

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v14.n33.02>

---

## O *ethos* discursivo e a representação feminina nas Histórias em Quadrinhos

*The discursive ethos and the women's representation in comics*

Rhayane Priscilla Martins de Oliveira\*  
Iverton Gessé Ribeiro Gonçalves\*\*

**Resumo:** Este trabalho investiga a representação feminina em Histórias em Quadrinhos por meio do estudo do *ethos* discursivo. Tal proposta tem por objetivo analisar a construção das personagens femininas nas HQs a partir das configurações enunciativo-discursivas desse gênero textual. A base teórica é composta pelos estudos da multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001; 2003; 2006) e pelos estudos enunciativos de Maingueneau (2005, 2008, 2015). O *corpus* deste estudo é composto por 4 tirinhas da Turma da Mônica, de Mauricio de Sousa. A pesquisa se caracteriza como descritiva, bibliográfica e documental, e de abordagem qualitativa. As cenas enunciativas que se dedicam à representação feminina se valem de estereótipos já cristalizados na memória da coletividade para garantirem legitimidade à enunciação e constituem um *ethos* feminino reduzido à subserviência.

**Palavras-chave:** Ethos Discursivo. Cenografia Enunciativa. Representação Feminina. Histórias em Quadrinhos.

**Abstract:** This work aims to analyse women's representation in Comics through the study of the discursive ethos. The objective of this study is to analyse the construction of female characters in comics from the enunciative-discursive configurations of this textual genre. The basis is the multimodality studies (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001; 2003; 2006), and is complemented with the enunciative studies of Maingueneau (2005, 2008, 2015). The corpus of this research is composed of 4 *Turma da Mônica* strips by Mauricio de Sousa. This work is characterized as descriptive, bibliographic and documentary research, of qualitative approach. The enunciative scenes dedicated to women's representation make use of stereotypes already crystallized in the collective memory to guarantee the legitimacy of the enunciation and constitute women's ethos reduced to subservience.

**Keywords:** Discursive Ethos. Enunciative Scenography. Women's Representation. Comics.

---

\* Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

\*\* Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

## Introdução

Vozes femininas eram silenciadas pela sociedade patriarcal no século passado – ainda mais que hoje –, e isso fazia com que as mulheres não tivessem autonomia para a comunicação, elas não tinham liberdade para se expressar, não podiam falar o que queriam, eram silenciadas. O papel da mulher nas décadas passadas era restrito ao ambiente familiar, como donas de casa, cuidando dos filhos e do marido e nada mais que isso. Atualmente, o cenário parece estar em mudanças, a mulher vem fazendo a sua história, lutando sempre para estar onde quer estar, reivindicando seus direitos, que há muitos anos lhe eram negados, dando voz a outras mulheres, fortalecendo as alianças femininas em meio a uma sociedade ainda machista e preconceituosa.

Diante desse cenário de luta por direitos e de reconhecimento social, este artigo se debruça sobre construções enunciativas de Histórias em Quadrinhos<sup>3</sup> como cenário discursivo que permite o estudo da constituição da identidade feminina no discurso, além de possibilitar a investigação da representação da mulher por meio da apreensão do ethos discursivo. A temática proposta neste estudo se estrutura em torno do seguinte problema de pesquisa: que aspectos culturais e históricos podem ser apreendidos da cenografia enunciativa das HQs e que compleição identitária se depreende do ethos discursivo que atravessa a construção da imagem feminina nas HQs?

Frente a essa problematização, o objetivo central desta pesquisa é analisar a construção das personagens femininas nas HQs a partir das configurações enunciativo-discursivas desse gênero textual. Tal objetivo se desdobra nos seguintes objetivos específicos: i) investigar os aspectos culturais e históricos que permeiam a cenografia enunciativa das HQs na representação das personagens femininas; e ii) apreender

<sup>3</sup> Doravante, HQs.

e interpretar a compleição identitária que molda o ethos discursivo da personagem feminina em HQs.

A temática escolhida para esta pesquisa se justifica pela necessidade de compreender a construção do papel feminino no imaginário social fomentado pelas HQs como mecanismo para entender a estereotipagem que se faz da mulher e a forma como ela foi e continua sendo tratada historicamente. A delimitação temática se faz a partir das categorias teóricas de cena de enunciação, analisada nas HQs, e de ethos discursivo. Assim, nasce a proposta para a realização desta investigação, que tem como foco a figura feminina.

A base teórica acionada neste artigo conta com os estudos da multimodalidade no universo das HQs, com base em Kress e Van Leeuwen (2001; 2003; 2006), e com os estudos sobre cenografia e ethos discursivo, da análise do discurso, na perspectiva enunciativo-discursiva proposta por Maingueneau (1995; 2008). Os procedimentos metodológicos pensados para a execução deste estudo qualificam nossa pesquisa como descritiva, bibliográfica e documental, de abordagem qualitativa.

O *corpus* deste estudo é constituído por 4 tirinhas da personagem Mônica, que permitirão investigar como a figura feminina é representada dentro das HQs, com base nos conceitos de cenografia e ethos. A estrutura deste trabalho compreende um percurso teórico sobre os traços multimodais das HQs, fornecidos pelos estudos do Grupo de Nova Londres. Em seguida, abordamos os aspectos enunciativos da análise do discurso, conforme Maingueneau, com vistas à cenografia e ao ethos discursivo. A partir dessa base, configuramos os procedimentos metodológicos que balizam esse estudo, e, na mesma esteira, constam as análises. Por fim, encaminhamos o estudo para as considerações finais.

Na seção a seguir, trataremos sobre alguns aspectos da multimodalidade.

## **Gênero multimodal: a linguagem para além da palavra**

O cenário da comunicação visual enfrentou mudanças drásticas, e o advento das tecnologias da informação propiciou um ambiente favorável para pesquisas multimodais. Kress e Van Leeuwen (2001) postulam que a multimodalidade é um campo voltado a explorar tudo o que está dentro do contexto semiótico da comunicação. A partir dos estudos de Kress (2003), pode-se dizer que a linguagem escrita não contribui sozinha para a construção de sentidos de textos multimodais. Ou seja, outros componentes, como as imagens visuais, os movimentos, a sonoridade, também contribuem para a construção de sentido em textos multimodais. O novo contexto multimodal vem configurar uma nova geração de ambientes de aprendizagem, de inter-relação entre o indivíduo e a exposição aos vários tipos existentes de gêneros discursivos, colocando, assim, o sujeito em uma situação de interação com diversas práticas languageiras.

Nessa esteira, o letramento multimodal apresenta-se como a capacidade de ler elementos de múltiplas semioses e atribuir sentido através da análise de seus aspectos multimodais e de *design*, a partir da exposição visual. Para Bateman (2008, p. 1), “Um texto multimodal é constituído por vários modos semióticos de representação que se articulam e criam uma rede de objetivos comunicativos”.

A multimodalidade está presente – em diferentes graus – em qualquer gênero textual. Dentro da multimodalidade existem os recursos semióticos dos modos de representação, são eles: o modo linguístico, que trata da escrita; o modo auditivo, que trata dos sons; o modo visual, que trabalha as imagens estáticas e em movimento; o

modo gestual, que aborda as ações; e o modo espacial, que cuida do posicionamento.

O princípio teórico da Gramática do Design Visual (GDV), desenvolvida por Kress e Van Leeuwen (2006), admite que as imagens estão a serviço da construção de significados e, por isso, são suscetíveis de serem descritas e analisadas. De acordo com a GDV, o constructo multimodal precisa incluir contexto, audiência (leitor/receptor), propósito (enunciado/mensagem), produtor (emissor) e *layout*, que evidencia expressões verbais em seus elementos de imagem. Sob o conceito de *layout*, o texto é considerado uma combinação do social com o cultural, as imagens representam comportamentos, objetos e situações, assim como também produzem interação e significado interpessoal entre o que se vê e o que é visto pelo uso de características como cor, ângulos, distância e tipo de mídia empregada (fotografia, desenho, diagrama etc.).

Kress e Van Leeuwen (2006) salientam que, assim como a escrita é pautada em regularidades (tais como o uso de R ou RR, de C ou QU etc.), outros modos como as imagens, ou as imagens em movimento, também o são. Para enfatizar esse aspecto, os autores explicam que, embora exista uma forma de classificar as imagens, essa classificação não é algo universal, porque, de diferentes maneiras, os recursos semióticos possuem significado de potencialidade em um contexto específico, assim, não podem ser universais. Com isso, Kress e Van Leeuwen (2006) ressaltam que a GDV não é exatamente igual à gramática da escrita, porque os diversos modos se apresentam de maneiras diferentes, independentes e impostos pelas restrições do meio a que pertencem.

O método de análise desenvolvido por Kress e Van Leeuwen (2006) se compõe de metafunções: a metafunção ideacional, que é a interpretação e a representação de experiências no mundo; a

metafunção interpessoal, que é a interação entre falantes e ouvintes; e a metafunção textual, que organiza metafunções conceituais e interpessoais em um texto coeso e coerente. Dentro desses métodos multimodais, é preciso haver organização, e, por isso, a partir dessas três metafunções – ideacional, interpessoal e textual -, surgem também outras três funções de grande valor: a metafunção representacional, que diz respeito aos aspectos visuais que representam o mundo a nossa volta; a metafunção interativa, que se refere a relações que ocorrem entre os observadores (receptores da mensagem) e a intenção da mensagem ao emissor; e, por último, a metafunção composicional, que é aquela que faz com que essas composições tenham uma organização imagética. Por fim, esses elementos representacionais e interativos têm que estar muito bem integrados (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

A composição multimodal, isto é, o uso de vários recursos semióticos na organização geral de informação, precisa ter: valor informativo, saliência e enquadramento. O valor informativo funciona quando há o posicionamento de seus elementos específicos de valores informacionais, assim esses são inseridos em várias zonas da imagem: direita e esquerda, parte superior e parte inferior, centro e margem. A saliência acontece quando se estabelece uma hierarquia de importância entre os elementos que são feitos para chamar a atenção do leitor (espectador) em diferentes graus – o elemento que traz consigo o plano de fundo, ou primeiro plano, o tamanho, o contraste de tons e cores e os tipos de formato das letras. Dentro dessas composições, devemos citar também a luminosidade, que trabalha o contraste; e os vetores, que guiam o leitor de um elemento ao outro por meio de setas, linhas etc. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

O elemento enquadramento refere-se à presença ou à ausência de planos de estruturação realizados por elementos que criam linhas

divisórias, ou linhas de estruturação reais. Assim, o valor informativo precisa ter todos os seus dados de informação; a saliência, com base em seus elementos de visualização, precisa conter recursos semióticos repetitivos e enfatizados pelo contraste como, por exemplo, a repetição de cores ou a repetição do enquadramento circular do material; por último, o enquadramento precisa ter a proximidade das unidades de informação, como as linhas de moldura, que geralmente possuem espessura mais grossa, espaços vazios, variações de cores e cores de fundo (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001). O texto, nessa composição, passa a ser visto como algo dinâmico, multifacetado e, então, multimodal, ou seja, “um conjunto de múltiplas formas de representação ou códigos semióticos que, através de meios próprios e independentes, realizam sistemas de significados” (SELVATICI, 2007, p. 1).

Assim, fechamos essa seção tecendo um breve percurso teórico sobre a multimodalidade. A seção seguinte expõe os encaminhamentos teóricos sobre os conceitos de cenografia e ethos discursivo, conforme proposições de Maingueneau.

## **Cenografia e ethos: as estratégias do discurso**

Embora o título dessa seção sugira que nos dirijamos diretamente ao ethos e à cenografia, analisaremos primeiro outros desdobramentos teóricos, para, depois, discutirmos sobre tais conceitos dentro da perspectiva enunciativo-discursiva proposta por Maingueneau (2008).

De acordo com Maingueneau (2008), cada discurso é dirigido por um sistema de restrição. Essas restrições fazem parte dos diversos planos do discurso, que resultam em uma globalidade de sentidos – a cenografia enunciativa e o ethos discursivo, propostos por Maingueneau (2008), estão implicados no sistema de coerções semânticas globais. A noção de discurso, numa perspectiva enunciativo-discursiva, nos

coloca diante de objetos que são, ao mesmo tempo, “integralmente linguísticos e integralmente históricos” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

Maingueneau (2008) afirma que é necessário “pensar as condições de uma enunciabilidade passível de ser historicamente circunscrita.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 17). Para ele, o discurso é entendido como “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir um espaço de regularidades enunciativas.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). Para tanto, reconhecer a identidade de um discurso exige que se analise a forma como ele é registrado e a forma como é capturado pelos demais discursos no espaço interdiscursivo (MAINGUENEAU, 2008).

A cenografia, de acordo com Maingueneau (2001), não é só um cenário de espaço interno onde o discurso surge já construído, é mais que isso. A cenografia é construída na própria enunciação, e por ela acontece o desenvolvimento progressivo do próprio dispositivo de fala. A cenografia é “ ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 87-88). Nessa perspectiva, a enunciação é composta por algumas coordenadas, que desempenham um papel essencial em sua constituição: as coordenadas pessoais, espaciais e temporais, que se baseiam referencialmente na dêixis (eu/tu-aqui-agora).

O enunciado, dessa forma, é constituído por formas da língua e inscrito no tempo e no espaço. Quem faz essa integração da língua no tempo e no espaço é a instância subjetiva, ou seja, o sujeito. O enunciado se organiza em dois grandes eixos: em oposição à enunciação, ocorrendo como resultado do ato de produção; e como uma sequência verbal de extensão variável. Dessa maneira, só é possível apreender plenamente o significado do enunciado se tivermos conhecimento dos



elementos da situação de enunciação, como pessoa (“eu, tu”), tempo (“agora”) e espaço (“aqui”).

A situação de comunicação, por sua vez, é considerada como um processo de comunicação “do exterior”, do espaço físico ou social, de um ponto de vista sociológico. Ela é o contexto efetivo de um discurso. Já a cena de enunciação é considerada como um processo “do interior” da enunciação, é a imagem que se mostra do ato enunciativo.

Da cena de enunciação, proposta por Maingueneau (2006), deduz-se a própria cenografia para que possa ser enunciada, e, em troca disso, essa cenografia trabalha em prol de validar a enunciação, pois é a cena quem estabelece a situação que torna o discurso apropriado. Na percepção do autor, a cena de enunciação é como “uma encenação inseparável do universo de sentido que o texto procura impor” (MAINGUENEAU, 2011, p. 51).

A cena de enunciação se desdobra em três níveis constitutivos. Examinemos o lugar de cada uma dessas cenas na reflexão do autor:

- i) Cena englobante – corresponde ao tipo de discurso. Por exemplo, quando recebemos um folheto, temos que identificar que tipo de discurso se materializa nele, se é um discurso político, religioso, ou discurso publicitário. Trata-se de uma abordagem inicial, é institucional porque aponta para a natureza dos discursos constituintes;
- ii) Cena genérica – é a condição enunciativa relativa ao gênero discursivo, uma vez que cada um deles define seus próprios papéis. Ao encontro dessas duas cenas o autor dá o nome de “quadro cênico”, noção que define “o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2001, p. 87);
- iii) Cenografia – é a organização de uma cena que vai sendo validada gradualmente por intermédio da própria enunciação. Ela se mostra para além da cena de fala imposta pelo gênero discursivo. A cenografia, na perspectiva de Maingueneau (2002), é identificada com base em índices que se

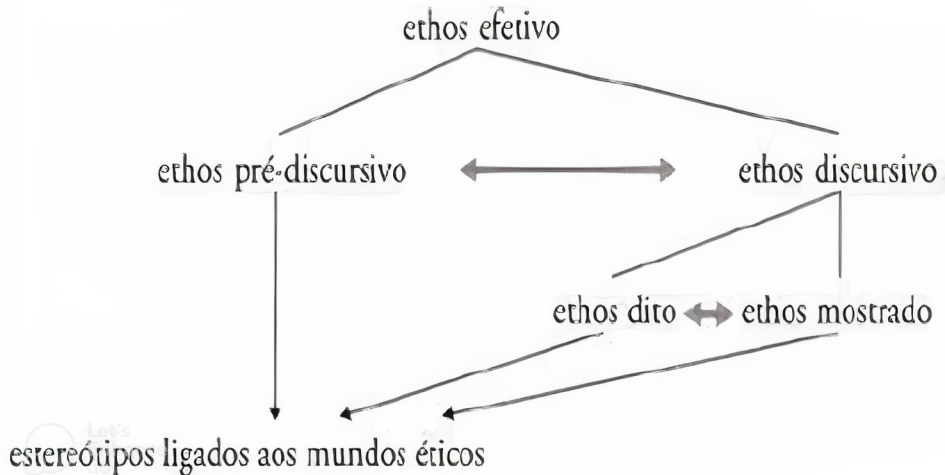
localizam no texto. Cada cenografia é única, ela se constrói a todo momento, para tal contexto específico. Há possibilidades diversas de organização da cenografia, uma vez que “A grafia é um processo de criação” (MAINGUENEAU, 2009 p. 253). Assim, a concepção de cenografia dá um valor teatral à cena.

Decorrente da cenografia é a constituição do *ethos* discursivo, conceito-chave para nosso estudo. *Ethos*, palavra advinda do grego antigo, significa ‘hábito, costume etc.’. Trata-se de um conjunto de traços e modos comportamentais que configuram o caráter ou a identidade de uma sociedade. O *ethos* retórico foi o primeiro contexto de emprego de *ethos*. Essa noção foi submetida a múltiplos empregos dentro da retórica grega, na moral, na política etc. Para Aristóteles (*apud* MAINGUENEAU, 2008), o *ethos* pode causar uma boa impressão por meio do estilo de como se constrói o discurso. Ele é o mecanismo capaz de convencer o público daquilo sobre o que se fala.

Maingueneau (2008) considera o *ethos* parte complementar da cenografia: “por meio do *ethos*, o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 67). Aristóteles (*apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 13), na retórica, afirma que o aspecto essencial do *ethos* “está ligado à enunciação quando o discurso torna quem fala digno de fé, porque as pessoas honestas inspiram confiança, mas essa confiança deve ser efeito de um discurso e não de uma suposição do caráter”.

De acordo com Maingueneau (2008), a ideia de *ethos* está dividida em diversas facetas que nascem antes do ato de enunciação e vão até a interpretação dos agentes: o *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo, o *ethos* dito, o *ethos* mostrado e o *ethos* efetivo, conforme ilustra a Figura 1, a seguir.

Figura 1 – A constituição do ethos



Fonte: Maingueneau (2008).

O ethos pré-discursivo refere-se à imagem que o coenunciador elabora sobre o enunciador antes da enunciação. Já o ethos discursivo está ligado à fala do enunciador, é a construção da imagem de si apresentada no discurso. O ethos dito é composto pelas referências diretas que o enunciador faz de si, enquanto o ethos mostrado é aquele que, apesar de não ser dito, é mostrado pelo enunciador por meio de seus atos, gestos, escolhas de palavras, tom etc. Por fim, o ethos efetivo é o resultado das diversas interações entre essas quatro diferentes instâncias do ethos (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

A essa concepção de ethos associa-se também outro conceito desenvolvido pelo autor, a “*incorporação*” – uma via de mão dupla que confere “corpo” ao enunciador do discurso, pois, ao enunciar, oferece a chance “do destinatário construir uma representação dinâmica dele” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 272). A incorporação, designada por Maingueneau (2015, p. 18), estende-se em três movimentos: o primeiro é a enunciação de uma obra que confere

uma “corporalidade” ao fiador, dando-lhe corpo; o segundo registro refere-se à incorporação do coenunciador, ou seja, ele é inserido nos conjuntos de esquemas do universo de sentido do enunciador; e o terceiro registro é a junção das duas primeiras incorporações, que permite a constituição de um corpo de uma comunidade imagética que se junta a um mesmo discurso. Da incorporação, decorrem dois outros vieses do ethos: o ethos visado e o ethos produzido. O ethos visado é a expectativa que o enunciador faz da imagem de si no discurso. Já o ethos produzido é a constituição da imagem do enunciador no discurso incorporado, elaborada pelo coenunciador.

Cabe, por fim, apontar um detalhamento teórico sobre os estereótipos, relacionado à incorporação. De acordo com Amossy (2008, p. 125), o processo de estereotipagem “é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”. Esse processo de representação cultural cristalizada no imaginário social confere grande parte da legitimidade visada pelo enunciador na cena de enunciação e é responsável por inserir o coenunciador no mesmo universo de valores.

Finalizamos essa seção que explora as diferentes nuances da cenografia e do ethos discursivo para Maingueneau. Na próxima seção constam os procedimentos metodológicos que balizarão as análises.

#### Procedimentos metodológicos

Conforme já exposto, a temática proposta neste estudo busca compreender a constituição do ethos discursivo na representação feminina em HQs, apontando os aspectos culturais e históricos que podem ser apreendidos da cenografia enunciativa das HQs e investigando a compleição identitária que se depreende desse ethos discursivo. A delimitação do tema em estudo nos permite construir o seguinte problema de pesquisa: que aspectos culturais e históricos

podem ser apreendidos da cenografia enunciativa das HQs e que compleição identitária se depreende do ethos discursivo que atravessa a construção da imagem feminina nas HQs?

Com vistas a discutir essa problemática, o objetivo central deste estudo é analisar a representação das personagens femininas nas HQs a partir das configurações enunciativo-discursivas desse gênero. Assim, o objetivo central se desdobra nos seguintes objetivos específicos: i) investigar os aspectos culturais e históricos que permeiam a cenografia enunciativa das HQs nas representações das personagens femininas; e ii) apreender e interpretar a compleição identitária que molda o ethos discursivo da personagem feminina em HQs.

O *corpus* de análise desta pesquisa é constituído por 4 tirinhas da Turma da Mônica, de Mauricio de Sousa, que permitirão investigar como a figura feminina é representada dentro desse gênero textual, com base nas categorias teóricas de cenografia e ethos, fornecidas pela análise do discurso, na perspectiva discursivo-enunciativa.

A presente pesquisa se caracteriza como descritiva, de base bibliográfica e documental e de abordagem qualitativa.

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa são assim expressos:

- a) descrição dos elementos multissemióticos que compõem a cenografia enunciativa, pensando a multimodalidade nas HQs;
- b) análise da cena da enunciação, com vistas a apreender a cenografia construída para a composição da identidade feminina nas HQs;
- c) análise da imagem de si que o locutor constrói no discurso, depreendendo um ethos específico das cenas enunciativas em que se constrói a representação do feminino nas HQs.

A seguir, constam as análises.

## Análises

Antes de abordarmos diretamente a composição enunciativa do *corpus* selecionado, exploraremos algumas peculiaridades do universo dos quadrinhos.

Histórias em quadrinhos (HQs) é o nome dado para a arte de narrar histórias por meio de desenhos e textos sequenciais, que se configuram normalmente na orientação horizontal. De acordo com Oliveira (2008), os quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, movida por constantes cortes, que agenciam imagens. As HQs não utilizam apenas a linguagem verbal ou visual para transmitir informações, nelas se dá a interação entre os dois sistemas – o linguístico e o imagético (MATOS, 2022).

A primeira História em Quadrinhos de que se ouviu falar no mundo foi criada pelo artista americano Richard Outcault, em 1895 (SILVA, 2004). De acordo com o site do Plenarinho, a primeira revista em quadrinhos publicada no Brasil foi *O Tico-Tico*, criada por Renato de Castro e publicada no periódico *O Malho*, em 1905. Apenas em 1960 é que as HQs apareceram coloridas para o público brasileiro, com a publicação de *A Turma do Pererê*, do cartunista Ziraldo. Esse gibi foi composto pela Editora *O Cruzeiro* e apresentava personagens inspirados na cultura nacional (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2018). Foi também na década de 60 que surgiram as histórias em quadrinhos mais famosas do Brasil, a Turma da Mônica, do cartunista Mauricio de Sousa. No início, as histórias dessa coletânea eram publicadas na Folha de São Paulo e só depois ganharam uma revista própria (AIDAR, 2022).

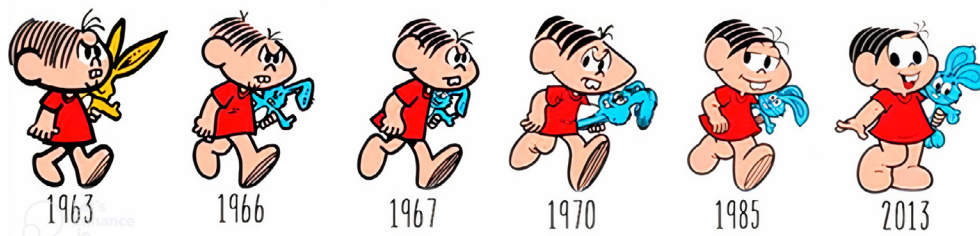
Mauricio de Sousa é considerado o mais bem-sucedido cartunista brasileiro de histórias em quadrinhos. É conhecido internacionalmente, assim como seus personagens Mônica, Cebolinha, Bidu, Chico Bento etc. Suas histórias fazem sucesso entre o público infantojuvenil,

atingindo também o público adulto. Atualmente, as revistas de Mauricio de Sousa são editadas em nove idiomas e alcançam uma tiragem mensal de mais de três milhões de exemplares. (IANNONE; IANNONE, 1994).

Mônica, de Mauricio de Sousa, é a personagem mais conhecida pelo mundo e um grande símbolo das histórias em quadrinhos nacionais. A menina, inspirada na filha do cartunista, foi criada por Mauricio em rascunhos. Mais tarde, Mônica começou a ganhar espaço, recebendo o apreço do público, até se tornar a personagem central dessa produção, junto com o Cebolinha. A Figura 2 ilustra a evolução na composição gráfica da personagem, a partir do olhar e da expressão facial, que, nos anos 60, possuía uma expressão mais ranzinza, com cabelos espetados e muitos fios, e os dentes grandes. O coelho de Mônica, em 1963, também apresentava diferenças, era amarelo e tinha orelhas em pé. Em 1966 o coelho aparece na cor azul e com orelhas caídas. Essa composição se mantém até 1967.

Em 1970, Mônica já estava com seu formato de corpo e suas expressões mais amenas e proporcionais, cabelos mais grossos, olhar menos marcante, bochechas mais arredondadas; o seu coelho também estava maior e com os contornos mais trabalhados. Mauricio, então, começou a simplificar os seus traços; em 1985 Mônica já estava com o delineamento mais trivial e leve, sumiram-se os detalhes da roupa, os cabelos tiveram um certo toque bidimensional, escorridos com mais regularidade, e se mantiveram assim até os dias atuais. Hoje Mônica possui, além dos cabelos mais naturais, um olhar mais arregalado e menos intenso, um sorriso mais simpático, um jeitinho mais alegre e refinado, como vemos na imagem do ano de 2013. Seu coelho também acompanhou essa evolução, assumindo um formato mais cheio e com detalhes mais expressivos, conforme expõe a representação evolutiva da personagem, na Figura 2.

Figura 2 – Evolução da personagem Mônica



Fonte: Sousa (1993).

Na sequência, apresentamos a primeira tirinha, conforme ilustra a Figura 3, e posterior análise.

Figura 3 – Duelo do bailinho



Fonte: Sousa (2008).

Na tirinha da Figura 3, podemos observar três personagens infantis: a Mônica, o Cebolinha e o Cascão. No primeiro quadro identificamos Mônica ordenando a Cebolinha e Cascão que resolvam quem irá levá-la ao bailinho naquela tarde. O entorno físico da primeira tirinha sugere que a conversa ocorre num ambiente externo e marcado pela ausência de objetos físicos, o que destaca ainda mais a constituição dos sujeitos envolvidos na cena de enunciação. Vale apontar que a tirinha não está constituída em uma escala de cores, mas segue um padrão preto e branco.



A cena englobante dessa e das demais HQs em análise se instaura no campo do discurso humorístico, uma vez que as HQs estão a serviço do entretenimento. Desse nível da cena da enunciação podemos destacar o contrato de comunicação estabelecido pelo texto entre cartunista e leitor. A cena genérica reforça esse entendimento, pois a tirinha estabelece um papel social para o enunciador dela, um ser de fala criado pelo cartunista, e seu coenunciador, evocado no momento da leitura do texto. O enunciador se coloca a serviço do humor e, portanto, estabelece um lugar enunciativo para o coenunciador se relacionar com o texto, isto é, espera que o coenunciador esteja realmente à procura de um material cômico e, dessa forma, concorde com a produção por meio do riso. Entendemos que essa cena genérica se repete nas demais tirinhas, por isso dispensamos tal reiteração nas análises subsequentes para evitarmos repetições desnecessárias.

O enunciador no primeiro quadro é a Mônica; o Cascão e o Cebolinha são coenunciadores do diálogo, eles se expressam apenas pelo olhar e pelos traços de movimento, enquanto a Mônica gesticula levantando o dedo. A ordem da menina exige um posicionamento dos dois garotos para que resolvam a questão levantada por ela. No aspecto multimodal, vemos o contorno gráfico dado aos olhos da Mônica como um aspecto que reforça o valor de ordem expresso em seu enunciado, além disso, o olhar de indiferença dos meninos, somado aos traços de movimento, demonstram um compósito enunciativo de quem não tem interesse em cumprir a ordem recebida. Quanto ao aspecto espacial, o posicionamento das personagens reforça o sentido de ordem: Cebolinha e Cascão ocupam a zona mais à esquerda da cena, e Mônica, à direita. Os três personagens têm o mesmo tamanho, no entanto, a representação gráfica do balão de fala de Mônica se sobrepõe ao tamanho dos três, o que denota que o espaço enunciativo vai lentamente se configurando como uma cenografia para a imposição

da ordenança. Esse aspecto se sustenta na descrição de Kress e Van Leeuwen (2006) quanto ao valor informativo e à saliência. Nesse quadro, o valor informativo está contido no tamanho e na posição do balão de fala. Além disso, essa disposição gráfica reforça a hierarquia de importância entre os elementos da cena enunciativa, aspecto da saliência.

No segundo quadro, a cenografia se reformula para um espaço de disputa. Os garotos brigam para decidir quem levará Mônica ao bailinho. Vemos a representação gráfica das onomatopeias “PAF” e “UI”, da poeira constituída em uma nuvem maior e outras pequenas nuvens, além de estrelas, pés e mãos saindo do que parece ser uma briga entre os garotos. Enquanto isso, Mônica demonstra emoção; o ethos enunciativo que se depreende de sua linguagem corporal (mãos no coração e olhar de comoção) aponta para um sujeito que está emocionado com a disputa que ocorre por sua causa. O enunciado que recortamos da fala de Mônica (*Oh, que emoção! Dois rapazes brigando por mim*) entra em consonância com a composição gráfica do quadro, pois a emoção expressa nos traços imagéticos é repetida em outra modalidade, o que corrobora o entendimento de Oliveira (2008), quando diz que na narrativa gráfico-visual das HQs opera sempre o agenciamento de imagens e do sistema linguístico.

No terceiro quadro, percebemos que Cascão ganha a disputa, pois está em pé (em oposição a Cebolinha, que está caído). Aqui é preciso recuperar uma cena validada que paira no imaginário social da cultura ocidental: as disputas masculinas que atravessam as grandes narrativas da cultura ocidental, geralmente, são balizadas pela recompensa ao vencedor; o prêmio de vitória é materializado na posse de uma mulher (quase sempre uma princesa ou uma donzela que valha o desafio). Assim, a dêixis enunciativa desse quadro recupera a dêixis fundadora do duelo entre gladiadores e, por conseguinte, do

corpo feminino como recompensa/prêmio. No entanto, o contexto enunciativo recuperado por essa dêixis fundadora é problematizado – e os sentidos também –, pois não será Cascão, o vencedor do duelo, quem levará Mônica ao bailinho. Após vencer a luta, o menino declara a Cebolinha: *Você perdeu, Cebolinha! Você leva!* A expectativa que se gera no coenunciador, invocado como leitor cooperativo, é quebrada, pois a ordem se inverte, e o vencedor não é quem leva a mulher para o bailinho, mas, sim, o perdedor. O que se vê aqui é uma ressignificação do corpo feminino, que não deixa de ser objeto, apenas é valorado distintamente. A mulher, antes tomada como troféu de recompensa, agora é reificada como objeto de castigo, punição resultante da perda do duelo.

Dos aspectos imagéticos, destaca-se a cena de luta corporal por meio da postura do Cebolinha (caído ao chão e com as mãos inativas), das estrelinhas em torno da cabeça dos dois garotos (representação da dor resultante dos golpes deferidos reciprocamente), do traço de movimento em torno da cabeça do Cebolinha (caracterização da tontura) e das olheiras marcadas como rabiscos no rosto dos meninos por conta das agressões físicas. Mônica, silenciada, aparece na cena com um olhar de desapontada e zangada com o resultado. O silêncio de Mônica, em oposição à fala de Cascão, reforça a redução da mulher a um simples objeto de disputa (seja de vitória ou de derrota). Assim, o ethos discursivo que se depreende dessa cenografia é o de um enunciador que emudece a mulher, coloca-a em posição passiva e suscetível às ações do homem; o homem é o sujeito ativo, responsável pelas ações e pelas decisões.

Maingueneau (2002) aponta para a necessidade de a cena da enunciação agir sobre o coenunciador no intuito de modificar uma situação, para isso o enunciador é incumbido de convencer seu coenunciador à mudança. Nesse particular, cabe destacar, portanto,

que a decisão expressa na fala de Cascão (*Você perdeu, Cebolinha! Você leva!*) se compõe de um entrelaçamento multimodal que pretende agir sobre o coenunciador: o excerto “*você leva*” é composto por uma referência ao Outro (*você*) e por um verbo que oculta em si o objeto direto (*leva*). Essa elipse do objeto direto na materialidade linguística do enunciado completa seu sentido com o elemento imagético “*Mônica*”, na materialidade gráfica. Dessa forma, o objeto elipsado na ordem expressa por Cascão é Mônica, ela deve ser levada ao bailinho, o que denota a construção de uma mulher passiva e culturalmente submissa às atitudes do homem.

Feita a exploração da tirinha contida na Figura 3, passemos à análise da tirinha exposta pela Figura 4.

Figura 4 – Brincando de casinha



Fonte: Sousa (2022).

Na tirinha da Figura 4, Mônica inicialmente faz um questionamento a seu coenunciador, perguntando por que ele não quer mais brincar de casinha com ela. Mônica, no primeiro momento, é o enunciador do discurso, e a cena de enunciação se estrutura em uma interrogação dela ao coenunciador, o qual, no primeiro quadro, ainda não sabemos quem é. Tal estrutura é composta pela mescla de elementos verbais e não verbais, já que, além da pergunta proferida, a fisionomia de Mônica (sobrancelhas levantadas para compor o olhar interrogativo, boca entreaberta e traços de movimento no contorno do rosto) dá o

tom da indagação, ao mesmo tempo que denota surpresa pela ação do outro.

A cenografia de interrogação que se instaura nesse quadro é a cenografia necessária para legitimar a inquietação de Mônica. Essa cenografia dá indícios de um enunciador atônito com as ações do outro. Além disso, a surpresa expressa na compleição física do enunciador, conforme composição gráfica, gera no leitor um efeito de expectativa por conhecer o real motivo da indagação. O quadrinho sem contorno demarca a ausência de enquadramento (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001) e reforça a cenografia de incerteza e perplexidade da enunciação, uma vez que a falta de planos de estruturação para o enquadramento deixa a cena enunciativa no vazio de delineamentos limítrofes.

O campo de visão do leitor – restrito no primeiro quadro e focado apenas no rosto de Mônica como aspecto de saliência – é ampliado de forma que podemos ver Cebolinha compondo parte da cena enunciativa. A resposta do garoto à Mônica parece ser composta apenas pelo enunciado “*Adivinha*”, no entanto, o entorno enunciativo é responsável por parte da carga semântica expressa em tal enunciado. A disposição da cena coloca Cebolinha em um ambiente doméstico. O menino usa um avental e, com um espanador na mão, parece limpar a casa (movimento marcado pelos traços em torno do espanador e pela representação da poeira ao redor da área higienizada). Ao fundo, figura um móvel de brinquedo – que remete a um fogão –, e, entre os dois personagens, está um carrinho de bebê. O olhar de Cebolinha é construído com as sobrancelhas arqueadas e tensão ao redor da boca, o que denota raiva, indignação e descontentamento.

Da composição de Mônica, neste quadro, destaca-se o rosto inexpressivo, marcado pelo rebaixamento das sobrancelhas e do canto da boca, além de sua postura corporal (braços ao longo do

corpo). Vale evidenciar também a maleta que Mônica carrega, já que esse objeto pode ser um elemento cenográfico atravessado por diferentes discursos. Com base nessas descrições multimodais, cabe agora analisar a composição enunciativa para compreender o descontentamento de Cebolinha e os efeitos de sentido que se geram a partir de seu enunciado (*Adivinha*).

Mônica e Cebolinha estão brincando, o que se confirma pelos elementos multimodais, constitutivos da tirinha, e pela referência verbal “*brincar de casinha*”. Esse contexto da brincadeira recupera uma importante cena validada no cotidiano, que duplamente representa: i) a divisão laboral na vida das famílias, de acordo com o gênero social; e ii) a recriação dessa divisão laboral nas brincadeiras infantis. Sobre o primeiro aspecto, compreendemos que o imaginário social, ainda no século XXI, fomenta a ideia de que, na divisão das atividades laborais, o homem segue sendo o principal provedor do lar (quem sai ao trabalho), enquanto a mulher se encarrega das tarefas domésticas. Quanto ao segundo aspecto, as brincadeiras infantis, na cultura brasileira, ainda são atravessadas também pela divisão de gênero social (as meninas brincam de casinha como um treinamento para a vida adulta, e os meninos brincam de carrinho como uma capacitação para o exercício de seu papel social, quando adultos). Na brincadeira representada na HQ, essa divisão é representada de maneira a inverter os papéis sociais, pois é a Mônica quem chega aparentemente do trabalho (a considerar pela maleta que carrega), e, do outro lado, é o Cebolinha quem está limpando a casa.

A partir do enunciado “*Adivinha*”, o sujeito do discurso impõe uma imagem de si atrelada ao enfado, ou à insatisfação. Cebolinha, ao sugerir à Mônica que adivinhe o motivo de sua desistência da brincadeira, se mostra cansado com o serviço doméstico. Com esse enunciado verbal, somado à sua compleição física, o enunciador

espera que o outro consiga perceber o motivo de sua contrariedade. Cebolinha, na construção discursiva de menino, se vê afrontado ao ser levado a desempenhar, na brincadeira, uma função que não é concernente ao seu gênero, isto é, ele está em desacordo com o fato de atuar em atividades domésticas. Mônica então reage com uma expressão confusa.

A cena validada que embasa a cenografia desta tirinha cria um dispositivo de legitimação em que meninos são representados como avessos ao “*brincar de casinha*” – já que essa brincadeira seria um estágio preparatório para a vida adulta das meninas. Ao mesmo tempo, meninas não podem trabalhar fora de casa, na brincadeira, já que isso significaria ocupar o lugar dos meninos e aborrecê-los com os trabalhos domésticos. A imagem feminina construída na cena enunciativa dessa HQ suscita uma identidade feminina que está em desacordo com os padrões sociais e, por isso, causa indignação nos homens. Cebolinha comporta em sua identidade o espectro identitário do homem de poder, que trabalha fora enquanto a mulher fica reduzida apenas às atividades do lar. Podemos perceber, por meio do enunciado “*Adivinha*”, que o sujeito masculino não aceita a mudança de papéis proposta pelo percurso enunciativo e provoca a mulher a adivinhar o motivo desse desacordo. Tal motivo está para além dos enunciados e da enunciação. Evocamos aqui, para compreender essa motivação, a conceituação de estereotipagem em Amossy (2008), segundo a qual este é um processo de concepção do real por meio de uma representação cultural preexistente. Assim, o estereótipo de mulher dona de casa é rompido por Mônica, mas reclamado por Cebolinha.

Após a análise da tirinha contida na Figura 4, investigaremos a tirinha da Figura 5.

Figura 5 – A profissão



Fonte: Sousa (2022).

Na Figura 5, podemos observar um diálogo entre Cebolinha e Mônica. Os dois parecem estar em um ambiente externo. No primeiro quadro, tem-se a visão parcial do muro e do beiral de uma casa, além da grama, de pedras e de arbustos. Os personagens parecem estar caminhando, conforme sugerem os traços de movimento. Há que se destacar nessa tirinha e na seguinte (Figura 6) o fator policromático do texto, característica que vai sendo inserida paulatinamente por Mauricio de Sousa em suas obras e que contribui silenciosamente para a legitimação da enunciação.

No primeiro enunciado, Cebolinha diz que quer ser médico quando crescer. Com as mãos para trás – em postura de confiança, considerando o valor cultural desse gesto, de acordo com Kress e Van Leeuwen (2006) –, o garoto questiona Mônica sobre o que ela quer ser. Mônica carrega seu coelho Sansão pelas orelhas e tem o olhar de sobressalto (olhar arregalado) diante da fala do amigo. Ela responde com uma expressão duvidosa/hesitante por meio do enunciado “*Hum*”, interjeição que indica dúvida ou desconfiança. Logo depois, no segundo quadrinho, a menina responde ao Cebolinha com o seguinte enunciado: “*...vou me casar com um médico!*”.

Diante da resposta, no segundo quadro, observa-se uma mudança na fisionomia tanto de Mônica como de Cebolinha.



Cebolinha se mostra confuso e cheio de dúvida, conforme se vê na sua expressão facial (arqueamento da boca e olhar incerto), no balão de fala preenchido pelo ponto de interrogação “?” (de maneira saliente) e na expressão corporal, já que o garoto parece ter interrompido a caminhada bruscamente diante da fala da amiga. Já Mônica apresenta uma feição contente e sedutora, observada pelo seu olhar desenhado em linha reta. Esses aspectos de concatenação do verbal e do não verbal entram em consonância com o entendimento de Bateman (2008, p. 1), quando diz que “um texto multimodal é constituído por vários modos semióticos de representação que se articulam e criam uma rede de objetivos comunicativos”.

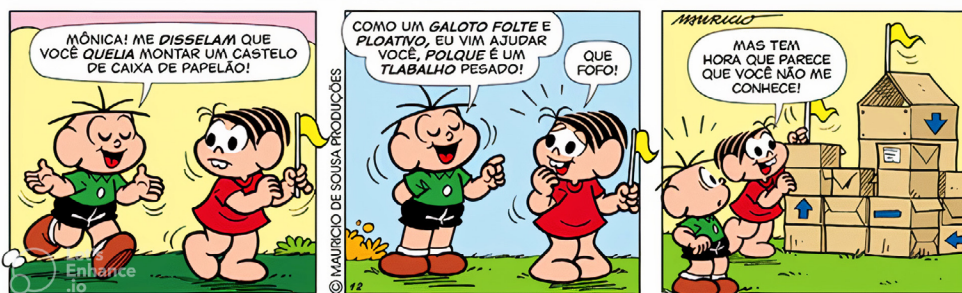
No terceiro quadro, vemos outra mudança tanto no enunciado como nos gestos dos coenunciadores. Depois de ter ficado confuso com a resposta que Mônica lhe deu, Cebolinha reavalia sua escolha inicial sobre ser médico, movimento enunciativo marcado na expressão “*Pensando melhor*” e no olhar fechado (indicando reflexão). A retificação se dá a partir do momento em que Mônica diz que se casaria com um médico ao crescer. Cebolinha muda de opinião pois, diante da escolha de Mônica, ele poderia ser o possível marido-médico da garota. No enunciado desse quadro, o menino diz que em vez de médico, seria melhor ser astronauta, pois assim poderia viajar pelo universo sozinho. Mônica também modifica sua expressão, o que pode ser visto na representação gráfica do traço em espiral em cima da cabeça, das sobrancelhas arqueadas, da compressão dos lábios e do punho cerrado. Essa conjuntura multimodal dá à imagem de Mônica o tom de raiva e indignação com o realinhamento enunciativo de Cebolinha.

A cenografia que vai sendo instaurada nessa HQ toma os ares de um diálogo descontraído, cuja informalidade permite que cada sujeito fale de suas expectativas e anseios. Cebolinha, nessa cena enunciativa, recorre a um valor social de prestígio, já que, quando crescer, quer ser

médico, profissão de prestígio na sociedade. Já Mônica, ao responder que se casará com um médico quando crescer, instaura um discurso no qual a mulher deve pensar em casar-se com alguém de profissão renomada e não em ser alguém profissionalmente reconhecido. No entrelaçamento enunciativo dos quadrinhos, Cebolinha percebe que pode ser ele o médico com quem Mônica futuramente se casará e, por isso, reformula seu enunciado, permitindo-nos entender que rejeita a ideia de casar-se com Mônica. O enunciador desse discurso constrói uma imagem de alguém que pretende ser livre (*viajar sozinho pelo universo*), bem como rechaça a possibilidade de ter uma mulher ao seu lado. O ethos discursivo feminino resultante dessa cenografia é um ethos ao mesmo tempo dependente (pretende casar-se com alguém bem-sucedido) e enjeitado, visto que é repellido por seu coenunciador. Esse ethos constitui uma identidade feminina que deseja se casar, mas não deseja ter uma profissão (já que o êxito virá pela profissão do homem/marido). A mulher, dessa forma, é discursivizada como um sujeito que está à mercê das escolhas do homem.

Por fim, depois de analisarmos a tirinha da Figura 5, tecemos a análise da tirinha apresentada na Figura 6.

Figura 6 – Castelo de Papelão



Fonte: SOUSA (2022).

Na tirinha da Figura 6, vemos outra vez a composição de um ambiente externo com gramas e arbustos, além de rabisco diagonal sob o Cebolinha e a Mônica (indicativo de sombra). Cebolinha aparece falando, de olhos fechados e com ar de satisfação. Os braços abertos e as linhas de movimento indicam que ele está gesticulando. O menino se dirige à Mônica com o seguinte enunciado: “*Mônica, me disseram que você queria montar um castelo de caixa de papelão*”. Mônica parece ter se assustado com a chegada de Cebolinha. A surpresa da garota se materializa nos traços dos olhos, sobrancelhas erguidas em olhar de interrogação. A cabeça voltada para trás e as mãos elevadas diante do peito parecem indicar que a garota estava fazendo alguma coisa e foi interrompida. Em sua mão segura uma bandeirinha amarela.

No segundo quadro, o ethos dito que Cebolinha vai construindo de si tece uma imagem de um garoto forte e proativo, já que ele foi para ajudar Mônica. Montar um castelo de papelão, no discurso de Cebolinha, é algo pesado e que uma menina sozinha não conseguiria fazer. Mônica, por sua vez, tem uma reação diferente do primeiro quadrinho. Após Cebolinha anunciar que está ali para ajudá-la, Mônica faz um elogio ao garoto dizendo que a atitude dele é fofa. Nesse quadro, vemos Cebolinha com uma das mãos para trás (postura de segurança) e a outra com o dedo em riste, indicando que ele está em situação de comando. Dessa compleição física e do enunciado, constitui-se um ethos mostrado como um sujeito de autoridade e, ao mesmo tempo, convencido.

Mônica, diante do movimento enunciativo do garoto, se mostra surpresa e comovida com a atitude de Cebolinha, o que podemos identificar pela mão no rosto, pelo olhar de comoção (pálpebras arqueadas na diagonal) e pelos riscos de expressão facial que aparecem acima de sua cabeça. Em sua mão, ainda como no primeiro quadro, continua a bandeirinha amarela. Vale destacar também a

postura corporal da garota: levemente curvada e pés voltados para dentro, como gesto de introversão. Essa construção gráfica de Mônica tangenciada pela emoção, somada ao enunciado “*Que fofo!*”, coopera para a construção da imagem de um sujeito extremamente emotivo e levado pelos galanteios da força masculina (expressa por Cebolinha). Aliás, a força da figura masculina (expressa no enunciado e nos elementos gráficos) se opõe à timidez e à fragilidade da identidade feminina que se instauram nesse ato enunciativo.

No terceiro quadro, vemos que Cebolinha se assusta (olhar arregalado, corpo inclinado e traços de movimento) ao perceber que Mônica já havia montado um castelo grande, bonito e enfeitado. Mônica então se enuncia dizendo: “*Mas tem hora que parece que você não me conhece!*”. A partir desse enunciado, ela se impõe e repele a imagem de menina tímida, frágil e emotiva, construída anteriormente. O ethos aqui instaurado é marcado pela atitude de uma mulher forte e segura, que é capaz de fazer um castelo. O enunciado de Mônica, ao dizer que, em alguns momentos (*tem hora que*), o menino parece não a conhecer, aponta para a desconstrução do estereótipo de mulher fraca ou inválida construído anteriormente.

A cenografia, na perspectiva de Maingueneau (2002), é identificada com base em índices que se localizam no texto. Cada cenografia é única, ela se constrói a todo momento, para tal contexto específico. Há possibilidades diversas de organização da cenografia, por isso observamos que cada cenografia muda com o decorrer do contexto analisado nas tirinhas. Por fim, a relação construída nesses três quadros não se valida em todos os momentos, pois Cebolinha se enxerga como forte e capaz de ajudar a Mônica, mas ela também se vê como forte e consegue fazer algo que, segundo o garoto, só um homem conseguiria. Vemos que o ethos de Cebolinha continua sendo de um menino com raízes culturalmente machistas, para

quem a identidade da mulher sempre estará atrelada à fragilidade, à submissão e à dependência. O ethos masculino se constrói com base em uma cenografia em que a mulher é inferior ao homem. Assim, a construção da identidade feminina é sempre problematizada na relação com o homem e exige constante enfrentamento para desconstruir os estereótipos que a subestimam.

Feito esse percurso de análises, finalizamos nossa exploração e encaminhamos, na sequência, as Considerações finais.

## **Considerações finais**

Os princípios teóricos fornecidos pelos estudos da multimodalidade de Kress e Van Leeuwen (2001; 2006), presente nas HQs, e a abordagem enunciativo-discursiva de Maingueneau nos permitiram realizar a interpretação do contexto das HQs analisadas neste trabalho, a fim de investigar a representação feminina em Histórias em Quadrinhos por meio do estudo do ethos discursivo, compreendendo a construção do papel feminino no imaginário social, fomentado pelas HQs, como mecanismo para entender a estereotipagem que se faz da mulher dentro da sociedade e a forma como ela foi e continua sendo tratada historicamente.

O percurso teórico e analítico realizado buscou responder o seguinte problema de pesquisa: que aspectos culturais e históricos podem ser apreendidos da cenografia enunciativa das HQs e que compleição identitária se depreende do ethos discursivo que atravessa a construção da imagem feminina nas HQs?

Frente a tal problemática, o estudo das cenografias construídas para cada cena enunciativa permitiu identificar um componente regular em cada tirinha: os estereótipos. As tirinhas em análise discursivizam a identidade da mulher atrelada a determinada representação cultural preexistente e, a partir dessa representação, reforçaram em alguns

momentos, apesar dos avanços sociais no campo das lutas feministas, um lugar subalterno para a mulher. Essa construção é operada no campo verbal, mas completa os sentidos no campo imagético, esfera que fomenta a estereotipagem.

Observamos, na análise das tirinhas, que o ethos discursivo efetivado por Mônica sobre a imagem de si aponta para um sujeito autônomo, questionador e independente. Apesar dessa postura, os discursos que atravessam as HQs ainda se prestam a reforçar os estereótipos de mulher como objeto a ser possuído pelo homem, como indivíduo feito para servir, como ser totalmente dependente do êxito masculino e como sexo frágil.

Vale salientar que a representação feminina, apreendida da conjuntura do ethos discursivo como resultado de uma cenografia culturalmente marcada pelo machismo, é a responsável pela tentativa de humor das HQs analisadas, uma vez que o enunciador desse discurso conta com os saberes partilhados pelo coenunciador (leitor) quanto à representatividade cultural e histórica da mulher. Embora não tenhamos acesso às intenções pessoais do produtor/cartunista das HQs analisadas, podemos asseverar, a partir do dispositivo teórico acionado, que as intenções materializadas no discurso das HQs (e apreendidas nas análises) demarcam o lugar da mulher ainda como sujeito a ser objetificado.

É evidente que esse estudo não esgota a temática da representação feminina nas HQs, uma vez que, dada sua extensão, abordamos apenas uma ínfima parcela das produções de Mauricio de Sousa e não tivemos condições de ampliar (ainda) as investigações em torno da produção de outros cartunistas. Contudo, registramos essa pequena contribuição acadêmica para o campo da Análise do Discurso e dos estudos da multimodalidade, interface que se mostrou profícua no debate científico em torno da representação feminina e da construção

identitária da mulher nas Histórias em Quadrinhos. Esperamos, com isso, contribuir para que novos estudos sejam motivados e a discussão em torno dessa problemática tome maiores contornos, uma vez que o consumo desse produto cultural está diretamente ligado ao processo de formação social das crianças e dos jovens por meio da leitura.

A contribuição social deste estudo se formaliza no debate sobre o constructo sociocultural da mulher, ora vigente no imaginário social. Pretendemos, com essa escrita científica, apontar para os diversos aspectos de subordinação e de reificação a que são submetidas as mulheres por meio dos inúmeros produtos simbólicos que circulam na sociedade e a que, desde tenra idade, os jovens leitores são expostos. Enfim, compreendemos as limitações deste estudo e esperamos que ele sirva como elemento provocador para fomentar novos olhares em torno da questão da identidade da mulher.

## Referências

AIDAR, L. *Histórias em quadrinhos*. Toda Matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-em-quadrinhos/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

AMOSSY, R (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

BATEMAN, J. A. *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *A Magia das Histórias em Quadrinhos*. Plenarinho, 2018. Disponível em: <https://plenarinho.leg.br/index.php/2018/08/magia-das-historias-em-quadrinhos/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2016.

IANNONE, L.R.; IANNONE, R. A. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.

- KRESS, G. *Literacy in the New Media*. London: Routledge, 2003.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Discurso multimodal: os modos e meios de comunicação contemporâneos*. Londres: Arnold Publishers, 2001.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images*. The Grammar of Visual Design. Londres: Routledge, 2006.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Trad. Sírio Possenti e Cecília P. de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar edições, 2006.
- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 6. ed., 2011.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- MATOS, T. *Histórias em quadrinhos*. Mundo Educação. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/historia-historia-quadrinhos.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- OLIVEIRA, M. L. S. de. *A ironia como produção de humor e crítica social: uma análise pragmática das tiras de Mafalda*. Dissertação de Mestrado. UFES. Vitória, 2008.
- SELVATICI, V. L. C. G. *A análise textual de um texto multimodal*. Pesquisas em Discurso Pedagógico [online]. Departamento de Letras, PUC-Rio, 2007.



SILVA JUNIOR, G. *A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, M. de. *Mônica 30 Anos*. São Paulo: Globo, 1993.

SOUSA, M. de. *As melhores tiras do Cebolinha*. São Paulo: Panini, 2008.

SOUSA, M. de. *Brincando de casinha*. Disponível em: < [http://lh4.ggpht.com/\\_MFERmrMwOKs/SrF5vCLKKml/AAAAAAAAAHVc/g3iGs\\_EBURI/tira1\\_thumb%5B30%5D.gif?imgmax=800](http://lh4.ggpht.com/_MFERmrMwOKs/SrF5vCLKKml/AAAAAAAAAHVc/g3iGs_EBURI/tira1_thumb%5B30%5D.gif?imgmax=800)>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SOUSA, M. de. *Castelo de Papelão*. Disponível em: < <http://caroldiversidade.blogspot.com/2019/03/construindo-novas-historias-para.html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SOUSA, M. de. *Turma da Mônica*. Disponível em: < <https://turmadamonica.uol.com.br/home/>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

*Recebido em: 15/05/2022*  
*Aprovado em: 04/07/2022*