

A ORGANIZAÇÃO DA ENCENAÇÃO NARRATIVA NOS QUADRINHOS “TURMA DA MÔNICA JOVEM”

Glacy Kelli Reis da Silva Xavier
Doutorado/UFF
Orientador: Beatriz dos Santos Feres

Considerações iniciais

Will Eisner (2005, p. 5), famoso desenhista norte-americano, define as histórias em quadrinhos como uma “arte sequencial”, ou seja, uma “forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia”. Dessa forma, como nos quadrinhos palavras e imagens trabalham juntas para transmitir uma informação e contar uma história, ambas exercem a função narrativa.

Charaudeau (2009a, p. 156) afirma que a *narrativa* é uma totalidade e corresponde à finalidade do “que é contar?” (descreve, ao mesmo tempo, *ações* e *qualificações*); o *narrativo* (modo de organização) seria, então, apenas um de seus componentes, assim como o *descritivo*. O modo narrativo “organiza o mundo de maneira sucessiva e contínua, numa lógica cuja coerência é marcada por seu próprio fechamento (princípio/fim)” (*op. cit.*, p. 156-157).

Segundo o autor, para que haja narrativa, é necessário um “contador” investido de uma intencionalidade, ou seja, de querer transmitir uma certa representação da experiência do mundo a um “destinatário”, de uma certa maneira, em um determinado contexto. *Contar* representa “uma busca constante e infinita”; é uma atividade linguageira cujo desenvolvimento implica uma série de “tensões e contradições” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 153-154). Portanto, toda história, inclusive a em quadrinhos, depende de uma *encenação narrativa*, ou seja, daquilo que faz com que uma história se torne um universo narrado.

Nessa perspectiva, o presente trabalho pretende analisar a revista *Turma da Mônica Jovem – TMJ*, obra de Maurício de Sousa, respeitado desenhista brasileiro, verificando como se dá a organização da encenação narrativa. Como fundamentação teórica desta pesquisa, será tomada por base principal a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso de Patrick Charaudeau (1992; 2009a), com relação aos sujeitos de do ato de linguagem e os modos de organização do discurso.

O modo de organização narrativo

Ao elaborar sua "gramática do sentido e da expressão", em 1992, Charaudeau tinha por objetivo descrever as categorias da língua do ponto de vista do sentido e da maneira como são usadas pelo locutor para construir um ato de comunicação. Cada texto tem algo a dizer e é organizado de acordo com uma determinada estrutura.

Segundo Charaudeau (2009a, p. 68), os *modos de organização do discurso* constituem "os princípios de organização da matéria linguística, princípios que dependem da finalidade comunicativa do sujeito falante: enunciar, contar, descrever, argumentar". Cada uma dessas ordens tem diversos componentes e a combinação desses diferentes componentes e modalidades permite compreender os diferentes tipos de discurso (científico, jornalístico, pedagógico, publicitário, etc.).

Dessa forma, os quatro modos de organização do discurso são o *enunciativo*, o *descritivo*, o *argumentativo* e o *narrativo*. Cada um desses modos possui uma função de base e um princípio de organização.

O *Modo Enunciativo* refere-se aos protagonistas, seres da fala, internos ao ato de linguagem, e seus comportamentos particulares; este modo organiza as categorias da língua, ordenando-as de forma a que deem conta da maneira pela qual o sujeito falante se "apropria" da língua. O *Modo Descritivo* consiste em nomear, localizar/situar e qualificar os seres do mundo, com uma maior ou menor subjetividade. O *Modo Argumentativo* consiste em saber expor e provar causalidades dos acontecimentos, numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor.

Já o *Modo Narrativo* consiste em construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato. As histórias em quadrinhos, textos verbo-visuais e *corpus* de análise do presente trabalho, são textos tipicamente narrativos. Segundo Cagnin (2014, p. 42), a imagem por si só é uma narrativa, ainda

que mínima, pois a ação, elemento essencial da narração, aquele instantâneo figurado na imagem, possibilita deduzir e contar o que aconteceu antes e depois daquele momento “congelado”. O modo de organização narrativocaracteriza-se ainda por uma dupla articulação: a construção de uma sucessão de ações segundo uma lógica que vai constituir a trama da história (a organização da *lógica narrativa*); a realização de uma representação narrativa, isto é, daquilo que faz com que essa história se torne um universo narrado (a organização da *encenação narrativa*).

A *organização da lógica narrativa* está voltada para o mundo referencial e é resultado da projeção sobre um plano (a história) de algumas das constantes da manifestação semântica da narrativa, ou seja, é uma hipótese de construção do que constitui a trama de uma história. *Alógica narrativa* é composta por uma sucessão de acontecimentos ligados entre si por uma relação de solidariedade (*princípio de coerência*); a narrativa produzida, por sua vez, só terá sentido se estiver relacionada a um encadeamento de motivos dirigidos a um fim (*princípio de intencionalidade*); essas ações ou acontecimentos reagrupam-se em sequências ordenadas segundo um *princípio de encadeamento*; por fim, essa sucessão de acontecimentos coerente e motivada precisa ocorrer em um enquadramento espaço-temporal, segundo um *princípio de localização*.

Além da lógica narrativa, toda narrativa depende da *organização da encenação narrativa*. A encenação narrativa “constrói o *universo narrado* (ou contado) propriamente dito, sob a responsabilidade de um *sujeito narrante* que se acha ligado por um *contrato de comunicação ao destinatário da narrativa*”; esse sujeito age ao mesmo tempo sobre a configuração da *organização lógico-narrativa* e sobre o modo de enunciação do *universo narrado* (CHARAUDEAU, 2009a, p. 158). Como constitui o foco deste trabalho, a encenação narrativa será aprofundada a seguir.

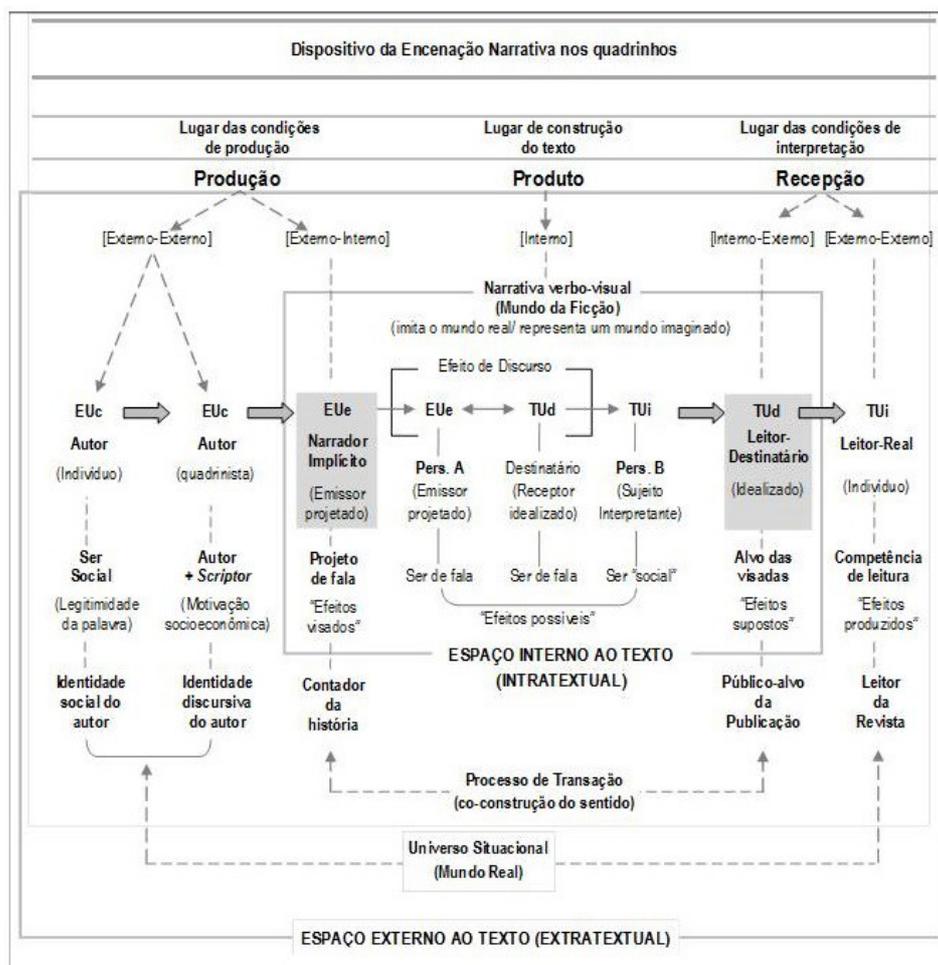
A encenação narrativa

“*Quem conta* (uma história) não é *quem escreve* (um livro) nem *quem é* (na vida)”. Charaudeau (2009a, p. 183) explica dessa forma o dispositivo narrativo. Nesse sentido, não se deve confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o *autor*, ser que escreveu, e o *narrador*, “ser de papel”, que conta uma história; da mesma maneira são diferentes o *leitor real*, a quem é demandado um mínimo de competência de leitura e o

leitor, “ser de papel”, destinatário de uma história contada por um narrador (*op. cit.*, 183-184). Portanto, toda narrativa depende de uma encenação narrativa.

As histórias em quadrinhos, assim como um filme ou uma peça teatral, articulam dois espaços de significação. Há um *espaço externo* ao texto (extratextual), onde se encontram os dois parceiros da troca linguageira: o *indivíduo/autor* (sujeito comunicante – EUc) e o *leitor/espectador real* (Sujeito interpretante – TUi); nesse caso, a obra se constitui como veículo de interação entre autor e leitor/espectador e tal interação se dá no universo situacional ou no mundo real. Há também um *espaço interno* ao texto (intratextual), onde se encontram o narrador e as personagens – sujeitos enunciativos e destinatários – que imitam o mundo real ou e representam um mundo imaginado, com seus interlocutores comunicantes e interpretantes; nesse caso, a interação ocorre entre as personagens no interior da própria obra e tal interação se dá no universo discursivo, no mundo da ficção.

Consequentemente, pode-se depreender uma dupla *mise en scène*: uma no mundo da representação, do narrador e das personagens, e outra no mundo da produção e da interpretação dos quadrinhos. Com base no esquema que representa os diferentes lugares de construção de sentido da máquina midiática e no dispositivo da encenação narrativa, propostos por Charaudeau (2007, p. 23; 2009a, p.184) e no quadro que demonstra as instâncias enunciativas no texto dramático, proposto por Mello (2004, p. 95), é possível representar as enunciações possíveis nas histórias em quadrinhos de Maurício de Sousa por meio do seguinte esquema:



Quadro 1: Dispositivo da Encenação Narrativa nos quadrinhos de Maurício de Sousa

Charaudeau (2007, p. 23) afirma que o sentido do ato comunicativo dependerá da relação de intencionalidade instaurada na troca entre as instâncias de *produção* e de *recepção*. Como consequência, podem-se observar três lugares de pertinência, conforme representado no *Quadro 2*: o lugar da instância de *produção*, submetida a certas *condições de produção*, representado pelos *enunciadores* da narrativa – Indivíduo/Autor (EUC) e Narrador (EUE); o lugar da instância de *recepção*, submetida a *condições de interpretação*, representado pelo *leitor* da narrativa – Leitor-destinatário (TUD) e Leitor-real (TUI); o lugar do texto como *produto*, submetido a certas *condições de construção*, representado pela *narrativa verbo-visual* (história em quadrinhos). Esses três lugares, por sua vez, estruturam-se em diferentes espaços (CHARAUDEAU, 2007, p. 24-28).

Com relação à *produção*, há um "externo-externo", que compreende as *condições de produção/distribuição da revista* pela *Maurício de Sousa Produções*, com a intencionalidade orientada por *motivações socioeconômicas*; e a *afirmação de uma*

credibilidade, conferida pela *legitimidade da palavra* do autor como ser social; este espaço é ligado ao EUc, que se apresenta com dupla atividade; há também um espaço "externo-interno" (que compreende as *condições semiológicas* da produção, aquelas que nortearão a narrativa, orientada pelos efeitos visados), ligado ao EUe.

Arecepção estrutura-se em dois espaços: o "interno-externo" (em que se encontra o destinatário ideal – TUd – e os efeitos supostos) e o "externo-externo" (em que se encontra o receptor real – TUi –, o alvo das *visadas*, e os efeitos produzidos);

Já no lugar da *construção do produto*, há um espaço "interno", onde todo discurso se configura em texto, segundo uma certa organização semiodiscursiva, resultado de uma co-intencionalidade (o conhecimento do receptor é necessário para que se realize efetivamente a troca comunicativa).

Desse modo, a construção da narrativa não corresponde apenas à intenção do produtor ou do receptor, mas é resultado de uma cointencionalidade que compreende os *efeitos visados*, os *efeitos possíveis* e os *efeitos produzidos*. Além disso, o sujeito que produz sentido só existe no relacionamento permanente com o outro: o outro que é diferente; o outro é aquele que tanto o nega quanto o constitui.

Logo, na encenação narrativa, o narrador produz, discursiva e textualmente, um universo ficcional em que as personagens dialogam (*espaço intratextual*), em um projeto de fala do narrador (EUe). Assim, as personagens são EUe, TUd e TUi uma para as outras e projetam, ao mesmo tempo, um TUd, que é o leitor idealizado e projetado pelo EUc em sua produção discursiva. E ainda existe um TUi, que é o leitor real da história. Nas histórias da *TMJ*, por exemplo, o circuito interno seria ocupado por Mônica, Cebola, Magali, Cascão entre outras personagens. Tais personagens "falam umas às outras, dialogam entre si, em uma situação de comunicação reversível, respeitando as regras conversacionais" (MELLO, 2004, p. 96).

Com relação ao *nível extratextual*, Charaudeau¹, ao observar o rascunho do quadro "Dispositivo da Encenação Narrativa nos quadrinhos de Maurício de Sousa", apresentado anteriormente, explicou que nos quadrinhos há um mesmo *sujeito comunicante* (EUc), com duas identidades: uma *social*, e outra *discursiva*. Especificamente no mangá *TMJ*, o EUc-social seria o próprio Maurício, idealizador da *Turma da Mônica*, e o EUc-discursivo seria a figura idealizada de Maurício de Sousa com

¹Informação obtida em conversa informal com Patrick Charaudeau, durante o minicurso realizado na Universidade Federal Fluminense, nos dias 8 e 9 de junho de 2015, intitulado "Da competência linguageira ao discurso de persuasão".

seu estilo próprio de desenvolver as narrativas representada pela *Maurício de Sousa Produções* (Maurício autor/quadrinista, mais sua Equipe de produção). Em seus trabalhos, autor difere e relaciona a identidade social e a identidade discursiva. A primeira inclui dados biopsicossociais atribuídos ao sujeito e “tem como particularidade a necessidade de ser reconhecida pelos outros”, sendo o que confere ao sujeito seu “direito à palavra”, o que funda sua legitimidade (CHARAUDEAU, 2009b). A segunda é construída através de atos de discurso, podendo reconstruir, mascarar, deslocar ou reforçar a primeira.

Na apresentação da *Turma da Mônica*, a identidade discursiva procura aderir à identidade social formando uma identidade única “essencializada”. Maurício afirma que vê todos os roteiros – que são em forma de *storyboard*, com desenhos mais simplificados, para dar uma ideia geral – e examina, aprova, devolve, sugere alterações em tais roteiros, e faz questão que suas histórias passem valores, ética e informação aos pequenos e aos jovens leitores. Além disso, muitas das personagens da Turma foram inspiradas em seus próprios filhos, reforçando a ideia de que ele é o “paizão” da turma.

Ao apresentar um quadro comunicacional para o texto dramático, Mello incluiu, no nível situacional, como sendo EUc, além do autor, o que ele denominou *scriptor*. Segundo Mello (2004, p. 96), o *scriptor* é “o sujeito que põe a ficção (no nível discursivo e textual) em movimento” e representa, portanto, a figura que materializa o projeto de fala, que o executa, representando, assim, a passagem na relação entre o sujeito-comunicante e o enunciador (*op. cit.*, p. 96). No caso da história em quadrinhos, o *scriptor* poderia ser representado pela *Equipe de produção* (criadores de argumento e/ou roteiristas, desenhistas, arte-finalistas etc.) que materializam o discurso que está no roteiro.

O espaço de produção *externo-externo*, ligado ao EUc, também está relacionado à explicação que Charaudeau (2007, p. 23) dá com relação à construção de sentido da máquina midiática, pois a revista não deixa de ser uma mídia (*motivação socioeconômica*); nesse sentido, a finalidade do contrato de comunicação midiática se encontra numa tensão entre a visada de *fazer saber* (ou visada de informação), e a visada de *fazer sentir* (ou visada de *captação/patemização*), de modo a “prender” os leitores atuais, atrair novos leitores e aumentar o número de vendas da revista.

Ainda na instância de Produção, no espaço *externo-interno*, o sujeito enunciador (EUe), além da fala das personagens, corresponde à figura do *narrador*, o

“contador da história”. Muitos podem pensar que as histórias em quadrinhos não teriam um narrador, já que as personagens “ganham vida” e as cenas se desenrolam durante a leitura; no entanto, essa presença existe, mesmo que às vezes imperceptível. Eisner (2005, p. 10) define *narrador* como “o escritor ou pessoa que controla a narrativa”.

A presença do narrador (E_{Ue}) é melhor percebida quando aparecem textos descritivos, também chamados de *legenda* ou *recordatório*. Tais textos são “frases (ou fragmentos de frases) em um quadro, usadas para indicar mudança de tempo ou local em que transcorre a ação, para dar resumo de uma cena anterior, ou veicular comentários oniscientes do narrador”.

Também é possível perceber o narrador nos prelúdios que aparecem em algumas poucas edições, na recapitulação do episódio anterior e na prévia do que será o episódio seguinte – assinadas por Maurício, e na sessão “Fala Maurício”, que reforça a sensação de que foi o próprio Maurício de Sousa quem nos “contou a história”.

No entanto, nos quadrinhos, “a responsabilidade de se contar uma história é compartilhada pelo texto e a imagem” (EISNER, 2005, p. 145). Dessa forma, o narrador está presente na distribuição das personagens, na manipulação da leitura por meio dos jogos de enquadramento (como se fosse a câmera do cinema), na marcação de tempo e ritmo (distribuição de ações em quadros; quanto mais quadros para descrever uma ação, mais se tem a ideia de lentidão), ou seja, nas escolhas feitas ao se contar graficamente a história. Quando a disposição de contar histórias aparece de forma harmoniosa, o narrador da história praticamente desaparece ao narrar (MCCLLOUD, 2008, p. 230), mas ele está lá.

Na *instância de recepção*, há dois sujeitos: o T_{Ud}, que representa o destinatário ideal, projetado pelo E_{Uc}; o T_{Ui}, que representa o leitor real, que pode coincidir ou não com o T_{Ud}. Quando T_{Ud} e T_{Ui} se correspondem, normalmente o projeto comunicativo é bem sucedido e o E_{Uc} consegue atingir seu objetivo.

Na seção “Fala Maurício”, o desenhista comenta sobre o sujeito destinatário da revista *TMJ*. Na revista nº 3, o autor diz que a nova produção nasce para atender à faixa de público que estava deixando de ler a *Turma da Mônica* e interessando-se pelos *mangás* japoneses. Na 2ª edição, Maurício revela quem ele acha que seriam os leitores da revista *TMJ*: os adultos que leram na infância, os jovens e adolescentes que também leram e querem saber como é que a “turma” está se comportando com a mesma idade deles, a criançada que quer assistir ao futuro dos personagens de agora.

No entanto, é após dois anos de publicação, na edição nº 25, que Maurício apresenta quem são os reais leitores (TUi): 50% de público entre 10 e 16 anos, exatamente o que ele “desejava como resultado”, sendo que, entre os leitores, também há muitas crianças com menos de 10 anos (um número maior do que ele esperava) e um grande número de adultos. Também nessa seção, em várias edições da revista, Maurício de Sousa tenta estabelecer contato com o TUi, com o intuito de que seu TUD aproximesse o máximo deste. O autor mostra essa preocupação na elaboração das histórias, por exemplo, quando afirma na edição nº 28, cujo tema é a festa de 15 anos da personagem Marina:

[...] Pelo retorno que recebo por parte do público, a nossa festa foi um sucesso. Sucesso tão grande que nos obriga a pensar muito e bem nos temas das próximas edições. Naturalmente temos sempre material em produção, adiantado, para os próximos meses. Mas, lá adiante, o que escolheremos para que nossas revistas continuem atraindo os amigos da Turma Jovem e lhes agradando? [...]

Com esta série, criamos uma coisa viva, como a vida vivida. Somos lidos não somente por jovens, mas por crianças e adultos. Temos que falar a língua desse público variado, atender às suas expectativas. Encontrar criatividade e elegância nas propostas comportamentais.

Dessa forma, em várias edições, Maurício de Sousa encerra pedindo a participação dos leitores, enviando ideias e sugestões por meio de e-mail, carta, redes sociais etc., tentando criar o que ele chama de uma revista “totalmente interativa”. Isso explica o grande sucesso de vendas da revista, que chegaram a 500 mil exemplares vendidos por edição em 2011, um dos maiores números de vendagem de revistas no mundo. Nos EUA, o maior sucesso na mesma época era a *Justice League nº 1*, projeto de relançamento de títulos da *DC Comics*, que vendeu 200 mil exemplares, dobro do que costumava alcançar o mais vendido.

Considerações finais

A leitura de textos mistos como os quadrinhos exige do leitor que ele ative sua competência de linguagem nos diferentes níveis, de uma forma diferente do faria em textos puramente verbais.

Nas narrativas verbais, o narrador é quem conduz o leitor; o leitor, por sua vez, em contato com os textos descritivo e narrativo projetará em sua mente representações mentais daquilo que lê. No entanto, como afirmam Santaella & Nöth (2012, p. 15), não

há imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, etc.) que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, da mesma forma que não há imagens mentais que “não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”. Tal projeção mental refletirá, portanto, a visão de mundo e as experiências do leitor e, para isso, é importante que haja um direcionamento adequado, de forma que ocorra o processo de identificação do interlocutor.

Nas narrativas verbo-visuais, por sua vez, as imagens são fornecidas visualmente pelo narrador, que parte de um mundo denotado (construção objetiva de mundo) para construir um mundo conotado (construção subjetiva de mundo); espera-se daí que o leitor compreenda por meio das representações estáticas aspectos como tempo decorrido, espaço, movimento, som, emoções e situações implícitas. É no espaço entre os quadros que “a imaginação humana capta duas imagens distintas e transforma em uma única ideia”, dando “vida” e sequência à história (MCCLLOUD, 1995, p. 66).

Outro detalhe interessante é a composição da revista Turma da Mônica Jovem. Na passagem da “turminha” tradicional para a revista jovem, houve uma mudança de temas, abordando assuntos voltados para o universo adolescente, mas os aspectos ideológicos e o “pano de fundo” argumentativo (valores, ética, respeito à natureza) permaneceram semelhantes ao da revista voltada para o público infantil. Dessa forma, para conseguir a dinamicidade necessária para atrair o público pretendido (estratégia de *captação*) e atingir os *efeitos visados* pela *motivação socioeconômica*, optou-se por criar um gênero híbrido, inspirado no mangá, leitura frequente da nova faixa etária.

Por fim, pode-se dizer que, na criação da *TMJ*, tais escolhas não foram aleatórias, mas conscientes. Em uma perspectiva semiodiscursiva, como foi discutido, há três tipos de efeito: os *efeitos visados*, que correspondem à “intencionalidade do sujeito ao produzir um ato de comunicação”, seja ele verbal ou icônico; os *efeitos produzidos*, que correspondem ao “trabalho de interpretação do sujeito receptor”, seja ao compreender uma fala ou ao ver uma imagem; os *efeitos possíveis*, que “resultam do encontro entre os efeitos visados e os efeitos produzidos” (CHARAUDEAU, 2013, p. 390). Assim, todo texto e toda imagem é portador de efeitos possíveis.

REFERÊNCIAS

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial*. 1 ed. São Paulo : Criativo, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992.

_____. *Discurso das Mídias*. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009a.

_____. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b. p. 309-326.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

MELLO, Renato de. Teatro, gênero e Análise do Discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (org.). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p.87-106.

SANTAELLA, L; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUSA, Maurício. *Turma da Mônica Jovem*, nº 3. “4 dimensões mágicas”. São Paulo: Panini Brasil, outubro de 2008.

_____. *Turma da Mônica Jovem*, nº 15. “Monstros do ID – parte 1”. São Paulo: Panini Brasil, março de 2009.

_____. *Turma da Mônica Jovem*, nº 23. “O caderno do riso – parte 1”. São Paulo: Panini Brasil, junho de 2010.

_____. *Turma da Mônica Jovem*, nº 25. “Desafio sobre patins”. São Paulo: Panini Brasil, agosto de 2010.

_____. *Turma da Mônica Jovem*, nº 28. “O aniversário de 15 anos da Marina – parte 3 de 3”. São Paulo: Panini Brasil, novembro de 2010.

_____. *Turma da Mônica Jovem*, nº 50. “O casamento do século”. São Paulo: Panini Brasil, outubro de 2012.