

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
BACHARELADO EM LINGUÍSTICA

ANA PAULA SLOMPO

O ETHOS DISCURSIVO COMO GESTÃO DA AUTORIA: ANÁLISE DO OBJETO  
EDITORIAL *TURMA DA MÔNICA: ROMEU E JULIETA* (2015)

SÃO CARLOS

2022

ANA PAULA SLOMPO

O ETHOS DISCURSIVO COMO GESTÃO DA AUTORIA: ANÁLISE DO OBJETO  
EDITORIAL *TURMA DA MÔNICA: ROMEU E JULIETA* (2015)

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado.

SÃO CARLOS

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
BACHARELADO EM LINGUÍSTICA

**Folha de aprovação**

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso da candidata Ana Paula Slompo, realizada em 27/09/2022:

---

Profª. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar) - orientadora

---

Profª. Ma. Vitória Ferreira Doretto (UFSCar) - banca examinadora

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado, que me acompanhou nesses últimos anos na produção desta pesquisa, todas as aulas, encontros e reuniões proporcionaram muito aprendizado e me deram a vontade de escrever e pesquisar.

Também agradeço a todos os membros do Comunica, em especial aos integrantes do grupo de TCC e IC, no qual discutimos nossos trabalhos e crescemos juntos, a ajuda de vocês foi muito importante para a minha pesquisa.

Agradeço a todos os ótimos professores que já tive, tudo que me foi ensinado contribuiu para que eu me tornasse a profissional que sou hoje.

Também agradeço a minha família e amigos, que me acompanharam durante toda a jornada de pesquisa e escrita, todo o apoio recebido me ajudou no processo de escrita.

Por fim, agradeço a FAPESP, por proporcionar a realização desta pesquisa como Iniciação Científica, no processo 2020/05343-7.

Muito obrigada a todos, essa pesquisa não existiria sem vocês.



*Turma da Mônica: Romeu e Julieta (2015)*

## RESUMO

A partir de reflexões sobre o mundo mercadológico do livro e do conceito de espaço literário (MAINGUENEAU, 2018), realizamos uma análise da posição ocupada pelo objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) no campo literário. Para esse fim foram utilizados conceitos de mídiun (DEBRAY, 2000) e de ethos discursivo (MAINGUENEAU, 2008), dentro do quadro da Análise do Discurso de base materialista. Este objeto editorial é uma adaptação (HUTCHEON, 2011) de uma história já conhecida com outros personagens já conhecidos, motivo pelo qual utilizamos o conceito de ethos para a análise: queremos saber o que da Turma da Mônica permanece na recontagem da história de *Romeu e Julieta*. Além disso, mobilizamos o conceito de *formalização material* elaborado por Flusser (2007), a noção de intermedialidade (CLUVER, 2006), e abordagens sobre a simbologia das cores a partir do estudo de Guimarães (2001). Tais conceitos foram utilizados pelo fato de que o objeto levanta várias questões a respeito do mundo da edição, em especial da publicação de adaptações em quadrinhos, desde sua existência material até sua posição no campo, pois *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é uma adaptação da peça teatral clássica de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, que obteve muito sucesso em diversos lugares do mundo e diferentes momentos da história, sendo lançada, no século XX no Brasil, tanto em forma de história em quadrinhos (1978) quanto como teatro (1978), filme (1979) e LP (1978). A edição aqui estudada é de 2015, momento em que a HQ teve uma reedição comemorativa pelos 80 anos do criador dos personagens da Turma da Mônica e autor de muitas histórias envolvendo a turma, Mauricio de Sousa, o que nos levou a pensar a autoria a partir das propostas de Maingueneau (2018). As análises nos levaram a compreender como se formula o ethos discursivo neste tipo de adaptação: o ethos efetivo dessa composição de Turma da Mônica e *Romeu e Julieta* é paratópico, como também é a autoria do texto.

**Palavras-chave:** Autoria, Adaptação, Ethos Discursivo, Histórias em Quadrinhos.

## ABSTRACT

Based on reflections on the marketing aspect of the literary field and the concept of literary space (MAINGUENEAU, 2018), we analyzed the position of the editorial object *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015). For this purpose, we used the concepts of medium (DEBRAY, 2000) and discursive ethos (MAINGUENEAU, 2008) within the framework of Materialist Discourse Analysis. This editorial object is an adaptation (HUTCHEON, 2011) of a well-known story with other well-known characters, which is why we use the concept of ethos for the analysis: we want to know what Monica's Gang remains in the recount of Romeo and Juliet. Furthermore, we mobilized the concept of material formalization developed by Flusser (2007), the notion of intermediality (CLUVER, 2006), and approaches to the symbology of colors from the study of Guimarães (2001). We used these concepts because the object raises several questions about the literary field, especially the publication of adaptations in comics, because of its material existence and its position in the field, as *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) is an adaptation of Shakespeare's classic play *Romeo and Juliet*, which was very successful in different parts of the world and at various times in history, being released in the 20th century in Brazil, both in the form of a comic book (1978) and as theater (1978), film (1979) and LP (1978). We studied the 2015 edition when the comic had a reissue commemorating the 80th anniversary of the creator of the characters of Monica's Gang and author of many stories involving the gang, Mauricio de Sousa, which led us to think about authorship from the proposals of Maingueneau (2018). With the analysis, we understood how the discursive ethos acts in adaptations such as this: the effective ethos of this composition of Monica's Gang and *Romeo and Juliet* is paratopic, as is the text's authorship.

**Keywords:** Authorship; Adaptation; Discursive Ethos; Comic Books.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Comparação da capa da edição comemorativa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) com um livro 23 cm x 16 cm - dimensões mais frequentes.

Figura 2 - Capa da edição comemorativa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) com o selo Mauricio 80.

Figura 3 - Julieta Mônica e Ama Gali descobrem que Ama Gali está comendo em serviço (cena validada), cena localizada na página 16 da edição de 2015.

Figura 4 - Símbolos de notação musical, indicando que Mônica está cantando, cena que ocorre logo após o casamento, localizada na página 39 da edição de 2015.

Figura 5 - Exemplo de quadro com flores nas bordas, localizado na página 9 da edição de 2015.

Figura 6 - Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral.

Figura 7 - Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um escritor iniciante.

Figura 8 - Diagrama das relações constitutivas do ethos discursivo.

Figura 9 – Capa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) e caracterização dos personagens.

Figura 10 – Mônica com o coelhinho Sansão, cena localizada na página 39 da edição de 2015.

Figura 11 – Ethos dito de Mônica, cena localizada na página 32 da edição de 2015.

Figura 12 – Cena com Mônica “romântica”, cena localizada na página 16 da edição de 2015.

Figura 13 – Caracterização de Romeu Montéquio Cebolinha, cena localizada na página 10 da edição de 2015.

Figura 14 – Cebolinha apaixonado por Mônica, cena localizada na página 17 da edição de 2015.

Figura 15 – Cascão fala sobre o plano infalível, cena localizada na página 47 da edição de 2015.

Figura 16 – Caracterização de Ama Gali, cena localizada na página 14 da edição de 2015.

Figura 17 – Magali diz quem é Julieta Mônica para Cebolinha, cena localizada na página 14 da edição de 2015.

Figura 18 – Magali diz quem é Romeu Montéquio Cebolinha para Mônica, cena localizada na página 15 da edição de 2015.

Figura 19 – Ethos dito de Ama Gali, cena localizada na página 16 da edição de 2015.

Figura 20 – Cascão caracterizado como frei, cena localizada na página 29 da edição de 2015.

Figura 21 – Frei Cascão usa talco para abençoar os noivos, cena localizada na página 35 da edição de 2015.

Figura 22 – Frei Cascão lembra Cebolinha do campeonato de bolinhas de gude, cena localizada na página 33 da edição de 2015.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O QUE É TURMA DA MÔNICA: ROMEU E JULIETA (2015)?	11
2 O CAMPO EDITORIAL LITERÁRIO	23
2.1 O LIVRO DUPLA-FACE	28
2.1.1 MÍDIUM	34
2.1.2 FORMALIZAÇÃO MATERIAL	41
2.2 ADAPTAÇÕES NOS ESTUDOS LITERÁRIOS	44
2.3 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	47
3 PARATOPIA CRIADORA	55
4 A CONSTITUIÇÃO DA OBRA	63
4.1 INTERMIDIALIDADE	63
4.2 ETHOS DISCURSIVO	68
4.3 SIMBOLOGIA DAS CORES	74
4.4 ANÁLISE	75
4.4.1 MÔNICA	76
4.4.2 CEBOLINHA	80
4.4.3 MAGALI	83
4.4.4 CASCÃO	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	93

## **1 INTRODUÇÃO: O QUE É *TURMA DA MÔNICA: ROMEU E JULIETA* (2015)?**

Devemos considerar que *Romeu e Julieta* é uma das peças teatrais de Shakespeare mais conhecidas e retomadas, sendo encenada em diversas versões até hoje, mais de 400 anos depois de ser inicialmente concebida por Shakespeare e sua trupe teatral. Muitas dessas adaptações mantêm muitos pontos do suposto<sup>1</sup> original, enquanto outras o transformam para salientar outras características contemporâneas do momento de sua realização e do funcionamento do campo literário do momento de sua produção, afastando-se dos aspectos do século XVI, o que possivelmente explica sua longevidade como texto de referência: suas sucessivas atualizações discursivas, que ao mesmo tempo que renovam um texto, consagram seu autor original e assim dando certo valor à obra nova, valor que pode ser considerado “emprestado” da obra original. Essas adaptações ocorrem tanto na forma de peça de teatro, quanto em outros mídiuns, como filmes para TV ou cinema e histórias em quadrinhos. Uma versão que obteve muito sucesso em português brasileiro é a da Turma da Mônica, lançada tanto em forma de história em quadrinhos (1978) quanto como teatro musical (1978), filme (1979) e LP (1978).

O livro de história em quadrinhos *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) teve sua primeira edição em 1978, no mesmo ano em que estreou no teatro e, no ano seguinte, ganhou uma versão audiovisual, decorrente do sucesso que obteve com o público. Em 2015, a HQ teve uma nova edição comemorativa pelos 80 anos de seu autor Mauricio de Sousa, com capa dura e dourada (características do que define edições de luxo), uma edição que dialoga com o sucesso atribuído à adaptação, sendo contrastante a edições de livros comuns, suas dimensões sendo 33,2 x 23,4 x 1,2 cm, enquanto a de um livro comum é normalmente em torno de 23 x 16 cm, como o da Figura 1 abaixo, que possui as dimensões 22,8 x 15,8 x 1,4 cm.

---

<sup>1</sup> Suposto, porque a tragédia *Romeu e Julieta*, conhecida e retomada pela forma dada a ela por Shakespeare, é uma adaptação de um poema, escrito pelo inglês Arthur Brooke, que também é uma adaptação de outras obras anteriores.

**Figura 1** - Comparação da capa da edição comemorativa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) com um livro 23 cm x 16 cm - dimensões mais frequentes.



Fonte: Autoria própria.

Tal sucesso deve-se ao fato de a adaptação ter criado laços com o leitor, por conter personagens que já tinham seu afeto, Mônica e Cebolinha já eram protagonistas das histórias em quadrinhos de Mauricio de Sousa desde o começo da década de 1960, sendo a Mônica criada em 1963 para integrar as tirinhas do Cebolinha como um primeiro personagem feminino (MENDES, 1999). Ou seja, há uma cumplicidade com o leitor ao se compartilhar um repertório cultural e, também, ao se conservarem personagens que já eram de seu convívio e com os quais já existiam vínculos como protagonistas da adaptação feita. A adaptação de Romeu e Julieta, dessa forma, entra no campo editorial literário com uma bagagem já existente, o que de certa forma muda o “jogo” do campo em relação àquela nova obra.

Os personagens principais de histórias clássicas tiveram sua “personalidade” moldada para que dialogassem com as personalidades já existentes dos personagens da Turma da Mônica, aproximando os personagens renascentistas da realidade do leitor brasileiro dessa

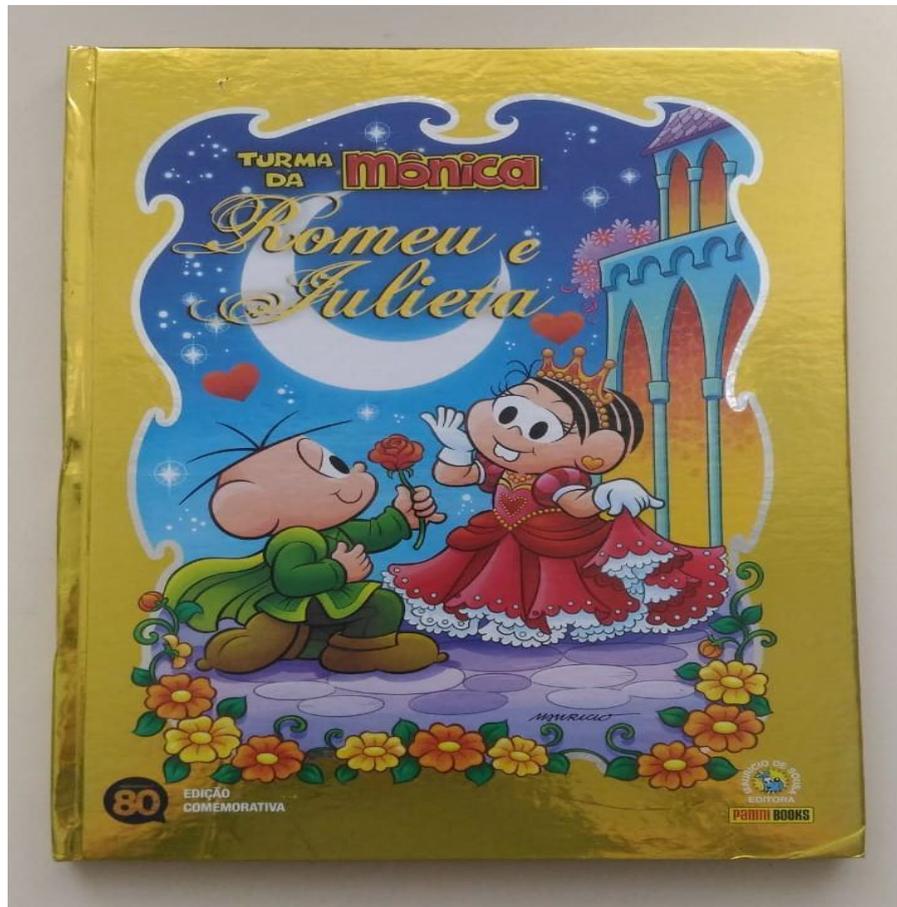
HQ em 2015, isto é, há elementos com os quais já tinha familiaridade, já que Mônica e demais integrantes de sua turma não envelhecem há décadas e têm cada um sua “personalidade” marcante, que os acompanha em todas as histórias que aparecem, sejam originais ou adaptações. Assim, a produção de sentidos decorrente da adaptação está completamente relacionada à visão que os leitores já tinham dos personagens que a protagonizam.

A série que dá sustentação ao objeto de estudo desta pesquisa, então, tem uma longa história de publicações, iniciada por tirinhas em jornais em 1959. Tal permanência em longo espaço de tempo cria relações com seus leitores, que crescem e veem o mundo ao lado dos personagens, que viram parte da cultura de seu país, pois suas publicações seguem características e atualidades de quando são publicadas,

Afinal, um material escrito levado a público é toda uma memória discursiva avivada, posta em confronto com seus diversos desdobramentos nas comunidades em que circula; é sempre um jogo de alteridades atualizadas em semioses variadas, cujas leituras seguem marcas indicativas de caminhos preferenciais, que são institucionalizados por práticas definidas no interior de cada comunidade discursiva. (SALGADO, 2010, p.28).

Fica claro que pensamos o objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) como uma adaptação e releitura de uma história clássica e muito retomada. Mas também é interessante pensarmos nesse objeto como uma mercadoria que chega no mercado através de uma data comemorativa do universo a que pertence, o aniversário de 80 anos de Mauricio de Sousa, autor visto então como uma figura discursiva, recebendo certo valor por sua função autoral - Figura 2 abaixo. Essa reedição é uma forma de dar um novo valor simbólico à história contada, é um livro merecedor de uma nova edição por fazer parte da história da Turma da Mônica e de seu criador, tanto como pessoa e ser empírico quanto como figura pública de autor.

**Figura 2** - Capa da edição comemorativa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) com o selo Mauricio 80.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Para chegar neste ponto de publicações de histórias comemorativas, é interessante notarmos os diferentes mídiuns pelos quais a Turma da Mônica passou, não apenas com essa história especificamente, mas como um todo em sua vida editorial. Mauricio de Sousa publicou suas primeiras histórias, com personagens que hoje fazem parte da Turma, em tirinhas de jornais no final da década de 1950. Alguns anos depois, teve histórias de um de seus personagens, o Bidu, publicadas em uma revista e, pouco depois, o personagem ganhou seu próprio gibi (VERDOLINI, 2007). Assim, o criador foi aumentando cada vez mais sua gama de personagens, que hoje não se limitam a tirinhas e a gibis (muitos com títulos próprios), há também, no âmbito editorial, revistas de atividades, livros (como o aqui estudado) e *graphic novels*, com seus personagens, mas desenhadas e escritas por outros autores (selo Graphic MSP). Além, é claro, dos produtos audiovisuais, como filmes e desenhos animados.

A história de Mauricio de Sousa como desenhista começou com negativas e a busca

constante por oportunidades,

No final da década de 50, conseguiu convencer um editor da Folha da Tarde a publicar uma tirinha na qual aparecia um menino chamado Franjinha com seu cachorro Bidu. Esse foi o início da criação de um grupo de personagens que chega hoje aos cento e cinquenta. (VERDOLINI, p. 45, 2007).

A partir de todas essas obras que compõem o universo da Turma da Mônica, cria-se um espaço canônico originário delas, ao mesmo tempo que é criado um espaço associado tanto para as obras da Turma em si quanto para as obras que em algum momento foram usadas como inspiração e fonte para adaptações. Um espaço não existe sem o outro:

Em outras palavras, uma obra não é obra sem o espaço associado, pois é ele que produz o valor de uma obra, dado que ela não possui valor per se, ele lhe é atribuído pelo rumor público que a ela remete e se refere. (AISAWA, 2021, p. 134).

Cada um desses mídiuns implica certos públicos e circulações diferentes, além de toda uma diferenciação no processo editorial – um livro não passa pelos mesmos processos de um gibi, que não passa pelos mesmos processos de uma tirinha de jornal e assim por diante. Além disso, não apenas os procedimentos são diferentes de um para outro, sua formalização material também varia muito, uma tirinha dentro de um jornal tem um “tempo de circulação” muito curto, enquanto livros são feitos para durar mais, serem guardados e, no caso de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), até expostos por terem características visuais e materiais que propõe esse tipo de circulação. Também o livro tem maior valorização na sociedade, já que “para a cultura ocidental, desde o Império Romano, pelo menos, os livros podem representar uma condição social de pertencimento a esferas douradas” (SALGADO, 2011, p. 147).

Além disso, os diferentes mídiuns suscitam questões relacionadas a autoria, composta por três instâncias que não existem sozinhas e que juntas formam a figura autoral, e o ethos discursivo. Já que, o criador, ao criar seus personagens os impôs a cada um deles seu próprio ethos, que foi se repetindo em todas as histórias – sendo elas originais ou adaptações.

O selo Mauricio 80 marca um novo início para a turma, em 2015, ano dos 80 anos de Mauricio, as edições foram zeradas e começaram novamente do número um, há, então, de certa forma, uma mudança da encenação discursiva, esta que pode ser explicada como “um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que constitui o seu valor simbólico” (CHARAUDEAU, 2009, p. 67). Além disso,

Além da nova numeração, agora as histórias passam a creditar seus roteiristas, desenhistas e arte-finalistas - uma reivindicação antiga de criadores que agora a Mauricio de Sousa Produções passará a atender. Antes, os nomes só apareciam no expediente ao final da revista, e agora surgirão de forma gradual, segundo a Panini, nas histórias em si. (HESSEL, 2015, s/p).

Também importa considerar que os formatos dos quadrinhos da edição comemorativa não são os tradicionais retangulares, tendo formas mais livres, como o da ilustração da capa. Essa formatação constitui uma certa ambientação da história, conversando com as imagens em seu interior, trazendo certa memória renascentista em traços que se conjugam a outros aspectos como “a arquitetura, as roupas, o lugar (Verona) e os quadros que são em formatos arredondados para remetermos a tal período histórico” (CURVELO, 2013, p. 53). Mesmo não sendo “quadrinhos” exatamente, isso não faz com que não seja uma HQ, se considerarmos que, nos termos de Guimarães (1999), “História em Quadrinhos é a forma de expressão artística que tenta representar um movimento através do registro de imagens estáticas” (p. 6). Assim, o conceito de história em quadrinhos é mais amplo do que histórias essencialmente contadas em quadros, também variando de acordo com o tema e o público projetado.

Além do nosso objeto de pesquisa, *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), o empreendimento de Mauricio de Sousa já fez releituras de diversas outras histórias consagradas, como contos de fadas e filmes de sucesso, algumas dessas publicações são: *Horacic Park* (2016), *Titônica* (2007), *Coelhadablanca* (2009), *Magalice no País das Melancias* (2010), *Turma da Mônica em o Mágico de Oz* (2008), *Mônica Adormecida* (1987). Muitas dessas histórias surgiram na coleção Turma da Mônica - Clássicos do Cinema, iniciada em 2007 e que publica histórias inéditas da Turma da Mônica com sátiras de filmes que obtiveram sucesso de bilheteria, pretendendo um diálogo com um público amplo, afeito às grandes produções distribuídas mundialmente. Podemos relacionar tais releituras com o fenômeno dos *mashups* literários, que surgiu no final dos anos 2000 com adaptações de obras de Jane Austen com elementos da cultura pop:

Tal fenômeno, próprio da era da convergência cultural, diz respeito a um tipo de publicação que se tornou popular nos Estados Unidos e na Inglaterra após o lançamento dos livros *Pride and Prejudice and Zombies* e *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (“*Orgulho e Preconceito e Zumbis*” e “*Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*”), baseados na obra de Jane Austen. Esses livros, como indicam seus títulos, são produzidos a partir de textos bastante conhecidos, e se caracterizam por uma estrutura narrativa mista, oriunda da mistura (ou remixagem) da obra clássica, antiga e consagrada da literatura, com elementos de narrativas de origem fantástica, da cultura de massa, do universo pop da atualidade, tais como as narrativas sobre zumbis,

vampiros, alienígenas, monstros diversos, entre outros. (CONTI, 2016, p. 11).

Assim como as obras concebidas dentro da categoria *mashup*, as adaptações de Turma da Mônica se utilizam de obras clássicas, seja do universo literário ou da cultura pop, e as modificam com elementos particulares do universo da Turma da Mônica, como seus personagens característicos.

Também importa falarmos sobre o que é o objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) para além de seu conteúdo da trama. Ao pensarmos nosso objeto em relação às teorias de base de nossa pesquisa, consideramos que o objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é um vetor de sensibilidade ligado a uma matriz de sociabilidade, a Mauricio de Sousa Produções, assim funcionando como um mídiu que alimenta um mundo ético, do qual também fazem parte as demais adaptações citadas. Tais conceitos são de Debray (1993) e de Maingueneau (2006), respectivamente. Mídiu, que segundo Debray (1993), é “o conjunto dos meios simbólicos de transmissão e circulação”, o que, como explicado por Doretto (2020),

significa que um livro (ou qualquer outro objeto técnico) é um vetor de sensibilidade, um material cuja circulação passa a sensibilizar os que com ele interagem em certa direção de sentidos. (DORETTO, 2020, p. 51).

Já o mundo ético, construído pelo mídiu, “não corresponde a um universo de comportamento socialmente identificável, mas a uma postura de escrita associada a uma corrente de tradição literária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 283). A mobilização de tais conceitos nos parece essencial para a compreensão de ethos discursivo em nosso objeto editorial.

Falamos de ethos e paratopia criadora usando uma abordagem discursivo-midiológica, utilizada nos trabalhos mais recentes de participantes do GP Comunica. Esse viés entende que o discurso não está separado de seu “suporte” e sua “circulação”:

Por um lado, privilegiando a dimensão diacrônica, perguntar-nos-emos por quais redes de transmissão e formas de organização se constituiu esta ou aquela herança cultural. De que maneira foram instituídos os “pensamentos fundadores”? Qual meio físico e mental tiveram de atravessar, de que maneira negociaram com ele, que tipo de compromisso tiveram de aceitar? E a questão dirigir-se-á tanto à grande religião histórica quanto à ideologia secular, tanto à esfera de influência quanto às capelinhas. Por outro lado, privilegiando o corte sincrônico, perguntar-nos-emos de que maneira a aparição de uma aparelhagem modifica uma instituição, uma teoria estabelecida ou uma prática já codificada. De que maneira um novo objeto

técnico leva um campo tradicional a modificar-se? Por exemplo, qual efeito as gerações sucessivas de imagens gravadas (a fotografia, o cinema, o sistema digital) tiveram sobre a administração da prova nas ciências? (DEBRAY, 2000, p. 139).

Muito interessante, para nós, do ponto de vista discursivo-midiológico, é a observação que as histórias da Turma da Mônica fazem parte de uma “autopromoção”, é exatamente isto: eles estão ali como um forma de promover a marca Turma da Mônica. Porque a Turma da Mônica não é apenas uma “turminha” que tem as histórias contadas em gibis, fazem parte de uma rede de produtos que vão muito além de livros e quadrinhos: isso mostra seu autor como uma empresa, não uma pessoa física. Os personagens recriam atos já conhecidos porque é uma forma que agrada ao público e que gera reconhecimento e humor. A HQ produzida pela Mauricio de Sousa Produções não é só um texto a ser lido, toda a sua inscrição material a torna o que é: uma apresentação de um clássico pelo ponto de vista de uma editora de produções em escala industrial. Há um criador, Mauricio de Sousa, que não necessariamente participa da produção das histórias que levam seu nome, para isso há roteiristas e desenhistas que se valem das fórmulas já participantes de nosso imaginário. Como afirmam Oliveira, Bona e Pilla (2014, p.8), “suas características mais marcantes estão presentes na adaptação na forma de se auto promoverem fazendo com que os leitores façam um rápido reconhecimento”.

Dessa forma, retomamos: a HQ *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é um vetor de sensibilidade, que existe ao validar a matriz de sociabilidade da qual faz parte, o selo Mauricio de Sousa Produções. Além disso,

Com personagens bem definidos e já conhecidos por gerações, a autorreferenciação se torna um ícone importante no desenvolvimento das adaptações da Turma da Mônica. Desta forma acontece uma publicidade referente à marca, já que os personagens são colocados em situações atuais o que causa sempre uma renovação mantendo as características originais de cada um. Utilizando do universo de grandes sucessos do cinema, o autor consegue autopromover a revista ao transmitir de que se trata de uma aventura à parte, mas que acima de tudo mantém a linguagem original da HQ. (OLIVEIRA, BONA, PILLA, 2014, p.11)

A partir dessa citação, ainda, podemos perceber a relação do ethos do universo Turma da Mônica em relação às publicações que são feitas a partir de adaptações de histórias clássicas, conhecidas e incontavelmente retomadas. Isso se relaciona ao ethos emitido pelo universo Turma da Mônica e pelos ethos de seus personagens, principalmente, que já são conhecidos pelo leitor, fazendo parte de seu ethos pré-discursivo ou prévio

(MAINGUENEAU, 2008), “que reúne expectativas e projeções dos interlocutores” (SALGADO, DELEGE, 2018, p. 375). O ethos prévio de todos os conteúdos, sejam eles adaptações ou não, é o mesmo.

Chegando a esse ponto, pensamos sobre adaptação, através de Curvelo (2013), nestes termos:

Por muito tempo, de forma equivocada, entendeu-se que essas adaptações diminuía/m/reduzia/m o significado das obras clássicas. (...) Mas, ao invés de empobrecê-las, elas as enriquecem. As traduções permitem-nos conhecer outras perspectivas e leituras as quais, talvez, não conseguiríamos sem elas. (...) A adaptação imortaliza. O ato de adaptar é reconhecer a qualidade do material tradicional. (CURVELO, 2013, p. 24).

Há uma certa visão de obra periférica sobre as adaptações, pois elas já são produzidas e recebidas pelo público como obras derivadas. Dessa forma, o objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) funciona como uma divulgação da obra que toma como ponto de partida e que, da perspectiva editorial, é considerada um “original”, como trazido por Salgado (2016):

Tal origem é estabelecida pelas mãos do editor, que, a partir de um certo momento, em dadas condições, toma a palavra. E não seria possível trabalhar sobre esses originais sem dialogar com todas as suas instâncias, as mais e as menos formais, as eminentemente editoriais e as relativas à bibliofilia que parece mover o editor. Para que esse trabalho não fosse adulteração, leviandade, falta de ética ou coisa semelhante, o editor explicita seus métodos de “mexer no texto”, como se diz no meio editorial, procurando mostrar que há um efeito em cadeia e, assim, tocar numa parte é já tocar no todo. (SALGADO, 2016, p.150).

É uma outra visão de uma obra amplamente retomada e comentada. É, ao mesmo tempo, uma criação e uma adaptação, se tornando um sucesso por conter essa visão única de contar uma história que já existe. Que foi, também, o que aconteceu com a peça original de Shakespeare, que também era uma releitura de outra história, fazendo sucesso pelo ponto de vista novo a partir do qual foi contada:

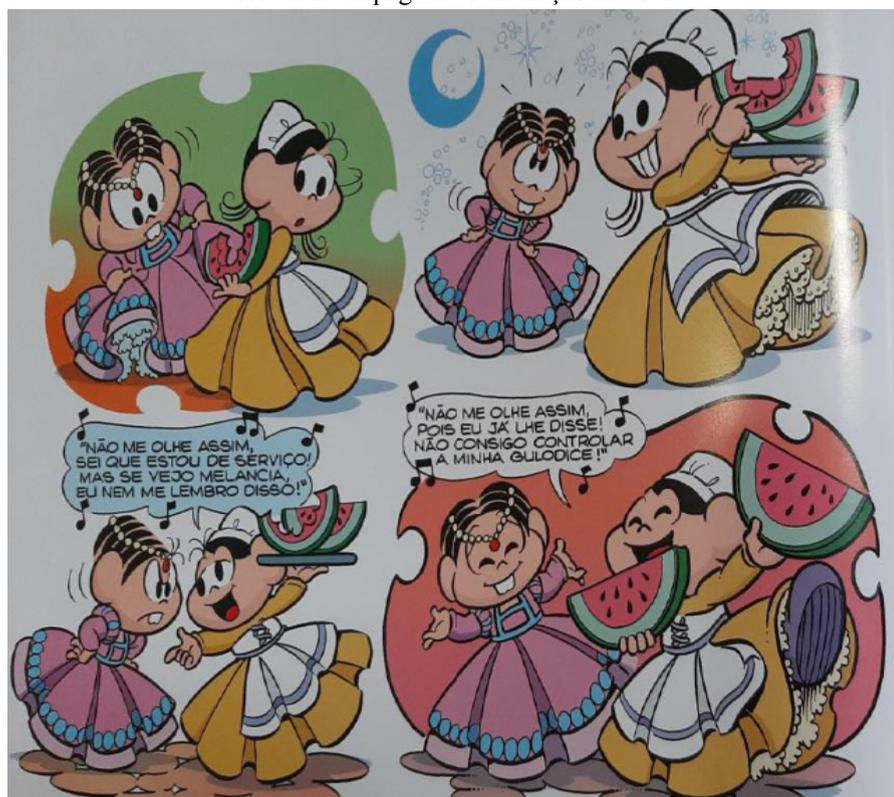
A tragédia de *Romeu e Julieta*, reconhecida mundialmente através do traço dramático de Shakespeare, é um excelente exemplo de uma adaptação de um poema escrito pelo inglês Arthur Brooke. (CURVELO, 2013, p. 24).

As tramas de Turma da Mônica são diferentes em cada um de seus livros e gibis, mas o ethos discursivo de seus personagens é sempre o mesmo. Mesmo havendo diferenças sutis,

como a Mônica representar a Julieta Capuleto em nosso objeto editorial, o que faz com que o ethos não seja “perene”, há uma sustentação pelos outros aspectos: personalidades, cenas validadas e o ethos prévio. Afinal, conhecemos os personagens que ali representam outros, conhecemos suas características e imagens associadas, como a Mônica sendo sempre vista com seu coelho Sansão, Magali com uma fatia de melancia e Cebolinha e Cascão criando planos infalíveis, como o exemplo visto na Figura 3, abaixo.

Para pensar os sentidos do discurso, pensamos nas cenas da enunciação (MAINGUENEAU, 2008), quais cenografias constroem esse objeto. Numa adaptação no sentido dessa aqui estudada, espera-se que existam vestígios do processo editorial - e isso realmente acontece. Existem menções à obra *Romeu e Julieta*, que não é apenas uma fonte de inspiração, Cascão, representando o frei que casa e ajuda o casal a continuar juntos após Cebolinha ser expulso da cidade, consulta o livro da peça para pensar em um plano infalível para ajudar Mônica e Cebolinha. Além disso, por *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) ter sido publicado inicialmente, em 1978, juntamente com a produção de uma peça de teatro musical, as músicas aparecem cantadas pelos personagens, com a utilização de símbolos de notação musical, que indicam o cantar - Figura 4. A utilização de tais ícones entra como característica da linguagem das HQs, tal qual o uso de onomatopéias.

**Figura 3** - Julieta Mônicapeleto descobre que Ama Gali está comendo em serviço (cena validada), cena localizada na página 16 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

**Figura 4** - Símbolos de notação musical, indicando que Mônica está cantando, cena que ocorre logo após o casamento, localizada na página 39 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Com base nessas considerações, interessa pensarmos modos de leitura suscitados pelo objeto pela sua identificação como HQ e um certo tipo de adaptação que está muito fortemente ligado a uma constituição autoral. Também é importante localizarmos a discussão sobre HQ e adaptações nos estudos literários, uma vez que suas formas de circulação e sua legitimação nos interessam centralmente e é no âmbito da teoria literária que esse debate se organiza há pelo menos duas décadas. Além disso, a Turma da Mônica tem uma presença marcante no mercado editorial brasileiro, então consideramos importante trazer algumas reflexões sobre o que é o livro, além de discutirmos o que é o mercado do livro.

Nesta introdução, exploramos a obra *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), frente à história editorial de suas revistas e suas relações com a história de Shakespeare de forma simplificada. Nos capítulos seguintes nos aprofundaremos em pontos mais específicos do objeto e da teoria, falaremos sobre o gênero histórias em quadrinhos - suas características principais e suas modificações com o tempo, passando pelo humor nos quadrinhos - em especial o humor em Turma da Mônica, o campo editorial literário, o livro dupla-face, adaptações nos estudos literários, construção autoral, formalização material, mídiun, intermedialidade, simbologia das cores e ethos discursivo - conceitos utilizados como suporte para a análise ensejada. Por fim, traremos uma análise do objeto e concluímos com algumas considerações finais breves.

## 2 O CAMPO EDITORIAL LITERÁRIO

O campo editorial literário é, para além da arte e literatura, um campo mercadológico de bens simbólicos. Dessa forma, interessa pensarmos o objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) como parte integrante desse campo, tanto por sua característica do gênero literário adaptação e quadrinhos, sendo consumida por leitores, quanto por sua característica como item, sendo obtido por consumidores. Assim, começamos por pensar como é feita a circulação de tais bens.

A circulação de livros sempre foi muito controlada, talvez até restrita, com certos títulos sendo permitidos e outros proibidos, como foi feito no século XVI por Maria I, no evento da criação do que hoje chamamos de copyright (FALKVINGE, 2011). Ainda assim há uma grande diversidade no mercado do livro, principalmente se comparado a outras mercadorias do mercado cultural, conseguimos facilmente ver o livro tanto como mercadoria quanto como objeto simbólico. Mas, como traz Casanova (2002) em seu livro *República Mundial das Letras*,

não se trata de uma simples oposição binária entre espaços literários dominantes e espaços dominados. É melhor falar de um continuum: as oposições, as concorrências, as formas de dominação múltiplas impedem o esboço de uma hierarquia linear. (CASANOVA, 2002, p. 110).

Ao pensar sobre o mercado do livro, chegamos à produção de obras literárias, integrante desse mercado, ainda que existam livros não literários - a reflexão, em casos de livros técnicos ou de autoajuda, por exemplo, tomaria outro caminho. A produção literária é ligada principalmente a um setor de certa forma unificado e com regras próprias, o campo literário, que inclui uma grande variedade de obras e “literaturas” que convivem e lutam por um lugar neste campo.

Toda obra participa do espaço literário (MAINGUENEAU, 2018), que pode ser entendido por três planos: rede de aparelhos, campo e arquivo. Esses planos apenas existem em relação uns aos outros, não podendo ser entendidos individualmente.

O espaço literário, para Maingueneau (2018), se produz conforme a dinâmica de uma rede de aparelhos dentro da qual indivíduos podem ser autores, leitores, editores etc., e onde intervenções podem ser realizadas por mediadores, intérpretes ou avaliadores e cânones. Por exemplo, no objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), há uma releitura não

fiel ao texto original, que pode ser vista como um enlace entre cânone literário *Romeu e Julieta* e o universo Turma da Mônica. Essa dinâmica de aparelhos é que delimita um campo discursivo, onde posicionamentos estéticos são confrontados e afetados pela conjuntura. É também no espaço literário que o autor se posiciona como tal.

O campo é “uma estrutura dinâmica de equilíbrio instável” (DORETTO, 2020, p. 189). Como nesse objeto, que suscita perguntas como: essa HQ é literatura ou não é literatura? Mauricio de Sousa é autor ou apenas criador? Essa adaptação continua sendo Shakespeare? Ao podermos fazer essas perguntas verificamos a instabilidade da dinâmica que constitui o campo literário, especialmente neste objeto específico, mas também em outras obras.

Já o arquivo é “uma memória discursiva que, ao mesmo tempo que se põe como herança de toda nova criação, é incessantemente refeita, retrabalhada na sua relação com cada novidade” (SALGADO, 2016, p. 7). Ou seja, arquivo é a memória e o posicionamento discursivo num campo a partir de certas filiações que propõem relações entre os espaços canônicos e associados, além de propor certas regulações. Dentro do espaço literário, essa noção é utilizada para se referir a enunciados “inseparáveis de uma memória e de instituições que lhe conferem sua autoridade, legitimando-se por meio delas” (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2004, p. 65). Ou seja, o arquivo é aquilo que coloca valor ao enunciado.

Maingueneau (2016) afirma: “todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores do mesmo campo” (p. 77). Mas o que acontece quando um campo - o específico histórias em quadrinhos infantis - cita outro - peça teatral clássica? Em nossa visão, ao citar um campo diferente, principalmente ao se fazer uma paródia, o discurso que cita é livre para mudar o que achar necessário e se relacionar com o discurso anterior da forma que melhor couber naquele contexto, nesse caso se utilizando de fórmulas características das histórias em quadrinhos especificamente da Turma da Mônica e suas adaptações, o que se relaciona com o que o autor diz em seguida: “há também o passado específico que cada discurso particular constrói para si, atribuindo-se certas filiações e recusando outras” (MAINGUENEAU, 2016, p. 78). As filiações de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) são suas obras relacionadas, ou seja, *Romeu e Julieta* e demais publicações de Turma da Mônica, mas não só, podendo também ser filiado a outras HQs, principalmente a outras adaptações.

Os livros estão em uma rede de aparelhos: são formas de mediação e posicionamentos num campo, determinam dominantes e dominados, centrais e periféricos. Conseguimos perceber essa relação em nosso objeto editorial pela junção de uma obra clássica e central no

campo literário, *Romeu e Julieta*, com o gênero história em quadrinhos, ainda de certa forma periférico no campo. O mercado editorial se constitui de múltiplas matrizes de sociabilidade, que são as instituições discursivas que dão vida a esses objetos, que os produzem e produzem seu valor. Como constitutivo da rede de aparelhos está também os trabalhos dos editores como agente do mercado editorial, que afirma Bourdieu (2018):

implica quase sempre uma consagração, uma transferência de capital simbólico (análoga a de um prefácio) cuja importância é proporcional ao grau de consagração daquele que a realiza, sobretudo por meio de seu “catálogo”, que se define pelo conjunto de autores já publicados, sendo eles também menos ou mais consagrados. (BOURDIEU, 2018, p. 199).

Muito interessante nessa reflexão trazida por Bourdieu é também a compreensão de que, para entendermos o mercado editorial, precisamos considerar o que o autor chama de dispositivo institucional, ou seja, todos os processos e pessoas envolvidas na escolha de um livro a ser publicado, desde o próprio editor até os tradutores, desenhistas e roteiristas, a depender da obra. E, muito além disso, que as escolhas não vem de cada editora independentemente, mas são feitas em resposta a como está estruturado o mercado editorial como um todo globalizado, é um reflexo de sua rede de aparelhos:

Cada editora ocupa, em um dado momento, uma posição no campo editorial, que depende de sua posição na distribuição dos recursos raros (econômicos, simbólicos, técnicos etc.) e dos poderes por eles conferidos; é essa posição estrutural que orienta as tomadas de posição de seus “dirigentes”. (BOURDIEU, 2018, p. 200).

Com isso, podemos perguntar: qual a posição da Panini no mercado editorial brasileiro? E da Mauricio de Sousa Produções? A primeira é uma editora muito renomada pela variada publicação de histórias em quadrinhos, desde mangás até produções nacionais, categoria na qual Turma da Mônica se enquadra. A Panini Comics é um grupo editorial italiano, fundado nos anos 1960, sendo conhecida por álbuns de figurinhas e pelas histórias em quadrinhos,

hoje a Panini continua sediada na cidade de Modena, fatura cerca de 800 milhões de euros por ano (cerca de R\$ 4,5 bilhões) e se tornou a quarta maior editora da Europa no setor infantil (CAUTI, 2022, s/p).

A segunda é um selo apenas de histórias de personagens criados por Mauricio de Sousa, que dá nome às publicações, que são publicadas pela Panini, e também o nome da

empresa criada pelo autor, se apresentando como uma das maiores empresas de entretenimento do Brasil:

A Mauricio de Sousa Produções é uma das maiores empresas de entretenimento do Brasil, responsável por uma das marcas mais admiradas do país, a Turma da Mônica. A MSP investe em inovação e produz conteúdos em todas as plataformas com a mais alta tecnologia, alinhando educação, cultura e entretenimento. No licenciamento, trabalha com 150 empresas que utilizam seus personagens em mais de 4 mil itens. A presença da marca no Youtube já chegou a 12 bilhões. Na área editorial, possui um dos maiores estúdios do setor no mundo e já passou dos 300 títulos, com venda de mais de um bilhão de revistas. (MSP, c2022, s/p).

Uma editora ser “quem é” no campo, dessa forma, liga-se às finalidades reforçadas pelos agentes do campo editorial, que alinham as publicações a uma certa classe de tomadas de decisão.

Bourdieu fala da crença na literatura em seu artigo, que agentes do campo literário tem até se desiludirem. Podemos pensar numa crença na inocência infantil ao pensarmos na Turma da Mônica? Agentes que trabalham em suas publicações podem possivelmente perder essa ilusão do encanto ao conhecer os processos: por isso há um apagamento.

Mas, não apenas em relação ao apagamento de profissões, devemos pensar também no funcionamento desse campo e das estratégias editoriais utilizadas por cada um de seus integrantes, o que leva ao apagamento de alguns e a idealização de outros:

Se queremos evitar cair nessa outra forma de fatalismo que consiste em atribuir tudo o que acontece no mundo da edição as forças econômicas fora de controle (“a mundialização”) ou a manifestação dessas forças no interior do mundo da edição (“os dois grandes grupos”), é necessário delimitar o objeto campo editorial como um espaço relativamente autônomo – ou seja, capaz de retraduzir segundo sua própria lógica as forças externas, principalmente as econômicas e políticas – no qual as estratégias editoriais firmam seus princípios. (BOURDIEU, 2018, p. 205).

Então, o campo editorial é sim fortemente influenciado pela economia, mas, ao mesmo tempo, é relativamente autônomo, mantendo estratégias próprias. Isso é notado quando, vez ou outra, novos autores nacionais ganham fama com algo totalmente novo, por exemplo: o campo não é regido apenas pelo capitalismo. Editoras que mostram o que pode ser chamado de “amor à literatura” acabam ganhando reconhecimento, tanto material quanto simbólico. Essas editoras, podemos supor, são editoras pequenas e independentes que defendem autores e

literaturas “experimentais” – vão contra a lei que rege o mercado de buscar o máximo de lucros o mais rápido possível. Há uma certa autonomia para cada agente no campo e

a autonomia, sempre relativa, toma-se então um dos princípios organizadores do espaço literário mundial. Permite aos territórios mais independentes do universo literário enunciarem sua própria lei, assentarem os critérios e os princípios específicos de suas hierarquias internas, pronunciarem juízos e avaliações justamente em nome de sua autonomia, contra a imposição das divisões políticas ou nacionais. (CASANOVA, 2002, p. 114).

Ou seja, a autora, com essa afirmação, explica que há diversidade literária, mesmo com as regras que regem o campo. Como afirmado por Bourdieu (2018)

De fato, cada posição no campo editorial está ligada a um sistema de coerções e de finalidades, ainda que definidas negativamente, muitas vezes reforçadas pelas disposições dos agentes (ajustadas, na maioria dos casos, à posição), que tendem a alinhar seus ocupantes conforme uma classe, menos ou mais ampla, de tomadas de posição. (BOURDIEU, 2018, p. 201).

A diversidade, desta forma, existe a partir das relações entre os agentes e suas posições dentro do campo. Uma editora muito nova em popularidade, por exemplo, agiria de forma diferente de uma editora já consagrada. O autor também afirma que existe um certo antagonismo entre empresas já estabelecidas e editores iniciantes, estes,

para se impor, devem retornar às próprias fontes da crença artística e à observância mais estrita da religião da arte, contribuindo, assim, para mantê-la. Cultiva-se desse modo a ilusão necessária de que todo o campo obedece às leis não escritas da arte pura e perfeitamente desinteressada (BOURDIEU, 2018, p. 204).

Assim, o autor afirma que, para tais editores, o fator econômico não é o decisório, a “qualidade literária” de uma obra seria o fator determinante para uma pequena editora, regida por princípios e que, mesmo que quisesse, talvez não pudesse entrar no ramo dos grandes autores já conhecidos, devido ao preço de aquisição de seus direitos. E, dentro dessa busca pela literatura, acaba-se encontrando uma diversidade: os textos variam, não sendo mais do mesmo, daquilo que já é sabido que vende.

No caso de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), há um encontro entre agentes de dispositivos diferentes do campo literário, um mais central, a obra clássica *Romeu e Julieta*, e outro mais periférico, *Turma da Mônica* - é feita uma intertextualidade (discorreremos sobre esse conceito em “4.1 Intermidialidade”) entre as duas obras. Mesmo

que exista uma intertextualidade entre uma peça teatral clássica e uma história em quadrinhos para crianças, não podemos dizer que ambos fazem parte de um mesmo campo discursivo, o que define o lugar no campo é a formação discursiva de cada discurso específico – eles se relacionam, mas não se formam mutuamente. Pensando sobre esse fato, o que se espera do enunciador e do enunciatário num caso de adaptação? Pois,

os diversos modos da subjetividade enunciativa dependem igualmente da competência discursiva, sendo que cada discurso define o estatuto que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer. (MAINGUENEAU, 2016, p. 87).

*Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) se mostra como um clássico dentro do universo da Turma da Mônica, legitimando-se por seus destinatários que, por provavelmente crescerem lendo histórias da turminha, podem realmente ver essa história específica como clássica, é algo construído em suas memórias discursivas. Isso implica uma definição do que é ser clássico,

é clássico, literariamente falando, o que escapa ao tempo, o que sai da concorrência e do sobrelanço temporal. A obra moderna é então arrancada ao envelhecimento, é declarada intemporal e imortal. O clássico encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A Literatura, aquilo a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, do que servirá de unidade de medida específica. (CASANOVA, 2002, p. 120).

*Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), então, ao se chamar de clássico evoca para si uma imortalidade dentro do campo e legitima a sua própria existência como um objeto editorial feito a partir de um cânone literário.

## 2.1 O LIVRO DUPLA-FACE

Ao considerarmos que livros são objetos técnicos de alto valor simbólico, entendemos que, assim, sua condição de mercadoria transforma o mercado editorial como um espaço de trocas simbólicas. Afirmamos que são técnicos porque possuem uma “característica sistêmica que define um modo de viver produzido, engenhado e, ao mesmo tempo, produtor, engenheiro” (SALGADO, 2018, p. 971), pois são indissociáveis a certos sistemas.

Podemos perceber isso historicamente, por exemplo, a criação do copyright por Maria I no século XVI promoveu o primeiro monopólio de uma organização sobre a imprensa,

dando o controle que a rainha queria sobre as publicações na Inglaterra, já que em troca desse monopólio, a guilda de impressões censuraria o que a rainha falasse que não deveria ser publicado (FALKVINGE, 2011), sendo o copyright, esse controle, assim, um símbolo do seu poder.

Tal monopólio sobre criações foi se desenvolvendo até chegar no que conhecemos hoje, o mundo da internet, constituído por outros monopólios de circulação de informações. Empresas grandes e pequenas a todo tempo lutam por monopólios e discutem sobre o direito de cópia, em muitos espaços.

Como conclui Falkvinge na sua série de postagens *The history of copyright*:

O compartilhamento de arquivos não é apenas um assunto privado. É uma questão de domínio econômico global, e sempre foi. Vamos continuar compartilhando e transferir esse poder dos monopólios para as pessoas. Ensine a todos a compartilhar cultura, e as pessoas vão sair vitoriosas contra o cerceamento de liberdades. (FALKVINGE, 2001, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O autor escreve o trecho acima para falar sobre o compartilhamento de arquivos, mas a mesma lógica se aplica aos livros, eles não podem ser uma questão de monopólios, mas sim uma parte da cultura que deve estar disponível para todos, pensando a partir de seu status de bem simbólico. Em relação ao controle dos monopólios, podemos trazer os estudos de De Certeau (2020) sobre a leitura e a escrita. Segundo De Certeau (2020), a escritura detém um direito sobre a história, o que também se conecta aos monopólios que controlam o que deve circular ou não:

Ela se torna poder nas mãos de uma “burguesia” que coloca a instrumentalidade da letra no lugar do privilégio do nascimento, ligado à hipótese de que o mundo dado é razão. Faz-se ciência e política, com a certeza, logo transformada em postulado “esclarecido” ou revolucionário, de que a teoria deve transformar a natureza inscrevendo-se nela. Ela se faz violência, cortando e arrancando na irracionalidade de povos supersticiosos ou de regiões enfeitiçadas. (DE CERTEAU, 2020, p. 215).

Ter o controle sobre a escritura e conseqüentemente sobre a leitura, então, é ter o controle sobre o que as pessoas devem, ou podem, saber.

A prensa de Gutenberg, no século XIV, também transforma a relação das pessoas com a leitura (FALKVINGE, 2011). Antes de sua popularização como objeto móvel, que pode ser carregado de um lugar a outro e acessado por grande parte da população, o livro era um objeto

---

<sup>2</sup> Original: File sharing is not just a private matter. It's a matter of global economic dominance, and always has been. Let's keep sharing and move that power from the monopolists to the people. Teach everybody to share culture, and the people will win against the constrainters of liberties.

muito restrito, estando presentes apenas em certos lugares, como igrejas e residências nobres. A população tinha acesso a textos literários apenas em certos locais em que esses eram lidos em voz alta. Segundo Drucker (2013),

A passagem do rolo para o códice entre os séculos II e IV, e a invenção da imprensa no século XV são possivelmente as duas transformações mais significativas na tecnologia de produção de livros. (DRUCKER, 2013, p. 141).

O livro códice, modelo que ainda existe atualmente de folhas dobradas e costuradas, em conjunto com a imprensa de Gutenberg possibilitou a democratização da leitura, tornando-a parte da vida das pessoas.

Com essa democratização, o objeto livro passou a exercer funções diferentes das que exercia até então, seu status de objeto compartilhado em situações religiosas e culturais se transformou, passando a ser um objeto individualizado, utilizado comumente por uma pessoa por vez, mas ainda sem perder o seu status de bem cultural. Milton Santos (1994), ao falar sobre o mundo globalizado disserta sobre a apresentação de ideias em contraposição à sua significação, o que podemos relacionar ao grande mercado editorial atual e à democratização da leitura:

Vivemos em um mundo exigente de um discurso, necessário à inteligência das coisas e das ações. É um discurso dos objetos, indispensável ao seu uso, e um discurso das ações, indispensável à sua legitimação. (...) diante de nós, temos, hoje, possível (e frequente), com a falsificação do evento, o triunfo da apresentação sobre a significação, ainda que reclamando uma ancoragem. (SANTOS, 1994, p.21).

A partir disso, podemos assumir que um dos discursos tão necessários no mundo que vivemos é o discurso da leitura e dos livros para além de seu fator comercial. O livro dupla-face é um objeto originado de processos técnicos e de uma paratopia constitutiva (conceito explicado no capítulo “3 Paratopia criadora”), assim como a autoria. Então,

o jogo discursivo entre lugar e não-lugar também se dá em nível editorial, relacionado ao inevitável apagamento dos processos técnicos de criação e circulação dos objetos editoriais, mas também como estratégia discursiva para um funcionamento específico do literário: a manutenção dos textos num cânone. (PRIMO, 2019, p. 34).

Para definirmos o que é um objeto editorial, devemos pensar no que é o objeto livro: “Um livro é um objeto editorial, portanto um objeto cultural, que tem duas faces, econômica e simbólica, o que significa que é tanto mercadoria quanto significação” (DORETTO, 2020,

p.191). Em sua definição, desta forma, um objeto editorial é um dispositivo enunciativo elaborado para uma dada circulação, ensejando uma interlocução conforme uma certa inscrição material, tendo, então, uma face econômica e uma simbólica.

Cada objeto editorial tem suas características próprias, que influenciam no modo que será adquirido e utilizado. Assim, todo objeto editorial, assim como todo livro, tem técnicas mais aparentes e outras mais “apagadas”, como certos paratextos que os constituem, tal qual o colofão e a ficha catalográfica, há também o papel e os esquemas de cores da impressão, por exemplo. Com essa reflexão, que será mais aprofundada no capítulo “2.1.1 Mídium”, conseguimos pensar sobre o estudo das transmissões, a partir da midiologia, disciplina elaborada por Debray (1993), com a qual passamos a chamar o objeto editorial de mídiu.

Ao pensar o livro tanto como mercadoria quanto como um material simbólico de transmissão (ideia também explicitada no capítulo “2.1.1 Mídium”), como um mídiu e como um objeto editorial, pensamos nas suas diferentes facetas. Há um jogo simbólico entre a memória discursiva de um livro e o que ele realmente é atualmente. Fazer um livro nem sempre é fazer literatura tanto quanto é fazer uma mercadoria, há livros apenas mercadológicos ao mesmo tempo que há livros mercadológicos e literários. O objeto livro, dessa forma, pode ser constituído por duas partes, uma mercadológica e outra literária.

Com base em pesquisas feitas sobre o mercado editorial nos últimos anos, como a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2019), do Instituto Pró-livro, é possível notar como editoras estão em busca de formas de manter e formar seus leitores usando métodos como a publicação de sagas, recurso muito atual se compararmos com publicações como histórias em quadrinhos mensais – caso dos principais gibis da Turma da Mônica. Segundo a pesquisa, 60% dos entrevistados lê mais de um livro de um mesmo autor e 38% já leu todos os livros de uma série ou saga de um mesmo autor, números relativamente altos que indicam os hábitos de leitores no Brasil e a busca por autores e histórias já conhecidas. Ao pensarmos nosso objeto, *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), notamos que algo parecido à publicação de sagas pode ser falado das publicações da Mauricio de Sousa Produções, que quer continuar com seus leitores, desde crianças até adultos, que podem ler as histórias por diversos motivos, dentre eles está, possivelmente, a nostalgia. São publicados não só gibis, mas livros em edições elaboradas com capa dura e material durável – itens que conversam com leitores diferentes. A publicação de livros, para além dos gibis, assumimos estar relacionada ao fato de que

o livro impresso possui um valor simbólico e cultural elevado, pois todos os elementos do livro conferem a ele uma autoridade social (a própria organização do objeto erige sua legitimidade). (CHIEREGATTI, 2018, p. 16).

Além disso, a publicação de livros gera uma consagração de espaços nas livrarias. Essa busca por espaços também é o que leva as editoras a tentarem cada vez mais publicações de séries e autores que já fizeram sucesso ou ainda fazem – caso que também se aplica às reedições e edições comemorativas, como a de nosso objeto editorial, publicada em comemoração aos 80 anos de Mauricio de Sousa.

Assim, voltamos à discussão: como lidar com o fato do livro ser uma mercadoria, feito para vender, ao mesmo tempo que é um objeto de alto valor simbólico? O livro é uma mercadoria fetiche – há grandes diferenças entre uma livraria e um supermercado, por exemplo, já que ao procurarmos um livro não encontramos equivalência em outro, o que pode acontecer com outros produtos, se não há uma marca de sabonete na prateleira, podemos escolher outra e encontrarmos algo praticamente equivalente. Uma metáfora parecida é utilizada por Sereza (2020) após afirmar que “O principal fator que faz o livro ser uma mercadoria diferente das outras é a sua diversidade. Um livro nunca é igual a outro livro” (p. 76). O autor continua:

se você for ao supermercado precisando comprar um molho de tomate e não tiver sua marca preferida, você vai sair do supermercado com um molho de tomate muito parecido com aquele que você queria comprar. Ainda que não tenha o mesmo sabor, um tenha manjerição e outro não, um seja mais salgado, outro menos, ele será ainda um molho de tomate. Agora, se você for a uma livraria e não encontrar o livro que procura, você não vai encontrar um livro que o substitua à altura. Você pode até encontrar um livro que trate do mesmo tema, mas não um que responda às perguntas da forma que o livro que você procurava respondia. Isso vale para livros técnicos, para livros de teoria, para livros de literatura. É um livro, mas um livro nunca é suficientemente igual ao outro para responder bem às expectativas de quem procura um livro específico. (SEREZA, 2020, p. 79).

O livro literário está rodeado de imaginários e, na mão do leitor, é criado um novo objeto a cada vez, pois a literatura exige uma interpretação. Além disso, mesmo um livro publicado industrialmente passa por processos artesanais: é escrito por uma pessoa, revisado, traduzido, mesmo quando não é costurado a mão. A criação de um livro não é um processo mecanizado. Conforme afirma Sereza (2020), “O livro preserva, desta forma, durante seu ciclo econômico, características de produção pré-capitalistas, ainda que seja uma mercadoria fundante do capitalismo” (p. 77).

A partir dessas reflexões, devemos pensar no que efetivamente é edição, o que prepara o livro para o mundo, ao pensar também sobre quem é o editor, o responsável por isso: “A edição adquire sentido na consecução da obra. A publicação concretiza-se na possibilidade de a tornar acessível ao leitor” (MEDEIROS, 2012, p. 3). O editor então é esse que tem conhecimentos técnicos, é quem gere os processos, é quem torna possível as publicações. Publicações estas que transformam o público, que podem aceitá-las ou rejeitá-las. Cada publicação causa um embate de ideias, uma transmissão que encontra caminhos por onde continuar. O que nos leva a pensar o que, hoje em dia, é uma publicação: não só produtos de editoras, mas também produtos de pessoas que podem “publicar” em vários lugares disponíveis online.

Medeiros (2012) ainda afirma, numa perspectiva semelhante da de Bourdieu (2018) sobre o papel do editor, que

Actor de corpo inteiro no livro, o editor percorre o mosaico de interstícios funcionais e simbólicos que modelam a casa onde actua e a posição que ocupa no sector perante os vários co-protagonistas, do leitor ao professor, do impressor ao bibliotecário, do distribuidor ao livreiro. Pensado e pensando-se como instância de autorização das obras, os seus cometimentos substanciam-se numa afectividade professada com o plano da cultura. (MEDEIROS, 2012, p. 4).

Além disso, a perspectiva desse autor relaciona-se principalmente com a visão das editoras independentes, pois ele vê o editor como alguém que une as dimensões industriais e artísticas do setor, deixando sua identidade em cada livro. Uma editora, pensando dessa forma, segue o perfil de seus editores, sendo ou mais industriais, ou mais artísticas: “os editores e as casas de edição conjuram neste espaço como construtores activos do panteão cultural” (MEDEIROS, 2021, p. 5). Tudo, no contexto de produção, interfere na produção dos sentidos advindos de cada obra.

Medeiros (2012), também fala da manufatura de um livro como um trabalho de oficina, na qual o livro é produzido a partir de um texto sempre com a visão de seu lugar simbólico e mercadológico. As publicações de livros, dessa forma, equilibram-se entre autor, editor e leitor, o usuário final, que muitas vezes também é comprador. Assim, tanto o livro como seus leitores são providos de duas faces, uma ambivalência comercial e simbólica.

### 2.1.1 MÍDIUM

Utilizamos um aporte teórico discursivo-midiológico, sendo que a perspectiva midiológica diz respeito às teorias de Régis Debray. Para este autor, uma questão muito importante é a de “transmissão” de ideias, não apenas sua “comunicação”. Discorreremos sobre essa distinção e o que seria, de fato, a transmissão, que aparece na teoria do autor em três níveis: material, diacrônico e político.

Materialmente, algo pode ser transmitido de forma mais tangível do que algo pode ser comunicado: o que é comunicado é algo imaterial ligado à linguagem. Já algo transmitido pode se tratar de forças ou de formas: “não existe subjetividade nova sem objetos novos (livros ou rolos, hinos e emblemas, insígnias e monumentos).” (DEBRAY, 1997, p. 14).

A transmissão também é pensada diacronicamente por ser intrinsecamente um transporte no tempo. A comunicação existe numa rede de emissores e receptores que devem sempre estar presentes, já a transmissão não: nem sempre os emissores podem ser encontrados fisicamente. O ato de transmitir é o de continuação de uma ideia, mesmo depois da morte do emissor: a retomada de informações é o mais importante.

No âmbito político, o autor fala da herança dos dizeres:

Tudo é mensagem, se quisermos – desde os estímulos naturais aos estímulos sociais, ou desde os sinais aos signos -, mas nem tudo faz herança. E esta nunca é o efeito do acaso. (...) Se a vida se perpetua pelo instinto, a herança não se faz sem projeto, projeção que nada tem de biológico. (DEBRAY, 1997, p. 17).

Assim, nas transmissões simbólicas, como todas e quaisquer comunicação e transmissão, são gerados ruídos. Nesse âmbito, os ruídos incluem adversidades de concorrentes: o ruído não é não intencional, mas sim um conflito num lugar em que não cabem todos e se lutam pelas ideias vigentes. Na transmissão é necessária uma competência estratégica, que não deixa de ser uma luta pela sobrevivência da ideia que se manterá viva.

A transmissão, diferente da comunicação que apenas precisa suscitar o interesse, precisa transformar. Debray (1997) também afirma que a transmissão precisa da comunicação, mas não o contrário. Então, a mediologia se pergunta sobre o que acrescenta sentidos novos a sentidos já existentes ou o que dá sentido a algo que não tinha nenhum sentido. Assim chegamos em matéria organizada (MO), que também podem ser chamados de vetores de sensibilidade, e organização materializada (OM), que também podem ser chamados de

matrizes de sociabilidade, conceitos que dizem respeito à comunicação e às comunidades, aos fatores técnicos e também aos institucionais. Segundo Debray (1997),

para conseguir uma travessia do tempo, para perenizar, devo (eu, emissor qualquer), simultaneamente, materializar e coletivizar. Duplo trabalho de elaboração que fabricará algo de memorável ao mesmo tempo que modela memorandos. (DEBRAY, 1997, p. 23).

A comunicação de uma mensagem não é transmitida sem um meio, que é de responsabilidade da comunidade dos falantes. Mensagens não institucionalizadas não são transmitidas, podendo ser consideradas ruídos. A transmissão não é algo individual, dessa forma, é preciso uma institucionalização para que algo realmente se propague no tempo. Ou seja, é uma tarefa de conservação, mas uma conservação que adultera a partir de interpretações, que podem mudar no decorrer desse mesmo tempo de propagação: o sentido é refeito, para que não se perca. Transmissões culturais precisam de técnica e técnicas sozinhas não se propagam.

Falamos agora, então, em MO, a instrumentalização da transmissão, nela estão incluídos:

as coordenadas da comunicação nas quais será distinguido, para ser analisado, o que depende do modo semiótico (o tipo de signo utilizado: texto, imagem ou som), do dispositivo de difusão (linear, radial, interconectado) e do suporte físico (pedra, madeira, papiro, papel, ondas), assim como os meios de transporte dos homens e das mensagens (caminhos, veículos, infra-estruturas, redes, etc). (DEBRAY, 1997, p. 26).

Em contrapartida, a OM abrange:

as coordenadas comunitárias, a saber, as diversas formas de coesão que unem os operadores humanos de uma transmissão (ou, mais exatamente, que lhes são impostas pela natureza material dos signos e dos dispositivos utilizáveis em função do estágio de desenvolvimento semiótico). E, desse lado, serão encontrados organogramas e burocracias, bispos e professores, salões e tribunas, comitês de direção, cúrias e consistórios, institutos, academias e colégios, chefes de repartições e líderes revolucionários. (DEBRAY, 1997, p. 26).

A MO é, dessa forma, o instrumento de uma projeção de sentido e a OM é a instituição por trás desse sentido, como o exemplo trazido pelo autor em seu livro: o Império Romano, que fez estradas e abriu caminhos, sendo então uma dessas instituições.

As memórias de uma cultura não se constroem sozinhas, mas seus vestígios tendem a suprimir sua origem. A memória materializada nos faz esquecer a OM que pretendia ser transmitida: uma transmissão só é de sucesso se acaba sendo esquecida e ressignificada. A transmissão é uma forma de organização que forma territórios, evolutivamente e as técnicas usadas nessas transmissões estão sempre sendo inovadas e necessitam de uma certa estabilidade para não serem esquecidas. Transmissão é inovação: “o objeto da transmissão não preexiste à operação de sua transmissão” (DEBRAY, 1997, p. 32).

A midiologia, então, a partir das discussões aqui apresentadas, preocupa-se não apenas com o que foi comunicado, mas pela forma que essa ideia foi elaborada e perpetuada, desde sua concepção até o momento do estudo. Não há mensagem sem um corpo que a entregue, a mensagem, o espírito desse corpo, o acompanha, não existindo sozinho. Uma herança não se cria sozinha e sem objetos que a formem. Assim, todo objeto técnico é acompanhado de uma sociabilidade, uma cultura da qual faz parte. O simbólico relaciona-se com o comunitário. Especialistas em OM não costumam se atentar à MO. O contrário também se aplica.

Consideramos muito importante a visão das duas formas de uma transmissão, por isso utilizamos tal abordagem discursivo-midiológica. Reforçamos, dessa forma, que uma cultura política está sempre acompanhada de uma cultura técnica. Além disso, no processo de dominação cultural de uma cultura sob outra, uma comunicação é consolidada: não há nada mais cultural do que a forma de se comunicar de um povo, a língua pode ser técnica, mas os idiomas e as formas de comunicação são culturais. Trazemos uma das premissas da Análise do Discurso, a de que

a AD não aceita que, dada uma palavra, seu sentido seja ‘óbvio’, como se estabelecido por convenção ou como se a palavra pudesse referir-se diretamente à coisa. (POSSENTI, 2004, p. 360).

Então, a partir dessa premissa e dos estudos midiológicos, buscamos unir a busca pelo sentido das palavras e dos eventos discursivos em seus contextos materiais culturais e técnicos. Há, no nosso mundo atual, uma cultura ligada a singularidade e genialidade de ideias e pessoas. Mas não podemos não levar em conta toda a construção por trás daquele objeto ou daquele indivíduo extraordinário.

Dessa forma, importa também falar sobre o conceito de mídiu. Ele, segundo Debray (1993), é um “o conjunto dos meios simbólicos de transmissão e circulação”, o que, como explicado por Doretto (2020), “significa que um livro (ou qualquer outro objeto técnico) é um vetor de sensibilidade, um material cuja circulação passa a sensibilizar os que com ele

interagem em certa direção de sentidos” (p. 51). Dessa perspectiva, a peça de teatro, a história em quadrinhos e o livro são todos vetores de sensibilidade, impondo ao seu leitor certas formas de apropriação, pois há um condicionamento do uso que pode ser feito dependendo da inscrição material dos dizeres, ela também é parte dos modos de dizer. Nos suportes aqui citados, é observado algo em comum: a “história universal” de *Romeu e Julieta*. Entretanto, esses suportes diversos supõem circulações diversas, e isso tem a ver com o fato de esses vetores de sensibilidade estarem atrelados a certas matrizes de sociabilidade: as instituições discursivas que dão vida a esses objetos, que os produzem e produzem seu valor.

O conceito de *mídiu*m (DEBRAY, 1993) é muito produtivo no estudo de objetos editoriais, pois

O termo ‘*mídiu*m’ designa modalidades de suporte e de transporte dos enunciados, considerando que não há, de fato, uma materialidade inerte e anterior à inscrição numa forma de circulação, tampouco anterior à inscrição do material *sígnico*: o *signo* está dado na confluência de ‘matrizes de sociabilidade’ e ‘vetores de sensibilidade’. (SALGADO; DORETTO, 2018, p. 3).

Assim, considerando a noção formulada por Michel de Certeau de que “ler é peregrinar”, entendemos que o leitor é um viajante *nômade* que peregrina em terras de outros, “*nômade*s caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (2020). Um leitor de uma adaptação, entretanto, talvez se sinta mais seguro do que alguém nessas condições diante de um texto completamente novo, já que “conhece” a história que será contada. E, neste caso, “conhece” também quem conta a história.

Em adaptações desse tipo, o escritor também é, de certa forma, um peregrino em terras alheias, pois não é só escritor, mas também leitor de certas terras nas quais traça caminhos. Neste caso, o objeto de estudo é uma história em quadrinhos feita a partir da adaptação de uma peça de teatro escrita séculos antes, objetos editoriais distintos em inscrições materiais, públicos e circulação, mas com elementos previamente mapeados, por assim dizer. Assim, além das mudanças nos modos de produção, também ocorrem mudanças na história. Ainda sobre isso, consideremos que

A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente esquece e se esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido. (DE CERTEAU, 2020, p. 270).

Com base nessas considerações, pensamos sobre como a ideia de *Romeu e Julieta* foi transmitida no tempo, no espaço e na cultura até chegar no que é *Turma da Mônica: Romeu e Julieta*, na sua edição comemorativa de 2015. Já que, esse livro, em sua materialidade, mostra-se como um objeto especial, já que foi lançado em comemoração ao criador dos personagens: não é um livro para se deixar na estante, sendo bem maior que um livro comum, pois, neste caso, ele é pensado para ser exposto.

Além disso, toda sua constituição foge dos padrões atribuídos à histórias em quadrinhos, pois os formatos dos quadrinhos dessa edição comemorativa não são os tradicionais retangulares, tendo formas mais livres e arredondadas. Essa formatação constitui uma certa ambientação da história, conversando com as imagens em seu interior, trazendo certa memória renascentista em traços que se conjugam a outros aspectos como “a arquitetura, as roupas, o lugar (Verona) e os quadros que são em formatos arredondados para remetermos a tal período histórico” (CURVELO, 2013, p. 53).

A ideia de *Romeu e Julieta*, assim, foi transmitida no tempo e encontrou Turma da Mônica, transformando-a em algo novo, o objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), um mídiu. Sendo assim um vetor de sensibilidade que constitui a matriz de sociabilidade Mauricio de Sousa Produções. A constituição do objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) não deve, de forma alguma, ser considerada autônoma. Ele existe dentro do universo de Turma da Mônica, relacionando-se com o universo Shakespeariano e o universo cultural brasileiro. Existe uma rede de relações, de transmissões, pois “se a comunicação é essencialmente um transporte no espaço, a transmissão é essencialmente um transporte no tempo” (DEBRAY, 2000, p. 15).

Pensamos em mídiu ao pensar essas relações, o objeto editorial aponta para uma matriz de sociabilidade, o sistema plural de que faz parte. O sistema canônico de que *Romeu e Julieta* faz parte se relaciona com o sistema da produção de gibis infantis da Turma da Mônica. A ideia de “*Romeu e Julieta*” é transmitida no tempo até encontrar a ideia de “Turma da Mônica”, surgindo assim um objeto que sensibiliza, um livro, um objeto editorial, “um dos elementos definidores da cultura: os textos são objetos técnicos de alto valor simbólico.” (SALGADO; ANTAS JR., 2011, p. 261).

O mídiu pode ser considerado, então, uma configuração do ethos efetivo. Pois ambos se configuram em relação a produção de sentido que existe dentro de um mundo, como o mundo que é a junção de Turma da Mônica e *Romeu e Julieta*. Como diz Debray (1995),

A "coisa a ser comunicada" não existe antes e independente daquele que a comunica e daquele a quem é comunicada. Emissor e receptor são modificados, interiormente, pela mensagem que trocam entre si; além disso, a própria mensagem é modificada pelo fato de circular. (DEBRAY, 1995, p.62).

Em relação a dependência do mídiuim de seus dispositivos, sua circulação e seu público, podemos retomar a definição do que é um objeto editorial, termo tão repetido em nosso texto: objeto editorial é um dispositivo enunciativo elaborado para uma dada circulação, ensejando uma interlocução conforme uma certa inscrição material. Assim, muitos objetos de nosso convívio podem ser pensados como objetos editoriais, não apenas livros. Pensemos num marcador de páginas, por exemplo, ele também é feito para uma dada circulação (acompanhar livros comprados, servir como brinde etc), enseja uma interlocução (utilizado por leitores) e tem uma inscrição material (imagens relacionadas a algum livro, a alguma editora). Mas esse item aqui exemplificado não tem tanto poder simbólico quanto o livro, que tem em seu âmago o poder de sensibilizar porque, desde seu início, ele modifica nossa relação com a cultura.

Então,

Como discurso, a literatura é indissociável dos dispositivos enunciativos que a tornam possível e dos espaços onde é produzida, avaliada e administrada. Levando em consideração as condições de enunciação de uma obra implica remetê-la à relação de interdependência que há entre autor, público e suporte material. Implica, igualmente, considerar a imbricação entre uma organização social e uma atividade enunciativa. (FOSSEY, 2012, p. 217).

O objeto editorial também “engendra, inevitavelmente, um apagamento dos processos editoriais que o constituíram.” (PRIMO, 2019, p. 16). Então, assim como a autoria quer muitas vezes não se mostrar, como uma forma de querer que o livro exista por si, o objeto editorial também tem esse caráter de apagamento dos processos que o constituíram. Ambos, por mais que tentem apagar sua constituição e mostrar apenas o produto final, deixam vestígios de uma edição e de um contexto, não existindo da forma como existem fora deles. Como Fossey (2012) afirma,

A criação literária (...) escapa de toda tópica social, alimenta-se de lugares, grupos e comportamento que, em um mesmo movimento, estão e não estão no mundo. Trata-se de uma entidade híbrida, que fala do mundo, mas de um mundo transformado através de um motor paratópico, que afasta da vida

ordinária tudo o que diz respeito ao mundo literário (os lugares retratados, as personagens, os autores). É por meio da paratopia que a literatura representa a vida social. (FOSSEY, 2012, p. 221).

O objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) apenas existe pela complexidade de relações que se configuram historicamente. Não fosse *Romeu e Julieta* ter se tornado um clássico e *Turma da Mônica* ter ganhado um público, a criação e publicação de uma história envolvendo os dois não seria possível. A história, também, se configura como importante do momento de criação de ambos, como *Romeu e Julieta* de Shakespeare “apesar de ser considerada um drama clássico da literatura teatral, está cravada de cenas e diálogos onde elementos cômicos, típicos da cultura popular.” (LOPES, 2009, p. 158), o que contribui para sua popularização no momento de produção e até hoje, diferentemente das produções anteriores da história que não são tão amplamente difundidas. Algo parecido ocorre com *Turma da Mônica*: o humor presente nos personagens e as situações cômicas aproximam aquele universo do universo do leitor. Um terceiro ponto é o dos sujeitos que constroem essas obras, que se constituem a partir e para o contexto em que estão inseridos. Shakespeare escreve para a sua época, assim como Mauricio de Sousa e sua equipe escrevem para a sua. Esses três pontos são trazidos por Salgado (2016):

i) a língua, opaca, produz sentidos conforme um jogo complexo de relações dado por conjunturas históricas; ii) a história, não-linear, define-se num confronto de acontecimentos diversos e de diferentes durações, definindo lugares de fala; iii) esses lugares, por sua vez, definem-se atualizados por sujeitos que não controlam plenamente seus dizeres, textualizando o que podem e devem dizer desses lugares, um tanto assujeitados, um tanto capazes de manobras nas injunções em que se definem. Os discursos são, dessa perspectiva, modos de dizer ligados a modos de ser. (SALGADO, 2016, p.3).

Mais detidamente, então, podemos falar que *Romeu e Julieta* é o que é por Shakespeare ser leitor das obras de Sêneca, por exemplo, o tragediógrafo romano, que mostrava em suas peças de cinco atos finais infelizes (CURVELO, 2013). Além disso, no tempo de Shakespeare, o teatro também abrangia uma moral, ou seja, as histórias contadas deviam ter um ensinamento. Com isso,

as principais características do seu teatro eram: grande quantidade de atores em cena, inserções cômicas nas tragédias, mescla entre o teatro popular e o clássico, personagens burlescos, imagens biunívocas e o apelo retórico para suscitar/incentivar a imaginação do público. (CURVELO, 2013, p. 33).

Em relação à Turma da Mônica, sua popularização ocorreu nos anos 1970. As histórias de Mauricio de Sousa, diferentes de outras HQs que surgiram na mesma época, não tem em suas características a crítica social e o cunho político, nem uma caracterização extremamente brasileira, principalmente em seu início, diferente de histórias de Ziraldo, por exemplo, que nas histórias do Pererê muito falava da cultura brasileira (VERGUEIRO, 1999). Além disso, os personagens se relacionam “com o mundo (...) por meio da sátira feita a filmes, Internet, novelas e livros, recurso textual que parece ser o grande segredo para o sucesso das HQ da Turma da Mônica entre os adultos.” (VERDOLINI, 2007, p. 2).

Voltando à mídiun e especificamente ao objeto editorial foco dessa pesquisa, que se constitui a partir desses contextos e relações históricas para sua nova edição de 2015, momento no qual já há uma consagração também de Turma da Mônica, não apenas de *Romeu e Julieta*. Devemos também nos atentar às pessoas que fazem parte de sua produção, aqueles que constituem o objeto editorial, como criadores, roteiristas e desenhistas. Todos esses nomes, apesar de não aparecem na capa junto com o nome de Mauricio de Sousa, aparecem ao final do livro, como um paratexto. Em outros paratextos há também fotos da peça de teatro musical de 1978 e apresentação dos personagens.

A partir desse paratexto, percebemos também que certas técnicas são mobilizadas para a existência do objeto editorial, para além das gráficas e organizações editoriais, como técnicas de desenho e coloração, um processo editorial feito em equipe, um processo de produção. Esse processo também está relacionado à identidade autoral, pois ela é constituída na encenação textual. O mídiun se constrói com essas relações e a partir da circulação, que é a razão de ser do objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015).

### 2.1.2 FORMALIZAÇÃO MATERIAL

Ao falarmos sobre um objeto editorial, interessa pensarmos sobre sua formalização material, pois é isso que nos indica como é a sua circulação espacial e temporal. Primo (2019) afirma que falar

sobre a formalização material do discurso literário é tentar compreender como a transmissão desse tipo de discurso influencia a criação, transformação e extinção de formas e matérias, bem como, no sentido contrário, como as formas em potencial e os materiais disponíveis em cada contexto histórico também influenciam o modo como o discurso será transmitido. (PRIMO, 2019, p. 40).

Assim, falaremos sobre formalização material a partir de Flusser (2007), para compreendermos as formas de produção e circulação de nosso objeto editorial, *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015). A formalização material (FLUSSER, 2007) de um livro é o que é dá forma à matéria, sendo assim, a partir desse conceito vemos como os materiais formalizados fazem parte do livro, não apenas visualmente, como no design, mas também como eles constituem a obra, é o que resulta da junção da forma e do conteúdo. Esse autor, no livro *O mundo codificado*, retoma a origem do termo “matéria”, explicando sua oposição ao termo “forma”:

A palavra *materia* resulta da tentativa dos romanos de traduzir para o latim o termo grego *hylé*. Originalmente, *hylé* significa “madeira” e a palavra *materia* deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola *madera*. No entanto, quando os gregos passaram a empregar a palavra *hylé*, não pensavam em madeira no sentido genérico do termo, mas referiam-se à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Tratava-se, para eles, de encontrar uma palavra que pudesse expressar oposição em relação ao conceito de “forma” (a *morphé* grega). *Hylé*, portanto, significa algo amorfo. (FLUSSER, 2007, p. 23).

A partir desse raciocínio, “O mundo material seria uma ilusão e o mundo formal (...) a realidade que pode ser apreendida através da teoria.” (DORETTO, 2020, p. 63). Assim, há uma oposição *hylé-morphé*, ou matéria-forma: tudo está na forma de algo que eventualmente se tornará amorfo. Assim temos um materialismo, no qual a matéria é a realidade, o que vem mudando e se tornando cada vez menos “sólido” com a evolução tecnológica envolvendo redes como a internet. Sobre isso, o autor afirma que é importante que se faça esse mundo codificado aparecer, objetivando uma realização das formas projetadas para a criação de mundos alternativos.

O conceito de informar, impor formas às matérias, é crucial neste debate e também ao tratarmos da constituição de um livro, objeto que foi mudando com as épocas, passando de grandes volumes manuscritos até os *ebooks* atuais, há “uma história das técnicas ligadas ao desenvolvimento do livro que mostra como tal objeto foi ganhando forma a partir da matéria disponível em cada época”. (PRIMO, 2019, p. 40).

Matéria e forma também são termos dicotômicos, lados complementares: a matéria preenche a forma e a forma torna a matéria visível, e não só isso: a matéria está sujeita a forma e esta pode ser deformada pela matéria. Além disso, Primo (2019) complementa ao

dissertar sobre a teoria de Flusser (2007):

Se há oposição mais potente, na cultura ocidental, não é entre forma e matéria, mas sim entre forma e espírito. Trata-se de uma oposição iniciada no pensamento platônico de que o mundo das coisas é somente uma representação (uma “cópia”) de um mundo ideal, perfeito, desmaterializado. Séculos adiante, as influências judaico-cristãs contribuem para a condenação do material, que é transitório e corruptível, e a salvação do espiritual, que é eterno e puro. Os movimentos românticos, principalmente o inglês e o alemão, completam e reforçam esse pensamento, valorizando sempre o espírito em detrimento da matéria. É uma hipótese pertinente pensar que essa chave paradigmática tenha influenciado grandemente os estudos literários que buscavam olhar para o texto como um “espírito” eterno, uno, imutável, sem considerar seu “corpo”, que denuncia fatalmente os processos editoriais. (PRIMO, 2019, p. 39).

A partir disso podemos afirmar a importância do estudo da forma, da matéria organizada (MO) juntamente com uma organização materializada (OM): os objetos assim entendidos como mídiun.

Para Flusser (2007), as formas são construções feitas a partir de modelos (uma mesa feita a partir do que se pensa ser uma mesa, por exemplo). A “deformação da ideia” é consequência da evolução das técnicas, que não são constantes pelas interações entre diferentes culturas no decorrer do tempo. Assim, a ciência teórica que estuda as formas não é verdadeira ou fictícia, é “formal”, porque projeta modelos:

Se ‘forma’ for entendida como o oposto de ‘matéria’, então não se pode falar de design ‘material’; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o ‘como’ da matéria e a ‘matéria’ for o ‘o quê’ da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. (FLUSSER, 2007, p. 28).

O material e o formal levam cada um a uma forma diferente de projetar: a material como representações e a formal como modelos. “A maneira material de ver enfatiza aquilo que aparece na forma; a maneira formal realça a forma daquilo que aparece” (FLUSSER, 2007, p. 29).

Nos parece importante levar em consideração os processos editoriais do objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), pensando, dessa forma, em sua materialidade, já que toda mediação editorial atua na significação e na formalização material (FLUSSER, 2007) do objeto mediado. Além disso, as dimensões e a apresentação desse objeto editorial final indicam certos fatos sobre sua circulação: uma capa dourada e suas

dimensões, muito maiores que a de um livro comum, indicam um status de livro especial.

## 2.2 ADAPTAÇÕES NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Para falarmos sobre adaptação nos estudos literários devemos, primeiro, definir o que é uma adaptação. Para isso, trazemos Hutcheon (2011):

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recortar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2011, p. 29).

A partir de tal definição afirmamos que *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é uma adaptação da peça teatral de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Isso também pode ser afirmado por outras palavras dessa mesma autora, que diz que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28), ou seja: uma adaptação não precisa ser fiel à obra fonte, que é o que acontece com nosso objeto, que pode ser definido como uma adaptação paródica (CURVELO, 2013).

Hattner (2010), ao expor as adaptações no sentido de literatura para filmes e a grande quantidade de estudos nesse sentido, afirma:

Em certa medida, esse direcionamento preferencial nos estudos de adaptação parece expressar uma convicção de superioridade de um suporte sobre o outro. Segundo Robert Stam (2000), a suposição da superioridade da arte literária em relação ao filme deriva de diversos preconceitos superpostos: primazia, a suposição de que as artes mais antigas são necessariamente melhores; iconofobia, as artes visuais são necessariamente inferiores às artes verbais (noção que remontaria às proibições judaico-islâmico-protestantes associadas às “imagens gravadas”); logofilia, a valorização da “palavra sagrada”. (HATTNER, 2010, p. 147).

Acreditamos que essa mesma convicção pode ser vista nas adaptações de livros (ou peças) para HQ. O quesito fidelidade é sempre levado em conta ao se falar de adaptações, mas em alguns casos, como o de nosso objeto editorial, *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), o original é uma referência - é contada uma história parecida, com elementos da original, mas é uma nova história. Assim, vemos a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Essa autora também afirma que a adaptação pode ser tanto uma

apropriação quanto uma recuperação: “A adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Em nosso objeto é possível observarmos ambos, Turma da Mônica ao mesmo tempo que recupera a história de *Romeu e Julieta* também se apropria dela, transformando-a para seu próprio universo.

A adaptação, vista dessa forma, como uma releitura não fiel ao texto original, pode ser vista como um enlace do espaço canônico (cânone literário: *Romeu e Julieta*) e do espaço associado (universo: Turma da Mônica). Esses são termos de Maingueneau (2006), para ele, espaço canônico “[...] é o espaço saliente; ele repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre ‘inscritor’ e ‘escritor’ – ‘pessoa’, do outro” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144). De acordo com Chieregatti (2018, p. 230), “trata-se do material linguístico propriamente dito”.

Pensando em paratopia criadora, por sua vez,

A paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2014, p. 119).

Essa paratopia, então, é formada por

processos de subjetivação como um nó borromeano formado por três instâncias – pessoa, escritor e inscritor – em que se sobrepõem continuamente um sujeito dotado de um estado civil – um corpo em movimento no mundo – e um sujeito enunciador que assume determinada cena de fala. (DE SERRÃO, 2017, p. 42).

Nesse sentido, Maingueneau (2006) afirma que estes espaços, canônico e associado, podem ser regidos por dois regimes, o delocutivo e o elocutivo, caso de nosso objeto editorial, no qual as três instâncias da paratopia criadora (pessoa, escritor e inscritor) são mobilizadas:

Ambos regimes não atuam de modo independente, agindo e reagindo um sobre o outro, na esteira da semântica de “equilíbrio instável” que atravessa o funcionamento do literário. Seus funcionamentos, no entanto, não são exatamente equivalentes: enquanto o regime delocutivo é recoberto predominantemente pelo espaço canônico, em que se realçam as características estéticas e estruturais das produções em que se dão a ver os mundos ficcionais criados pelo autor, o regime elocutivo é recoberto por um

espaço associado, composto pelo conjunto de textualidades em que as instâncias pessoa, escritor e inscritor deslizam incessantemente uma sobre a outra – dedicatórias, prefácios, comentários, manifestos, debates, cartas, entrevistas etc. (MUSSALIM; RODRIGUES, 2014 apud DE SERRÃO, 2017, p. 51).

Além disso, “o espaço canônico não se configura se não houver o espaço a ele associado” (DE SERRÃO, 2017, p. 52). Ou seja, o espaço canônico é o ponto original do qual o espaço associado se vale para existir e variar, dando sentido ao canônico. Em nosso objeto, *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), a HQ é uma forma de celebrar a obra original, se tornando um espaço associado dessa obra, como afirmam Salgado e Antas Jr. (2011),

Pode-se afirmar que todas elas [adaptações] celebram a autoria de Shakespeare e são interessantes porque nascem daí, dessa história de amor tão lembrada – não necessariamente tão conhecida, se se pensar em termos de contato com o texto shakespeariano, o original. (SALGADO, ANTAS JR., 2011, p. 260).

Podemos dizer que a adaptação, assim, é um ato de imortalização da história original, modificando-a para um novo público ao mesmo tempo que reconhece a sua qualidade e a validade de ser adaptada. *Turma da Mônica*, dessa forma, com suas sátiras e referências a Shakespeare, está, ao mesmo tempo, formando seu próprio espaço canônico e, ao lembrar Shakespeare e, assim, celebrá-lo, participando de seu espaço associado. Nos aprofundaremos no conceito de paratopia criadora no capítulo “3 Paratopia Criadora”.

A realização de uma adaptação levanta perguntas em relação à autoria, ela deve ser atribuída ao autor original, em nosso caso, Shakespeare, ou apenas ao autor de sua adaptação, Mauricio de Sousa e demais integrantes da equipe de realização da obra, ou ainda a ambos? É uma questão complexa, acreditamos que há um enlace entre um autor e outro, uma autoria dupla que deve ser lembrada. Há uma atribuição autoral à Shakespeare em um dos paratextos de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), com uma pequena biografia que diz quem ele é e outras obras de sua autoria e o nome da obra original está no nome dessa adaptação, o que nem sempre acontece: trata-se de uma celebração de Shakespeare a partir da visão da *Turma da Mônica*. O “esqueleto” da história foi dado, mas o que a equipe de Mauricio fez com ele foi uma obra única, possível a partir da constituição dos personagens a partir das personalidades já existentes da turminha, o ethos discursivo de cada um deles torna a história nova, não apenas na trama. Cada adaptação feita recebe partes de seu novo autor e de seu novo contexto, sendo uma obra completamente nova.

## 2.3 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Interessante pensarmos sobre a aceitação das histórias em quadrinhos como forma de literatura e arte. Essa forma de contar histórias é uma das principais em nossa cultura, andando juntamente com filmes, e o teatro, como narrativas imagéticas. Segundo Eisner (2008), o cinema já constitui sua reputação e já está estabelecido há um certo tempo, mas as histórias em quadrinhos ainda estão caminhando nesse sentido. O autor até mesmo fala sobre o conceito de literatura:

Na segunda metade do século XX houve uma mudança na definição do que é literatura. A proliferação do uso de imagens como um fator de comunicação foi intensificada pelo crescimento de uma tecnologia que exigia cada vez menos a habilidade de se ler um texto. Dos sinais de trânsito às instruções mecânicas, as imagens ajudaram as palavras e, muitas vezes, até as substituíram. Na verdade, a leitura visual é uma das habilidades obrigatórias para a comunicação neste século. E as histórias em quadrinhos estão no centro desse fenômeno. (EISNER, 2008, p. 7).

Para os autores e leitores de histórias em quadrinhos, a sua conexão com a literatura se dá principalmente em histórias que se enquadram no gênero *graphic novels*, que são caracterizadas como histórias mais artísticas e com assuntos mais “sérios” e com adultos como público-alvo, tornando o parentesco com a literatura menos sutil.

Quadrinhos são publicados em jornais como forma de entretenimento desde o início do século XIX, quando eram usados como uma forma de autores terem maior acesso ao seu público, como fazia Charles Dickens (CURVELO, 2013, p. 37), eram também uma forma inovadora de contar histórias por unirem a linguagem verbal e não-verbal. Nessa sua circulação inicial, as histórias em quadrinhos ainda não tinham um formato padrão e tinham seu texto escrito no rodapé dos desenhos. Foi só no final desse século que o texto passou a aparecer junto com os personagens nos quadros, na história *Yellow Kid*, que se tornou um marco da história dos quadrinhos (MENDONÇA, 2005, p. 194).

O conceito de história em quadrinhos hoje é o de histórias contadas sequencialmente a partir de quadros que utilizam textos visuais e/ou verbo-visuais, tendo também como uma de suas características principais a fala em balões. Sua utilização é o que dá mais agilidade à leitura e possibilita maiores oportunidades gráficas, as diferenças nas falas são indicadas por diferentes tipos de balão, além do uso de onomatopéias para inclusão de efeitos sonoros nas histórias e, como no caso de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), há até músicas na história, indicadas por sinais musicais.

Tal formato de contação de histórias popularizou-se no Brasil na primeira metade do século XX com a publicação de histórias estrangeiras traduzidas, a publicação de artistas nacionais passou a concorrer com a de estrangeiros principalmente depois de 1963 “com o Decreto-Lei n. 52.497, de nacionalização dos quadrinhos, assinada pelo presidente João Goulart, e pelos incentivos de produção” (SCARELI, 2003, p. 12).

Fora do espaço nacional, a popularização das HQs se iniciou nos anos 1930, principalmente nos Estados Unidos, onde recebeu um formato próprio e o nome de *comic book*. Esses anos ficaram conhecidos como a Era de Ouro dos quadrinhos, quando teve início a popularização das histórias de heróis, que nessa época tinham como alvo o público infantil e usavam o espaço das histórias para ensinar ética e bons costumes para as crianças. Isso mudou nos anos 1960, momento em que os quadrinhos passaram a buscar um público mais adulto. Nesse momento, o herói passou a ser mais humanizado e questionador de seus poderes, a figura de herói passou a ser também a figura de uma pessoa com a qual os leitores podiam se identificar e sentir simpatia, afinal, os problemas vividos pelos heróis enquanto pessoas também podiam ser enfrentados por eles. O maior exemplo dessa fase são as histórias do Homem-Aranha, criado em 1962 por Stan Lee.

Nessa mesma década, em 1969, a primeira revista da Mônica foi publicada, em cujas histórias Mauricio de Sousa colocou como inspiração a sua própria infância e a de suas filhas. No início dos anos 1970 o autor já publicava nacionalmente com vários personagens, pela grande popularização de suas histórias. Durante seus anos de publicação, o processo de criar e publicar histórias foi se modificando, até que o seu criador “desenvolveu um sistema de trabalho em equipe, que lhe possibilitou publicar em escala industrial” (SCARELI, 2003, p. 25). A mudança da escrita tradicional dos quadrinhos por um único autor é algo que vem acontecendo com o passar dos anos, segundo Eisner (2008), e a sua produção passa a ser feita a partir de “equipes criativas”, composta por vários profissionais, como: escritor, artista, arte-finalista, colorista e letrista.

Entre a segunda metade da década de 60 e o início da de 90 também começaram a surgir lojas especializadas em histórias em quadrinhos, influenciadas pela popularização do gênero para públicos mais diversos e pelas publicações de *graphic novels*. Essa época é marcada pela busca por um conteúdo mais literário para o gênero, então temas que até então eram exclusivos da literatura, do cinema e da política passaram a ser assunto de histórias quadrinizadas (EISNER, 2008, p. 8). E é nesse meio, no final dos anos 1970, que a primeira publicação de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* é lançada.

Outra grande característica das HQs é que elas também estão “muito próximas da cultura popular em forma e conteúdo - revistas impressas em tiragens grandes e de valor acessível, bem como conteúdos de imagens aliadas a textos coloquiais na maioria das vezes” (GAZY, 2006, p. 183). Assim, muitas das histórias em quadrinhos são de fácil leitura e existem muitas histórias seriadas que têm como principal público as crianças, como é o caso da Turma da Mônica. Séries como essa têm como principal característica o humor, tanto nas tirinhas quanto nas histórias mais longas dos gibis e dos livros. Entretanto, não é por ter o humor e o entretenimento como característica das obras mais famosas que o gênero não seja válido como forma de leitura, tal qual afirma Eisner (2008):

Quando é empregada como veículo de ideias e informação, essa linguagem se afasta do entretenimento visual desprovido de pensamento. E isso transforma os quadrinhos numa forma de narrativa. (EISNER, 2008, p. 10).

O autor também afirma, em seu livro *Narrativas Gráficas* (2008), que as histórias em quadrinhos são tanto uma forma de arte quanto de literatura, ainda buscando reconhecimento e legitimidade.

.Além disso, outra peculiaridade do gênero quadrinhos, especificamente os que têm personagens infantis, é a longevidade dos personagens - os personagens da Turma são crianças desde suas primeiras aparições até hoje<sup>3</sup>:

Mônica supostamente tem 7 anos mas, apesar de ser uma personagem criança, assume por vezes comportamentos, crises e neuroses adultos. Dessa forma, assemelha-se às personagens de Charles Schulz (Charlie Brown, Minda etc.) Difere bastante da personagem Mafalda, de Quino, pois esta personagem é extremamente politizada, chegando a dar aulas de sociologia a seus pais. Mônica não demonstra qualquer tipo de engajamento político. (MENDES, 1999, p. 2).

A partir dessa longevidade característica dos personagens infantis, eventualmente pode-se dizer que eles se comportam como “adultos em miniatura”. Ao falar sobre a série Peanuts, Gatti (2013) fala sobre o reflexo do mundo adultos nas histórias:

Não se trata, pois, de adultos em miniatura, mas de crianças que mobilizam matérias do mundo adulto e se mostram, dessa maneira, afetadas por essas matérias. Isso tem um peso diferente. (GATTI, 2013, p. 12).

---

<sup>3</sup> Mesmo com a criação da Turma da Mônica Jovem, em 2008, há uma continuação da publicação das HQs com os personagens crianças.

Com isso, percebemos como os quadrinhos funcionam como uma forma de espelho das situações contextuais de sua comunidade discursiva - mesmo que sejam situações do mundo adulto aos olhos de uma criança, as histórias também servem para formação do leitor que, a partir delas, pode entrar em contato com situações que talvez ainda não tenha vivenciado ou sobre as quais nunca tenha pensado.

Outra característica dos quadrinhos com personagens infantis é que cada personagem é uma versão estereotipada de crianças (a que não quer tomar banho, que fala “errado”, a que come muito, a que briga muito), o que também é recorrente e outras HQs de humor com personagens infantis, como afirma Gatti (2013) ao falar de estereótipos de crianças no humor, sendo que esses estereótipos, inclusive, fazem parte dos fatores que geram o humor nas histórias:

às crianças se atribuem certos papéis estereotipados que diferem essencialmente do adulto. Tais papéis, em boa medida, parecem convergir para uma imagem que é a do indivíduo em formação. A criança, se sabe, em contraposição com o adulto (embora também se saiba que este não é também “completo”) é vista como “incompleta”. E é com esta “incompletude” que boa parte da estereotipia da criança está em diálogo. (GATTI, 2013, p. 220).

As histórias de Mauricio de Sousa, criador de Mônica e toda sua turma, então, possuem algumas características compartilhadas por outras HQs infantis: possuem desenhos simples e com personagens próximos do dia-a-dia das crianças. Mas, em *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), algumas dessas características das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica são subvertidas: os quadros não são quadros e os desenhos não são simples. Há muitos mais detalhes nesta publicação do que em histórias comuns da Turma, os quadros são arredondados e com formatos muito diferentes dos comuns, algumas bordas são formadas por flores - Figura 5 abaixo. Escolhas feitas para ambientar a história como algo diferente do que é comumente Turma da Mônica, mostrando que ali a história contada é outra, com outros personagens e em outro ambiente, é *Romeu e Julieta*.

**Figura 5** - Exemplo de quadro com flores nas bordas, localizado na página 9 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Dentro do hipergênero quadrinhos encontramos alguns gêneros e, dentre eles, dois se associam principalmente à Turma da Mônica: a tira cômica, marco de início da carreira de Mauricio e que continua acompanhando os gibis nas páginas finais, e a história em quadrinhos em si, forma que as histórias da turma são contadas, variando em número de páginas e em formato de circulação (revista, livros etc). Dentro desses espaços, sejam em tiras ou em histórias maiores, o que sempre acompanha a turminha é o humor. São histórias feitas para entreter, principalmente, mesmo que algumas também sigam um papel de ensino.

Tal característica, o entretenimento, é a mais associada a histórias em quadrinhos, que começaram a ser conhecidas por tirinhas em jornais. Muitas dessas tirinhas trazem críticas sociais a partir do humor, o gênero tirinha, atualmente, tem um prestígio maior do que as histórias de humor mais longas, como as da Turma da Mônica, que tem como função principal o entretenimento. Em alguns casos a tira cômica é vista “como uma espécie de ‘prima rica’ da HQ” (GATTI, SALGADO, 2013, p. 521). Isso se dá pelo fato das histórias em quadrinhos publicadas em revistas serem associadas a um público infantil, mesmo que se saiba que existem histórias quadrinizadas para todos os públicos, mas por serem desenhos há um estereótipo de que é “para crianças”. Como Martignone e Prunes afirmam, como citado por Gatti e Salgado (2013):

Frases como “eu não leio quadrinhos”, “são para crianças”, “não são livros de verdade”, “são só para jovens”, etc, são praticamente lugares comuns universais desde a aparição de revistas em quadrinhos. Porém, boa parte desse público multitudinário que não lê quadrinhos nunca deixa de ler, gostar e comentar as tirinhas humorísticas do jornal, e conhece perfeitamente cada

personagem. (MARTIGNONE, PRUNES, 2008, p. 26 apud GATTI, SALGADO, 2013, p. 521, tradução nossa).<sup>4</sup>

Com essa citação podemos ver como as HQs são ligadas a uma produção mais infantilizada pelo imaginário popular, mesmo que a tira cômica alcance certo prestígio pela sua circulação e temáticas associadas. Interessante pensar como, no caso de Turma da Mônica, as histórias se iniciaram no gênero tirinhas, já com personagens crianças, e depois passaram para outras formas de circulação, como revistas em quadrinhos, livros em quadrinhos e até *graphic novels* mais recentemente, com o selo Graphic MSP, no qual artistas contam histórias de personagens da Turma no seu próprio estilo.

O caminho seguido pelas publicações da turminha está em concordância com o universo quadrinizado brasileiro: os quadrinhos brasileiros são pautados desde seu início por um diálogo com o humor. Como afirmado por D'Oliveira (2011):

Os quadrinhos brasileiros estão fortemente ligados, em sua gênese, ao humor e à sátira. No final do século XIX, os jornais ilustrados, contendo basicamente desenhos e caricaturas acompanhados de legendas ou de pequenos textos, gozavam de grande apreço junto ao público. Veículos de divulgação de ideias vanguardistas, esse tipo de publicação encontrava no humorismo não só um meio de expressão, como também um refúgio. (D'OLIVEIRA, 2011, p. 63).

Os quadrinhos, em formato de tirinhas, eram publicados como forma de crítica, pois fazer críticas através do humor fornecia uma liberdade maior do que a dada à imprensa oficial. O humor, assim, pode ser visto como uma relação entre a ordem social e a liberdade criativa, podendo ser usado tanto como subversor quanto como reproduzidor dos valores presentes na sociedade, esse tipo de humor anda lado a lado da sátira política. Cria-se, nesse caso, um distanciamento entre o falante e o discurso enunciado.

Para além desse aspecto do humor como crítica social, o humor brasileiro também está muito ligado à pedagogia e ao entretenimento através de suas histórias, âmbito em que a Turma da Mônica transita muito - há publicações da Turma sobre vários assuntos, como segurança no trânsito, reciclagem... Tais publicações são realizadas pela predileção das crianças pelas histórias e personagens da Turma, o caminho pedagógico se colocou como uma opção pelo público que alcançaram: “Sua obra, um sucesso comercial, apesar de ter no humor

---

<sup>4</sup> Original: Frases como “yo no leo historietas”, “son para niños”, “no son libros de verdad”, “son solo para varones”, etcétera, son prácticamente lugares comunes universales desde la aparición de las revistas de historietas. Sin embargo, buena parte de ese multitudinario público que no lee historietas no se pierde nunca de leer, disfrutar y comentar los chistes del diario, y conoce perfectamente a cada uno de los personajes.

um de seus principais ingredientes, possui fortes vínculos com estratégias de ação voltadas à educação.” (D’OLIVEIRA, 2011, p. 66). O humor pedagógico funciona como um elemento de formação de crianças, como leitoras e como parte da sociedade, é um elemento da construção da identidade, reinventando e representando o mundo.

Um ponto em comum entre *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) e *Romeu e Julieta* é o humor, mesmo que em graus diferentes. Shakespeare usava a estratégia do humor em suas peças para aproximar-se de seu público, seu teatro era então popular e tinha como características principais:

Grande quantidade de atores em cena, inserções cômicas nas tragédias, mescla entre o teatro popular e o clássico, personagens burlescos, imagens biunívocas e o apelo retórico para suscitar/incentivar a imaginação do público. (CURVELO, 2013, p. 34).

Na adaptação *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) há uma ressignificação das características tradicionais de Shakespeare. A história continua sendo ambientada num ambiente renascentista e usa da metalinguagem para referenciar a obra original, mas certos pontos são modificados para que se adequem ao público infantil: todos os pontos trágicos se tornam cômicos, não há mortes e nem armas.

O humor pode ser gerado de diversas formas, uma delas sendo a quebra de expectativas - o mesmo acontece com piadas -, como a cena do casamento, na qual Cascão usa talco para abençoar os noivos (esta cena pode ser vista na seção de análise, Figura 21). Segundo Ramos (2007), “tiras cômicas e piadas utilizam as mesmas estratégias para produzir efeito de humor no texto” (p. 19). O mesmo vale para nosso objeto editorial que, mesmo não sendo uma tira cômica, traz características do humor encontrado nelas, as expectativas das situações retratadas são quebradas, mas dentro da coerência da história, do gênero e de seus personagens: Cascão tem medo de água, então buscou uma alternativa para a água benta. Gil (1991), citada por Ramos (2007), ao explicar o efeito do humor em piadas diz:

O texto arma uma espécie de arдил para o leitor. O mecanismo desse arдил faz com que o leitor se enrede em sua própria teia, isto é, o texto trabalha com dois sentidos. Num primeiro momento, ele privilegia um sentido e faz com que o leitor espere uma solução de acordo com esse sentido. Num segundo momento, o texto conclui pelo outro sentido que também está no texto, caminhando de modo implícito ao lado do outro. Ele é introduzido a descobrir e a se surpreender com a descoberta de que já tinha o conhecimento daquilo que agora lhe é revelado. Ele se surpreende ao descobrir que conhecia antecipadamente o conteúdo da revelação. (GIL, 1991, p. 133 apud RAMOS, 2007, p. 149).

O leitor de Turma da Mônica já tem a informação de que Cascão não gosta de água, dessa forma, ao mesmo tempo em que há uma surpresa, há também uma compreensão de que “não poderia ser de outro jeito”.

Ramos (2007), ao estudar teorias sobre o humor em tiras cômicas, afirma após apresentar a teoria de diversos autores:

A peculiaridade da narrativa das tiras é que apresenta um desfecho inesperado, não previsto, que seria a gênese do humor. É outro consenso entre os autores e é o que parece unir as diferentes perspectivas vistas até aqui. Por caminhos teóricos diferentes, com terminologias diferentes (mudança de isotopia, elemento disjuntos, diegético, extradiegético ou extratextual, quebra de expectativa, desfecho inesperado, sobreposição de *scripts*), as pesquisas mostram que elementos verbais, visuais ou ambos são utilizados para mudar inesperadamente a narrativa apresentada até então. (RAMOS, 2007, p. 322).

O mesmo acontece no objeto aqui estudado, o efeito do humor é apresentado em diversas cenas, não apenas no fim, como seria numa tirinha, mas sempre com uma quebra do que seria esperado daquela situação e sempre a partir de dicas dadas tanto pelo texto visual quanto pelo verbal dentro da narrativa apresentada.

### 3 PARATOPIA CRIADORA

Para falar de autoria precisamos falar sobre paratopia criadora, conceito que Maingueneau (2018) formula ao pensar o discurso literário. A partir dele pensa-se a autoria como um lugar impossível, pois “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (p. 89). Essa paratopia é criadora porque apenas existe ao integrar-se num processo de criação, ela também envolve o pertencimento, ou não pertencimento, do escritor no espaço literário. Segundo Chartier (2012), “a realidade existencial, fenomenológica do sujeito é, então, a condição da própria possibilidade da literatura, da obra, do autor” (p. 33). Assim, pensamos a autoria como um produto do autor em seu meio, e, para além disso, sendo constituída por três instâncias: pessoa, ligada a aspectos biográficos não negligenciáveis na trajetória autoral que se firma; escritor, ligada ao reconhecimento social dessa atividade; e inscritor, ligada sobretudo ao trabalho textual na sua dimensão linguística conjugada a sua inscrição material. Essas instâncias são diferenciáveis mas indissociáveis, as três formam um nó borromeano - Figura 6, a seguir. Para a linha de pesquisa que utilizamos, a autoria é entendida como uma forma de gestão entre as três instâncias.

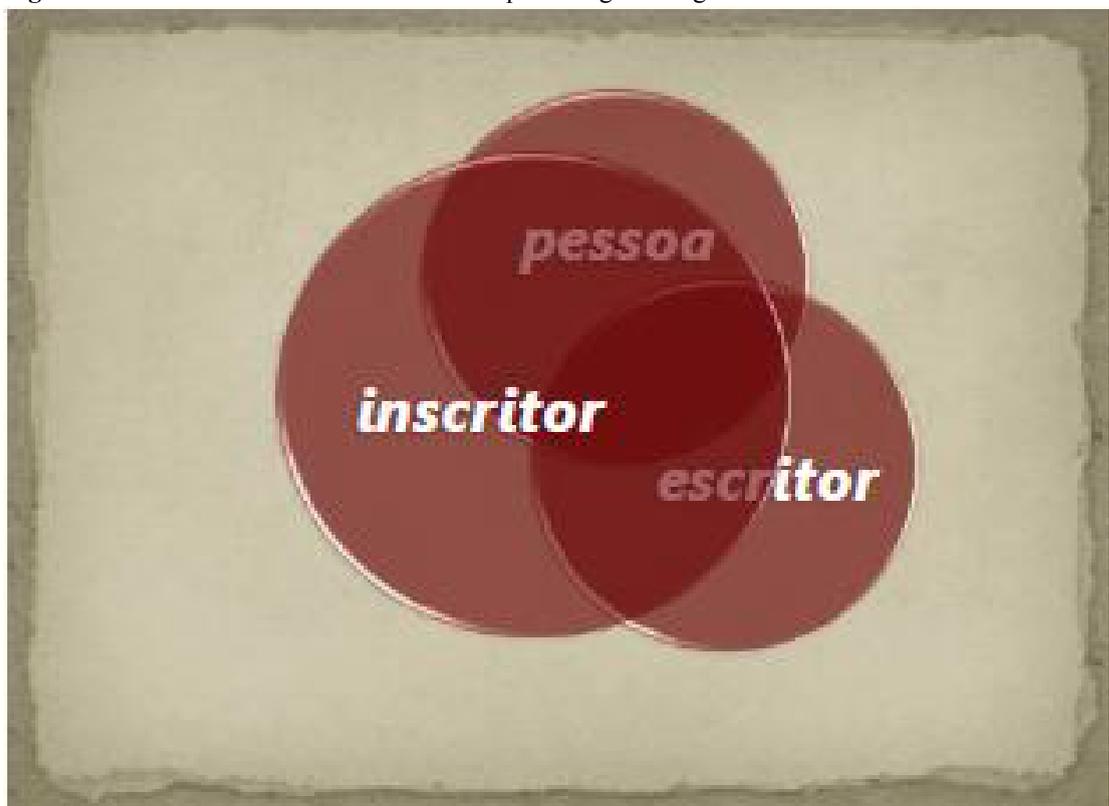
**Figura 6** - Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral.



Fonte: SALGADO, L.S. Grupo de pesquisa Comunica - inscrições linguísticas na comunicação: um trabalho no limiar, 2016, a partir de Maingueneau, 2006.

A dinâmica de gestão autoral varia, então, sugerindo diferentes proporções de cada uma dessas instâncias – o que aponta para diferentes figuras de autor e diferentes tipos de obras –, não é uma fórmula que permanece imutável para todos os casos. Sendo assim, trazemos como exemplo a Figura 7 abaixo, que caracterizaria, segundo a análise dessa dinâmica, instaurada com a circulação de uma obra, um escritor iniciante cuja produção não está ligada a condicionantes pessoais ou a uma carreira de escritor consolidada:

**Figura 7** - Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um escritor iniciante.



Fonte: SALGADO, L.S. Grupo de pesquisa Comunica - inscrições linguísticas na comunicação: um trabalho no limiar, 2016.

Nessa figura, vemos que o trabalho inscricional se sobrepõe, indicando a variação das três instâncias a depender do objeto a ser analisado.

A autoria, vista dessa forma, é um posicionamento num campo. Segundo Doretto (2019),

A representação das instâncias é modificada a partir das diferenças que existem em cada caso analisado, pois uma autoria se configura de acordo com o funcionamento de cada uma das três instâncias, e os funcionamentos possuem diferenças que estão ligadas a cada indivíduo. São as instâncias,

sempre em rebatimento recíproco, que fazem uma unidade autoral. Nenhum dos aspectos (sociais, ritualísticos, pessoais) que fazem parte desta voz individualizada pode ser retirado para que uma obra seja escrita, tudo está na construção do texto (em maior ou menor escala) sendo retrabalhado, renegociado. (DORETTO, 2019, p. 176).

Para Maingueneau (2006), o entrelaçamento dessas instâncias instaura “um impossível lugar”, um lugar que existe paralelamente à existência de um real: é fato que os textos autorais existem e circulam, gerando questionamentos sobre sua produção, constituída por um espaço (objetos e práticas), um campo (gêneros mobilizados) e um arquivo (memória discursiva, que está em constante atualização). Assim, todo texto autoral supõe uma dinâmica entre as três instâncias conforme certos tropismos (MAINGUENEAU, 2006), que são

tendências a paratopia mesmo nas textualizações de discursos que não podem se autolegitimar, que precisam recorrer a outros como fonte, mas soam como identidades ancoradas num Absoluto, efeito produzido por certas práticas características do mundo contemporâneo. (SALGADO, 2016, p. 8).

Seguindo esse trabalho de Maingueneau, trata-se de considerar que esse autor

pensa a dinâmica da produção literária em três planos: um espaço, feito de objetos e práticas que levam os indivíduos a assumir lugares (de leitor, de escritor, de mediador...); um campo, em que se confrontam posicionamentos estéticos definidos, entre outras coisas, pelos gêneros de discurso mobilizados; e um arquivo, isto é, uma memória discursiva que, ao mesmo tempo que se põe como herança de toda nova criação, é incessantemente refeita, retrabalhada na sua relação com cada novidade. (SALGADO, 2016, p. 7).

Assim, ao pensarmos sobre o autor e criador de Turma da Mônica, Mauricio de Sousa, podemos pensar esse nome à frente dos produtos editoriais, como: i) pessoa que mora na cidade de São Paulo, por exemplo (pessoa); ii) que frequenta variados lugares de publicização, como programas de TV e filmes (escritor), iii) a partir de uma escrita feita em equipes, num processo inscricional que podemos chamar de “industrializado” (inscritor). Esses três pontos constituem seu nome como autor, é uma paratopia produzida, a Turma da Mônica aponta para a constituição autoral de Mauricio de Sousa, que dela participa. Ele, dessa forma, ocupa o lugar de autor no espaço, fazendo parte do campo literário das HQs infantis e sua obra é realizada a partir do arquivo criado por ela própria e por outras memórias discursivas do campo.

Abordamos, da perspectiva acima delineada, o literário como um funcionamento discursivo e, acompanhando a proposta de Maingueneau (2006), entendemos que se organiza conforme uma rede de aparelhos, um campo discursivo e um arquivo. Esses planos apenas existem em relação uns aos outros, não podendo ser classificados individualmente. O espaço literário, para o autor, se produz conforme a dinâmica de uma rede de aparelhos dentro da qual indivíduos podem ser autores, leitores, editores etc, e onde intervenções podem ser realizadas por mediadores, intérpretes ou avaliadores e cânones. E essa dinâmica é que delimita um campo discursivo, onde posicionamentos estéticos são confrontados e afetados pela conjuntura. O campo é “uma estrutura dinâmica de equilíbrio instável” (DORETTO, 2020, p. 189).

Todo autor assume tropismos ao exercer sua autoria, sendo mais ou menos ligados a determinado universo de coisas, o nó borromeano não se mostra como igual para toda autoria, variando de acordo com a gestão de cada autor, o que sugere diferentes proporções de cada uma dessas instâncias. Ou seja,

as restrições constitutivas da pessoa que escreve afetam o modo como escreve e o modo como administra a circulação de sua escrita, e são por eles afetadas. É de fato um enlaçamento das três instâncias, que só assim, enlaçadas, dão a ver uma unidade autoral. (SALGADO, 2020a, p. 5).

A partir desse enlaçamento, pretende-se que a autoria seja “examinada como um lugar de dinâmicas em tessitura, não como papel social ou lugar de fala ou efeito de sentido de uma dada textualização, mas, sim, como implicação entre tais instâncias” (SALGADO, CHIEREGATTI, 2018, p. 120). Assim, é possível estudar uma produção autoral a partir das implicações entre as três instâncias e a partir das quais outras são produzidas, a autoria faz parte de uma dinâmica. É possível a percepção de uma “unidade autoral” que só pode existir “mediante uma atividade de criação e de enunciação” (MAINGUENEAU, 2018, p. 109). Ou seja, é feita uma negociação no ato de criar e enunciar, a existência de um autor só é possível a partir de sua obra, também um objeto técnico, que só existe a partir das instâncias que fazem o autor: “a autoria é fundamentalmente gestão pragmática e simbólica dos objetos editoriais que para ela apontam” (SALGADO, 2020a, p. 3). Ao falar de obra, então, nos referimos aos trabalhos apontados para certo autor e que são resultado de processos complexos. Sobre isso, também importa lembrarmos a problemática do nome do autor, trazida por Foucault (1992):

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome,

etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si. (FOUCAULT, 1992, p. 44).

Devemos dizer que a autoria é o lugar discursivo do sujeito autor e de seus coenunciadores editoriais, que trabalham em conjunto na produção de um objeto editorial final, sendo isso que justamente leva a pensar a autoria como gestão. Há um complexo nó de atores, técnicas e normas que produzem o lugar autoral.

Como trazido no verbete “Autoria”, na minipédia Tarefas da edição, a autoria também se relaciona com questões como autoridade, autenticidade e legitimidade:

Ou seja: a autoria está sempre ligada a uma autorização para dizer, conferida pela possibilidade de atestar a fonte do dizer. A legitimidade do que se diz está, assim, atrelada a um entendimento consensuado numa dada comunidade ou sociedade (a escala de reconhecimento é variável), conforme suas formas de testificação ou seus sistemas de consagração. (SALGADO, 2020b, p. 40).

Além disso, no caso de uma adaptação como a aqui estudada, outras questões também importam, como a relação desta com o original. Segundo Salgado (2020a),

as reproduções (que põem problemas para a aura da experiência irrepetível vivida na presença de uma obra única) estabelecem novas mitologias para os originais (que são alçados a novo valor diante das reproduções que se fazem dele) e mitologias sobre as próprias reproduções (importa de que tipo são, se autorizadas ou não, se chanceladas por uma instituição auditora, se são escassas ou abundantes). (SALGADO, 2020a, p. 1).

*Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é uma adaptação que reproduz a trama de *Romeu e Julieta*, participando dessa forma da construção da mitologia de Shakespeare ao mesmo tempo que também constrói a mitologia de Mauricio de Sousa, também construindo uma mitologia própria ao se mostrar como um clássico. Todos esses fatores conversam para uma autoria gerida paratopicamente e delineada na dinâmica autor-obra.

Então, as HQs produzidas pela Mauricio de Sousa Produções não são só textos a serem lidos, toda a sua inscrição material as torna o que são: uma apresentação de histórias pelo ponto de vista de uma editora de produções em escala industrial. Há um criador, Mauricio de Sousa, que não necessariamente participa da produção das histórias que levam seu nome de autor, para isso há roteiristas e desenhistas que se valem das fórmulas já

participantes de nosso imaginário, da tradição estabelecida. Sobre isso, podemos trazer Chartier (2012) ao falar sobre uma “ordem dos livros”, ao comentar sobre a coerência ou incoerência de uma obra atribuída a uma mesma identidade:

não podemos colocar em jogo unicamente a ordem do discurso, mas também a ordem dos livros, ou seja, esta invenção fundamental que faz com que um mesmo objeto torne legíveis a coerência ou a incoerência de uma obra atribuída a uma mesma identidade. (CHARTIER, 2012, p. 61).

As obras da Turma da Mônica possuem essa coerência em suas publicações e trazem o nome de seu criador, mesmo que seu nome nem sempre apareça como autor. Podemos dizer, então, que no contexto brasileiro do século XXI o criador da Turma da Mônica é um autor consagrado com autoridade dentre os autores brasileiros, principalmente no âmbito de HQs infantis. Isso se prova verdadeiro, mesmo que atualmente sejam poucas as histórias escritas por Mauricio - sua autoridade já foi estabelecida. Há toda uma rede de sociabilidade dentro da qual a autoria é gerada.

No caso em tela, há uma relação autor-obra que não pode ser pensada fora de uma “cadeia criativa”, que cria as inscrições materiais e os modos de dizer característico do universo da Turma da Mônica, como afirmado por Salgado (2020b),

Enfatiza-se, assim, que a relação autor-obra deve levar em conta o que no Brasil, desde a Lei do Livro de 2003 (n. 10.753), é referido por “cadeia criativa”. Entende-se, com isso, que toda criação tem a ver com o trabalho dos comuns, inclusive para construir a figura de um gênio absoluto. (SALGADO, 2020b, p. 42).

Objetivamos refletir sobre as implicações entre de ethos discursivo e autoria no contexto da cultura da propagabilidade. Trata-se, com base nisso, de analisar como se põe em circulação a obra em estudo, tanto na sua dimensão mais ligada ao objeto editorial, quanto na sua dimensão mais ligadas à autoria, que se constituem reciprocamente.

Desse modo, pensando sobre a autoria, podemos nos perguntar sobre o que torna um objeto editorial extraordinário? Como algo é visto como criação e não repetição do que já foi feito? O que faz uma adaptação se tornar um “sucesso” mesmo que seja abertamente uma repetição? A hipótese que trazemos é que a gestão da textualização, do ethos que dela emerge, portanto, e que configura os objetos editoriais como autorais, é responsável por tal distinção.

Não pode deixar de ser ressaltado, ainda, que dessa perspectiva o que é ordinário e o que é extraordinário se definem historicamente, autoria é um efeito de recepção:

Assim, caberia perguntar: quando é que as releituras e interpretações estão autorizadas a circular como criações, e quando não? Que apropriações se podem pôr em circulação como criação? Em casos como os citados, o extraordinário que nos leva a chamar de criação uma certa apropriação de uma dada autoria é justamente o reconhecimento dessa autoria-primeira e, então, o da segunda, que nela se apoia para produzir algo de novo, ou de renovado, se quisermos ser rigorosos. (SALGADO; ANTAS JR., 2011, p. 260).

A obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare se tornou um cânone que, mesmo não circulando integralmente, circula em muitas versões ou menções, como abordam Salgado e Antas Jr. (2011):

Quem é o autor da versão satírica em que contracenam Julieta Monicapuleto e Romeu Montéquio Cebolinha, de Mauricio de Sousa? Lembremos que em 1978 uma peça teatral foi levada ao palco enquanto se produzia a versão televisiva do que saiu em HQ (história em quadrinhos) e também em LP (disco de vinil long play) nesse mesmo ano. Se considerarmos todas as adaptações e ajustes que configuram cada um desses meios, que autoria atribuiremos a quais dessas versões? (SALGADO, ANTAS JR., 2011, p. 260).

A partir dos aspectos aqui apresentados, a autoria é vista como transitiva dentro de uma perspectiva editorial. Ela não apenas existe, mas existe ao depender de complementos que devem ser administrados. Ao conhecer uma obra, como histórias e livros publicados pelo selo editorial Mauricio de Sousa Produções, conseguimos entender uma construção autoral entendida como uma gestão de uma figura discursiva.

## 4 A CONSTITUIÇÃO DA OBRA

Neste capítulo, focalizado principalmente na análise do objeto e seus personagens, trataremos os principais conceitos utilizados para tanto, intermedialidade, ethos discursivo e a cor como informação.

### 4.1 INTERMIDIALIDADE

Consideramos importante e interessante para a compreensão do objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) a definição de intermedialidade e seus conceitos correlatos. Utilizaremos principalmente os textos *Inter textus / Inter artes / Inter media* de Cluver (2006) e *Intermedialidade*, do mesmo autor, de 2011. No segundo, há uma definição clara de intermedialidade: “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias.” (CLUVER, 2011, p. 9), ainda que o conceito de “mídia” seja amplo e não completamente definido nos diversos campos que buscam estudá-lo. Acreditamos que seguindo o objeto aqui estudado, o termo “mídia” poderia ser transposto para “medium”, ou “mídium”, tal qual o estudo proposto por Debray (1993) e que podemos relacionar com o que Cluver (2011) afirma sobre a intermedialidade, que ocorre com a mídia de comunicação: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; apud. CLUVER, 2011, p. 9).

Já em *Inter textus / Inter artes / Inter media* (2006), o autor discorre sobre a construção de uma base teórica para os estudos intermidiáticos, justificando a necessidade de tal base principalmente pela não clara definição do termo. Um dos pontos formulados e argumentados pelo autor em seu texto é a troca do termo comumente utilizado “interartes” por “intermedialidade”, considerando-os a partir de visões diferentes, a de sua equivalência ou diferença teórica:

como plenamente equivalentes, como pressupõem Wolf e Wagner; ou se, após uma discussão mais aprofundada dos dois conceitos e de seus campos correspondentes, fosse possível aproximá-los tanto na formulação de tarefas quanto no método e, sobretudo, na escolha dos objetos de pesquisa. (CLUVER, 2006, p. 12).

Sobre isso, Cluver (2011), também afirma ao pensar em uma definição para a intermedialidade:

as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do *ready-made* por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nesse discurso. (CLUVER, 2011, p. 10).

Há também uma discussão em seu texto sobre o Comparativismo nos Estudos Interarte, considerando que a arte da palavra tem uma predominância sobre as outras formas de arte nesse tipo de estudo, tendo, inclusive, a expressão “Literatura e outras artes”, que é muito usada nesse campo de estudo, mesmo não sendo a mais apropriada, segundo o autor. Sobre a mídia verbal, no qual comumente ouvimos definida como “literatura”, Cluver (2011) afirma: “Não existe um substantivo que possa servir como rótulo para ela; ‘literatura’ indica apenas uma classe, com muitos gêneros, ao lado de muitos outros gêneros não-literários.” (p. 12). Assim, Cluver (2006) reflete sobre o que são os estudos comparativistas, que seria o contato, às vezes comprovado e às vezes não, entre textos e autores, o que deixa vestígios nas obras. Ele complementa:

O que, então, aos poucos se tornou claro, ou foi cada vez mais considerado, foi o fato de que havia entre os “pré-textos” de um texto uma série de outros textos que não podiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias. Quando o interesse científico foi transferido do autor – que Roland Barthes declarou morto, em relação a determinados textos, e que Michel Foucault reduziu a funções autorais – para o leitor, que avançou até mesmo com certo direito para o posto de realizador do texto, a intertextualidade se complicou ainda mais, pois surgiram os “pós-textos”, sem falar dos “paratextos”, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. (CLUVER, 2006, p. 14).

Isso nos referencia à teoria de Maingueneau (2018) sobre espaço canônico e espaço associado, na qual é afirmado que obras literárias associam esses dois espaços, que são indissociáveis ao mesmo tempo em que existem em planos diferentes. O espaço canônico é aquele que recobre os textos do regime elocutivo, no qual as três instâncias da autoria são conjuntamente mobilizadas (contrário ao regime delocutivo, em que o autor se oculta). Já o espaço associado mobiliza subjetividades que permitem situar o autor naquela obra e além dela. O espaço canônico é o ponto original do qual o espaço associado se vale para existir e

variar, dando sentido ao canônico.

É pressuposta, assim, uma intertextualidade associada aos espaços do discurso literário. A partir da definição de Jenkins (2009), intertextualidade é “as relações entre textos que ocorrem quando uma obra se refere a outra, ou aos seus personagens, expressões, situações ou ideias.” (p. 382). A partir dessa definição podemos afirmar que há uma intertextualidade entre *Romeu e Julieta* e *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), pois não é apenas uma paródia da peça shakespeariana, mas também faz referência a ela em certos momentos.

Cluver (2006) ainda afirma que intertextualidades estão sempre ligadas a intermedialidades, o que se torna claro em nosso objeto editorial que, além de uma HQ, é também uma peça de teatro musical, ambos tendo sua estreia em 1978. A edição que aqui estudamos é uma nova edição comemorativa pelos 80 anos de seu autor Mauricio de Sousa, com capa dura e dourada, lançada em 2015, com alguns paratextos, outro item previsto a partir da intermedialidade, que contam a história de sua produção: sua formação canônica e seus espaços associados. Maingueneau (2016), no capítulo “Uma semântica global”, do livro *Gênese dos discursos*, distingue intertexto de intertextualidade, que também consideramos importante explicitar: intertexto de um discurso é aquilo citado por ele efetivamente, já a intertextualidade se relaciona às relações intertextuais legítimas na competência discursiva.

Voltamos para Cluver (2006) para complementar:

O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (CLUVER, 2006, p. 15).

Além disso, o autor afirma que grande parte dos Estudos Interartes usam a semiótica, o que de certa forma reduz o que ele chama de mídia a sistemas sígnicos, deixando de lado seu fator comunicacional. Cluver (2006) observa que o leitor é um fator importante para a compreensão de um texto, o que trouxe outras dimensões para os estudos de textos e, acrescentamos, do entendimento do discurso literário. Segundo o autor, “a determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto.” (CLUVER, 2011, p. 10). Ou seja, apenas pela identificação do mídiun pelo qual a mensagem está sendo transmitida, o

leitor já inicia sua interpretação a partir da construção cultural existente sobre aquele meio (o que podemos relacionar ao *ethos* prévio). Pensando sobre a interpretação feita pelo leitor, dois receptores podem ver imagens diferentes ou ler textos diferentes, o que se torna ainda mais claro quando pensamos em obras que pedem uma interação efetiva do leitor. Sobre isso, Cluver (2006) traz o exemplo de poemas holográficos do autor Eduardo Kac. A obra *S*, estudada por Doretto (2020) também é um exemplo, pois pede a atenção do leitor a seus detalhes, pois é constituída de um texto principal, com textos na marginalha e textos encontrados fora do livro em si, em diversas plataformas online.

Em relação a obras que seguem esse caminho disperso, mas convergente, devemos falar sobre a criação de universos, que funciona tanto como uma forma de contar histórias quanto uma forma de prender o leitor: sempre há mais coisas a serem descobertas, a serem experienciadas (mesmo que tal experiência seja a compra de determinado item, não necessariamente de uma continuação da história). Jenkins (2009) fala sobre o assunto ao tratar de obras cinematográficas:

A construção de universos segue sua própria lógica de mercado, numa época em que cineastas estão envolvidos tanto no negócio da criação de produtos licenciados quanto no negócio de contar histórias. Cada elemento realmente interessante tem o potencial de gerar sua própria linha de produtos, como descobriu George Lucas quando criou mais e mais brinquedos baseados em personagens secundários dos filmes. (JENKINS, 2006, p. 162).

O mesmo foi feito por Maurício de Sousa, não necessariamente com personagens secundários, mas com aqueles que já tinham o apreço do público. Há brinquedos, materiais escolares, filmes, desenhos animados, jogos... Diversos itens que constroem o todo que é a Turma da Mônica.

Cluver (2006) disserta também sobre textos produzidos a partir de um processo de tradução, abrangendo traduções intersemióticas e adaptações:

Os estudos sobre esses processos se ocupam, em primeiro lugar, da representação linguística de textos não-verbais e da transposição de textos literários para outras artes e mídias (ilustração, filmagem, musicalização como poema sinfônico e não como canção etc.), mas percebe-se que esses procedimentos também acontecem entre mídias não-verbais. Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente

marcadas por seu caráter subversivo. (CLUVER, 2006, p. 17).

O objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é produto de um processo de adaptação que pode ser sim, nesse sentido, considerado subversivo. Uma obra clássica e canônica no âmbito da literatura foi transformada por uma paródia para que se tornasse a obra aqui estudada: a adaptação, vista dessa forma, como uma releitura não fiel ao texto original, pode ser vista como um enlace do espaço canônico (cânone literário: *Romeu e Julieta*) e do espaço associado (universo Turma da Mônica).

A HQ *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), também pode ser pensada como uma obra híbrida ao nos atentarmos ao fato de sua junção entre história em quadrinhos e teatro, principalmente se tratando das músicas da peça estarem na história. Segundo Jenkins (2009),

O hibridismo ocorre quando o espaço cultural (...) absorve e transforma elementos de outro; uma obra híbrida, portanto, existe entre duas tradições culturais, oferecendo um caminho que pode ser explorado a partir de duas direções. (JENKINS, 2006, p. 156).

Em nosso objeto, *Romeu e Julieta* é efetivamente citado, sendo um intertexto, e as demais obras da Turma da Mônica estão compondo sua intertextualidade. Segundo Maingueneau (2016) há também algo chamado de intertextualidade interna, que ocorre quando há uma memória discursiva dentro de um campo. Em nosso objeto, conseguimos identificar diversas pistas para uma memória discursiva, como os nomes dos personagens (originais e em relação aos usados nessa história, como Magali e Ama Gali), suas personalidades, o que é esperado deles por serem já conhecidos na Turma da Mônica e o que é esperado que mude em uma adaptação. Há também a chamada intertextualidade externa, que é sua relação com outros campos, como a relação da HQ com o teatro, neste caso. A partir disso devemos também falar das “subcategorias” da intermedialidade, propostas por Rajewsky (2005) e que aqui explicamos a partir de Cluver (2011). A primeira é a **combinação de mídias**:

Em configurações midiáticas que caem nessa subcategoria, temos a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação. Podemos distinguir entre textos multimídias, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, e textos mixmídias, que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”. (CLUVER, 2011, p. 15).

A segunda subcategoria é **referências intermediáticas**, a qual Cluver (2011) explica como sendo a de textos que possuem uma única mídia que citam de alguma forma texto de outra mídia.

E a terceira subcategoria é a **transposição midiática**, na qual um texto de uma mídia é transformado em um texto de uma outra mídia, seguindo as possibilidades e convenções dessa mídia final: “Nesses casos, o texto ‘original’ (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a ‘fonte’ do novo texto na outra mídia, considerado o ‘texto-alvo’”. (CLUVER, 2011, p. 18). Essa transformação também é chamada de adaptação, como tratamos mais profundamente no capítulo “2.2 Adaptações nos estudos literários”.

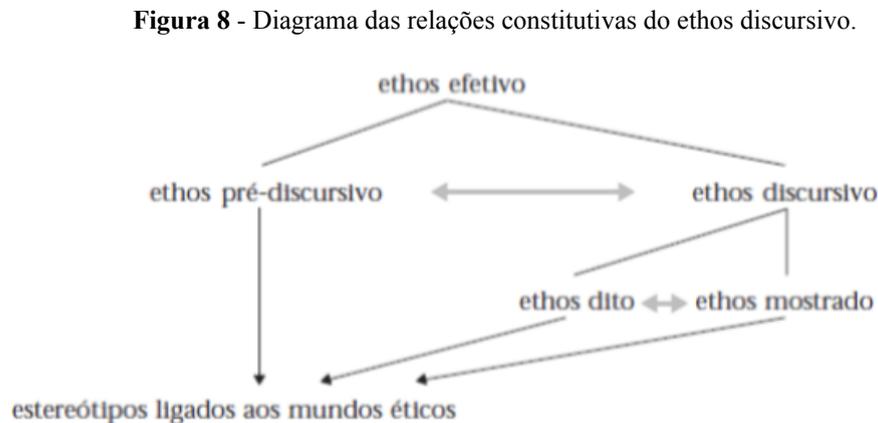
Para concluir, devemos também lembrar que dentro de um campo discursivo, segundo Maingueneau (2016), existem certas palavras que marcam seu vocabulário, da mesma forma que há também modos de enunciação, que são “maneiras de dizer” específicas de um discurso, na Turma da Mônica podemos ver isso pela sua constituição em quadrinhos e falas em balões, por exemplo.

#### 4.2 ETHOS DISCURSIVO

O conceito de ethos é inicialmente formulado por Aristóteles na Retórica sendo recuperado nos estudos do discurso via Ducrot, como aponta Maingueneau em seu texto seminal *A propósito do ethos*, de 2008, no qual ethos é entendido como a imagem que o enunciador faz de si. Segundo sua proposta teórico-metodológica para estudo dessa imagem de si, é possível fazer uma distinção entre ethos discursivo e ethos pré-discursivo, o que é crucial no caso em tela, pois nos permite pensar nas relações que se estabelecem entre a nova textualização de um texto consagrado por certos sistemas de legitimação, no encontro com personagens consagrados em outro sistema de legitimação. Há um jogo complexo entre essas duas dimensões do que podemos chamar de ethos efetivo, o ethos pré-discursivo (que também chamamos de ethos prévio) pode ou não ser corroborado pelo ethos discursivo, atualizado na enunciação. Esse processo, segundo a proposta que adotamos, supõe que todo co-enunciador constrói um fiador do que é enunciado, ao qual são atribuídos um caráter e uma corporalidade, o que faz com que seja construída uma representação social apoiada em estereótipos que integram um mundo ético. Maingueneau (2008) explica que

O ethos de um discurso resulta da interação de diversos fatores: ethos pré-discursivo, ethos discursivo (ethos mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (ethos dito) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo. A distinção entre ethos dito e mostrado se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito” sugerido e o puramente “mostrado” pela enunciação. O ethos efetivo, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias. (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Com base nisso, o autor apresenta o seguinte diagrama, no qual as setas indicam implicações:



Fonte: MAINGUENEAU, 2008, p. 19.

Em toda sua constituição, o ethos é ao mesmo tempo “visado pelo locutor quanto construído pelos destinatários, que precisam fazer hipóteses sobre as intenções do locutor.” (MAINGUENEAU, 2018, p. 327). Então, há diferenças entre o ethos dito e o ethos mostrado, sendo o primeiro o que o locutor diz de si mesmo e o segundo o que é mostrado por sua maneira de enunciar.

O termo foi também dicionarizado por Charaudeau e Maingueneau (2018):

ethos (em grego ἦθος, personagem) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso, em que se refere às modalidades verbais de apresentação de si na interação verbal. [...] Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de

si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura (o pai benevolente face a seus filhos, o homem de falar rude e franco etc.). A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura. (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2002, p. 220).

Para além disso, Maingueneau (2018) afirma que o ethos possui três dimensões, sendo elas categorial, experiencial e ideológica. A dimensão categorial pode ser relacionada a papéis discursivos ou a status extradiscursivos, o primeiro sendo ligado à palavra, como “contador de história”, e o segundo varia mais, podendo ser “pai” ou “funcionário”, por exemplo. Por sua vez, a dimensão experiencial se relaciona a “características sócio-psicológicas estereotipadas, associadas às noções de incorporação e de mundo ético: bom senso e lentidão do camponês, dinâmica do jovem empreendedor” (MAINGUENEAU, 2018, p. 322). E a dimensão ideológica faz referência a posicionamentos dentro de um campo, como “romântico” no campo literário. As três dimensões conversam entre si e existem em conjunto.

O ethos é formado por um ethos pré-discursivo (ou ethos prévio), um discursivo, um dito, um mostrado e um efetivo. Nós tendemos a nos deter no ethos efetivo (o que é efetivamente perceptível), que é produzido a partir de aspectos do ethos prévio (expectativas de leitores e interlocutores) e do ethos discursivo (textualizado no discurso),

sendo que este se compõe na dinâmica de textualização que explicita mais ou menos assumidamente traços éticos, isto é, há sempre um ethos mostrado na seleção dos elementos constitutivos da textualização, e pode haver um ethos dito nos casos em que o locutor se volta explicitamente para a apreciação desses traços “próprios” (SALGADO, DELEGE, 2018, p. 376).

Tal teoria do ethos leva em conta os fatores suscitados no discurso, no qual existe uma voz fiadora a qual são ligados um caráter que é nele produzido. Essa voz se propõe a garantir que os interlocutores adiram a um modo de dizer e a um dito, é uma força argumentativa, um acontecimento de uma configuração sócio-histórica.

Ao ethos discursivo também importa uma cenografia, como trazido no trecho dicionarizado acima, esse conceito implica um enlaçamento paradoxal, ela é de onde vem o discurso e aquilo que ele suscita. Alguns gêneros do discurso têm cenografias de certa forma estabilizadas, enquanto outros se mostram mais suscetíveis a cenografias mais variadas. Essa possibilidade de cenografias está intrinsecamente ligada à finalidade do texto e podem ser tanto difusas ou específicas. Maingueneau (2013) também fala de cenas validadas, que são

estereótipos descontextualizados que podem ser usados nas cenografias para suscitar certas memórias, influenciando na eficácia ou não daquele discurso em determinado leitor.

Tentando suscitar uma cenografia, o enunciador projeta um ethos em seu discurso, pelo qual tenta compartilhar seu mundo ético, que são valores, crenças e cenas validadas, (MAINGUENEAU, 2008) com o interlocutor. Esse ethos projetado tenta validar o discurso ao mesmo tempo que é validado por ele, inserindo o enunciador numa cena enunciativa. As cenas da enunciação (MAINGUENEAU, 2013) legitimam o discurso e a partir da cenografia a enunciação constrói seu dispositivo de fala.

O conceito de cena da enunciação, como explicado sinteticamente na abertura do Seminário Intercenas por Ana Carolina Vilela-Ardenghi (2021), é formulado a partir da ideia de que textos não são inertes e cristalizados, mas que eles são formados por discursos que deixam rastros de uma fala encenada. As cenas da enunciação podem ser definidas pelo tipo de discurso (cena englobante) e pelo gênero do discurso (cena genérica). Há também a situação pela qual os sujeitos são interpelados pelo discurso, o que chamamos de cenografia. A cena englobante é o lugar em que nos situamos para interpretar o discurso, a sua função e finalidade e, além disso, cenas englobantes variam entre sociedades e épocas diferentes. As cenas englobantes e genéricas formam o chamado quadro cênico, que é o que define um enunciado como estável e como produtor de um sentido. O leitor não lida diretamente com esse quadro, mas com a cenografia, suscitada pelo ethos, já que ela se relaciona diretamente com o modo que o texto se apresenta – é a forma que o texto encena a sua fala.

Então, ao pensarmos sobre ethos,

é menos importante o caráter verdadeiro do sujeito (em geral obscuro e inapreensível, muitas vezes para o próprio sujeito) do que o seu caráter aparente, percebido pelo público ao qual se dirige. (FREITAS, BOAVENTURA, 2018, p. 452).

Essa questão é muito clara ao pensarmos o objeto editorial *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), assim como outros objetos editoriais, já que o que apreendemos como público leitor é aquilo que está aparente na constituição do livro, discursivamente e materialmente – não importa a verdade por trás dele, mas sim sua efetivação e apreensão por aqueles que o consomem. Podemos afirmar, então, que o que vale não é efetivamente a intenção do enunciador, mas sim a forma como o discurso é projetado e então recebido pelo interlocutor – o ethos efetivo. Em um discurso, é possível que haja um ethos dito que pode ser ou não efetivado. Ou seja, o que o locutor pretende mostrar nem sempre é o que ele

efetivamente mostra.

Assim,

o ethos efetivo se produz numa conjugação de aspectos de um ethos pré-discursivo (que reúne expectativas e projeções dos interlocutores) e um ethos discursivo (que se textualiza atualizando um discurso), sendo que este se compõe na dinâmica de textualização que explicita mais ou menos assumidamente traços éticos, isto é, há sempre um ethos mostrado na seleção dos elementos constitutivos da textualização, e pode haver um ethos dito nos casos em que o locutor se volta explicitamente para a apreciação desses traços “próprios”. (SALGADO, DELEGE, 2018, p. 375).

No caso aqui analisado, as tramas de Turma da Mônica são diferentes em cada um de seus livros e gibis, mas consideramos que o ethos discursivo de seus personagens é sempre o mesmo. Mesmo havendo diferenças sutis, como a Mônica representar a Julieta Capuleto em nosso objeto editorial, o que faz com que o ethos não seja “perene”, há uma sustentação pelos outros aspectos: personalidades, cenas validadas e ethos prévios. Afinal, conhecemos os personagens que ali representam outros, conhecemos suas características e imagens associadas, como a Mônica sendo sempre vista com seu coelho Sansão, Magali com uma fatia de melancia e Cebolinha e Cascão criando planos infalíveis.

Também temos um exemplo de ethos dito em nosso estudo, há um paratexto ao final da HQ *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015): “Mauricio começou sua carreira com a Turma da Mônica sozinho. Com o tempo, foi montando sua equipe com artistas talentosos, que deram vida a tantas histórias inesquecíveis, como este clássico que está em suas mãos”. Esta autoproclamação de clássico faz parte do ethos dito da obra, que em sua constituição também mostra essa consagração (ethos mostrado de edição de luxo).

Devemos dizer, dessa forma, que no objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) o ethos não se constitui apenas pelo texto verbal, fazendo parte dele a construção material do livro e os formatos dos quadros e as caracterizações dos personagens. Todos os aspectos convergem para a efetivação de um ethos efetivo, que não é Turma da Mônica nem é *Romeu e Julieta*, mas sim uma junção de ambos. Esse livro, em sua materialidade, mostra-se como um objeto especial, não é um livro para se deixar na estante, sendo bem maior que um livro comum. Além disso, ele possui capa dura e dourada, características de uma edição de luxo.

Para além de sua constituição física, os paratextos desse objeto editorial também chamam o leitor a ver esse ethos. Há um pequeno texto falando sobre Shakespeare, outro sobre a equipe da adaptação original publicada em história em quadrinhos e encenada nos teatros em 1978, fotos da peça teatral e da versão televisiva, a lista e letras das músicas que

fazem parte da história (em sua versão teatral musical e escritas dentro da HQ como cantadas pelos personagens), uma biografia de Mauricio de Sousa e uma galeria dos personagens. Todos os itens contribuem para o ethos que querem mostrar: o de um livro “especial”. Interessa também ressaltar que a lista da equipe é apenas a equipe da edição de 1978, para a edição de 2015 houve outras tantas pessoas envolvidas, mas que não têm seus nomes divulgados no miolo do livro, apenas no expediente ao final da edição.

Com essas reflexões e definições aqui abordadas, então, podemos resumidamente afirmar que o ethos discursivo é a imagem de si produzida por um enunciador em seu discurso, em contrapartida à pessoa real que o enunciou, mesmo que para sua efetivação façam parte também um pré-conhecimento dos interlocutores sobre o enunciador.

### 4.3 SIMBOLOGIA DAS CORES

Utilizamos o estudo realizado por Guimarães (2001) no seu livro *A cor como informação* como parte integrante de nossa análise. Nesta seção sintetizamos o estudo das cores para esse autor.

Guimarães (2001), em sua introdução, afirma considerar o fenômeno cromático um processo amplo, o que exige estudos interdisciplinares, além de também afirmar sua teoria da cor como informação é algo novo (no momento em que foi publicado) e que pretende levar em conta diversas disciplinas para um estudo bem abrangente, com grande influência da Semiótica da Cultura. Dessa forma, o autor, com uma base teórica ampla, buscou

identificar os princípios que podem direcionar a compreensão da cor como um código específico da comunicação humana, e que respondam principalmente às variantes e invariantes culturais de suas aplicações, e os fatores que interferem na manutenção ou mudança desse código. (GUIMARÃES, 2001, p. 4).

Com esse aporte teórico, então, utilizamos as cores como fator essencial de nossa análise, pois a cor é um código cultural, cada cor sendo aplicada em determinado contexto por algum motivo, seja ele intencional ou não. Guimarães (2001), a partir disso, formula sua hipótese de que a informação da cor manifestada culturalmente é regida por códigos culturais que, numa via de mão dupla, interferem e são interferidos por outros aspectos da comunicação. Importante deixar claro que esse autor estuda a cor e a cultura em torno dela a partir de uma perspectiva ocidental e contemporânea, além de priorizar artes aplicadas (como

revistas, exemplo apresentado em seu livro) para suas análises.

A primeira definição trazida por Guimarães (2001) depois de sua introdução é que “compreendemos a cor como propriedade ou como qualidade natural dos objetos” (GUIMARÃES, 2001, p. 7), por isso falamos que algo “é” de uma determinada cor, como “a Terra é azul”. A partir disso, o autor fala de algumas teorias sobre as cores que existem: a cor como uma propriedade dos corpos, a cor como qualidade da luz sobre os corpos, a cor como luz, a cor como ação da luz sobre a visão, a cor como sensação (presente desde as primeiras reflexões sobre esse fenômeno), a cor como fenômeno da percepção e da cognição, a cor como instrumento, a cor como um conceito construído – cada definição pertencente a diferentes linhas de pensamento.

Essa variedade de conceitos, cada um empregando repertório e linha de pensamento próprios, cria condições para “tolas discussões” envolvendo as cores, divergências sobre sua denominação precisa, sobre o que se vê, ou mesmo sobre seu conteúdo expressivo. Sua presença em várias “ciências” e manifestações artísticas, verbais e não-verbais, além da sua existência na organização de nossa vida cotidiana, seja ela esportiva, política, social ou religiosa, faz da cor um tema propício à manifestação de todos, que julgam estar armados de argumentos razoavelmente sólidos e, mais ainda, sentem-se familiarizados com o tema e instigados a defender suas próprias convicções. (GUIMARÃES, 2001, p. 11).

A partir de todas essas definições, que foram propostas historicamente, o autor propõe uma definição que abrange todos os componentes: “A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro” (GUIMARÃES, 2001, p. 12). Esse estímulo físico é o meio, a materialidade da cor, no caso aqui analisado as cores estão em uma edição especial de um livro de história em quadrinhos da Turma da Mônica que apresenta uma versão da história de *Romeu e Julieta*. A causa dessas cores do livro são a cor-pigmento e o cérebro funciona como suporte que decodifica o estímulo e produz o efeito daquela cor.

As cores assumem certas funções: 1. Dimensão de discriminação, separamos uma coisa da outra pela cor que tem; 2. Poder de expressão, podemos nos expressar pelas cores; 3. Capacidade de significar, há uma simbologia das cores em cada cultura. Nós, assim como Guimarães (2001) faz em sua obra, nos deteremos na função simbólica das cores nas análises aqui realizadas, veremos a cor aplicada na constituição de um objeto editorial, a HQ *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015). Assim, “utilizaremos a cor como informação que desempenha determinadas funções quando aplicada com determinada intenção em

determinado objeto” (GUIMARÃES, 2001, p. 15).

#### 4.4 ANÁLISE

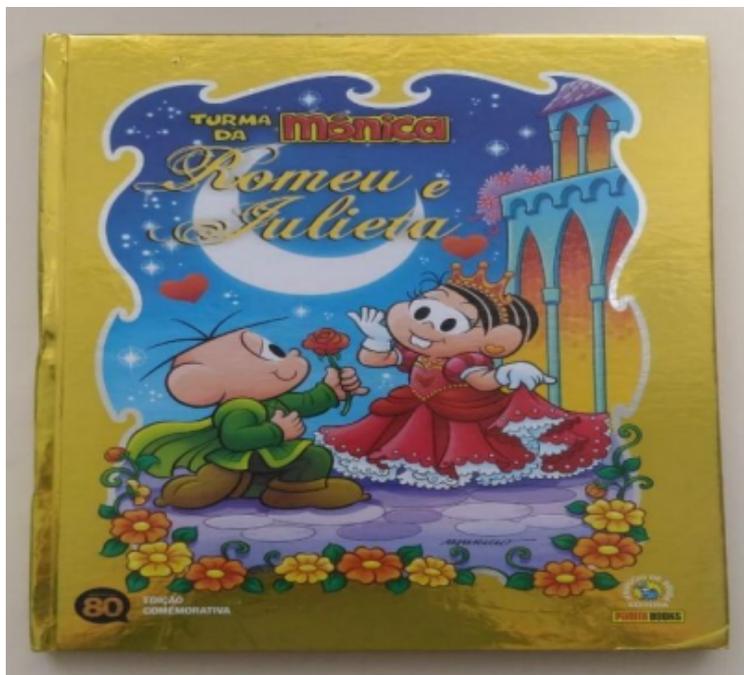
Dentre os personagens que aparecem na história, e que são citados na galeria de personagens, analisaremos os quatro principais: Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão. No total, os personagens presentes na história são dez: Romeu Montéquio Cebolinha, Julieta Monicapuleto, Ama Gali, Frei Cascão, Príncipe Xaveco, Chico Bento Tebaldo, Zé Lelé Mercúcio, Anjinho Benvólio, Zé Arauto da Roça e Hiro.

Os personagens que analisaremos foram escolhidos pelo fato de serem os principais representantes da Turma da Mônica como um todo, tendo cada um seu próprio gibi, e também por serem os personagens principais dessa obra em questão, aparecendo em muitas cenas e tendo uma grande influência narrativa para a história, já que Mônica é Julieta Monicapuleto, Cebolinha é Romeu Montéquio Cebolinha, Magali é Ama Gali e Cascão é Frei Cascão. Não há nenhuma cena em *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) que não tenha ao menos um desses personagens, sendo que Mônica e Cebolinha aparecem em mais cenas do que Cascão e Magali, já que são, respectivamente, Julieta e Romeu.

##### 4.4.1 MÔNICA

A personagem Mônica é a líder da turma e representa o papel de Julieta Capuleto nessa adaptação, sendo chamada de Julieta Monicapuleto. Assim como seu tradicional vestido vermelho, a personagem aparece na capa da obra com um vestido vermelho, mas muito diferente do seu original. O vestido da capa imita o estilo renascentista, enquanto seu vestido usual é simples – Figura 9 abaixo. Nos quadrinhos no interior do livro, ela veste rosa, com exceção da cena do casamento, na qual usa um vestido característico de noiva, que é branco. Ao utilizar suas cores características, considerando rosa um derivado do vermelho, o fiador que gerencia seu ethos, ao deixar “dicas” visuais para além da aparência, mostra que aquela é sim a Mônica que todos conhecem, usando inclusive as mesmas cores. O vermelho é uma cor muito forte, adjetivo que também é muito ligado a essa personagem, atuando muitas vezes em oposição ao verde (GUIMARÃES, 2001), cor de outro personagem principal da turma, o Cebolinha, que é rival da Mônica em muitas histórias.

**Figura 9** – Capa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) e caracterização dos personagens.



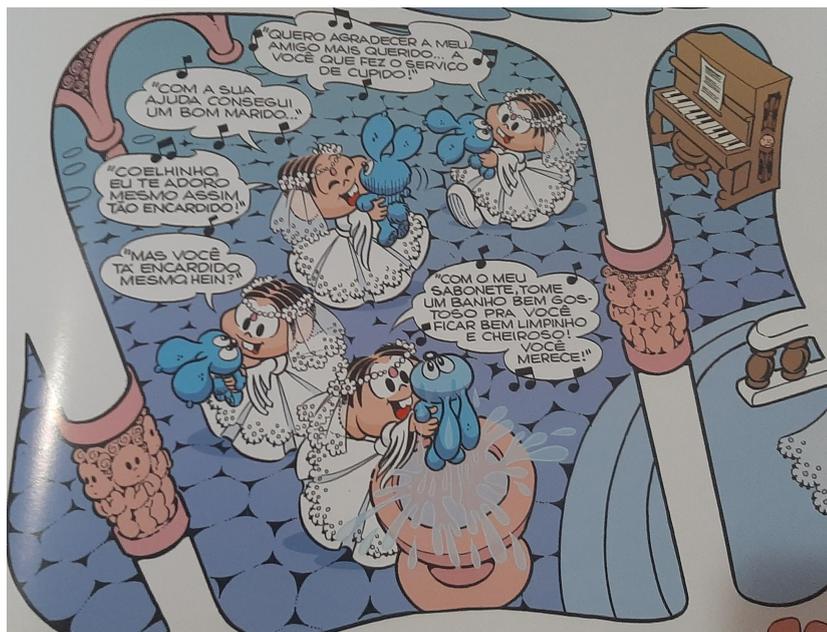
Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Guimarães (2001), também aborda outras cores em relação ao vermelho: o amarelo, cor da Magali, como abaixo do vermelho; e o rosa, como quase um vermelho. Ao utilizar o rosa como cor principal da personagem Julieta Monicapuleto, mostra-se que ela não é exatamente a Mônica, mas também não deixa de ser ela: as diferenças são sutis. Primeiro, o vermelho é uma cor “agressiva”, adjetivo que também pode ser aplicado à Mônica, que vira e mexe bate em outros personagens com seu coelho Sansão. Mas o vermelho também carrega uma carga positiva, ligada ao amor, ao coração – também pode ser ligado à proibição. Essas duas últimas características o ligam muito à história de *Romeu e Julieta*, um amor proibido. Entretanto, essa cor não aparece em seu tom mais característico na HQ, aparecendo em tons mais pastéis e próximos do rosa, consideramos que isso acontece principalmente pela ambientação da história, é feita essa mudança pela retratação de uma época renascentista, ligada a cores não tão fortes em nosso imaginário. Além disso, essa escolha pode ser também pelo tom não tão urgente da história, afinal, tudo acaba bem, não é uma tragédia, mas sim uma comédia.

Alguns estereótipos são ligados à Mônica e ao mundo ético da Turma da Mônica. Nisso, podemos listar algumas cenas validadas ligadas ao universo Turma da Mônica:

podemos falar de sua característica roupa vermelha, já analisada, seu coelho de pelúcia azul, Sansão, e sua personalidade mandona e, em alguns casos, explosiva. O Sansão, diferente do que imaginávamos pela ambientação da história apresentada em nosso objeto editorial, aparece sim com a Mônica, que inclusive canta uma música para ele e o carrega consigo em alguns momentos – Figura 10 abaixo.

**Figura 10** – Mônica com o coelhinho Sansão, cena localizada na página 39 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

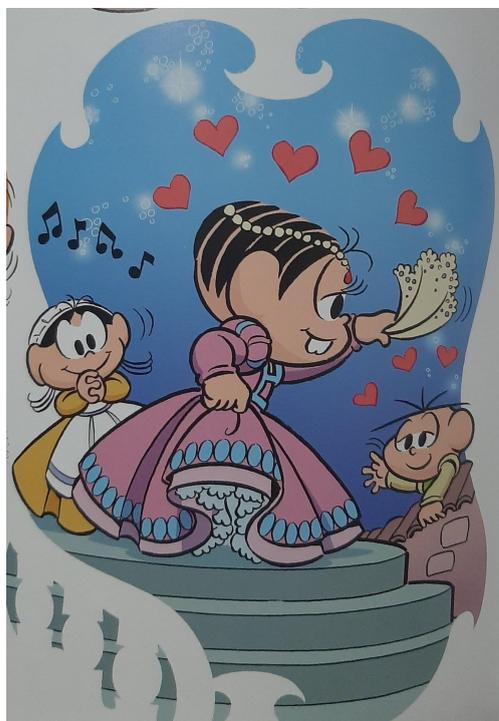
A Mônica apresenta nesse objeto editorial também um ethos dito, apresentado em suas falas e diálogos com outros personagens, como a Figura 11 abaixo. Nesse exemplo, Mônica diz que é delicada e meiga, características que não são associadas a ela por seu ethos prévio e nem por seu ethos mostrado, que nesta cena corre atrás de Cebolinha, tentando acertá-lo com seu coelho. Esse ethos mostrado se mantém durante quase toda a HQ, constituindo, dessa forma, um ethos discursivo similar ao ethos prévio: uma menina que é considerada mandona e explosiva, mesmo que tente se mostrar como meiga e delicada. Mas, em algumas cenas, Mônica se mostra mais “romântica” que o habitual (o que pode acontecer por influência da história contada), como na cena em que ela e Magali cantam sobre o amor entre Julieta Monicapuleto e Romeu Cebolinha.

**Figura 11** – Ethos dito de Mônica, cena localizada na página 32 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

**Figura 12** – Cena com Mônica “romântica”, cena localizada na página 16 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

É importante destacarmos que não é porque a Mônica se mostra mandona e explosiva que ela não pode ser meiga e delicada, mas apenas que esse é o ethos levantado pela personagem na maior parte de suas histórias.

Para concluir nossa análise da personagem Julieta Monicapuleto, falaremos de seu ethos efetivo, que é constituído pelo ethos prévio e pelo ethos discursivo. Sobre isso, como as informações trazidas anteriormente, o ethos prévio e o ethos discursivo coincidem em quase todos os aspectos, com exceção do ethos mostrado que, em algumas cenas, é mais romântico e meigo em decorrência da história adaptada no objeto editorial. Sendo assim, o ethos efetivo de Mônica é o de uma personagem forte, mandona e explosiva, mas que também tem seus

momentos de doçura, influenciada principalmente pela Julieta da história de Shakespeare.

#### 4.4.2 CEBOLINHA

Cebolinha é o rival de Mônica nas histórias da Turma, querendo tirar dela o título de “dona da rua”, ou “lua”, como falado pelo personagem. Em *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), ele faz o papel de Romeu Montéquio, sendo chamado de Romeu Montéquio Cebolinha. Nas histórias tradicionais de turma, Cebolinha veste uma camiseta verde, cor já associada a seu personagem. Na adaptação aqui estudada ele também veste verde, mas o estilo difere bastante do original e lembra o estilo renascentista, além de usar mais de um tom dessa cor, que se combinam – Figura 13 abaixo.

**Figura 13** – Caracterização de Romeu Montéquio Cebolinha, cena localizada na página 10 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. *Turma da Mônica: Romeu e Julieta*. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Assim como o que acontece com a personagem Mônica, o fiador que gerencia seu ethos, ao deixar “dicas” visuais para além da aparência, mostra que aquele é Cebolinha, o mesmo já conhecido dos leitores, usando também as mesmas cores. O verde, que é associado à água, é uma cor que atua muitas vezes em oposição ao vermelho que é associado ao fogo, assim como seus personagens característicos (GUIMARÃES, 2001), oposição também comentada na análise da Mônica. O vermelho, além disso, está nos matizes de cores quentes, enquanto o verde está no de cores frias.

Ao utilizar essa combinação de tons de verde como caracterização do personagem Romeu Montéquio Cebolinha em contraposição ao seu único tom habitual, mostra-se que aquele personagem é Cebolinha ao mesmo tempo que não é, há poucas diferenças que são

associadas à história e sua ambientação, principalmente. Entre as diferenças encontradas, para além da ambientação histórica, há a que, neste caso, Cebolinha se apaixonou por Mônica, algo não explorado a fundo nas histórias comuns dos gibis – Figura 14 abaixo.

**Figura 14** – Cebolinha apaixonado por Mônica, cena localizada na página 17 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Sobre os estereótipos ligados ao Cebolinha dentro do mundo ético de Turma da Mônica e suas cenas validadas, podemos citar sua característica roupa verde, já analisada, seus planos infalíveis e o apreço por jogar bolinhas de gude (característica de todos, ou quase todos, os personagens masculinos dos quadrinhos da Turma). Nessa obra, o plano infalível não aparece como algo proposto por Cebolinha, mas sim por Cascão, que comenta a dificuldade em pensar nesse plano seu a ajuda de seu amigo, como observado na Figura 15 abaixo. Além disso, há um campeonato de bolinha de gude acontecendo no decorrer da trama, o que se mostra importante para a história, já que é na final desse campeonato que Romeu Montéquio Cebolinha briga com o príncipe Xaveco, juiz dos jogos, sendo assim expulso do campeonato e da cidade.

**Figura 15** – Cascão fala sobre o plano infalível, cena localizada na página 47 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica**: Romeu e Julieta. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Cebolinha também apresenta nesse objeto editorial um ethos dito, apresentado em suas falas e diálogos com outros personagens, como a figura que trouxemos anteriormente, na qual o personagem se chama de “chalmoso” e diz que tem “pinta de galã”, característica não associadas a esse personagem por seu ethos prévio, mas que fazem sentido dentro da história de *Romeu e Julieta* (ethos mostrado), na qual é mostrada uma história de amor. Sendo assim, seu ethos discursivo nesta trama possui muitas similaridades com o ethos prévio do personagem, com a diferença de que, nessa história, ele interpreta um personagem mais “charmoso” do que já conhecemos de Cebolinha.

Com isso, para concluir nossa análise do personagem Romeu Montéquio Cebolinha, trazemos sobre seu seu ethos efetivo, que, retomando, é constituído pelo ethos prévio e pelo ethos discursivo. O ethos prévio e o ethos discursivo coincidem em quase todos os aspectos, com exceção do ethos mostrado que, em algumas cenas, principalmente nas iniciais, pode até ser chamado de charmoso e romântico em decorrência da história adaptada no objeto editorial. Sendo assim, o ethos efetivo de Cebolinha é o de um garoto teimoso (teimosia que pode ser vista na briga pelo campeonato de bolinhas de gude) e esperto (participação em planos “infalíveis”), mas que também tem seus momentos de charme e romance, influenciado pelo Romeu da história adaptada.

#### 4.4.3 MAGALI

Magali é a personagem comilona das histórias, sendo conhecida por gostar principalmente de melancias, mas também de qualquer outra comida. É originalmente amiga da Mônica, mas na adaptação de *Romeu e Julieta* interpreta o papel da ama de Julieta, sendo

chamada de Ama Gali. Nas tirinhas e gibis da Turma da Mônica, essa personagem é conhecida por sempre vestir uma roupa amarela, o que também ocorre nessa versão. Seu vestido, neste caso, é mais clássico, com babados e de um amarelo mais pastel. Além disso, além de usar um avental, seu estilo é mais simples que o da Mônica, já que ela é a ama de Julieta e trabalha para a família dela, roupa que pode ser observada na Figura 16 abaixo.

**Figura 16** – Caracterização de Ama Gali, cena localizada na página 14 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Como já analisado nos dois personagens anteriores, no caso de Magali também existem pistas visuais e comportamentais deixadas pelo fiador, que mostra que aquela é a Magali da Turma da Mônica, mesmo que interprete outro personagem neste caso. Esse reconhecimento é possível pelas cores características e pelas cenas validadas ligadas à personagem, como a melancia (vide Figura 16 acima). Sobre a utilização da cor amarela para a personagem, indicamos o comentado na análise da Mônica: é um tom abaixo do vermelho. Isso pode mostrar, intencionalmente ou não, relações com a Magali ser a segunda personagem feminina principal da Turma.

Guimarães (2001) afirma que amarelo, em muitas culturas, é relacionado à loucura e, da turminha, quem tem uma das “loucuras” mais aparentes é Magali, que come tudo que vê pela frente, seja como ela mesma ou em outros papéis em paródias realizadas pelos personagens. Mas essa cor, na nossa cultura brasileira, também é “a cor da alegria, do calor, do ouro, do fruto maduro e da tropicalidade” (GUIMARÃES, 2001, p. 90). Magali é sim comilona e isso pode ser visto como um traço alegre e característico de sua personalidade, não

sendo sempre levado para o lado negativo. Além disso, nos semáforos, o amarelo serve como uma intermediação entre o verde e o vermelho, o que também podemos ver como uma metáfora de intermediação da Magali entre Mônica e Cebolinha, como acontece nessa história: é Ama Gali que diz quem é um para o outro – Figura 17 e Figura 18 abaixo.

**Figura 17** – Magali diz quem é Julieta Monicapuleto para Cebolinha, cena localizada na página 14 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica**: Romeu e Julieta. São Paulo: Panini Comics, 2015.

**Figura 18** – Magali diz quem é Romeu Montéquio Cebolinha para Mônica, cena localizada na página 15 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica**: Romeu e Julieta. São Paulo: Panini Comics, 2015.

O ethos dito de Ama Gali coincide com o ethos prévio que temos dessa personagem, em certo momento ela canta: “não consigo controlar a minha gulodice!” – Figura 19 abaixo. Tal ethos dito também coincide com ethos mostrado, como nesta cena em que Magali come uma melancia em serviço. Sendo assim, seu ethos discursivo nesta trama possui muitas similaridades com o ethos prévio do personagem, sendo que a diferença é apenas o papel

interpretado, ela não é mais apenas uma menina, nesta trama ela é a ama de Mônica.

**Figura 19** – Ethos dito de Ama Gali, cena localizada na página 16 da edição de 2015.



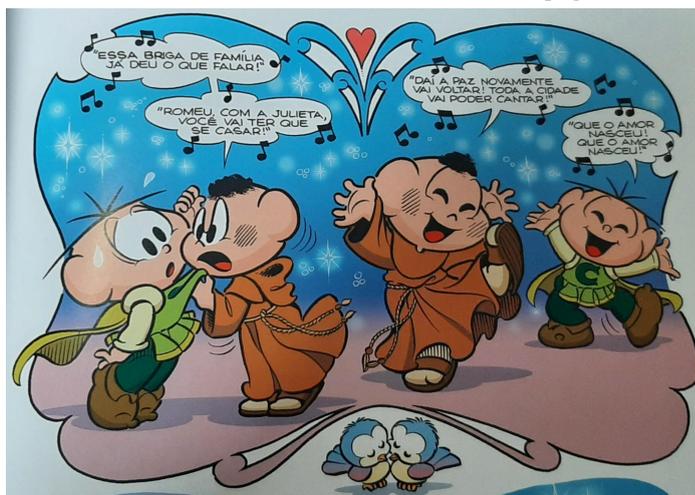
Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Trazemos sobre seu seu ethos efetivo, que é constituído pelo ethos prévio e pelo ethos discursivo, para concluir nossa análise de Ama Gali. Como já informado, o ethos prévio e o ethos discursivo coincidem, o que também se aplica ao ethos mostrado. Dessa forma, o ethos efetivo de Ama Gali é o de uma personagem comilona e que sempre está lá para ajudar a Mônica, o que, neste caso, pode ser explicado por sua função de ama da outra personagem e não apenas de sua função de amiga.

#### 4.4.4 CASCÃO

Cascão, o garoto conhecido por estar sempre sujo porque tem medo de água, é nessa adaptação o frei que casa Mônica e Cebolinha, além de ser amigo do Montéquio, seu nome na história, dado pela sua função, é Frei Cascão. Diferente de sua roupa clássica vermelha e amarela, em *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), ele veste uma roupa marrom de frei – Figura 20 abaixo.

**Figura 20** – Cascão caracterizado como frei, cena localizada na página 29 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Assim como os demais personagens analisados, o fiador que gerencia seu ethos mostra que aquele é sim o Cascão que todos conhecem, mas, diferente dos outros personagens, isso não é feito pelas cores, mas por comportamentos ligados ao Cascão. Como na Figura 21 abaixo, em que o frei usa talco para abençoar os recém-casados no lugar de água benta, o que certamente o leitor que conhece a turma vai relacionar com seu medo de água.

**Figura 21** – Frei Cascão usa talco para abençoar os noivos, cena localizada na página 35 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Esse exemplo também pode ser chamado de estereótipo, que é ligado ao mundo ético da Turma da Mônica, tal qual o plano infalível, que nesta trama é proposto por Cascão, mesmo que originalmente ligamos isso ao Cebolinha (como já observado na análise do Cebolinha, acima). Além disso, assim como seu amigo, Cascão também gosta de jogar bolinha de gude, inclusive lembrando Romeu Montéquio Cebolinha do campeonato – Figura 22 abaixo. Esses fatores também se relacionam com as cenas validadas ligadas ao personagem.

**Figura 22** – Frei Cascão lembra Cebolinha do campeonato de bolinhas de gude, cena localizada na página 33 da edição de 2015.



Fonte: SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

Nesse objeto editorial Cascão não apresenta um ethos dito, diferente de Mônica e Cebolinha, tudo que sabemos sobre ele é o que é mostrado pela história e por seus comportamentos, que o associam diretamente a seu ethos prévio. Ou seja, apesar de interpretar um novo personagem, um frei, o Cascão ainda se comporta como ele mesmo, apresentando diferenças mais situacionais do que comportamentais, seu ethos mostrado é semelhante, se não praticamente igual, a seu ethos prévio. Sendo assim, seu ethos discursivo nesta trama possui muitas similaridades com o ethos prévio do personagem, com a diferença que, nessa história, ele interpreta um personagem que é frei, não só um garoto amigo de Cebolinha que não toma banho e joga bolinha de gude.

Para falar de seu ethos efetivo, retomamos seu ethos prévio e seu ethos discursivo. Como já afirmamos, o ethos prévio e o ethos discursivo coincidem em basicamente todos os aspectos. Sendo assim, o ethos efetivo de Cascão é o de um personagem que não gosta de água, gosta de competir com seus amigos jogando bolinha de gude e que sempre tenta pensar em planos infalíveis para sair de enrascadas, mesmo sendo um frei em *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) aqui estudada é comemorativa pelo aniversário de 80 anos de Mauricio de Sousa, seu criador, o que traz então uma aura de importância tanto para Mauricio quanto para a obra em específico, na qual estão refletidos os anos de construção da reputação da Turma e de seu criador/autor. Essa característica de “consagração” pode ser observada também pela presença dos vários paratextos que acompanham a obra e chamam o leitor a ver esse ethos. Os paratextos adicionados são: biografia de Shakespeare; quem fez parte da equipe da adaptação original publicada em história em quadrinhos e encenada nos teatros em 1978; registros da peça teatral e da versão televisiva; a lista e letras das músicas que fazem parte da história (em sua versão teatral musical e escritas dentro da HQ como cantadas pelos personagens); biografia de Mauricio de Sousa; e uma galeria dos personagens, descritos como aparecem nessa história, para que os leitores entendam quem os personagens já conhecidos por eles estão ali representando.

Dentro desse objeto editorial há uma história em quadrinhos, não é apenas uma adaptação em outra mídia de uma história clássica, é uma adaptação em outra mídia por personagens já conhecidos do público, ao mesmo tempo em que é citada a história original e que são feitos comentários sobre o desfecho dela.

Essa adaptação, ao usar personagens já conhecidos, tem uma cumplicidade com o leitor, que cria certas expectativas, que podem ou não ser realizadas (a Magali vai comer melancia? o Cascão vai fugir da água?, a Mônica vai bater no Cebolinha com o Sansão?, por exemplo). O leitor é convidado a ter uma experiência subjetiva com a obra, a partir de seu conhecimento prévio dos personagens e da história retratada. Ao ser uma adaptação, também existem expectativas decorrentes da história adaptada. Essas expectativas influenciam na leitura e no humor decorrente dela. É a partir disso que podemos pensar sobre ethos e autoria, da forma que o ethos de personagens já existentes perpassam para esses personagens como “atores” de uma peça teatral clássica. Assim, entendemos como a autoria faz parte desse processo, como a criação de um autor pode transformar a de outro no processo da adaptação.

O processo de autoria, em relação a Turma da Mônica, pode ser visto em diferentes mídiuns que formam o todo que é o universo canônico da Turma, englobando gibis, filmes, seriados, brinquedos... É interessante notarmos como esse universo já canonizado se junta a outro universo canonizado shakespeariano, criando uma obra que é tanto um espaço canônico quanto um espaço associado, a depender da perspectiva a ser analisada. Além disso, cada um

desses mídioms implica certas circulações, variando desde a exposição (como *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), que circula como uma edição de luxo), até a efemeridade (como as tirinhas que circulam em jornais diários), as técnicas de produção utilizadas em cada edição implicam também em sua circulação.

Ao falarmos sobre as condições de produção desse objeto editorial, falamos sobre o campo editorial literário e sobre a formalização material do objeto *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015), quais foram as necessidades externas para a sua criação e também qual é sua materialidade. Com isso, descobrimos que o objeto surgiu a partir de processos existentes há muito tempo no campo editorial literário, sendo eles principalmente a adaptação e a intermedialidade, também se relacionando com a intertextualidade. Percebemos que a forma encontrada pela Turma da Mônica para a realização de uma adaptação de *Romeu e Julieta* é única e, dessa forma, possui características que possivelmente não são encontradas em outras obras adaptativas de *Romeu e Julieta*, o que acontece, nesse caso, é uma junção de ambas as obras, que formam uma nova, não sendo exatamente nem Turma da Mônica e nem *Romeu e Julieta*, há um jogo de capital simbólico de uma obra e outra.

Ao nos valem de uma abordagem discursiva e mediológica, entendemos os objetos a partir de sua materialidade e circulação, motivo que nos levou a estudar não apenas a história adaptada e seus personagens, mas também o suporte utilizado para sua materialidade e as possibilidades de circulação a partir de seu autor, histórico, editora e o mercado editorial como um todo. Como o fato de acontecer um processo de auto referenciação nas obras da Turma da Mônica, é esperado que seu leitor já conheça seus personagens e saiba suas características principais para que aproveite a história e perceba, assim, seu humor. Isso é possível pelo ethos construído por anos a partir de tirinhas e gibis e entre tantos outros meios, sendo uma parte integrante da experiência da obra, é ele que torna possível a adaptação ser feita da forma que é e que os personagens continuem sendo reconhecíveis para seu público (para além de seu desenho), o ethos e suas cenas validadas incorporam a história e transformam ela em outra coisa: uma história da Turma da Mônica. E nela há um humor gerado por estereótipos que já estão ligados aos personagens desde suas primeiras aparições nas tiras cômicas, nas quais sua personalidade e seu ethos foram sendo construídos, para que depois fossem retomados e utilizados em novas histórias e em novas piadas.

Em obras de histórias em quadrinhos, é comum que uma equipe faça parte de sua criação, como roteiristas, desenhistas, arte-finalistas... A constituição autoral se dá pelo conjunto de técnicas de cada uma dessas figuras. Na Turma da Mônica há uma unidade

autoral, mesmo hoje com as histórias sendo escritas por diversos roteiristas: o ethos permite que a “essência” dos personagens e das histórias seja lembrada e utilizada. Em Turma da Mônica, são utilizadas muito as cenas validadas, estereótipos que suscitam memórias discursivas, que influenciam na eficácia ou não daquele discurso no leitor. O ethos discursivo dos personagens de Turma da Mônica ser sempre o mesmo é um dos principais fatores que causa a conexão com o leitor.

Por esse histórico de publicações de sucesso, a Turma da Mônica e seu criador são muito conhecidos e renomados no meio das histórias em quadrinhos infantis. A obra aqui analisada é vista como clássica não apenas por adaptar uma história clássica, mas também por ser uma nova edição de uma história de sucesso publicada previamente por seu autor, clássico é aquilo que resiste ao tempo, sendo retomado e lembrado. A obra *Romeu e Julieta* vive até hoje em nossas memórias por conta de todas as suas versões existentes, de filmes a livros adaptados - é mais provável alguém conhecer a obra por uma de suas versões do que a partir de sua peça “original”, estando no espaço canônico, a partir do qual o espaço associado existe e varia, ao mesmo tempo que dá sentido ao canônico. *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é uma adaptação que se encontra no enlace do espaço canônico e associado de que faz parte a obra. A adaptação é uma forma de imortalização da história original, lembramos de Shakespeare não apenas por novas edições de suas peças, mas principalmente pela grande variedade e quantidade de referências e releituras delas.

Então, devemos dizer que nosso objeto editorial não é autônomo, ele existe em relação a outras histórias de seus personagens e em relação a *Romeu e Julieta*, peça original que adapta e faz referência. *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) reproduz a trama de *Romeu e Julieta*, construindo a mitologia shakespeariana, da qual fazem parte muitas adaptações, ao mesmo tempo que também constrói a mitologia de Mauricio de Sousa. Essa é a dinâmica autor-obra vista aqui, a partir de uma autoria paratópica, que deixa rastros para o leitor seguir e assim ter a sua experiência de leitura.

A autoria existe dependendo de complementos administrados, a construção autoral de seu criador é entendida como uma gestão de uma figura discursiva. Percebemos o jogo de imagens em relação à autoria, o autor como uma figura pública, como uma pessoa e como um escritor. A paratopia é chamada de criadora pois existe integrada num processo de criação, também envolvendo o pertencimento, ou não pertencimento, do escritor no espaço literário.

A adaptação *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) está fortemente ligada a uma construção autoral, pois seu autor criou uma marca a partir de sua obra, inclusive se afastando

de sua produção, mas ainda assim sendo considerado seu autor, juntamente com desenhistas e roteiristas que criam as histórias com tantos personagens já conhecidos dos leitores.

Ao pensarmos na constituição de um autor, também pensamos no mercado editorial. Nele há um sistema de consagrações, em que obras recebem determinado valor a partir de suas filiações, podendo ser mais centrais ou periféricas no campo. Não fosse o contínuo sucesso da Turma da Mônica, a edição comemorativa de *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) nunca teria saído, não fosse o sucesso e consagração do autor, a comemoração poderia não ser os seus 80 anos de vida, mas qualquer outra data relacionada àquele universo. A autoria é um posicionamento num campo, em que Mauricio de Sousa ocupa o lugar de autor, fazendo parte do campo literário das HQs infantis, com sua obra existindo a partir de um arquivo criado por ela e também por outras memórias discursivas do campo.

Sabemos também que a construção de um livro confere uma legitimidade ao autor, dando-lhe o status de autor, não apenas de escritor. Toda obra é formada por sujeitos, que as criam a partir e para o contexto em que estão inseridos, podemos ver a adaptação dentro do contexto brasileiro onde foi publicada inicialmente, nos anos 1970, e dentro do contexto de sua edição comemorativa, em 2015. O contexto histórico de cada discurso também influencia a sua circulação, em relação aos meios disponíveis para tal. A constituição de um livro também varia das técnicas disponíveis em seu contexto, além disso, toda mediação feita editorialmente em um livro influencia em sua circulação. Cada obra é derivada de um repertório cultural que circula em seu contexto.

Além disso, o mercado editorial é um espaço de trocas simbólicas, assim, vemos o livro como portador de duas faces, uma comercial e outra cultural, há uma dinâmica em sua existência, que participa da dinâmica do campo editorial e da formação da pessoa autora. O livro é um bem ao mesmo tempo individual e cultural, o ato de leitura pode muitas vezes ser solitário, mas há um espaço de troca entre os leitores, que podem se relacionar a partir de leituras em comum e de um conhecimento literário compartilhado.

O livro também precisa ser interpretado pelo leitor, podendo gerar interpretações ligeiramente diferentes em cada um que o lê, é um objeto extremamente simbólico nesse sentido. Essas duas faces são o que tornam o livro um objeto editorial e um mídiun, ele passa a ser visto como um objeto construído para uma dada circulação e a partir de uma certa formalização material.

Para finalizarmos, lembramos que a obra *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) se enquadra no gênero História em Quadrinhos, mas há uma certa subversão: os quadros são

arredondados e cercados de flores, os personagens cantam músicas... É feito um processo para que se crie uma encenação de uma outra época, de um outro universo que não o tradicional da Turma da Mônica, o que faz parte da construção de um próprio ethos da obra, formada pelo encontro de personagens consagrados em diferentes sistemas de legitimação. *Turma da Mônica: Romeu e Julieta* (2015) é então uma obra paratópica, existindo, assim, como fruto de nossa realidade, em que há uma grande convergência de obras e autores, criando e recriando a partir do que já está dado, duas autorias se encontram e formam uma nova obra, que passa a existir em dois universos.

## REFERÊNCIAS

- AISAWA, K. N. **BTS Universe**: Um estudo do espaço associado em uma narrativa transmídia. Orientadora: Luciana Salazar Salgado. 2021. 146 f. TCC (Graduação) – Curso de Linguística, Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021.
- BOURDIEU, P. Uma revolução conservadora na edição. Trad. Luciana Salazar Salgado e José de Souza Muniz Jr. **Política & Sociedade**, v. 17, p. 195-197, 2018.
- CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAUTI, C. **Figurinhas Panini**: conheça a história da empresa por trás do álbum da Copa do Mundo do Catar. Exame, 2022. Disponível em: <<https://exame.com/invest/mercados/figurinhas-panini-historia-adesivos-conquistaram-mundo/>>. Acesso em: 3 out. 2022.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Trad. e Coord. Fabiana Komesu. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.
- CHARTIER, R. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcini e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EDUFSCar, 2012.
- CHIEREGATTI, A. A. **Mídium e gestão dos espaços canônico e associado nas plataformas colaborativas Wattpad e Widbook**. Dissertação de mestrado (Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, 2018.
- CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 8–23, 2012.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.
- CONTI, C. N. **A recepção dos mashups literários nacionais**: uma análise discursiva de representações do leitor jovem. Dissertação de mestrado (Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, 2016.
- CURVELO, A. C. M. **Do Teatro aos Quadrinhos**: um estudo semiótico da tragédia de Romeu e Julieta. 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- DEBRAY, R. **Transmitir**: O segredo e a força das ideias. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.
- DEBRAY, R. **Manifestos medialógicos**. Petrópolis, RJ. Vozes, 1995.
- DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis, RJ. Vozes. 1993.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 22 ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2020.

DE SERRÃO, C. **O processo de constituição do livro Dois Irmãos**: uma análise da paratopia criadora de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, 2017.

D'OLIVEIRA, G. F. Humor e identidade: brasilidade em Laerte e Mauricio de Sousa. **REVISTA USP**, São Paulo, .88, p.60-73, 2011.

DORETTO, V. F. **A edição brasileira do objeto editorial “S.”**: uma leitura do paradoxo de O Navio de Teseu. Dissertação de mestrado (Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, 2020.

DORETTO, V. F. Reflexões iniciais sobre a paratopia criadora na obra “O Grifo de Abdera” de Lourenço Mutarelli. **Opiniões**, n. 14, p. 167-177, 2019.

DRUCKER, J. Modelando a funcionalidade: do código ao livro eletrônico. **Cibertextualidades**, p. 135-146, 2013.

EISNER, W. **Narrativas Gráficas**: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. São Paulo: Devir, 2008.

FAILLA, Z. **Retratos da Leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

FALKVINGE, R. **History of Copyright**, part 1: Black Death. Falkvinge on liberty, 2011. Disponível em: <<https://falkvinge.net/2011/02/01/history-of-copyright-part-1-black-death/>>. Acesso em: 14 de abr. de 2022.

FLÜSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso; trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSSEY, M. F. Cenografia e autoria em Campo Geral. **Acta Scientiarum: Language and Culture**, v. 34, n. 2, p. 217-222, 2012.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Belo Horizonte: Vega, 1992.

GATTI, M. A. **A representação da criança no humor**: um estudo sobre tiras cômicas e estereótipos. Tese de Doutorado (Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, 2013.

GATTI, M. A.; SALGADO, L. S. Personagens infantis de tiras cômicas em suportes diversos: uma questão de circulação, aforização e estereotipia. **DELTA. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**. PUCSP. Impresso, v. 29, p. 517-534, 2013.

GAZY, A. **As histórias em quadrinhos como informação imagética integrada ao ensino universitário**. Tese de Doutorado (Interfaces Sociais da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, E. Uma caracterização ampla para a história em quadrinhos e seus limites com outras formas de expressão. **INTERCOM**. Rio de Janeiro, 1999.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**. Annablume, 2001.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 16, p. 145-

155, 2010.

HESSEL, M. **Turma da Mônica**: Revistas têm numeração zerada. Omelete, 2015. Disponível em:

<<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/turma-da-monica-revistas-tem-numeracao-zerada>>.

Acesso em: 18 abr. 2022.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

INTERCENAS – 2021. Participantes: Amanda Moura, Maria da Conceição Fonseca-Silva, Dominique Maingueneau, Ana Raquel Motta, Sírio Possenti, Ana Carolina Vilela-Ardenghi, Márcio Antonio Gatti, Anna Flora Brunelli, Edvania Gomes da Silva, Cellina Muniz, Jauranice Rodrigues Cavalcanti, Luciana Salazar Salgado. 2021. 2 vídeos (3h47min e 2h32min). Transmitidos ao vivo em 5 e 6 de maio de 2021 pelo canal Amanda Moura Editorial. Disponível em: <[https://youtu.be/PlsAEo8\\_YdA](https://youtu.be/PlsAEo8_YdA) e [https://youtu.be/\\_HkGBtPqIZs](https://youtu.be/_HkGBtPqIZs)>. Acesso em 4 abr. 2022.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora ALEPH, 2009.

LOPES, R. A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro. **Artcultura**, v. 11, n. 19, 2009.

MAINGUENEAU, D. Retorno crítico à noção de ethos. In: **Letras Hoje**, vol. 53, n. 3, 2018.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Trad. M. Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da Enunciação**. Trad. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez. 2 ed. São Paulo, SP. Parábola Editorial, 2012.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. Trad. Luciana Salazar Salgado. In: MOTTA, A. R. (Org.); SALGADO, L.S. (Org.). **Ethos discursivo**. 1a. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1995. SALGADO, L.S. (Org.). **Ethos discursivo**. 1a. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos Discursos**. Trad. Sírio Possenti. 2 ed. São Paulo, SP. Parábola Editorial, 2016.

MEDEIROS, N. Notas sobre o mundo social do livro: a construção do editor e da edição. **Revista Angolana de Sociologia**, n. 9, p. 33-48, 2012.

MENDES, M. L. G. C. Fragmentos do discurso quadrinizado: uma leitura crítica da personagem Mônica. **Informação & Sociedade: Estudos**, v.9, n.2, 1999.

MENDONÇA, M. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, A. **Gêneros Textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MSP - Mauricio de Sousa Produções. **MSP - Mauricio de Sousa Produções**. LinkedIn, 2022. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/company/mauriciodesousaproducoes/about/>>. Acesso em: 3 out. 2022.

- OLIVEIRA, P. R.; BONA, R. J.; PILLA, A. **Cinema e Histórias em Quadrinhos: A transposição do filme Jurassic Park para a Revista Clássicos do Cinema da Turma da Mônica**, 2014.
- POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, F; BENTES, A. C. **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**. Cortez, 2004.
- PRIMO, G. **Ver o livro como buraco negro: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica**, de Bioy Casares, Borges e Ocampo. Dissertação de mestrado (Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, 2019.
- RAMOS, P. E. **Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.
- SALGADO, L.S.; ANTAS JR., R. M. A criação num mundo sem fronteiras: paratopia no período técnico-científico informacional. **Acta Scientiarum: Language And Culture**, v. 33, p.259, 2011.
- SALGADO, L. S.; CHIEREGATTI, A. A. Notas sobre paratopia criadora: o caso de Jane Austen para além de sua fortuna crítica. **Revista do GEL**, v. 15, n. 2, p. 117-131, 2018.
- SALGADO, L. S.; DELEGE, M. Mundo ético e mídiuim: uma cenografia paulistana para a ciência brasileira. **Letras de Hoje**, v. 53, p. 374, 2018.
- SALGADO, L.S.; DORETTO, V. Implicações entre mídiuim e paratopia criadora: um caso de autoria exponencial. **Acta Scientiarum (UEM)**, v. 40, p. 1-11, 2018.
- SALGADO, L. S. Autoria: uma gestão de mitologias, devoção, reconhecimento, fama. In: GOMES, L. S. (org.). **Edição, livros e leitura no cinema**. Belo Horizonte: Contafios, 2020a.
- SALGADO, L. S. Autoria. In: RIBEIRO, A. E. (org.); CABRAL, A.C. (org.). **Tarefas da edição**. Belo Horizonte: LED e Impressões de Minas. 2020b.
- SALGADO, L. S. Contribuições de Milton Santos para os estudos do discurso: uma introdução ao problema dos objetos técnicos como participantes da produção dos sentidos. **Colóquio Internacional De Análise Do Discurso**, 5., 2018, Universidade Federal de São Carlos. Anais: Discurso e (pós)verdade: efeitos de real e sentidos da convicção. Araraquara: Letraria, 2020. p. 967 - 977.
- SALGADO, L.S. Grupo de pesquisa Comunica - inscrições linguísticas na comunicação: um trabalho no limiar. I Jornada Internacional **GEMInIS: Entretenimento Transmídia: Conteúdos Multiplataformas**. São Carlos. Anais Completos. São Carlos: CECH, UFSCar, v. 1, 2016.
- SALGADO, L.S. A transitividade das autorias nos processos editoriais. **Revista da ABRALIN**, v. 15, p. 187-215, 2016.
- SALGADO, L. S. **Ritos Genéticos Editoriais: autoria e textualização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- SALGADO, L. S. A Circulação da Energia Social Inscrita na Vitalidade dos Textos. **Alfa**, São Paulo, v.54, n.1, p.11-31, 2010.
- SALGADO, L.S. Um ethos para Hércules - considerações sobre o tratamento editorial de textos. **Gragoatá (UFF)**, v. 21, p. 373-389, 2006.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo** – globalização e meio técnico-científico informacional. 5a ed. Edusp: São Paulo, 1994.

SCARELI, G. **Educação e histórias em quadrinhos: a natureza na produção de Maurício de Sousa**. Dissertação de mestrado (Educação) - Universidade Estadual de Campinas, 2003.

SEREZA, H. C. O livro como mercadoria e o imposto do livro. **Revista Parlamento e Sociedade**, v. 8, n. 14, p. 71–81. 2020.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza**. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Abril: São Paulo, 1978.

SOUSA, M. **Turma da Mônica: Romeu e Julieta**. São Paulo: Panini Comics, 2015.

VERDOLINI, T. H. A. **Turma da Mônica: trajetória intertextual em 40 anos de história**. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

VERDOLINI, T. H. A. A intertextualidade nos quadrinhos da Turma da Mônica. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 7, n. 1, 2007.

VERGUEIRO, W. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros: Parte 2: O predomínio de Maurício de Sousa e a Turma da Mônica. **Revista Açaquê**, v. 2, n. 2, 1999.