonesta dos dois garotos é mostrada de maneira mais explícita. Mais uma vez, parece haver uma posição a favor de Mônica, contra o *bullying* cometido pelos dois, com um projeto de dizer que faça despertar no destinatário a empatia pela garota. Por outro lado, é possível ler a cena de outra forma, cujo principal objetivo seria o efeito de humor. Essa ambivalência é frequente nas histórias.

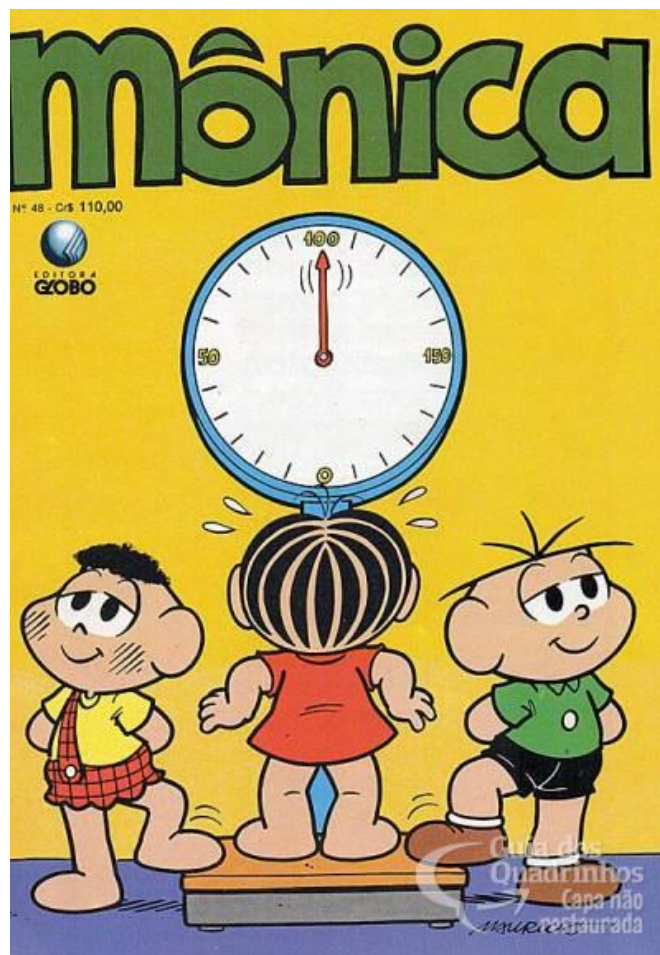


Figura 94: A balança, parte 2. Fonte: Mônica nº48, Ed. Globo, 1990

Seguindo o caminho temporal, vemos repetidamente a representação de situações similares, nas quais Mônica sempre se encontra em um momento de aflição diante da balança. Na publicação a seguir, dez anos mais tarde, a garota novamente é colocada frente a frente com a “inimiga”. Dessa vez, Mônica tenta utilizar-se de uma artimanha para ver melhores resultados. Com o uso dos balões, temporariamente suspensa no ar, pairando acima de seus problemas, a garota sorri diante do ponteiro. A cena nos mostra duas coisas: a primeira é que ela ainda está preocupada com os números, isto é, ainda trava uma guerra com a balança; a segunda é que está disposta a fazer qualquer coisa para ter uma vitória nessa batalha, ainda que seja temporária.

O ponteiro, entretanto, não parece dar trégua: marca uma posição semelhante ao das outras capas, senão maior. Percebemos, então, o quão subjetiva é a percepção da personagem em relação ao peso. Adicionalmente, o olhar fiscalizador de Cebolinha permanece sobre ela:

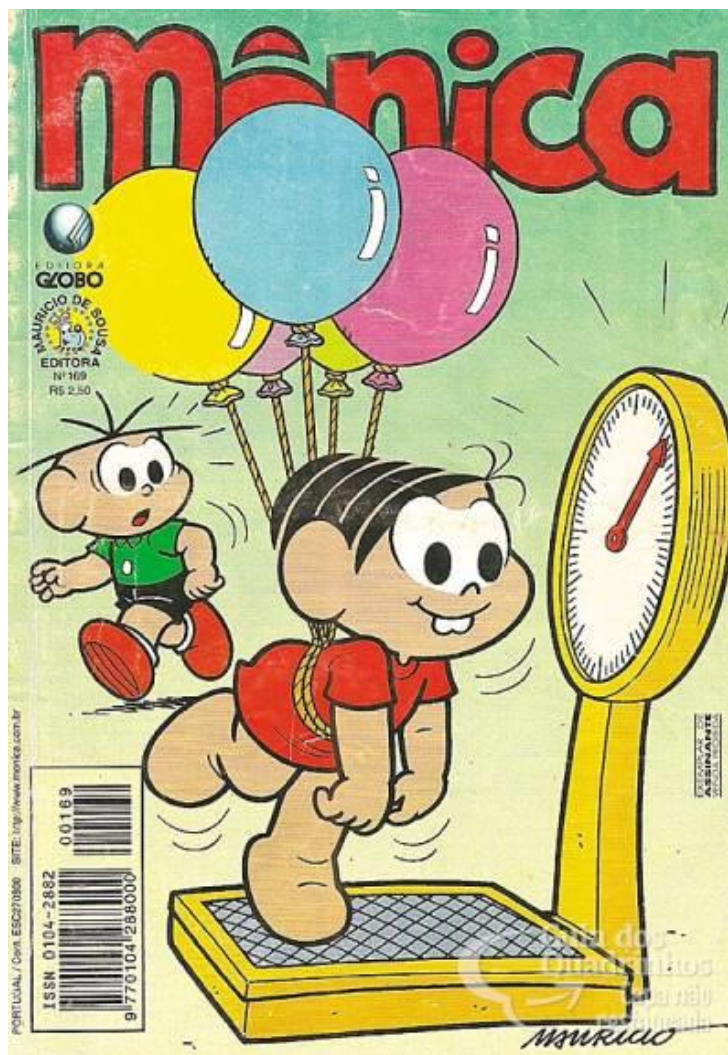


Figura 95: A balança, parte 3. Fonte: Mônica nº169, Ed. Globo, 2000

Passados mais quatro anos, a cena se repete, demonstrando um padrão valorativo a respeito do corpo feminino: o de que deve ser submetido à supervisão periódica. É a balança, novamente, que vem medir a felicidade de Mônica. Na cena, a garota reza para que os anjos a ajudem, para que seu peso seja menor. O embate entre o discurso masculino, novamente na figura de Cebolinha, e o discurso que Mônica tem de si aparece de forma estilizada, com as figuras clássicas do anjo e do demônio. Enquanto o anjinho-Mônica tenta elevar sua autoestima, o diabinho-Cebolinha insiste em colocá-la para baixo, em tornar pesada sua experiência, sua relação com o próprio corpo.

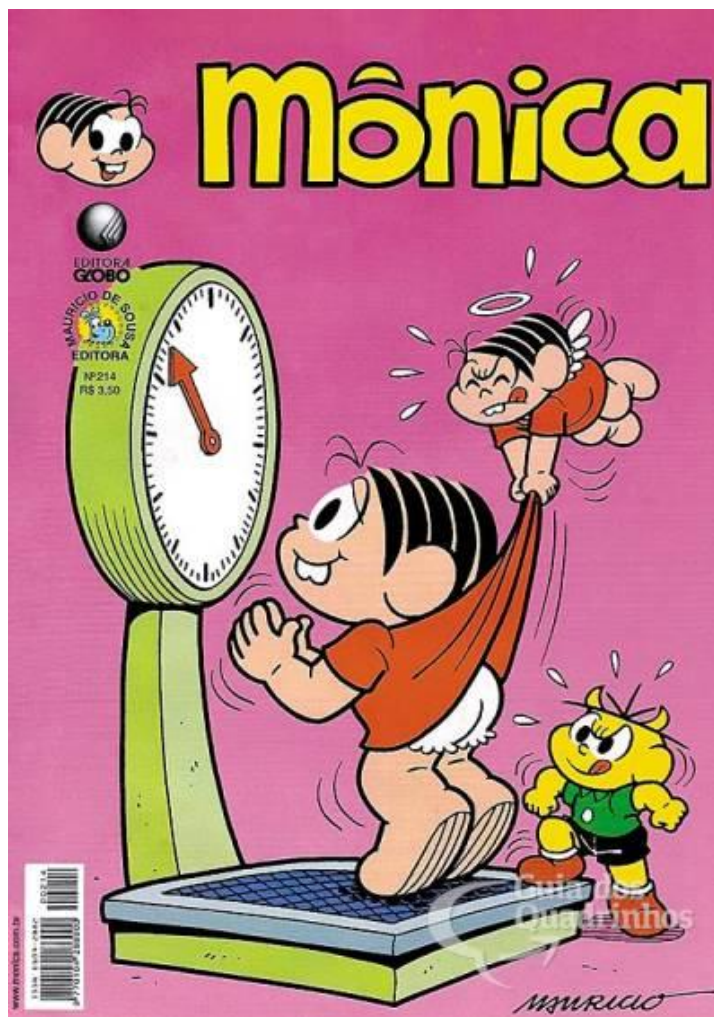


Figura 96: A balança, parte 4. Fonte: Mônica nº214, Ed. Globo, 2004

Finalmente, em 2006, temos o último exemplo de tal composição em uma capa da Turma da Mônica. É interessante notar que foi precisamente nesse período que se deu a troca de Editoras, sendo as publicações de todas as revistas da Turma da Mônica passadas para a Editora Panini a partir de 2007. Segue a capa, publicada no último ano da Turma da Mônica na Editora Globo:

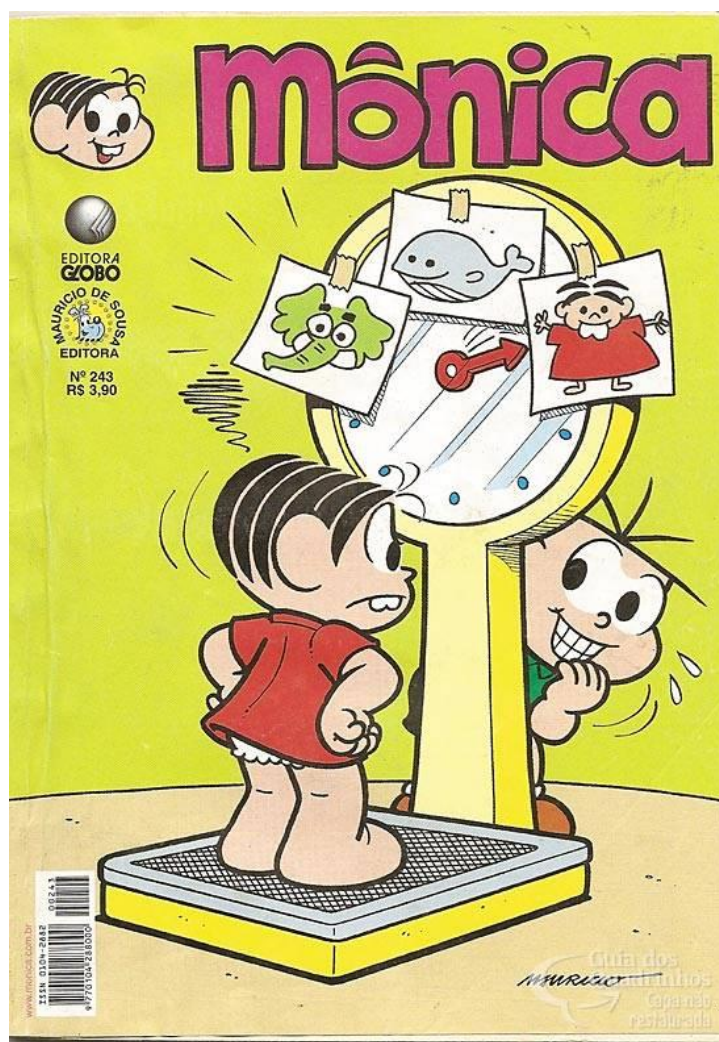


Figura 97: A balança, parte 5. Fonte: Mônica, nº243, Ed. Globo, 2006

Temos, nesse exemplo, novamente a presença da comparação com animais de grande porte e da representação gráfica vexatória que Cebolinha faz de Mônica. É a balança, entretanto, que ocupa o papel central na cena, representante da “guerra” construída entre o corpo feminino e um número que o mede e o valora. Julgamos que essas ocorrências sejam de fundamental importância para nossas análises, pois refletem e refratam valores sociais relacionados com as questões do *bullying*, da saúde psicológica da criança e da mulher, e da obesidade infantil – vale lembrar que Mônica tem apenas 7 anos de idade. Ressaltamos que é significativa não apenas a presença de tais representações nas publicações acima, como também a ausência das mesmas nas revistas publicadas a partir dessa data até o final de nosso recorte temporal, o ano de 2020.

Gostaríamos de chamar atenção, agora, para a personagem Magali, cujas histórias têm como mote constante seus hábitos alimentares. Isso porque uma das características principais da

personagem é o seu apetite exagerado e incontrolável. Apesar de comer muito, Magali nunca ganha peso, e nunca é alvo de críticas ou ofensas por parte dos meninos. Assim, a garota sente-se possuidora de uma espécie de superpoder: comer tudo o que quiser e não engordar. Dessa forma, *engordar* fica marcado, nas histórias, como algo negativo, um efeito a ser evitado:



Figura 98: Magali e seus mistérios. Fonte: Magali nº2, Ed. Globo, 1989

Entretanto, observando mais revistas de Magali, percebemos que sua relação com a comida não é tão descomplicada quanto parece. A garota também passa por situações de angústia emocional por não conseguir controlar suas vontades.



Figura 99: Magali sente-se um fracasso. Fonte: Magali nº16, Ed, Globo, 1990

Mônica e Magali representam, assim, dois exemplos de relações complicadas de meninas com seus corpos e hábitos alimentares: a primeira não demonstra problemas relacionados a alimentação, mas sofre com o sobrepeso ou a falsa percepção de que pesa mais do que deveria; a segunda orgulha-se por poder comer o que quiser e não engordar, mas sente-se culpada por ter um apetite voraz, e por ceder a ele. Cabe aqui uma observação de comparação gráfica entre as duas. Como dissemos, Mônica e Magali são desenhadas de maneira bastante similar, com proporções corporais parecidas:



Figura 100: Mônica e Magali. Fonte: Magali nº16, Ed. Globo, 1990

Nas revistas de Magali é que encontramos mais exemplos de histórias que tratam sobre a questão do peso corporal, mesmo quando a personagem quase não aparece. Na imagem a seguir, vemos um exemplo de uma história com um personagem secundário que, conforme descobrimos no final, é um vizinho de Magali. É interessante perceber aqui uma variação, com o tema do sobrepeso vivenciado por um personagem masculino. A valoração negativa (*e a balança*), entretanto, permanece a mesma.

Na história, o personagem aparece em uma clínica de emagrecimento, a qual parece frequentar há algum tempo. Vemos, atrás dele, uma fila de pessoas esperando para serem pesadas – mulheres e homens. A profissional de saúde expressa sua reprovação ao ver o peso do rapaz, condenando seus resultados, o que poderia representar uma valoração positiva do discurso de que engordar é algo reprovável. Já o título da história, “Tortura demais!”, aponta para outro discurso, o de que passar por situações como essa configura uma verdadeira tortura para aqueles identificados como gordos. É um conflito de valores, como observamos na sequência:



Figura 101: Clínica de emagrecimento. Fonte: Magali nº02, Ed. Globo, 1989

Na imagem, vemos uma fila de pessoas acima do peso esperando para subir na balança. Suas expressões faciais denotam tédio, infelicidade e frustração. Já a figura da profissional de saúde é alta e longilínea, e sua face traz o ar autoritário da reprovação. Notamos, no próprio contorno ondulado do balão de fala, que a mulher se exalta com Seu Durval; o dedo em riste aponta-lhe a derrota para a balança, que aqui aparece como instrumento de avaliação – ou de tortura. Ela indaga: “Cadê sua força de vontade?”, culpabilizando o homem por seu ganho de peso durante o fim de semana. No último quadrinho da cena, ela o taxa de “mau exemplo” para a clínica, ou seja, um caso que não trouxe os resultados esperados.

A questão da perda de peso, ou da tentativa de perdê-lo, também aparece em algumas histórias de Mônica. Em uma revista publicada em 1991, algumas colegas da garota a parabenizam por perceberem que ela emagreceu:



Figura 102: Parabéns por emagrecer. Fonte: Cebolinha nº53, Ed. Globo, 1991

A cena é construída de tal forma que a perda de peso de Mônica é vista como uma conquista, pela qual merece e recebe congratulações. Além disso, suas amigas querem saber qual é o seu *segredo*, ou seja, o que ela fez para conseguir perder peso. Temos aí a implicação discursiva de que emagrecer, além de invejável, é algo difícil, que requer ações específicas e muitas vezes secretas. Uma delas questiona se Mônica fez um regime ou se foram os exercícios, citando as duas principais maneiras conhecidas para emagrecer. Inicialmente, Mônica se mostra confusa, mas, em seguida, recebe as felicitações, ouvindo: “Parabéns! Está lindíssima!” Mais uma vez, não há qualquer diferença na representação visual da personagem; as imagens de *gorda*, *magra* ou *emagrecer* são construídas de forma implícita, por meio das vozes e atitudes das personagens que, apesar de não utilizarem essas palavras, dão a entender que Mônica estaria mais magra.

Não percebemos uma mudança significativa na abordagem dessa temática nas publicações a partir dos anos 2000. Nessas revistas, ainda encontramos recortes em que Cebolinha e Cascão chamam Mônica de *gorducha*, apesar de ter havido uma diminuição dessas ocorrências. As

questões relacionadas ao corpo e à gordura também são encontradas nas histórias de Tina e Pipa, do núcleo adolescente das revistas. Na história abaixo, Tina reclama com o cartunista sobre o desenho de seu corpo, pedindo que ele retoque certos aspectos de sua aparência física, como a cintura, e que a deixe mais “sarada”, ou seja, magra e com a musculatura bem definida. Seus pedidos demonstram uma preocupação feminina com a aparência para se encaixar em um padrão de beleza no qual a altura e magreza – agora associadas com músculos tonificados – parecem ser elementos essenciais.



Figura 103: Tina e o photoshop. Fonte: Mônica nº8, Ed. Panini, 2007

A figura de Tina sempre foi a de uma jovem magra e alta, com pernas longas e cintura fina, representando um padrão de beleza feminina. Na história abaixo, Tina e Pipa participam de um ensaio fotográfico para uma marca de moda-praia:



Figura 104: Tina e Pipa. Fonte: Mônica nº13, Ed. Panini, 2008

Na imagem abaixo, encontrada em um site de vendas de biquíni, vemos uma modelo que exhibe essencialmente as mesmas características físicas de Tina:



Figura 105: Modelo de biquíni. Fonte: <https://www.modaazshop.com.br/>

Já a personagem Pipa tem um corpo que difere desse padrão. Suas curvas, ao contrário das de Tina, não são exibidas em um biquíni, mas escondidas sob um maiô, e também é esse o padrão mais encontrado quando pesquisamos a moda-praia *plus size*: maiôs ou biquínis que recobrem quase todo o corpo:



Figura 106: Modelos *plus-size*. Fonte: <https://www.lehona.com.br/>

Esse padrão, do corpo gordo vestindo um maiô ao invés de um biquíni, não é recente nas revistas da Turma da Mônica. Também é visto abaixo, em uma revista publicada mais de vinte anos antes, onde Cebolinha e sua mãe aparecem na praia:



Figura 107: Dona Cebola vai à praia. Fonte: Cebolinha nº1, Ed. Globo, 1987

Já a mãe de Mônica, cujo corpo é magro, aparece de biquíni em outra publicação:



Figura 108: Mônica e família na praia. Fonte: Mônica nº143, Ed. Globo, 1998

Na cena, Mônica conta para os pais sobre as perseguições de Cascão e Cebolinha, e seu pai apenas exclama: “Tadinha”! Não parece haver demonstração de surpresa ou real compadecimento em relação a situação da menina. Sua mãe, tomando sol de biquíni, não esboça nenhuma reação.

Voltando à história anterior, com Tina e Pipa, esta questiona: “Por que eu vesti muito mais tecidos que você e recebi a mesma coisa?”



Figura 109: Tina e Pipa – 2. Fonte: Mônica nº13, Ed. Panini, 2008

Segundo Arruda (2019), algumas representações de gordos na mídia contribuem para o preconceito presente na sociedade, conhecido como *gordofobia*. Ela afirma:

Entre outras representações identificadas de forma preliminar, e que serão detalhadas nos próximos capítulos, tem-se modelos em que as pessoas gordas apresentadas e representadas servem ou de alívio cômico à história, quando suas características físicas são utilizadas como ponto de humor, ou de estepe para o personagem principal seja como conselheiro, melhor amigo ou aliado. (ARRUDA, 2019, p.14)

Nesse caso, temos duas dessas representações em uma só. Tina é a protagonista das histórias, e Pipa atua como sua melhor amiga, além de constantemente servir como mecanismo de produção de humor, como no caso acima.

A exclusão e o preconceito em relação à pessoa gorda passam a ser mais discutidos no Brasil a partir de meados de 2010, quando o termo *gordofobia* surge e começa a ser mais usado pela sociedade. Trata-se de um neologismo, cuja definição no vocabulário da Academia Brasileira de Letras vemos a seguir: “Repúdio ou aversão preconceituosa a pessoas gordas, que ocorre nas esferas afetiva, social e profissional.” Nessa época, a discussão a respeito desse tipo de preconceito começava a aparecer na mídia, como por exemplo na novela *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco, que estreou em 2013 na TV Globo. Na trama, a personagem Perséfone, interpretada por Fabiana Karla, sofre com a rejeição social e amorosa por ser gorda. Um dos temas principais de sua personagem consiste em seu desejo de perder a virgindade, já na fase adulta. Após casar-se – e dar início a sua vida sexual a dois – a personagem passa a ser pressionada pelo marido a emagrecer, o que acaba pondo fim ao relacionamento.



Figura 110: Perséfone diz sim. Fonte: <https://gshow.globo.com/novelas/amor-a-vida/>

Durante a exibição da novela, o assunto entrou em pauta no cotidiano nacional, recebendo críticas pelo modo considerado raso com o qual foi tratado. De qualquer maneira, serviu como combustível para expandir a discussão no país e, de lá para cá, a causa ganha cada vez mais visibilidade. Algumas campanhas contra a *gordofobia* foram realizadas na década de 2010, entretanto, ao contrário do ocorrido em relação ao desarmamento, essas campanhas não chegaram a órgãos governamentais. Foram criadas por ONGs ou ativistas individuais que lutam contra o preconceito às pessoas gordas, e divulgadas, principalmente, por meio da internet e das redes sociais. Mais tarde, algumas marcas se apoderaram desse discurso, trazendo-o, refratado, em campanhas próprias, como o caso da peça abaixo, lançada para o carnaval de 2018 pela marca de cerveja Skol:



Figura 111: Diversidade corporal e sexual no carnaval. Fonte: <https://www.hypeness.com.br/>

No intuito de celebrar a diversidade corporal no carnaval, a marca acaba por reproduzir o padrão, escondendo o corpo gordo, especialmente a barriga. O movimento “Vai Ter Gorda”, fundado em 2016, defende a presença e visibilização da mulher gorda, seja na praia, na passarela, no carnaval ou na política. Em seu perfil no *instagram*, são postadas fotos de mulheres gordas em

diversos contextos, no intuito de lutar por um espaço social que lhes é negado. A seguir, vemos uma foto de um ato do movimento, na praia, cujas integrantes exibem seus corpos com naturalidade. Na barriga de uma delas, lemos a palavra “empoderada”. Trata-se de uma imagem bem diferente da campanha acima, que não tenta esconder a gordura ou vendê-la como mercadoria:



Figura 112: Vai Ter Gorda. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CR7f8Y9ruyd/>

A *gordofobia* no Brasil, apesar de prevalente e grave, não é considerada um crime específico. As pessoas que se sentem prejudicadas por este tipo de preconceito, entretanto, recorrem cada vez mais aos tribunais em busca de justiça, ou seja, vêm crescendo a visibilidade e o respaldo jurídico destes atos. Os processos se enquadram nos crimes de injúria e danos morais e vêm crescendo a cada ano, como vemos nessa matéria de 2022:

Só no Estado de São Paulo, foram quatro sentenças este ano em pedidos de indenização por dano moral apresentados por pessoas que se sentiram ofendidas por referências ao seu peso, segundo levantamento do Tribunal de Justiça de São Paulo (TJSP). No ano passado, foram três decisões e, em 2020, apenas duas. Dessas nove ações, sete foram julgadas procedentes, reconhecendo o direito das vítimas à indenização. (ISTO É, 2022)

Conforme a discussão do problema avança nas esferas cultural e jurídica, chega também à esfera pedagógica, com a preocupação deste tipo de preconceito nas escolas, especialmente

associado a práticas vexatórias (*bullying*) entre alunos. Segundo Souza (2021) “A padronização corporal já está internalizada socialmente e a comunidade escolar não possui informação, desconhecendo o termo gordofobia”. Dessa forma, o aluno gordo é invisibilizado no ambiente escolar, de maneira estrutural. Ferreira aponta:

O bullying é uma perseguição sistemática do aluno e tem, nesse caso, a gordofobia como causa. Já esta última se manifesta na escola de diversas formas, principalmente pela exclusão e invisibilidade de quem é gordo. Não há cadeira, arquitetura ou uniforme pensado para esse aluno, que também não se vê representado nos livros didáticos e no currículo. (FERREIRA *apud* VALLE, 2021)

Esse tipo de “perseguição sistemática” da criança ou adolescente é precisamente o processo sofrido pela personagem Mônica nas histórias da Turma da Mônica. Liderados por Cebolinha, os garotos ofendem Mônica, com manifestações que incluem as de natureza *gordofóbica*. Os termos utilizados por eles para se referir à Mônica não se limitam às páginas das revistas; são também ouvidos no mundo da vida, por pessoas que passam por este tipo específico de preconceito. A obra da artista Maria Calvano ilustra bem esse fato:



Figura 113: O corpo fora do padrão. Fonte: <https://www.facebook.com/quebrandoootabu>

Na imagem, vemos estampadas, no corpo gordo, as mesmas ofensas disparadas por Cebolinha sobre Mônica: “Baleia / Orca / Hipopótamo / Botijão”. Há também, na imagem, a figura do corpo considerado muito magro, e as ofensas comumente associadas a ele – nenhuma delas, entretanto, está ligada à figura de um animal. Essa imagem, postada na página *Quebrando o Tabu*

– na plataforma Facebook – venho acompanhada da seguinte legenda: “Se a sua piada machuca alguém, ela não tem graça, ela não é legal, ela não é piada.” Esse é o rumo que a discussão sobre *bullying* toma constantemente: por um lado, há quem defenda os insultos como piada ou brincadeira; por outro, toma-se a posição da legenda, a de que o humor não deveria ser validado se é feito com o intuito de ferir alguém. Sem a pretensão de querer, aqui, discutir os limites do humor, o que nos interessa é pensar as implicações desse humor quando aparece em enunciados da esfera da arte – como no caso do *corpus*.

Em uma entrevista dada ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 2018, quando perguntado se, na infância, sofreu ou praticou *bullying*, Mauricio de Sousa responde:

Havia gozação, brincadeira, como sempre houve. Só que agora batizaram: tirar sarro de alguém chama *bullying*. Tomou um ar de pecado mortal. Talvez seja alguma coisa grave para algumas pessoas. Mas a Mônica, minha personagem, dá um recado de como não se deve sofrer com o *bullying*: é só reagir com uma coelhada ou reagir com vigor. E não levar para casa. Reagiu, acabou. (SOUSA, 2018)

A partir dessa declaração, vê-se o posicionamento do cartunista a respeito do tema: tirar sarro de alguém não é um problema, basta que a vítima reaja às provocações e não sofra com isso. Entretanto, vemos, nos recortes anteriores, que Mônica, apesar de reagir, é representada como quem sofre com as provocações e xingamentos de Cebolinha e seus amigos. Ele acrescenta:

Geralmente as pessoas mais frágeis sentem demais uma ofensa, uma gozação, uma brincadeira, e ficam se vitimizando. Daí piora. Tem que reagir normalmente. Não precisa levar desaforo para casa. Não estou dizendo que é preciso bater em alguém. Mas tem que haver uma discussão, tem que haver o conhecimento de que há a possibilidade de reagir. (SOUSA, 2018)

Na contramão da opinião do cartunista, que parece minimizar a seriedade do assunto e até responsabilizar a vítima, a questão do *bullying* no Brasil ganhou respaldo jurídico no Brasil no ano de 2015, por meio da Lei 13.185, também conhecida como Lei Anti-Bullying. A lei (embora não tipifique a prática como crime) estabelece o Programa de Combate à Intimidação Sistemática, e caracteriza a prática do *bullying* em seu artigo segundo:

Art. 2º Caracteriza-se a intimidação sistemática (**bullying**) quando há violência física ou psicológica em atos de intimidação, humilhação ou discriminação e, ainda:

- I - ataques físicos;
- II - insultos pessoais;
- III - comentários sistemáticos e apelidos pejorativos;
- IV - ameaças por quaisquer meios;
- V - grafites depreciativos;

- VI - expressões preconceituosas;
- VII - isolamento social consciente e premeditado;
- VIII - pilhérias. (BRASIL, 2015)

Dessa forma, pode-se afirmar que as práticas de Cebolinha e seus amigos em relação à Mônica configuram *bullying*, com insultos, comentários sistemáticos e apelidos pejorativos, grafites (e, mais tarde, cartazes) depreciativos, expressões preconceituosas (relacionadas ao preconceito contra pessoas gordas) e pilhérias – em outras palavras, intimidação sistemática. O fato de estas práticas não serem consideradas crime previsto em lei, entretanto, é suficiente para que Mauricio de Sousa opte por não as retirar de suas histórias – e não estamos aqui defendendo que ele deva fazê-lo. É preciso observar, entretanto, a diferença entre esse caso e o da prática de pichação, por exemplo, que foi prontamente banida das histórias quando o autor passou a publicá-las nos Estados Unidos.

Embora não possamos afirmar categoricamente a explicação para esse modo distinto de entender e tratar os dois assuntos, podemos traçar conjecturas baseadas tanto nesta pesquisa, como em nossos trabalhos anteriores – de Mestrado (RODRIGUES, 2018) e Iniciação Científica (RODRIGUES, 2015), bem como em MENDONÇA e RODRIGUES (2021) e MENDONÇA, LARA, RODRIGUES (2022) – onde observamos o cartunista esforçar-se para tentar equilibrar um projeto de dizer de cunho educativo sem perder seu estilo, a naturalidade e traços marcantes de suas personagens. Até certo ponto, ele é bem-sucedido nessa empreitada quando se trata de campanhas publicitárias, como a que fez em parceria com o UNICEF tematizando os direitos da criança e do adolescente. Entretanto, quando a problemática atinge sua produção artística comercial, isto é, as revistas da Turma da Mônica vendidas em bancas, livrarias e páginas na internet, seu cuidado para não descaracterizar as personagens – e, portanto, a obra da Turma da Mônica como um todo – é redobrado.

Se nas peças publicitárias as personagens atuam quase como atores, encenando situações em favor de um discurso tido como educativo para o destinatário infantil, nas histórias em quadrinhos o cartunista parece traçar um limite para as mudanças, a fim de não deformar suas personagens e seus pilares narrativos principais. Por esse motivo, talvez, a pichação tenha sido retirada das histórias, mas os desenhos pejorativos não – apenas rearranjados em cartazes. Eles permanecem porque são uma peça narrativa importante entre os protagonistas, assim como todas as outras afrontas de Cebolinha. Como seria a dinâmica entre ele e Mônica sem as provocações que fomentam suas histórias desde a década de 1960? O eterno jogo de gato e rato que os dois

protagonizam faz parte da própria constituição dos personagens que, sem ele, teriam que se revestir de características completamente novas. Nas palavras do cartunista: “Não posso mudar o comportamento dos nossos personagens com novas bandeiras, novas tendências, novas ideologias, e arrebentar toda a nossa história”. (SOUSA, 2018)

Conforme analisamos o *corpus*, entretanto, vemos sinalizações que contradizem as palavras do autor. Apesar de não querer se comprometer com mudanças muito radicais de seus personagens, encontramos atualizações discursivas até nos temas mais recorrentes, como o da *gordofobia*. Se não representam uma mudança permanente, podem representar, no mínimo, uma espécie de aceno a parte da sociedade que cobra determinada postura do cartunista e empresário, especialmente considerando seu destinatário infantil. A seguir, vemos uma ação similar ao caso das armas substituídas por lagostas no momento de sua segunda publicação.

A história abaixo foi publicada pela primeira vez em 1998, pela Editora Globo, e sua trama gira em torno de uma visita de Mônica e Cebolinha ao programa do “Sô Joares” – a versão cartunizada de Jô Soares. No programa, Cebolinha disfare contra Mônica diversos xingamentos relativos a seu peso:



Figura 114: Entrevistados no Sô Joares. Fonte: Mônica nº143, Ed. Globo, 1998

Conforme Cebolinha continua com a sequência de xingamentos, Mônica mostra-se cada vez mais brava e Sô Joares cada vez mais descontente. Em seguida, o entrevistador decide tomar uma atitude:



Figura 115: Entrevistados no Sô Joares - 2. Fonte: Mônica nº143, Ed. Globo, 1998



Figura 116: Entrevistados no Sô Joares - 3. Fonte: Mônica nº143, Ed. Globo, 1998

Pedindo licença à Mônica para pegar seu coelhinho – de modo bem diferente do que Cebolinha normalmente faz – Sô Joares gira-o no ar e corre atrás do garoto, ao estilo de Mônica. O apresentador, portanto, toma o partido de Mônica, defendendo-a das ofensas de Cebolinha, mas também defende daquelas palavras todos os gordos, dentre os quais está inserido. Vale lembrar que Jô Soares, em quem o personagem foi inspirado, tinha como bordão de despedidas em seu programa televisivo a frase “Beijo do gordo!”. Desse modo, ao colocar o apresentador em uma posição de defensor dos gordos, a história acima critica Cebolinha e seu modo de se referir à Mônica.

No ano de 2005, a história foi republicada, ainda pela Editora Globo, no Almanaque da Mônica nº108 – uma coleção das melhores histórias do período. Naquela ocasião, não foi observada nenhuma alteração de seu conteúdo temático.

Entretanto, no dia 06 de agosto de 2022, à ocasião do falecimento do apresentador Jô Soares, a história foi postada na página oficial do Facebook da Turma da Mônica, como forma de homenagear o ilustre entrevistador. Dessa vez, percebemos mudanças significativas na linguagem *verbal* dos enunciados (já no caso das armas substituídas por lagostas, visto no capítulo anterior deste trabalho, as mudanças se deram no âmbito visual):





Figura 117: Sô Joares reformulado.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=593413495488680&set=pcb.593413588822004>

Na nova versão, Cebolinha inicia os xingamentos com “gorducha”, na página anterior; porém, ao invés de seguir elencando todos os sinônimos para “gorda” que possui em seu repertório, o garoto traz outros xingamentos que não estão relacionados ao peso de Mônica, como “chatona” e “boboca”. Dessa maneira, quando *Sô Joares* levanta-se empunhando o coelhinho Sansão e sai

em perseguição a Cebolinha, temos outro efeito de sentido: a defesa aqui fica restrita a Mônica, e não mais aos gordos, como anteriormente.

No post, a página não dá qualquer indicação de que a história foi modificada, citando-a como história originalmente publicada em 1998:



Figura 118: Página oficial da Turma da Mônica.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=593413495488680&set=pcb.593413588822004>

Alguns leitores, que conheciam a história original, manifestaram nos comentários sua indignação, considerando como censura a modificação das falas de Cebolinha:

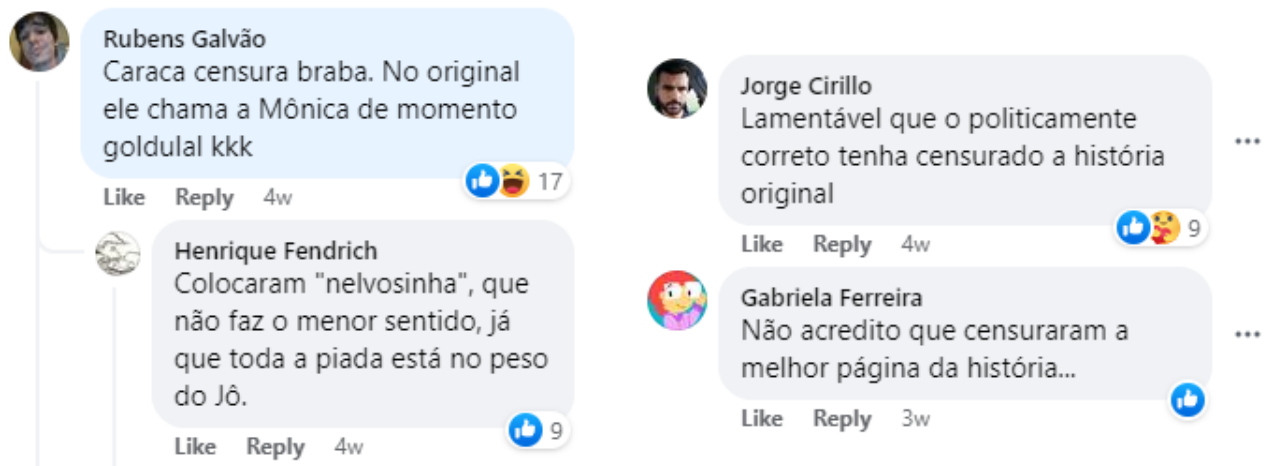


Figura 119: Comentários na página oficial da Turma da Mônica.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=593413495488680&set=pcb.593413588822004>

Dessa forma, vemos que há uma ambivalência nas declarações de Mauricio de Sousa quanto ao rumo que as revistas em quadrinhos da Turma da Mônica vêm tomando. Ora o autor afirma que é preciso “estar hoje em consonância com o que está acontecendo no mundo” (SOUSA, 2009), o que acarreta algumas mudanças nas histórias; ora diz que não pode “mudar o comportamento dos nossos personagens com novas bandeiras, novas tendências, novas ideologias, e arrebentar toda a nossa história”. (SOUSA, 2018). Parece-nos possível afirmar, diante das análises, que o autor – e sua produção artística – encontram-se em meio a tensões ideológicas que se materializam no *corpus*. As forças centrípetas e centrífugas que agem sobre os enunciados – especialmente considerando-se a grande janela temporal de 50 anos em que têm sido publicados – geram inconsistências no discurso do autor, que parece se ver obrigado a realizar determinadas mudanças (principalmente sob a coerção de fatores jurídicos e mercadológicos), mas teme pela integridade de sua produção artística, reconhecendo que não pode – e também não quer – modificar o cerne de suas personagens de acordo com ideologias que ainda não se firmaram em determinados sistemas ideológicos organizados, como a esfera jurídica.

Na próxima seção, observamos de que maneira essas forças sociais atuam sobre o *corpus* quanto às questões da representatividade social, e como Mauricio de Sousa responde, na obra, às reivindicações de inclusão e diversidade que a sociedade atual manifesta.

5.3 A Turma da Mônica fica maior: novas páginas de representatividade

Quando consideramos o núcleo central da Turma da Mônica, composto por Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali, percebemos haver um padrão na composição das quatro personagens principais: são crianças brancas, sem deficiências físicas e neurotípicas, isto é, que não apresentam nenhum impedimento em seu desenvolvimento neurológico. Ao expandirmos nosso campo de visão, observando as demais crianças e personagens das revistas, ou seja, os amigos dos protagonistas, seus familiares e outros personagens secundários que habitam e transitam pelo Bairro do Limoeiro, esse padrão se mantém, especialmente durante as três primeiras décadas de publicação das revistas: 1970, 1980 e 1990. A população das revistas da Turma da Mônica durante esses trinta anos é branca, sem deficiências, neurotípica e heteroafetiva.

Uma exceção importante a essa regra é o personagem Jeremias. O garoto, que aparenta ser um pouco mais velho que Cebolinha e Cascão, aparece esporadicamente nas histórias, especialmente contracenando com seu amigo Franjinha. Vale lembrar que Franjinha foi um dos primeiros personagens criados por Mauricio de Sousa, antes mesmo da Turma da Mônica, ainda nos anos de 1960, e Jeremias foi criado na mesma época, aparecendo nas tiras de Franjinha já naquela década. Inicialmente, nas tiras e em algumas outras publicações, ele era todo pintado a nanquim e tinha uma aparência diferente da que possui atualmente:



Figura 120: Jeremias dos anos de 1960. Fonte: Coleção de Miniaturas Turma da Mônica nº13, Ed. Salvat, 2016

Nas histórias da Turma da Mônica, costuma aparecer junto com a “turma do bermudão”, ou seja, com os garotos mais velhos, como Franjinha e Titi. Jeremias já mudou de vestuário algumas vezes, mantendo como constante o seu boné, que já foi branco (como na imagem acima), passou a ser azul na década de 1970 e depois tornou-se vermelho, perdurando assim até os dias atuais. Já sua aparência física também sofreu algumas mudanças ao longo dos anos. A seguir, observamos como era desenhado na década de 1970 e início de 1980, com lábios rosados e bem destacados, a pele escura e alguns fios crespos na cabeça:



Figura 121: Jeremias e a turma do bermudão. Fonte: Mônica nº130, Ed. Abril, 1981

É importante perceber que esse tipo de representação de personagens negras – com a pele preta e uma grande área clara ao redor dos lábios – não era exclusiva de Mauricio de Sousa. Esse tipo de representação remonta aos menestréis das peças teatrais e musicais americanas do século XIX, onde as personagens negras funcionavam como bufões, aqueles que lá estavam para entreter os brancos. Nessa época, era comum que os negros fossem representados por atores brancos, que pintavam o rosto com tinta preta e deixavam um grande espaço sem tinta ou com tinta rosada ao redor da boca, para simular lábios grossos (CHINEN, 2019, p.55). Atualmente, essa prática é conhecida como *blackface*, e considerada racista.



Figura 122: Pôster de show de menestrel. Fonte: CHINEN, 2019, p.56

Durante a década de 1980 e 1990, a personagem de Mauricio de Sousa sofreu algumas mudanças, tanto em relação à cor da pele, que se aproximava mais do marrom, quanto em relação

ao desenho e coloração dos lábios. Segundo o *site* Arquivos Turma da Mônica, criado e mantido por um fã e colecionador da obra, essa é uma comparação das mudanças observadas:



Figura 123: Jeremias, evolução dos traços. Fonte: www.arquivosturmadamonica.blogspot.com

Com essa comparação lado-a-lado, podemos perceber as mudanças principais, como o clareamento do tom de sua pele e a mudança na coloração e estilo gráfico de seus lábios, afastando-o dos traços estereotipados supramencionados. Entretanto, as mudanças do personagem não findaram na década de 1990. No ano de 2013, já sob o comando da Editora Panini, Jeremias passa por mais uma transformação, na qual seus lábios marcados são completamente omitidos, adquirindo o mesmo *design* das personagens brancas:



Figura 124 Mudanças na boca de Jeremias. Fonte: Cascão nº84, 1ª série, Ed. Panini, 2013

Essa última mudança, entretanto, não durou muito, tendo sido talvez um teste que só apareceu em poucas edições de 2013⁹. Além de Jeremias, não conseguimos encontrar outras personagens negras fixas nas histórias. A outra personagem negra que encontramos teve uma

⁹ Cascão nº84, 1ª série, Panini, 2013 e Mônica nº84, 1ª série, Panini, 2013

aparição única – até onde conseguimos identificar – em uma revista de Cebolinha. Trata-se de Jandira, sua empregada doméstica. Apesar de não a termos visto em outras histórias, é possível que tenha aparecido mais de uma vez.



Figura 125: Jandira na casa de Cebolinha. Fonte: Cebolinha nº121, Ed. Abril, 1983

Vemos, acima, Cebolinha discutindo com Jandira, para tentar experimentar o bolo que estava no forno. Mauricio de Sousa foi questionado, em 1989, em entrevista ao programa Roda Viva, se existia algum personagem negro nas histórias da Turma da Mônica. O autor responde que tem sim, o Jeremias, e o entrevistador rebate, aludindo ao fato de que Jeremias não tem destaque (SOUSA, 1989).

De lá para cá, o autor foi frequentemente questionado a respeito da representatividade – ou da falta dela – da população negra em suas histórias. Diante disso, em 2017, decidiu criar uma nova personagem que tivesse mais destaque nas tramas: Milena.



Figura 126: Milena. Fonte: <https://monica.fandom.com/>

Milena Sustenido é seu nome completo, e a garota não representa apenas mais uma personagem negra, mas foi inserida nas revistas em 2019 como uma nova protagonista. Em outras palavras, não se pode mais afirmar que a Turma da Mônica tenha quatro protagonistas, mas cinco: Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Milena.

A garota foi inserida entre os personagens ao se mudar, juntamente com sua família, para o Bairro do Limoeiro. Assim, as histórias ganharam não apenas Milena, mas todos os integrantes de sua família – diferente do caso de Jeremias, que não aparece com nenhum parente. A família Sustenido, como o nome sugere, tem uma forte ligação com a música, sendo composta por Milena (Mi), sua irmã mais velha Solange (Sol), seu irmão mais novo Fabinho (Fá), sua mãe Sílvia (Si) e seu pai Renato (Re).

Na capa abaixo, vemos que seu pai já aparece caracterizado como os homens do Bairro do Limoeiro, com terno e gravata, pronto para ir trabalhar – ele é publicitário. Sua mãe, entretanto, não traça o avental tão habitual das mães da Turma, mas sim um jaleco branco e um estetoscópio em torno do pescoço, indicativo de sua profissão: médica veterinária. Temos, aí, já uma nova representação da mulher, que não apenas tem uma profissão, mas uma profissão de prestígio na área da saúde. Percebemos que toda a sua família tem os lábios desenhados como da versão atual de Jeremias, sem as marcas do antigo *black face*.

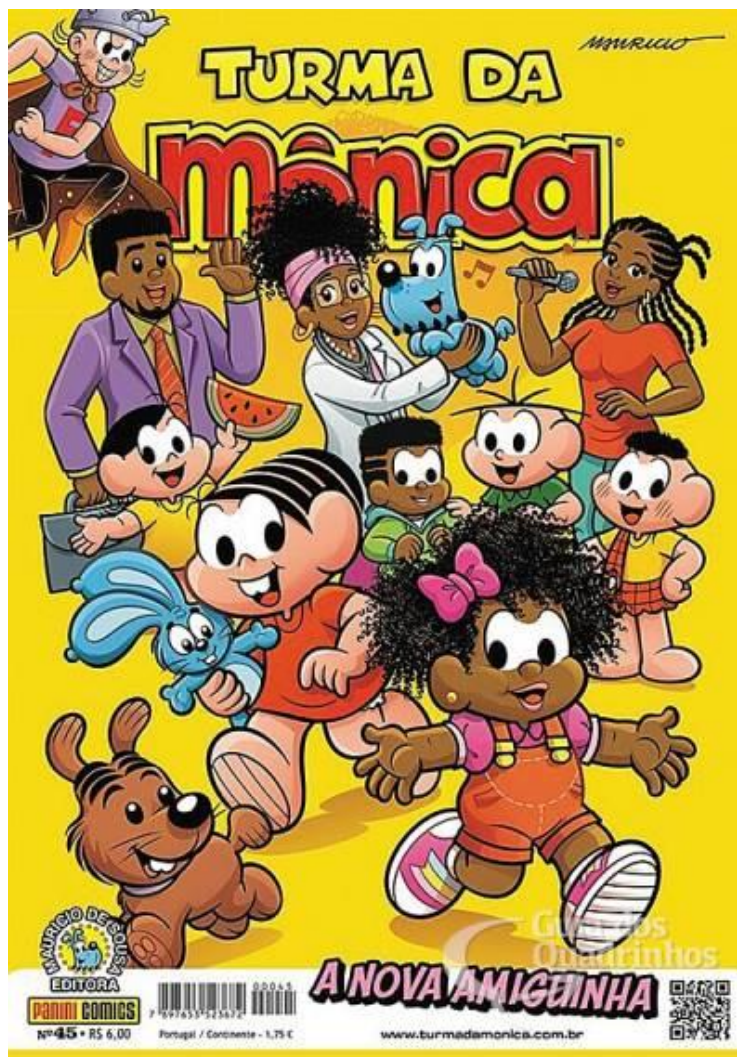


Figura 127: A Família Sustenido. Fonte: Mônica, nº45, 2ª série, Ed. Panini, 2019

Em uma entrevista concedida em 2019, a filha de Mauricio de Sousa, Mônica Spada, afirma que a personagem Milena foi criada para suprir uma lacuna na representatividade da Turma e parece enxergar um papel social nas personagens criadas pelo pai:

Desde 2016 venho participando de eventos que discutem a importância da representatividade. É fundamental que as meninas e os meninos negros possam se reconhecer nas histórias em quadrinhos, desenhos e espetáculos. Nossos personagens podem contribuir para isso. (SPADA, 2019)

A questão da representatividade está relacionada com a possibilidade do sujeito – aqui, especialmente da criança – reconhecer-se em representações outras, como em produções cinematográficas, artísticas de modo geral, e até em brinquedos e outros elementos lúdicos. Segundo Carneiro e Russo (2020, p.107), esse processo tem um papel fundamental na construção

de uma autoimagem positiva, que aquela então criança levará por toda a vida. As autoras demonstram que essa representatividade, entretanto, ainda é baixa no Brasil, e desproporcional ao contingente populacional de negros e pardos no país, que representam em 2018, segundo o IBGE, um total de 54,7% da população. Como exemplo, as autoras citam dados do mercado de brinquedos, onde bonecos e bonecas negras somam apenas 3% das que são comercializadas no país. A explicação para dados tão díspares está, segundo elas, no racismo:

Tal fato revela a interiorização de um processo histórico imposto ideologicamente, ou seja, trata-se da ilustração dos efeitos psicossociais do racismo, que prega que os negros são naturalmente “feios” ou “inferiores”. Demonstra ainda que esse discurso de imposição, de dominação política e até mesmo de humilhação social histórica é tão eficiente que as próprias pessoas negras o reproduzem sem perceber, tornando o racismo ainda maior. (CARNEIRO e RUSSO, 2020, p.107)

Pensando na estética negra, a personagem Milena traz, também, outra novidade: uma representação visual fiel dos cabelos crespos. Enquanto a mãe de Cascão, personagem branca que aparenta ter cabelos crespos (embora seja difícil afirmar) tem fios sem textura, Milena, sua mãe e sua irmã representam vários estilos de um cabelo crespo cheio de volume e textura, como vemos na anterior. Trata-se de um cabelo que não é escondido, mas sim ostentado e adornado: a garota usa um laço cor-de-rosa, sua mãe tem os fios emoldurados por um turbante e sua irmã exhibe longas tranças. Uma rápida pesquisa em um site de buscas nos dá uma referência real desses penteados:

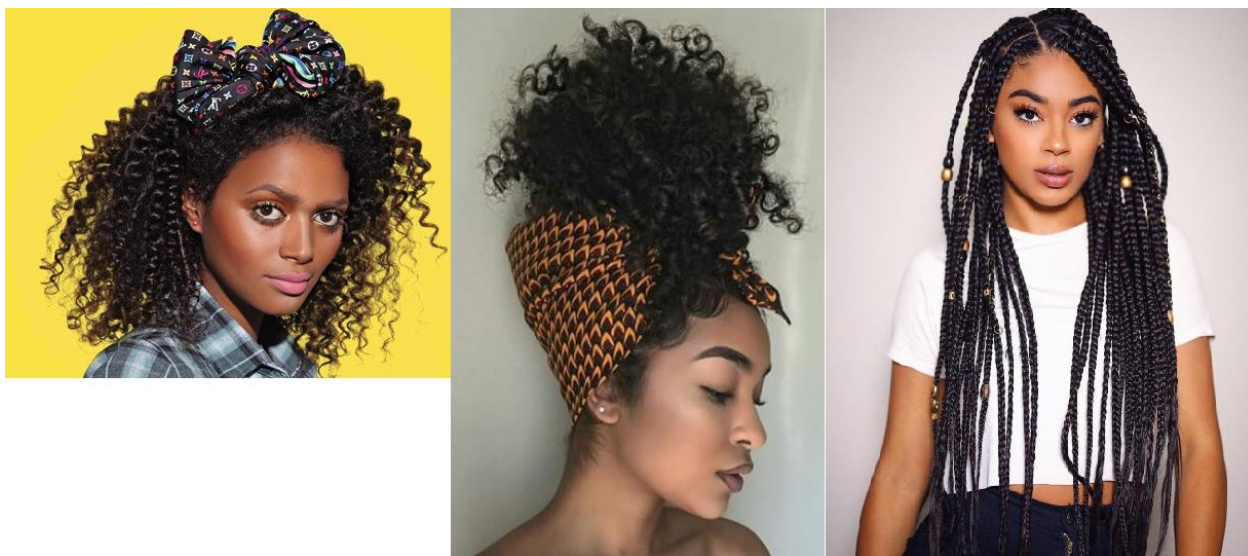


Figura 128: Penteados no cabelo crespo. Fonte: <https://www.google.com/>

Na última década, a sociedade brasileira passou por um grande movimento em relação ao cabelo cacheado e crespo. Se, antes de meados de 2010, era difícil encontrar produtos para esses tipos de cabelos, hoje as prateleiras de farmácias, supermercados e lojas de cosméticos exibem uma grande variedade de produtos destinados a eles. Antes disso, muitas meninas e mulheres com cabelos cacheados e crespos – brancas e negras – recorriam ao alisamento de seus fios, o que, segundo críticas, apagava seus traços de ancestralidade. A vantagem, entretanto, eram duas: a de que não faltavam produtos destinados aos cabelos lisos, e a de que cabelos lisos eram tidos como o padrão estético desejável da época.

Uma reportagem publicada no site g1 em 2015 ilustra bem essa questão com um depoimento de quem passou por essa situação:

"Eu alisava porque meus amigos não gostavam de mim. Eu ouvia apelidos ruins por causa do meu cabelo e da minha cor", lembra a funcionária pública federal, Juliana Bernardino, de 32 anos. A solução encontrada pela jovem, que tinha apenas 9 anos na época, foi alisar o cabelo para tentar se encaixar. Dezoito anos depois, entretanto, ela resolveu romper com a química e assumir de vez os cachos. (MELO, 2015)



Figura 129: Juliana Bernardino. Fonte: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2015/11/preconceito-levou-mulheres-alisarem-cabelo-ainda-criancas-ouvia-apelidos.html>

“Assumir os cachos” é uma expressão muito utilizada quando se fala do cabelo crespo e cacheado, como se os cachos fossem algo de que se deve envergonhar. O fato é que muitas mulheres, como Juliana, realmente se envergonhavam, por serem vítimas de críticas e preconceito em relação a seus fios. Para sair do cabelo liso (pelo uso de químicas) e voltar a manter os cachos, é preciso passar por um processo chamado de *transição capilar*, que consiste em deixar o cabelo crescer e parar de fazer alisamento, até que os fios virgens atinjam um comprimento suficiente para serem cortados, descartando-se as pontas alisadas. O processo de transição é demorado, e por muitos meses as mulheres que passam por ele ficam com duas texturas diferentes nos cabelos: as raízes volumosas e cacheadas, as pontas lisas e sem volume. Depois de deixar crescer o suficiente, vem o *big chop*, ou grande corte, que se tornou um momento simbólico de libertação. Libertação da química, do padrão de beleza imposto pelo olhar do outro, da obrigatoriedade em fugir da própria natureza capilar.

Na plataforma de vídeos *YouTube*, ao pesquisar as palavras “transição capilar” ou “*big chop*” é fácil encontrar vídeos documentando esse momento, que, para muitas mulheres, é bastante emotivo:



Figura 130: Resultado da busca: big chop. Fonte: <https://youtube.com.br>

Dessa maneira, a criação de Milena e sua família parece cumprir um papel importante ao representar não apenas mais uma personagem, mas uma protagonista negra, que contribui para a representatividade dessa população. Mais que isso, traz uma imagem importante da mulher negra em várias idades – com ela ainda criança, sua irmã adolescente e sua mãe, adulta – com identidade visual marcante e personalidades bem demarcadas.

Mauricio de Sousa afirma que a demora em criar um protagonista negro adveio do fato de não conhecer a realidade da população:

Eu demorei para criar um personagem como a Milena porque eu não conhecia a realidade dos negros, principalmente a das crianças negras. Eu tive colegas negros na infância e na fase adulta também, mas o Jeremias, que foi meu primeiro

personagem negro, nunca foi protagonista. Depois de muitos anos fui reparar nisso. (SOUSA, 2019)

Apesar de muito impactante, essa não foi a primeira vez que o autor utilizou a criação de novos personagens para expandir a cartela de representatividade da Turma da Mônica. Como já mencionado, parece haver uma preocupação do autor em não descaracterizar as personagens tradicionais. Dessa maneira, ele não lança mão de manobras utilizadas por outros artistas, que resolvem mudar personagens já conhecidos para representar outros grupos populacionais¹⁰. Resta-lhe, então, a opção de trazer outras crianças para habitar o Bairro do Limoeiro.

O primeiro desses novos personagens foi criado em 2003. André, um garotinho de aproximadamente quatro anos de idade com autismo infantil, apareceu pela primeira vez em uma série de vinhetas animadas intituladas *Um Amiguinho Diferente*. Essas vinhetas, criadas por Mauricio de Sousa em parceria com a AMA (Associação dos Amigos do Autista), constituem o *corpus* de nossa pesquisa de Iniciação Científica e se propõem a apresentar as características da personalidade de André. Na ocasião, concluímos que Mauricio constrói uma imagem idealizada da infância como um momento de inclusão, carinho e respeito, e que, ao descrever as características de André, acaba por reforçar certos estereótipos ligados ao autismo (RODRIGUES, 2015).



Figura 131: André nas vinhetas animadas, 2003. Fonte: <http://www.ama.org.br/>

¹⁰ Recentemente, houve uma grande polêmica ao se anunciar que a personagem Ariel, da Disney, ganharia um novo filme ao estilo *live action*, e que a atriz que a interpretaria seria negra, diferente de sua aparência original, na animação de 1989.

O personagem, entretanto, não ficou apenas nas vinhetas. Ele aparece, desde então, em algumas revistas da Turma da Mônica, mas apesar do projeto de dizer inclusivo de Mauricio de Sousa, André é alvo de críticas por parte dos leitores, como vimos nessa página na internet criada e mantida por fãs:

Comentário 1: Este personagem foi criado apenas pra reforçar mais esteriótipos [sic], um desserviço gigantesco! Além daquela sensação que devemos tratar qualquer pessoa diferente com pena, dó. Horrível. (MONICA FANDOM, 2021)

Comentário 2: Personagem estereotipado ao extremo, reforçando estereótipos capacitistas em relação às pessoas autistas, que em nada têm a ver com o André. Deveria ser esquecido, como uma mancha negra na história da Turma da Mônica. (MONICA FANDOM, 2018)

Uma das aparições mais recentes do personagem se deu em uma revista da Mônica de 2019, na qual Mônica abre a edição exaltando a diversidade da Turma:



Figura 132: Pessoas de todos os jeitos. Fonte: Mônica, nº51, 2ª série, Ed. Panini, 2019

Quando afirma que “a turma está cada vez maior e mais interessante”, Mônica valoriza a diversidade, trazendo a voz dos Estúdios Mauricio de Sousa para as páginas da revista. Ela continua sua fala no quadrinho seguinte, dizendo que o que torna a turma *ainda mais* legal – ou seja, marcando a ideia de que, mesmo antes dos novos personagens, a Turma da Mônica sempre foi legal – é o fato de ter “pessoas de todos os jeitos”. Até aqui, vimos a criação de Milena e André, mas eles não foram os únicos personagens inclusivos a entrarem nas revistas nas últimas duas décadas.

Durante as décadas de 2000 e 2010, o cartunista criou e inseriu vários personagens que representam alguma minoria social. São eles – além de André – Tati, uma garota com Síndrome de Down; Luca, um cadeirante; e Dorinha, uma garota cega que anda com seu cão-guia, Radar.

Dorinha e Luca foram criados logo após André, no ano de 2004. Segundo o cartunista, a personagem cega foi inspirada em Dorina Nowill, uma ativista que lutou pela inclusão das pessoas cegas na sociedade e cuja Fundação, que leva seu nome, atua até hoje nessa empreitada. A inspiração parece ter influenciado não apenas a personalidade de Dorinha – muito inteligente e preocupada com a causa dos cegos e pessoas de baixa visão – mas também sua aparência. Abaixo, vemos uma imagem da personagem e da ativista que a teria inspirado:



Figura 133: Dorinha e Radar. Fonte: Mônica, nº230, Ed. Globo, 2005

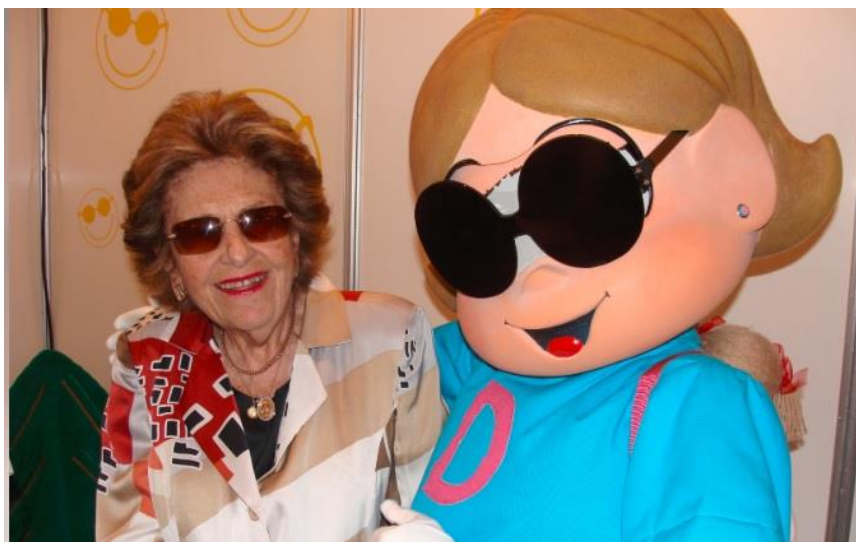


Figura 134: Dorina Nowill e Dorinha.

Fonte: <https://veja.abril.com.br/brasil/dorina-nowill-ativista-de-direitos-para-cegos-e-homenageada-pelo-google/>
Seus cabelos curtos e loiros tornam fácil a identificação entre as duas.

O personagem Luca, também criado em 2004, é cadeirante, e chega às histórias após sua família mudar-se para o Bairro do Limoeiro:



Figura 135: Luca chama a atenção de Mônica. Fonte: Mônica, nº234, Ed. Globo, 2005

Em muitas histórias em que Luca aparece, o vemos com uma bola nas mãos, pois o garoto adora jogar basquete. Essa característica parece ter sido criada para reforçar o discurso de que ter alguma deficiência não impede o indivíduo de realizar atividades como as outras pessoas, incluindo atividades lúdicas como o esporte. Mauricio de Sousa afirma que a inspiração para Luca nasceu dos atletas paraolímpicos, alvo de admiração do autor (SOUSA, 2012):



Figura 136: Luca e sua bola de basquete. Fonte: <https://apaecuritiba.org.br/turma-da-monica-tem-representatividade/>

Figura 137: Basquete sobre rodas. Fonte: <https://cpb.org.br>

Por fim, temos a chegada da personagem Tati, em 2006, uma garota com Síndrome de Down que aparenta ter a mesma idade de Mônica e de quem se torna rapidamente amiga. Nas histórias, é retratada como uma menina muito alegre e carinhosa, que está sempre de bom-humor:



Figura 138: Tati e Mônica. Fonte: Mônica, nº72, Ed. Panini, 2012

Suas características físicas se diferem daquelas dos outros personagens apenas na face, com olhos menores e oblíquos, uma característica típica dos portadores da Síndrome:



Figura 139: Portadora da Síndrome de Down. Fonte:

https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/diretrizes_atencao_pessoa_sindrome_down.pdf

Quando questionado sobre os motivos da inclusão desses novos personagens, o autor afirma que esse movimento, nas revistas, chegou um pouco atrasado:

Todos nós temos amigos com algum tipo de deficiência e convivemos harmônica e dinamicamente. Aprendemos as regras da inclusão aí. Consequentemente, não poderíamos deixar de apresentar, no universo dos nossos personagens, amiguinhos da turma que também tivessem algum tipo de deficiência. Até acho que demorei muito para perceber esse vazio nas nossas histórias. (SOUZA, 2012)

Há quem concorde com o autor, visto que, até 2003, quando André foi criado, a Turma da Mônica já contava com 33 anos ininterruptos de publicações das revistas em quadrinhos, sem considerar as tiras cômicas, que já vinham fazendo sucesso nos jornais antes disso. No Brasil, a

questão da inclusão da criança e do jovem com deficiência já era abordada pela Lei 8.069 de 1990, mais conhecida como Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA):

Art. 54. É dever do Estado assegurar à criança e ao adolescente:

[...]

III - atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino;

Art. 66. Ao adolescente portador de deficiência é assegurado trabalho protegido. (BRASIL, 1990)

Quando pensamos na inclusão da criança com deficiência na sociedade, é justamente a esfera pedagógica que guia nosso olhar, já que a escola é não apenas um espaço de formação da criança, mas de sua integração no mundo público. Nesse contexto, o Artigo 54 do ECA se mostra de extrema importância, pois, além de garantir o direito à educação a esse grupo social, o faz de maneira integrativa, isto é, dando preferência ao atendimento especializado desses alunos na rede educacional regular, onde irá conviver com crianças de desenvolvimento típico.

Seis anos mais tarde, em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - Lei 9.394 – vem, em seu Artigo 58, versar sobre a educação especial:

Art. 58. Entende-se por educação especial, para os efeitos desta Lei, a modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos portadores de necessidades especiais.¹¹ (BRASIL, 1996)

O artigo reforça o que havia sido estabelecido pelo ECA, definindo que os alunos com deficiência (à época chamados de portadores de necessidades especiais) devem ser integrados ao sistema educacional, na rede regular de ensino se assim for possível. Entretanto, apesar dessas duas leis representarem um grande avanço pela inclusão da criança com deficiência, ainda havia uma grande distância entre a letra da lei e a realidade das escolas brasileiras:

É interessante considerar que os serviços especializados e o atendimento das necessidades específicas dos alunos garantidos pela lei estão muito longe de serem alcançados. Identificamos, no interior da escola, a carência de recursos pedagógicos e a fragilidade da formação dos professores para lidar com essa clientela. (MIRANDA, 2003, p.06)

¹¹ Este artigo foi atualizado pela Lei nº 12.796, de 2013, tendo como nova redação:

“Art. 58. Entende-se por educação especial, para os efeitos desta Lei, a modalidade de educação escolar oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação.”

Ainda assim, com essas leis, crescia a visibilidade da criança com deficiência no Brasil por parte do Estado nas décadas de 1980 e 1990. Antes disso, muito da responsabilidade em atender essa parcela da população recaía sobre ONGs e institutos reconhecidos até hoje, como a APAE (Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais) fundada em 1954, e a AACD (Associação de Assistência à Criança Deficiente) fundada em 1950.

Um ano após a publicação da LDB, ou seja, ainda na década de 1990, são publicados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que tinham, dentre outros, o objetivo de que o aluno do ensino fundamental fosse capaz de:

compreender a cidadania como participação social e política, assim como exercício de direitos e deveres políticos, civis e sociais, adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito; (BRASIL, 1997, p.6)

Em outras palavras, os PCN visavam que a escola formasse a criança não apenas como aluno, mas também como cidadão, capaz de reconhecer e exercer seus direitos e deveres sociais. Conforme vimos no segundo capítulo deste trabalho, foram também os PCN que legitimaram a entrada das revistas em quadrinhos na escola, fosse nas práticas de leitura e escrita em sala de aula (juntamente com diversos outros gêneros textuais), fosse em sua disponibilização nas bibliotecas escolares. Assim, no início dos anos 2000, esse é o projeto escolar que os quadrinhos encontram quando passam a circular de maneira mais abrangente nas salas de aula: o de uma escola vinculada a um discurso de formação da cidadania de seus alunos.

Além de diretrizes relacionadas às disciplinas escolares tradicionais (como Português e Matemática), os PCN trazem também a proposta de que sejam trabalhados na escola os chamados Temas Transversais. São eles: Ética, Meio Ambiente, Saúde, Pluralidade Cultural e Orientação Sexual. As discussões a respeito da inclusão social, apesar de não tratarem especificamente da inclusão da pessoa com deficiência, são inseridas no contexto da Pluralidade Cultural, e o documento defende a importância de a escola não se abster em participar dessas discussões, sempre em diálogo com a sociedade:

A temática encontra-se proposta também de forma aberta, porque se propõe a relevância da integração com a sociedade, com movimentos sociais, com organizações que podem trazer uma contribuição de extremo relevo para a ampliação do universo da escola. De fato, conteúdos contemplados nessa temática têm sido formulados e reformulados em ritmo intenso, estando presentes no

cotidiano de forma muitas vezes decisiva. Participar desse processo é essencial para a escola, dentro dos objetivos que se propõe. (BRASIL, 1997, p.48)

Além do cenário das políticas educacionais, foi na mesma década de criação das novas personagens de Mauricio de Sousa, ou seja, a década de 2000, que Mônica – como mencionamos no capítulo anterior – foi nomeada embaixadora do UNICEF (Fundo Internacional das Nações Unidas para a Infância). A nomeação se deu em 2007, mas a parceria entre o autor e a organização começou antes disso, quando Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali passaram a participar, em 2005, de uma campanha do UNICEF. Mensalmente, apareciam em uma página das revistas da Turma da Mônica abordando um dos Direitos da Criança e do Adolescente – essa campanha constitui nosso *corpus* de pesquisa de Mestrado (RODRIGUES, 2018).

Na página oficial do UNICEF, lê-se:

Muito antes de temas e expressões como protagonismo infanto-juvenil e empoderamento feminino ganharem relevância na mídia e no mundo, Mônica já era um exemplo da força e da liderança que as meninas podem ter. Há mais de cinco décadas, sua Turma ajuda a transmitir valores como amizade, justiça, respeito à diversidade, entre outros, falando diretamente com as crianças brasileiras sobre a importância da educação, da vacinação, do meio ambiente, entre outros assuntos importantes. (UNICEF, 2020)

Não foi apenas Mônica, entretanto, que ganhou um título da organização. Seu criador, Mauricio de Sousa, também foi nomeado Escritor do UNICEF para as crianças. Em parceria, o autor e a organização internacional já criaram diversas campanhas públicas, inclusive em forma de histórias em quadrinhos, como a tira abaixo, publicada na página do UNICEF (aqui dividida em duas linhas para facilitar a visualização):



Figura 140: Dia Mundial da Criança. Fonte: <https://www.unicef.org/brazil/monica#mauricio>

Na tira, vemos a participação da maioria dos personagens criados pelo cartunista nas últimas décadas (Tati, Dorinha, Luca e Milena) com exceção de André, o garotinho com autismo. Além deles, as figuras tradicionais de Mônica e Cebolinha, além de Jeremias e Do Contra, um garoto oriental que também faz parte da turma, desde 1994. A tira é bastante ilustrativa da importância desses novos personagens na abordagem da temática da inclusão, não apenas nas revistas, mas também nesse tipo de produção socioeducativa, pois, se não tivessem sido criados e

integrados às histórias, Mauricio de Sousa teria poucos exemplos de personagens inclusivos – nenhum deles sendo protagonistas.

É possível entender, portanto, que a criação desses personagens vem suprir, para o cartunista, não apenas uma lacuna de representatividade em suas histórias, mas também uma falta de repertório de personagens com os quais pudesse trabalhar (em produções diversas) temas relacionados à população negra e às minorias sociais. Elencar apenas os personagens principais (brancos e sem qualquer deficiência) para tratar desses temas seria abrir margem para críticas de hipocrisia. Como defender a inclusão social e não a praticar em suas próprias revistas, onde tem o poder de decisão criativa na ponta da caneta? Assim, a partir do momento em que os discursos sobre inclusão e diversidade alcançam a ideologia dominante, materializados em leis, documentos oficiais e na própria mídia, Mauricio de Sousa se vale da possibilidade de criar novos personagens para inserir sua voz nesse atualizado arcabouço ideológico da sociedade brasileira.

É preciso frisar, no entanto, que esses passos rumo às atualizações, dados pelo autor, são estudados, testados e implementados com grande cautela (talvez por isso pareçam chegar atrasados, como disse ele¹²). Nota-se, por exemplo, que um grande grupo da população brasileira não encontra representação no *corpus*: a comunidade LGBTQIA+. Houve, entretanto, uma história de Mauricio de Sousa que tratou do tema, de maneira sutil. Trata-se de uma publicação na revista de Tina, a personagem adolescente da Turma da Mônica. Frisamos que as histórias de Tina e Pipa analisadas até aqui vieram de exemplares de nosso *corpus*, ou seja, das revistas de Mônica, Cebolinha, Cascão e/ou Magali. Entretanto, em 2009, com a Editora Panini, Tina ganha sua própria revista; é no exemplar de nº6 dessa nova revista que foi publicada a história “Triângulo da Confusão”.

A narrativa gira em torno de um grande mal-entendido, quando Pipa vê Tina se encontrando com um rapaz, Caio, e presume que a amiga esteja traindo o namorado com ele. No final da história, entretanto, o leitor descobre que Caio é apenas um grande amigo de Tina, e que, como ela, ele também já é comprometido:

¹² “Até acho que demorei muito para perceber esse vazio nas nossas histórias.” (SOUSA, 2012)



Figura 141: O Triângulo da Confusão. Fonte: Tina nº6, 1ª série, Ed. Panini, 2009

Apesar de ninguém dizer explicitamente, fica subentendido que Caio está em um relacionamento com o outro rapaz que aparece no quadrinho da direita, a quem se dirige. Ao entender a situação, Miguel – que havia acreditado nas conclusões de Pipa – mostra-se confuso, o que é expresso tanto em suas feições como no ponto de interrogação em seu balão de fala. É importante dizer que as revistas de Tina parecem ser mais voltadas a um público adolescente, e as temáticas abordadas nelas também refletem um conteúdo mais maduro. A aparição de Caio e seu provável namorado, entretanto, foi alvo de muitas críticas, o que rendeu o sumiço do personagem das revistas.

No ano seguinte, em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, quando questionado sobre o sumiço do personagem, Mauricio responde:

Ele não sumiu, vai reaparecer, mas com essa proposta do leitor decidir se ele é gay ou não. Nem nós nem nosso público mais conservador estamos preparados para receber um personagem decididamente gay nas nossas histórias em quadrinhos. (SOUSA, 2010)

Em outras palavras, a história de Caio parece ter funcionado como um teste: diante da negativa do público, o autor opta por não o trazer novamente e não definir de maneira explícita a sexualidade do personagem. Quase dez anos mais tarde, em uma nova entrevista concedida ao jornal, o cartunista afirma que sua posição enquanto artista tende para o conservadorismo, e que não é ignorante, está sempre observando a sociedade. Segundo ele: “Se é uma bandeira que estão levantando agora, nós não devemos levantar junto. Se é uma bandeira que já foi empunhada pela sociedade, daí nós temos de estar lá” (SOUSA, 2018).

Assim, o artista explicita sua filosofia, resumida pelo jornalista Pedro Martins em nova reportagem de 2022:

Afastado da prancheta para supervisionar o trabalho dos 400 artistas que emprega, o desenhista, de 86 anos, diz que o segredo para manter o sucesso da "Turma da Mônica" conservado é observar e copiar a realidade, simples assim, com cuidado para não ficar para trás, mas tampouco avançar o sinal. (MARTINS, 2022)

Sabemos que, em uma perspectiva de Bakhtin e o Círculo, não há como simplesmente “observar e copiar a realidade”. Os próprios signos ideológicos não se limitam a refletir o mundo que está a sua volta, mas também o refratam, imprimindo sobre o enunciado concreto uma determinada visão de mundo que aponta para o posicionamento axiológico do sujeito que enuncia. Cada momento sócio-histórico, em suas particularidades, traz consigo um emaranhado de valores ideológicos que se materializam no(s) discurso(s) que o compõem. Ao dizer que apenas “observa e copia” a realidade, Mauricio de Sousa busca eximir-se da responsabilidade enquanto sujeito social e artista, mas em verdade, como defende Bakhtin (2011b), dela não se pode escapar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso interesse pelos enunciados artísticos de Mauricio de Sousa surgiu ainda no ano de 2014, quando começamos nosso percurso de pesquisa com um trabalho de Iniciação Científica (RODRIGUES, 2015). Naquela ocasião, analisando dialogicamente vinhetas animadas que abordavam o autismo infantil, tivemos nosso primeiro contato com as complexas relações ideológicas entre a esfera da arte e os discursos advindos de outras esferas, que, com um novo acabamento (estético), materializavam-se naqueles enunciados. A partir de então, caminhando para nossa dissertação de Mestrado (RODRIGUES, 2018), observamos como se davam essas relações no gênero publicidade de utilidade pública, em um *corpus* composto por peças publicitárias de autoria de Mauricio de Sousa em parceria com o UNICEF. A temática abordada nas peças – os direitos da criança e do adolescente – novamente traziam um discurso socioeducativo, enunciados pelas personagens do Turma da Mônica. Um dos objetivos específicos da pesquisa de mestrado consistia em: “Observar como se dá a representação da infância pelas ilustrações de Mauricio de Sousa, bem como averiguar se essa representação condiz com aquela presente em sua obra” (RODRIGUES, 2018, p.15).

Assim, nosso olhar volta-se para a obra primeira do cartunista, em especial para as revistas em quadrinhos da Turma da Mônica, responsáveis por estabelecer e manter as personagens presentes até os dias atuais no cenário cultural brasileiro. Surge então uma nova questão, que posteriormente nos levaria a esta pesquisa de Doutorado: Em um contato tão próximo com discursos socioeducativos, estariam as revistas da Turma da Mônica sofrendo algum tipo de influência dos mesmos?

Alicerçadas em uma perspectiva bakhtiniana do discurso, entendemos que cada momento sócio-histórico é marcado por determinados valores ideológicos, enquanto outros, um dia protagonistas, deixam de ocupar posição de destaque. Em um movimento constante, tenso e infinito, esses valores, que disputam tempo e espaço, materializam-se em enunciados concretos, constituídos por signos ideológicos, que não se resumem a espelhos perfeitos; pelo contrário, os signos, ao tomar para si uma porção da realidade, devolvem aos sujeitos uma visão específica, “valorada” do mundo. A arte, por sua vez, realiza uma segunda alquimia discursiva, ressignifica esses signos, dando-lhes um acabamento estético, operando o que Medviédev (2012) chamou *dupla refração*.

É na esfera da arte que se constituem as revistas em quadrinhos infantis, dotadas de um projeto de dizer que se realiza em linguagem verbo-visual. Compartilham com os livros de Literatura Infantil o destinatário presumido – o leitor infante-juvenil – mas, por muitas décadas, travaram com estes livros uma guerra ideológica, conforme vimos no segundo capítulo desta tese. Consideradas por muitos anos como inimigas da boa leitura, as revistas em quadrinhos só conseguem conquistar seu lugar na escola, o espaço de formação de seu público leitor, no final da década de 1990, passando a dividir as prateleiras da biblioteca escolar com os livros de literatura, que já vinham ganhando espaço na esfera pedagógica desde a segunda metade do século XX. Assim, as revistas da Turma da Mônica, que começaram a ser lançadas no ano de 1970, circularam (e ainda circulam) no Brasil, nesses diversos períodos históricos: vivenciaram o período de demonização dos quadrinhos, o momento de sua legitimação no campo escolar e as duas décadas seguintes, que trouxeram novas expectativas em relação à leitura voltada para a criança.

Quando traçamos um histórico dos quadrinhos no Brasil – como fizemos no capítulo 3 desta tese – não há como negar a grandiosidade e a importância que as revistas da Turma da Mônica, de Mauricio de Sousa, adquiriram no cenário cultural brasileiro. Qualquer artista que consiga manter, por sessenta anos, sua produção de maneira não apenas contínua, como crescente e muito bem-sucedida, merece a notoriedade que o cartunista conquistou no Brasil e no mundo. Ao estender-se por tantas décadas de maneira tão consistente, é natural que a obra do cartunista alcance diversas gerações, que eventualmente se lembram e sentem saudades da Turma da Mônica “de seu tempo”.

Os tempos, entretanto, mudam, como canta Camões na epígrafe desta tese. E com o passar das décadas, o mundo e a sociedade brasileira se transformaram; vozes que um dia soavam estridentes vão-se apagando conforme novas vozes tomam o palanque ideológico. Valores que surgem na base da sociedade alcançam os sistemas ideológicos organizados (VOLÓCHINOV, 2017) e se tornam capazes de operar mudanças na forma como os sujeitos daquele momento enxergam o mundo, que está não somente a sua volta, mas que faz parte de sua própria constituição.

O fazer artístico, isto é, o ato estético, caminha lado a lado com essas mudanças. A maneira como responde a elas, entretanto, varia conforme a intensidade das forças sociais – centrípetas e centrífugas – que agem sobre ele. Mauricio de Sousa, considerando-se conservador, parece tentar manter certo grau de autonomia em relação às pressões e exigências da sociedade como um todo, e de seu público, que, é bom lembrar, também se renova a cada década. É impossível, entretanto, destacar-se totalmente do mundo da vida para fazer arte, como afirma Bakhtin (2011b). Essas duas

grandes esferas de atividade humana se interpenetram e se influenciam mutuamente. Por mais que tente “não levantar bandeiras”, o autor acaba por sucumbir às mudanças que se solidificam na sociedade, especialmente quando estas adquirem amparo jurídico, por meio de leis e diretrizes de órgãos oficiais, ou seja, amparo em discursos das esferas jurídica e política.

Não são apenas essas forças, entretanto, que agem sobre sua produção artística. Os laços econômicos também exercem grande influência sobre seu discurso, realizado nos quadrinhos. A Turma da Mônica, afinal, não é “apenas” arte; é também produto. É estimado que a marca movimente, anualmente, mais de 2 *bilhões* de reais, entre a venda de revistas e, principalmente, o licenciamento das personagens em produtos diversos. Nesse contexto, apesar da marca não possuir capital aberto, isto é, investidores que possam comprar suas ações, o cartunista (que, desde o início da carreira, também é o próprio empresário) não pode ignorar as exigências e rejeições do mercado.

Conforme analisamos o *corpus*, cotejando as revistas entre si e com outros discursos circulantes na sociedade, materializados em diferentes esferas de atividade, percebemos que as revistas da Turma da Mônica respondem a essas mudanças ideológicas com transformações de várias naturezas em suas páginas. Algumas temáticas, como a violência – materializada no signo ideológico das armas de fogo –, aos poucos vão perdendo espaço nas revistas, até serem completamente superadas. Encontramos, inclusive, exemplos de histórias publicadas na década de 1990 que, ao serem reeditadas na década seguinte, sofrem mudanças drásticas, em uma espécie de autocensura – e sem nenhuma indicação explícita do ocorrido. Outras representações, como a questão da pichação nos muros, são banidas de maneira categórica, com comunicado informando os leitores a respeito da decisão. Nesses dois casos, Mauricio de Sousa parece responder ao discurso jurídico, que, por meio de leis, indica que aquele novo valor social (que irá se converter em valor de mercado no consumo da obra) já está sedimentado na sociedade.

Quando são abordados temas mais complexos, como o papel social do homem e da mulher na sociedade, as respostas do *corpus* não parecem adquirir tons tão radicais. Percebemos alguns movimentos de atualização, como o fato de Dona Luísa, mãe de Mônica, a partir de 2007 ter uma profissão, mas não se pode dizer que houve uma mudança abrangente entre as mulheres do Bairro do Limoeiro. Em sua maioria, continuam sendo as (únicas) responsáveis pelo lar e pelo cuidado com as crianças, estando presas ao cronotopo doméstico. Sílvia, mãe da nova protagonista Milena, chega como um novo modelo nesse sentido, visto que sua profissão, de Médica Veterinária, faz parte de quem é como personagem, sendo importante para as histórias em que aparece. Além de

ser uma mulher que tem uma carreira, é também uma mulher negra, aumentando ainda mais sua importância no quesito representatividade, que passou a ser mais cobrado do autor a partir dos anos 2000.

Mônica, a protagonista que dá nome à Turma, tem uma relação de atrito com Cebolinha e seus amigos, visto que o garoto a persegue de maneira sistemática, isto é, realiza a prática de *bullying* contra ela. Uma das ofensas mais recorrentes do garoto em relação a Mônica é a de ser “gorducha”, ou alguma variação nesse sentido, especialmente comparando-a com algum animal de grande porte. Na última década, em meados de 2010 em diante, conforme a sociedade passa a discutir o preconceito contra gordos – a chamada *gordofobia* – Mauricio de Sousa começa a ser questionado sobre essa questão em suas histórias. Sua posição-resposta é clara: este tipo de comportamento sempre existiu, só que agora tem nome. Mas o fato de ter nome – *bullying* e *gordofobia* – demonstra a importância que o tema vem adquirindo no Brasil e no mundo, sendo *bullying*, inclusive, um termo emprestado da língua inglesa. Nenhuma dessas práticas, entretanto, constitui um crime específico, previsto em lei, o que, portanto, não se torna um problema real para a produção, veiculação e consumo de sua obra. Dessa forma, o cartunista parece ainda não se ver obrigado a retirar esses elementos de seus quadrinhos, o que ocasionaria uma grande mudança na relação entre as personagens principais Mônica e Cebolinha.

A preocupação em não descaracterizar a obra é clara. Quando o cartunista afirma que não pode começar a levantar bandeiras que ainda não tenham sido empunhadas pela sociedade, demonstra que não tem interesse em perder parte de seus leitores – e público consumidor – ao transformar a Turma da Mônica de modo que fique irreconhecível. A identidade das personagens é composta não apenas por suas características físicas, que foram sendo modificadas de maneira muito gradual ao longo do tempo, mas também por suas características psicológicas e pelas relações que exercem entre si. A figura de Magali, por exemplo, é de fácil reconhecimento para crianças e adultos de todo país, graças à robusta e duradoura presença da Turma da Mônica no mercado brasileiro – com as revistas, mas também com inúmeros produtos que passam por brinquedos, produtos de higiene pessoal, roupas e alimentos. Mas não é apenas sua identidade visual que as pessoas reconhecem: é de conhecimento público que Magali adora comer, porque esse traço psicológico é tão importante para sua constituição quanto sua roupinha amarela.

Da mesma forma, Cebolinha é conhecido por seus planos infalíveis para se tornar o Dono da Rua, que sempre envolvem implicar e ofender Mônica das mais variadas maneiras, inclusive

chamando-a de baixinha, gorducha e dentuça. Por outro lado, Mônica é conhecida por sua força exacerbada e por sempre bater em Cebolinha com seu coelho Sansão. Fosse o cartunista retirar essas características dos dois protagonistas, estaria diante de uma grande possibilidade de deformar as personagens criadas ainda na década de 1960.

Ao longo desta pesquisa, vemos que o autor navega, com cautela e considerável sucesso, entre diversas forças, centrípetas e centrífugas, que exercem mais ou menos influência em sua produção artística ao longo dos anos. Sua posição, enquanto criador e, ao mesmo tempo, empresário que detém os direitos sobre suas criações, é bastante singular. Isso porque é difícil encontrar, no Brasil, outro autor que tenha uma obra tão extensa e tão duradoura sendo publicada de maneira ininterrupta há mais de cinquenta anos. Sua liberdade dentro dos Estúdios Mauricio de Sousa, entretanto, esbarra na concepção que a sociedade de cada momento histórico vivido em nosso país tem sobre o que é aceitável e desejável para um destinatário que é, majoritariamente, infantil. Essa concepção passa por discursos advindos de várias esferas de atividade, como a esfera jurídica (com leis e diretrizes), a esfera da comunicação (com campanhas publicitárias e redes sociais), a esfera pedagógica (com documentos oficiais que versam sobre a educação, e a própria realidade vivenciada nas escolas), dentre outras. No contra fluxo, se vê obrigado também a considerar a opinião dos leitores e fãs mais antigos, que tendem a não aprovar as mudanças, e gostam da Turma da Mônica do modo como a conheceram há vinte, trinta ou quarenta anos. É nesse sentido que encontramos, nas histórias da Turma da Mônica, de forma privilegiada, a metáfora da arena de lutas utilizada por Volóchinov (1917) para definir o enunciado concreto, o signo, como espaço de materialização dos conflitos ideológicos.

Assim, confirmamos nossa hipótese inicial e estabelecemos a tese deste trabalho: as histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, ao longo de cinco décadas de publicações, sofreram constantes modificações em função dos valores sociais em movimento de cada época. Essas modificações se deram de três formas principais: o total apagamento de algumas temáticas, a modificação sutil de outras, e, mais recentemente, a criação de novas personagens para materializar novos valores sociais.

Nosso intuito, nesta pesquisa, foi o de compreender, por meio da análise dialógica do discurso, de que modo a obra de um artista responde a essa rede de valores ideológicos em eterno movimento. Mais especificamente, de que modo as revistas em quadrinhos da Turma da Mônica refletem e refratam esses valores, seja com a transformação de elementos que permanecem em suas

páginas, ou com o apagamento de outros que são deixados para trás, esquecidos em décadas anteriores. Com um *corpus* tão extenso, não temos a pretensão de afirmar que esgotamos todos os eixos temáticos que poderiam ser explorados a partir da perspectiva de Bakhtin e o Círculo, mas, analisando aqueles que nos pareceram mais relevantes nesse momento sócio-histórico, julgamos ter contribuído tanto para os estudos bakhtinianos quanto para as pesquisas que se voltam para os quadrinhos, em um trabalho dialógico com proposta original. Há, ainda, contribuições a serem feitas nesse sentido, com novas pesquisas que, debruçando-se sobre outros elementos da prolífica obra de Mauricio de Sousa, venham somar-se aos resultados advindos deste estudo.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. Arquivos Turma da Mônica. Disponível em: <https://arquivosturmadamonica.blogspot.com/>. Acesso em: jul. 2021

ANGELO Agostini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini>>. Acesso em: 16 de jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BACK OLD MONICA. Quadrinhos. Disponível em: <http://backoldmonica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de nov. de 2018.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. (Tradução de Aurora Bernardini et al). São Paulo: Ed. Hucitec, 1988.

BORGES, M. A política educacional nos anos de 1980 e 1990: qual a proposta de democratização da gestão escolar? **ATOS DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO** - PPGE/ME FURB ISSN 1809-0354, v. 7, n. 1, p. 143-174, jan./abr. 2012.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, 8 (2): 43-66, Jul./Dez. 2013.

BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, 1º sem. 2009. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004>>.

BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014

BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2016.

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado, enunciado concreto, enunciação. In: _____ (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988

BRASIL. Lei nº8.069 de 13 de julho de 1990. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Disponível em: <https://www.tupancireta.rs.gov.br/uploads/edital/17338/ECA.pdf> 1990

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental. Língua portuguesa. Brasília, Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm Acesso em: fev. 2022

BRASIL. Ministério da Saúde. **Dados e números da prevalência do tabagismo**. Disponível em: [https://www.inca.gov.br/observatorio-da-politica-nacional-de-controle-do-tabaco/dados-e-numeros-prevalencia-tabagismo#:~:text=O%20percentual%20de%20adultos%20fumantes,Sa%C3%BAde%20e%20Nutri%C3%A7%C3%A3o%20\(PNSN\)](https://www.inca.gov.br/observatorio-da-politica-nacional-de-controle-do-tabaco/dados-e-numeros-prevalencia-tabagismo#:~:text=O%20percentual%20de%20adultos%20fumantes,Sa%C3%BAde%20e%20Nutri%C3%A7%C3%A3o%20(PNSN)). Acesso em: jan. 2022

BRASIL. Ministério da Saúde. **Programa Nacional de Controle do Tabagismo no Brasil: avanços e desafios**. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/inca/Programa_nacional_de_controle_do_tabagismo.pdf Acesso em: jan. 2022.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. **Entrega voluntária de armas de fogo**. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pf/pt-br/assuntos/armas/Entrega%20Voluntaria%20de%20Armas> Acesso em: mar. 2022

CAMÕES, L. V. **Obra Completa**. 5ª imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CARNEIRO, C; RUSSO, M. A criança negra e a representatividade racial na escola. **Cadernos de Educação**, v.19, n. 38, jan.-jun. 2020 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/345922621_A_crianca_negra_e_a_representatividade_racial_na_escola

CINEMANIA. Mauricio de Sousa no Cinemania. 2014. (2m21s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7lxB-655o&t=46s>. Acesso em: 05 jan. 2019.

CHAGAS, V. Núcleo comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus. **REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS PEDAGÓGICOS**, Brasília, v.74, n. 177, p.385-423, maio/ago. 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v22n82/a08v22n82.pdf> Acesso em: ago. 2018

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José. Olympio, 2007.

CHINEN, N. **Linguagem HQ**: conceitos básicos. 2ª ed. São Paulo: Criativo, 2011.

CHINEN, N.; RAMOS, P.; VERGUEIRO, W. Literatura de Quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: FIGUEIRA, D.; RAMOS, P.; VERGUEIRO, W; (orgs.). **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

COLEÇÃO DE MINIATURAS TURMA DA MÔNICA. Brasil: Salvat Editora, 2016.

EISNER, W. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRAZÃO, D. Biografia de Mauricio de Sousa. Disponível em: https://www.ebiografia.com/mauricio_de_sousa/. Acesso em: dez 2018.

GRILLO, S. V. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. **Filologia e Linguística Portuguesa**, v. 14, p. 233-244, 2012.

GRILLO, S. V. Dimensão Verbo-visual de enunciados de Scientific American Brasil. **Bakhtiniana**, São Paulo, v.1, n.2, p. 8-22, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3009>. Acesso em: 11 Abr. 2014.

GUIA DOS QUADRINHOS. Site oficial. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/> Acesso em: 2017.

INSTITUTO SOU DA PAZ. **Quem somos**: História. Disponível em: <https://soudapaz.org/quem-somos/historia/>. Acesso em: Mar. 2022

LACERDA, N.G. A literatura para crianças e jovens nos anos 90. In: SERRA, E. D. **30 anos de literatura para crianças e jovens**: algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: História e Histórias. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: uma nova outra história. Curitiba: PucPress, 2017.

LEÃO, A.B. A livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil – gênese e formação de um campo literário (1858 –1920). **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 21, p. 159-183, jan/abr 2007. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe> Acesso em: ago 2021

LOBATO, J.B.M. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1952.

LOURENÇO, L. Depois de 12 anos em vigor, Estatuto do Desarmamento pode ser revogado. 2015. Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-12/depois-de-12-anos-em-vigor-estatuto-do-desarmamento-pode-ser-revogado#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20Minist%C3%A9rio,manter%20o%20Estatuto%20do%20Desarmamento%3F> Acesso em: Mar 2022

MAGALHÃES, L.C. Literatura infantil brasileira em formação. In: _____; ZILBERMAN, R. (orgs). **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

MARCHEZAN, R.C. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. **Bakhtiniana**, Rev. Estud. Discurso [online]. 2015, vol.10, n.3, pp.186-204. ISSN 2176-4573. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457322365>. Acesso em: abr. 2021

MARTINS, P. Turma da Mônica vai ter personagens gays. **Folha de São Paulo**. 2022. Disponível em: <https://folha.com/6dg38en7> 2022

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de. Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, Q. Preconceito levou mulheres a alisarem cabelo ainda crianças: ‘ouvia apelidos’. **Portal de Notícias G1**, 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2015/11/preconceito-levou-mulheres-alisarem-cabelo-ainda-criancas-ouvia-apelidos.html>

MENDONÇA, M.; RODRIGUES, M. Histórias em Quadrinhos e Multiletramentos: Encontros em Sala de Aula. **Linguasagem**, v. 40 n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/1373>

MENDONÇA, M.; LARA, M.; RODRIGUES, M. Valores Sociais e Políticas Públicas: Influências no Campo Escolar e no Campo da Arte. In: SILVEIRA e SANTANA (orgs.) **Educação e Linguagens em interação: saberes, práticas e sentidos**. Vol. 2 [Digital], 2022. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/educacao-e-linguagens-em-interacao-saberes-praticas-e-sentidos-vol-2/>

MIRANDA, A. História, deficiência e educação especial. 2003. Disponível em: <https://atividadeparaeducacaoespecial.com/wp-content/uploads/2014/09/INCLUS%C3%83O-DEFICIENCIA-E-EDUCA%C3%87%C3%83O-ESPECIAL.pdf>

NANINI, L. '**Resposta ao imperialismo**', **Pererê de Ziraldo é tema de mostra em Brasília**. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2016/09/resposta-ao-imperialismo-perere-de-ziraldo-e-tema-de-mostra-em-brasil.html> Acesso em: nov. 2019

POSTEMA, B. **Estrutura narrativa dos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMOS, P. **Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor**. Tese de doutorado em Letras. São Paulo, FFLCH-USP, 2007.

RAMOS, P. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? **Estudos Linguísticos**, São Paulo 38 (3), 355-367, 2009.

RAMOS, P. **Tiras livres: um novo gênero dos quadrinhos**. Série Quiosque, 32. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016.

RAMOS, P; VERGUEIRO, W. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: RAMOS, P. **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. p. 9-42.

RIBEIRO, A. **Maurício de Sousa**. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/mauricio-de-sousa/1172>, 2011. Acesso em: out 2018

RODRIGUES, M. **Análise dialógica de publicidades do UNICEF em parceria com Mauricio de Sousa**: os direitos da criança. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP. Araraquara, 2018.

RODRIGUES, M. **Análise dialógica de vinhetas de Mauricio de Sousa**: o caso do Autismo. Monografia (Bacharelado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP. Araraquara, 2015.

SANDRONI, L. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, E. D. **30 anos de literatura para crianças e jovens**: algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

SANTOS, T. C. O “novo” para o ensino da língua portuguesa na década de 1980: a constituição da disciplina escolar português. **Letras & Letras**, v. 29, n. 2, 26 fev. 2014.

SOARES, M. **Português na escola**: história de uma disciplina curricular. In: BAGNO, Marcos (org.). *Linguística da norma*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p.155-178.

SOUSA, M. Entrevista com Maurício de Sousa. Entrevistador: Thiago Gardinali. **Em Cima do Fato**. [sem data]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neni6GnXl7k> Acesso em: mar, 2022.

SOUSA, M. Entrevista ao programa Roda Viva. **TV Cultura**. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzhGkGt8QIE> Acesso em: maio 2022.

SOUSA, M. **As Melhores Tiras do Nico Demo**. São Paulo: Globo, 2003.

SOUSA, M. Entrevista ao programa Roda Viva. Entrevistador: Cunha Jr. **Roda Viva**. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/h1cBieWn2Hc> Acesso em: mar, 2022.

SOUSA, M. Público decidirá se personagem Caio é gay, diz Mauricio de Sousa. **Folha de São Paulo**. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/791651-publico-decidira-se-personagem-caio-e-gay-diz-mauricio-de-sousa.shtml>

SOUSA, M. O desenhista Mauricio de Sousa fala sobre a criação de personagens com deficiências. **Vida Mais Livre**. 2012. Disponível em: <https://www.vidamaislivre.com.br/especiais/o-desenhista-mauricio-de-sousa-fala-sobre-a-criacao-de-personagens-com-deficiencias/>

SOUSA, M. Mauricio de Sousa: “Não conhecia a realidade dos negros”. **Leia Já**. 2019. Disponível em: <https://www.leiaja.com/cultura/2019/06/10/mauricio-de-sousa-nao-conhecia-realidade-dos-negros/>.

VOLOCHINOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. (Tradução de João Wanderley Geraldi). São Carlos: Pedro & João editores, 2013.

VOLÓCHINOV, V. N. **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.

VERGUEIRO, W. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, A. ; _____; (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2014.

VERGUEIRO, W. A linguagem dos quadrinhos, uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, A.; VERGUEIRO, W; (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2014.

VERGUEIRO, W. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil** [recurso eletrônico] - São Paulo: Peirópolis, 2017.

WIKI TURMA DA MÔNICA. **Fandom**. Disponível em: <http://pt-br.monica.wikia.com/wiki/M%C3%B4nica>. Acesso em: 2018.