

# EU **SO** MARIA

Humor e crítica nos quadrinhos paraibanos

Regina Behar



Regina Behar

# EU SOU MARIA

Humor e crítica nos quadrinhos paraibanos



Paraíba, 2016

# Eu sou Maria: humor e crítica nos quadrinhos paraibanos

Regina Behar

2016 - Série Quiosque, 43 - 2ª edição



**MARCA DE FANTASIA**

Rua Maria Elizabeth, 87/407  
João Pessoa, PB. 58045-180  
marcadefantasia@gmail.com  
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia - CNPJ 19391836/0001-92 e um projeto de extensão do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor/editor: Henrique Magalhães

Conselho Editorial:

Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP; Gazy Andraus, UNIMESP;  
Marcos Nicolau - UFPB; Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos -  
USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

Capa: Sandro Retondario sobre desenho de H. Magalhães

Esta é uma obra exclusivamente de análise, que visa contribuir para a discussão sobre a Comunicação e as Artes. Usa-se as imagens apenas com o objetivo de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610. Todos os direitos dos textos e imagens pertencem a seus detentores.

---

B419e

Behar, Regina

Eu sou Maria: humor e crítica nos quadrinhos paraibanos -  
2ed. / Regina Behar. - Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.

132p.: il. (Série Quiosque, 43)

ISBN 978-85-67732-50-3

I. História em quadrinhos. 2. Humor. 3. Comunicação alternativa. I. Título

CDU: 741.5

---

## Sumário

- 5 Agradecimentos
- 7 Prefácio
- 12 Introdução: trajetória da pesquisa
- 23 Capítulo I  
Periférica e alternativa: Maria, de Henrique Magalhães
- 35 Capítulo II  
Maria militante: humor e política  
em tempos de ditadura (1978-1980)
- 86 Capítulo III  
Maria: o humor nas maiores subversões (1980-1984)
- 123 Considerações finais
- 126 Referências
- 131 Autora



## Agradecimentos

**E**ste livro é resultado de estudos de pós-doutoramento, desenvolvidos entre abril de 2014 e maio de 2015, e não teria sido possível sem o aval e a liberação do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba (DH-UFPB), assim, o primeiro agradecimento é dirigido à Instituição, aos colegas docentes que aprovaram meu afastamento para sua realização, e aos trabalhadores brasileiros que pagam o salário de todos nós.

Na sequência, meus agradecimentos à Universidade de São Paulo (USP), ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes (ECA), ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação (CBD) e ao Professor Doutor Waldomiro Vergueiro, meu supervisor junto à USP, pelo acolhimento fraterno, acompanhamento e discussão deste trabalho. Como uma das principais referências na pesquisa em quadrinhos no Brasil hoje, Waldomiro Vergueiro é uma liderança acadêmica na defesa do campo, a partir da excelência de sua produção e me estimulou a continuar pesquisando quadrinhos em suas vinculações com a História.

Meus agradecimentos, ainda, a todos os colegas do *Observatório de Histórias em Quadrinhos*, pela convivência e pelo diálogo que me proporcionaram, ao longo de um ano, com pes-

quisadores de diversas áreas do conhecimento; a Nobu Chinen pela generosidade em partilhar sua biblioteca e pelas caronas e a Edilaine Correa pelas revisões de texto e pela amizade, torcendo para que projetos de parceria acadêmica se concretizem em futuro próximo;

Agradeço à mestra e amiga Rosa Maria Godoy Silveira pelo lazer, em Jundiaí e pelas sugestões, sempre importantes, para a elaboração deste texto e a Lygia Silveira pelas traduções e revisões de artigos; a Gessica Gralhóz e Fábio Licatti, pelos encontros terapêuticos em Tatuí e pelo carinho fraterno ao longo de todo esse período;

Agradecimento especial e carinhoso a minha filha, Thais Behar, pelo companheirismo, e por seu apoio amoroso nesse processo e tantos outros, nesse tempo em São Paulo, e por encher minha vida com seu amor e cumplicidade em nossa convivência cotidiana.

Finalmente, fica meu agradecimento a Henrique Magalhães, por ter criado a personagem Maria, com todo seu humor e complexidade, com todo seu charme e a magia de sua saia grande, por ter disponibilizado materiais fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, e pelas entrevistas concedidas, uma das quais foi base para a realização do curta-metragem “Eu sou Maria”, no qual tive a parceria do amigo, cineasta e professor do Departamento de Comunicação da UFPB, Matheus Andrade, a quem, enfim, agradeço por essa e outras aventuras cinematográficas.

## Prefácio

Waldomiro Vergueiro

**E**m agosto de 2014, durante a realização das 2as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fui procurado pela profa. Regina Behar, da Universidade Federal da Paraíba, que estava interessada em realizar um estágio de pesquisa em pós-doutoramento na ECA/USP, sob minha supervisão. Eu ainda não a conhecia pessoalmente, embora tivesse contato durante anos com vários de seus colegas da UFPB, como os professores Henrique Magalhães, Elydio dos Santos Neto e Alberto Pessoa. De fato, como descobri então, havia uma razão para isso: atuando na área de História, Regina não havia ainda incursionado academicamente na pesquisa em quadrinhos, área onde atuo mais diretamente. Mas estava namorando a ideia e sua proximidade com Henrique Magalhães, bem como sua admiração pelo trabalho desse pesquisador e produtor de quadrinhos, a haviam aos poucos convencido a dedicar-se academicamente à análise de uma das criações quadrinísticas mais marcantes desse artista, Maria, criada em 1975.

Foi sobre esta proposta que Regina me falou rapidamente durante os atribulados dias daquele evento acadêmico e à qual eu respondi de forma positiva, confesso que meio distraidamente, no íntimo ainda sem muita certeza se se tratava apenas de uma averiguação inicial por parte da colega ou se representava uma séria intenção de pesquisa. Felizmente, logo depois me convenci de que era a segunda alternativa a correta, pois Regina entrou em contato comigo novamente, dando início aos trâmites burocráticos que permitiriam a realização do pós-doutoramento na ECA/USP. Tudo correu bem e no primeiro semestre de 2014 ela se transferiu para São Paulo, passando a trabalhar ativamente no projeto “O Baú de Maria: Fragmentos históricos de uma mulher da saia grande e ‘uma certa magia””.

A partir de então, o resto é história. Tendo acompanhado a colega durante um ano e com ela discutido, em várias oportunidades, diferentes aspectos de sua pesquisa, estou convencido de que seu interesse pelas histórias em quadrinhos representa uma das melhores coisas que aconteceu nos últimos anos, no que diz respeito à pesquisa sobre histórias em quadrinhos no Brasil. Sua dedicação à pesquisa, rigor científico, senso crítico e visão abrangente do meio, aliados a uma sólida formação acadêmica, especialmente na linha dos estudos históricos, representam um incremento inestimável ao avanço da pesquisa, que certamente dará frutos muito proveitosos a todos os interessados em aprofundar temáticas científicas relacionadas à 9ª Arte.



Um dos primeiros frutos dessa pesquisa, objetivo especificamente buscado no estágio de pós-doutoramento, está aqui: um livro que retrata a gênese e evolução da personagem Maria, relacionando a personagem diretamente com seu criador. Para Regina Behar, Maria é e sempre foi Henrique, assim como Henrique sempre trouxe consigo a personagem. A criação já existia dentro dele mesmo antes de seu surgimento, ao final do período ditatorial brasileiro. Assim como Machado de Assis dizia, parafraseando o poeta inglês, William Wordsworth, que “o menino é pai do homem”, pode-se dizer que “Maria é pai de Henrique”, pois ela vem diretamente de suas mais profundas convicções pessoais e existencialistas. É isso que Regina, fascinada, foi pouco a pouco descobrindo, na medida em que mergulhava na obra do autor, aproximava-se mais dele como objeto de pesquisa – inclusive elaborando um documentário em vídeo bastante elucidativo, intitulado “Eu sou Maria”, com uma extensa entrevista de Henrique Magalhães -, e que transcreve, com não menos fascinação, na obra que agora tenho o privilégio de prefaciar. Um tesouro para todos os que se interessam em conhecer mais de perto a relação de um criador de quadrinhos com sua obra, buscando entender suas motivações e a mensagem que busca levar a seus leitores. Um achado para todos os que hoje se iniciam na pesquisa em quadrinhos, que têm acesso ao resultado de um projeto de pesquisa realizado com a seriedade e o rigor que as histórias em quadrinhos certamente merecem e, eu diria ainda mais, exigem.

Pesquisar sobre histórias em quadrinhos no Brasil nunca foi fácil e muitos chegam a desistir devido a tribulações aparentemente insuperáveis, como o descaso de colegas, a falta de incentivo institucional, a dificuldade em obter financiamento. Regina demonstra, com seu trabalho sério e bem alicerçado, que as dificuldades são superáveis e que a palavra esmorecer não deve existir no dicionário dos pesquisadores de quadrinhos. Seja bem-vinda ao nosso meio, colega! Tenho certeza de que o futuro lhe reserva um papel de destaque na ampliação da literatura científica sobre histórias em quadrinhos, tanto em termos de produção pessoal como na de futuros alunos e orientandos. Baseado na experiência – e privilégio -, de acompanhá-la durante o seu pós-doutorado, não tenho qualquer dúvida em afirmar que este livro é apenas o começo. E melhor começo não poderia existir.

**“Maria, Maria, é um dom,  
Uma certa magia,  
Uma força que nos alerta.  
Uma mulher que merece viver e amar  
Como outra qualquer do planeta”.**  
**(Fernando Brant)**

# Introdução

## Trajetória da pesquisa

**E**ste trabalho, desenvolvido como projeto de pós-doutoramento junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob a supervisão do Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro, teve sua origem no interesse pelos quadrinhos como linguagem artística e como documento histórico, e na constatação da inexistência de trabalhos acadêmicos sobre a obra do quadrinista Henrique Magalhães. Esta pesquisa se volta especificamente para a personagem Maria, criada em 1975, e publicada até os dias de hoje no formato tiras.

É possível encontrar referências à personagem Maria na tese de doutoramento de Alômia Abrantes da Silva, *Tessituras de gênero (desa)fiadas da História*. A autora analisa os discursos que tornaram possível a imagem enunciada pela canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, traduzida na expressão “mulher macho”, sua relação com a memória da “Revolução de 1930” e caminha pelo século XX, analisando os discursos que buscaram ressignificar essa imagem, questionando os lugares do feminino e do masculino. Maria aparece a partir de duas tiras publicadas

em 1984 no jornal A União, como exemplo vinculado ao discurso feminista a partir da estratégia do humor. (SILVA, 2008).

Outro trabalho que faz referência a Maria é a dissertação de mestrado de Laércio Teodoro da Silva, *Parayba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, super 8, gênero e sexualidade* (1979-1986). Discutindo o contexto dos anos 1970 e 1980 em relação às questões de gênero e sexualidade, o autor indica a presença da personagem na cena cultural paraibana, tanto como representativa dos novos discursos questionadores em relação a esses temas, como também na crítica social mais ampla (SILVA, 2012).

Ao iniciar a pesquisa sobre a personagem, tive a pretensão de acompanhar sua trajetória nos jornais diários paraibanos, projeto que se mostrou inviável no prazo de um ano. A pesquisa, que chegou a ser concluída, nos confrontou com uma realidade: tínhamos subestimado o material quantitativo. O universo documental extenso representado pelas tiras publicadas por Henrique Magalhães precisa pelo menos ser referido, para indicar as possibilidades de trabalhos futuros.

A complexidade de Maria como personagem e seus atrativos de HQ instigam diferentes linhas de estudos acadêmicos, o resultado disto ensejou o desenvolvimento de outro trabalho que elegeu Maria com objeto, o de Nadja Carvalho, professora do Departamento de Mídias Digitais (DEMID-UFPB), pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC–UFPB), intitulado *Maria strip... arrepiando a saia*. Feliz coincidência de um

trabalho, desenvolvido simultaneamente a este, a partir de uma proposta de leitura alegórica na qual a autora desenvolve análises a propósito da saia balão, uma marca registrada do padrão gráfico da personagem, a partir da questão: o que há (ou o que se esconde) embaixo da saia de Maria? (CARVALHO, 2016).

As tiras de Maria foram publicadas em dois jornais diários do estado da Paraíba, *A União*, possivelmente um dos poucos jornais diários estatais ainda em circulação no Brasil, fundado em 1893, pelo presidente da então província da Parayba, Álvaro Machado, e *O Norte*, periódico fundado em 1908, pelos irmãos Oscar e Eugênio Soares, incorporado aos Diários Associados (Grupo Cha-teaubriand) em 1954, que deixou de circular em 2012. As tiras da personagem foram publicadas no jornal *O Norte* entre março e novembro de 1977 e retomada entre 16 de agosto de 1988 e 30 de março de 1989. Numa outra fase, *Maria* divide tiras com outros personagens de Henrique Magalhães numa série diária intitulada *Rendez-vous*, entre 1 de julho de 1995 e 18 de fevereiro de 1998. Já no jornal *A União*, Maria teve suas tiras publicadas primeiramente entre abril de 1979 e janeiro de 1980 e voltou ao diário entre setembro de 1983 e dezembro de 1984. Mais recentemente, similar ao ocorrido no jornal *O Norte*, suas tiras foram publicadas na série *Rendez-vous*, entre 24 de junho de 2012 e 5 de janeiro de 2014.

Além da presença nos diários paraibanos, as tiras de Maria também estiveram presentes no Jornal *Correio de Pernambuco*,

periódico de Recife, em junho de 1980 e em Portugal, no semanário *Algarve Região*, entre maio e novembro 1995 (MAGALHÃES, 2005, p. 9-11).

Considerando a extensão do material publicado nos jornais, optamos por trabalhar com as revistas. Henrique publicou 10 revistas *Maria* entre 1978 e 1983. Em 1984 editou um volume maior, o álbum *A maior das subversões*, consolidando um novo momento da personagem em relação àquele que apresenta nas revistas numeradas, pelo menos até o número 7. A partir da publicação do álbum a personagem revela mais que nunca sua diversidade em reflexões bem humoradas que se estendem da política ao cotidiano, da economia às questões metalinguísticas e filosóficas<sup>1</sup>. Neste trabalho deixamos de analisar a fase mais recente da produção da revista, agora publicada com o título *Maria Magazine*, com seis edições entre 2000 e 2015, nos limitando aqui à análise da primeira série histórica e do álbum de 1984.

---

1. Em 1998, a editora *Marca de Fantasia* publicou a coletânea de tiras de Maria intitulada *Olhai os lírios no campo* com uma seleção das tiras reveladoras dessa multiplicidade de olhares de Maria sobre o mundo. Em 2000, a publicação de Maria em revista foi retomada pela *Marca de Fantasia* como *Maria Magazine*, apresentando tiras de Maria e de outros quadrinistas, agora com seis números editados. Em comemoração aos 30 anos da personagem foi lançado em 2005 o álbum *Maria: espirituosa... há 30 anos!*; já pela passagem dos 40 anos da personagem, uma coletânea de tiras foi publicada em 2015, *Maria: quarentona, mas com tudo em cima*, pela mesma editora. Mais recentemente, ainda em 2015 uma versão ampliada foi editada em Portugal com o título: *Seu nome próprio... Maria! Seu apelido, Lisboa!*

O objetivo deste trabalho é trazer para a discussão acadêmica uma personagem de quadrinhos que dialoga com a história política e social do Brasil contemporâneo a partir do humor. Maria foi criada por Henrique Magalhães, em 1975, e para compreender bem esse humor crítico é necessário certo nível de conhecimento histórico sobre o mundo e o Brasil das décadas de 1970 e 1980. A historicidade da série numerada carrega um tipo de humor político que exige certa competência no que se refere ao domínio de nossa história contemporânea para produzir seus “efeitos de sentido”.

As tiras de Maria ganham, dessa forma, importância no debate histórico, o que qualifica esse material em quadrinhos para o ensino da disciplina, afirmando suas possibilidades de leitura crítica, evidenciando a função social dessa produção cultural, na medida em que veicula mensagem sobre o mundo em seus aspectos objetivos e subjetivos.

Nesse sentido, temos a satisfação de verificar a crescente presença da discussão dos quadrinhos nos processos educacionais, em recentes publicações, especialmente em coletâneas que indicam tendência de um conjunto de pesquisas voltadas para reflexões sobre suas potencialidades, na contramão de antigas e distorcidas concepções condenatórias (VERGUEIRO e RAMOS, 2009; SANTOS NETO e SILVA, 2011).



## Algumas questões teórico-metodológicas indicativas

Neste trabalho buscamos, na medida de nossas possibilidades, atender às preocupações de caráter teórico e metodológico de Vergueiro e Santos (2010), indicando uma base de análise que articulasse história, quadrinhos, humor e discurso.

As fontes deste estudo são “textos” numa linguagem que não é tão comum nos estudos mais tradicionais de história, de modo que nos beneficiamos da ampliação do conceito de fontes que hoje nos permitem não só trabalhar com a diversidade da produção cultural da humanidade, como tratar dos mais diversos temas a partir de uma perspectiva histórica. No campo da teoria da História isso foi possível a partir de reflexões oriundas do Marxismo e da Escola do Annales. Nesse sentido, o ofício do historiador foi redimensionado, e uma famosa publicação que refletiu essa ampliação foi a trilogia coordenada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, na década de 1970, publicada no Brasil nos anos 1980 com o título *História: novos problemas, História: novas abordagens e História: novos objetos* (LE GOFF, e NORA, 1988).

Os quadrinhos como discurso se constituem numa linguagem narrativa, e, por suas especificidades, exigem conhecimentos de sua “gramática” própria, de seu código híbrido, articulação de imagens e palavras: o quadro como espaço delimitador, o balão de fala (desenhado ou não), as onomatopeias; os efeitos de so-

noridade, de movimento e de cor induzidos pelo desenho, entre outras características. As potencialidades narrativas dos quadrinhos podem ser consideradas da mesma dimensão das linguagens mistas, como o cinema. O desenho com ou sem a palavra, é sua base fundamental e o desenvolvimento dessa “gramática visual”, como considera Neil Cohn, exige a compreensão dos elementos constitutivos de suas formas de indicar ações, sensações, estados de ânimo, sons, tonalidades, temporalidades, espacialidades (COHN, 2013).

Esse autor, no estudo da linguagem dos quadrinhos, busca identificar e tipificar os morfemas, as unidades básicas, cujo conjunto indica um rol de possibilidades. Como a base da linguagem é o desenho, essa estrutura imagética, culturalmente inserida em seu tempo, indica referências do tipo icônica, indiciária ou simbólica (COHN, 2013, p.17-20). Além Cohn e outros autores estrangeiros, uma referência obrigatória para a discussão da linguagem é o trabalho do pesquisador Antonio Luiz Cagnin, um dos primeiros estudiosos da semiótica dos quadrinhos no Brasil, e recorreremos prioritariamente a esses dois especialistas no que se refere a aspectos da linguagem. No caso da análise dos quadrinhos de Maria, por exemplo, consideramos essencial a referência ao seu rosto, uma vez que, na grande maioria das tiras, essas expressões reforçam o sentido do humor e da ironia.

A partir do repertório de expressões baseado em três elementos, os olhos, as sobrancelhas e a boca, Cagnin afirma: “estes três

elementos do desenho, os olhos, as sobrancelhas e a boca, podem representar uma infinidade de sentimentos, do riso às lágrimas, da alegria à dor, da tranquilidade ao desespero, do amor ao ódio” (CAGNIN, 2014, p. 87). Cohn, por seu turno, destaca os *upfixes*, os elementos extra-faciais que agregam sentido explícito ao sentimento ou sensação expressa pela combinação sobrancelhas/olhos/boca, destacando algumas possibilidades como corações desenhados para amor, estrelas com ranhuras para dor, exclamação para surpresa, uma linha emaranhada para mau humor ou raiva entre outras emoções (COHN, 1913, p. 42).

Neste trabalho, a análise ocorrerá a partir das tiras numa compreensão de que é preciso deixar que os quadrinhos falem, trazendo-os para o texto para que explicitem, a partir dos elementos próprios de suas estratégias narrativas, as representações que realizam.

Mas além de falar diretamente ao leitor, desencadeando uma primeira interpretação, os quadrinhos, como produção inserida no tempo e no espaço historicamente dados, exigem mais esforço do analista que apenas o reconhecimento de suas estratégias narrativas ou a interpretação de seus aspectos iconográficos imediatos. Entendemos que, como arte, eles expressam dimensões culturais e históricas das sociedades nas quais emergem, revelam lugares sociais e de classe, valores e conflitos; e é desse modo que procuraremos trabalhar com as tiras da revista *Maria*.

Nosso foco é na leitura da mensagem em sua articulação com a conjuntura, de modo que tanto o produto como as condições de produção estão em jogo. Depois de experimentar algumas possibilidades, optamos pela análise do discurso como método de abordagem das tiras, mas isso não invalida um diálogo com a perspectiva iconológica Panofsky (1986), pois, pela necessidade de compreender a obra para além daquilo que expressa iconograficamente, o diálogo com essa perspectiva se não explícito é implícito.

A análise do discurso que adotamos tem como base as proposições de Norman Fairclough e seu diálogo com obra de Foucault. Em suas proposições, o autor tece algumas críticas quanto ao que considera problemático na abordagem foucaultiana sobre o poder instituidor dos discursos e também diverge sobre a questão do lugar do sujeito. Fairclough relativiza esse poder instituidor, colocando-o em mão dupla: o discurso é instituinte, mas também é instituído. Ele utiliza em sua proposta proposições de Foucault, associadas a conceitos como o “pré-construído” e ideologia, a partir de Michel Pecheaux (1988) e de intertextualidade, com base no trabalho de Julia Kristeva. Sobre essa perspectiva ele afirma:

Embora eu aceite que tanto os objetos quanto os sujeitos sociais sejam moldados pelas práticas discursivas, eu desejaria insistir que essas práticas são estrangidas pelo fato de que são inevitavelmente localizadas dentro de uma realidade material, constituída, como objetos e sujeitos sociais pré-construídos. Os processos constitutivos do

discurso devem ser vistos, portanto, em termos de uma dialética, na qual o impacto da prática discursiva depende de como ela interage com a realidade pré-construída (FAIRCLUGH, 2001, p. 87).

Fairclough ainda incorpora o conceito gramsciano de hegemonia, considerando sua operacionalidade e adequação à análise de discurso, considerando as práticas (inclusive discursivas) dos agentes sociais que se opõem as estruturas dominantes:

Um foco muito grande nas estruturas é equivalente a tomar uma perspectiva unilateral a respeito dessas lutas – a perspectiva do poder daqueles cujo problema é a preservação da ordem social e o sustento da dominação. A concepção gramsciana de poder em termos de hegemonia é superior à concepção de poder de Foucault, porque evita tais desequilíbrios. Nessa abordagem, a hegemonia é concebida como um equilíbrio instável construído sobre alianças e a geração de consenso das classes ou grupos subordinados, cujas instabilidades são os constantes focos de luta (FAIRCLOUGH, 2001, p. 85).

Fairclough propõe, a partir dessa articulação teórica, o modelo que denomina ADTO, Análise do Discurso Textualmente Orientada (FAIRCLOUGH, 2001), que leva em conta a análise social e contextual, os conflitos e a luta pela hegemonia, problematizando o efeito dos discursos sobre a constituição dos sujeitos sociais, uma vez que estes “não são meramente posicionados de

modo passivo, mas capazes de agir como agentes e, entre outras coisas, de negociar seu relacionamento com os tipos variados de discurso a que eles recorrem” (FAIRCLUGH, 2001, p. 87).

Em relação à questão do riso e do humor nos baseamos na perspectiva freudiana que vaticina estar o humor vinculado ao prazer, ou seja, como instrumento econômico-psíquico para liberação de conteúdos reprimidos e internalizados (FREUD, 1996). Também consideramos pertinentes as ideias de Yves de La Taille (2014) em suas observações sobre as formas humorísticas que sugerem a ideia de superioridade hierárquica, desencadeando o “riso de zombaria” associado a uma defesa da dignidade humana. Segundo Taille:

Um conceito-chave para ajudar a compreender essa nova forma é o de “dignidade” a partir da proposição de Romain Gary: ‘O humor é uma declaração de dignidade, uma afirmação de superioridade do homem sobre o que lhe acontece’ (TAILLE, 2014, p. 79).

Consideramos a perspectiva bem adequada para a análise das tiras de Maria ao longo de seus embates, pois diz respeito tanto às questões individuais como àquelas relativas ao papel do cidadão, suas instituições e valores culturais que deflagram, de certa forma, o gênero que o autor denomina “humor existencial”.

## Capítulo I

### Periférica e alternativa: Maria, de Henrique Magalhães

Falar por intermédio de Maria é me expor ao mundo, é romper com o que eu sinto de timidez dentro de mim. O que eu não grito publicamente, em viva voz, eu grito por intermédio de Maria! Então, ela pra mim é meu *alter ego*, ela pra mim sou eu mesmo e é minha autoestima, porque é uma forma de me colocar plenamente.

Henrique Magalhães

**E**ssa epígrafe do criador sobre a personagem revela um aspecto importante para a compreensão de Maria. Embora toda criação revele, num certo sentido, a mão que a produz, uma personagem assumida como *alter ego* ganha um status diferenciado numa produção ficcional. Henrique Magalhães explicita bastante essa relação com Maria, numa afirmação recorrente que contribui para compreender suas mutações ao longo do tempo. Assim, não estamos falando de qualquer personagem, mas uma certa personagem em lugar de destaque na sua obra quadrinística.

De acordo com Henrique Magalhães:

Maria surgiu em 1975, como apenas uma experimentação, uma necessidade minha de produção de quadrinhos, já que eu era um leitor assíduo, adorava aquele universo e sentia a necessidade de fazer meu próprio... Minha própria personagem (MAGALHÃES, 2013).

O gosto pelos quadrinhos passou pelas leituras do universo Disney e dos super-heróis, a exemplo da maioria das crianças daquela época, mas já revelava uma preferência, o *Homem-Aranha*; e a explicação dada por Magalhães é um dado revelador das questões que mobilizam e formam a personalidade do autor de Maria:

O que mais importava não era ser Super, ser extraordinário, no *Homem Aranha*. Era a relação que ele tinha com a namorada, com a tia, a relação dentro do jornal, onde ele era repórter fotográfico... Essa relação cotidiana é que me seduzia, é que me encantava, pela ênfase no cotidiano e nas relações afetivas e familiares, que humanizavam o super-herói (MAGALHÃES, 2014).

A opção por um super-herói humanizado revela, no perfil desse criador, um tipo de sensibilidade confirmada por sua admiração pelo personagem de Eisner, *The Spirit* e, principalmente, por *Mafalda*, de Quino, que conheceria já adolescente:



No entanto, antes de entrar na universidade e principalmente, depois de entrar na universidade, eu descobri uns quadrinhos críticos. Por exemplo, *Mafalda* era genial porque era uma reflexão muito aguda da realidade. Até hoje ela é muito importante, muito atual (MAGALHÃES, 2014).

O jovem estudante universitário ampliou muito seu contato com o universo dos quadrinhos na década de 1970. Além de *Mafalda*, chegou ao movimento *underground* internacional, assim como à “geração *Pasquim*” que capitaneava a produção *underground* nacional e, em plena ditadura militar, abria um *front* de resistência com quadrinhos politicamente críticos:

Henfil foi fundamental para minha formação, porque eu acompanhei muito uma fase do jornal *O Pasquim* e principalmente a revista do *Fradim*, de Henfil; a revista *O Bicho*, produzida pelo pessoal *d'O Pasquim*, que era de histórias em quadrinhos. Comecei a descobrir esses quadrinhos críticos, como a revista *Patota*, a revista *Eureka*, a revista *Grilo*, que trazia a vanguarda dos quadrinhos na Europa e nos Estados Unidos, como Robert Crumb, como *Valentina*, de Guido Crepax, que eram a novidade no país; e isso me fez despertar para esse fator mais crítico dos quadrinhos. Fez parte da minha formação a leitura desses quadrinhos mais politizados (MAGALHÃES, 2014).

Explicitam-se, assim, as referências e influências que contribuíram para a criação de Maria, de sua personalidade, de seu tipo

de humor, de sua relação com o mundo, seu tratamento crítico do cotidiano, seu engajamento político, e suas reflexões sobre a existência e as questões subjetivas.

Henrique Magalhães criou a personagem aos dezessete anos, quando ainda era estudante secundarista. Ela apareceu primeiramente nas tiras do suplemento *O Norte em Quadrinhos*, em 1975, quando ainda era graficamente pouco elaborada e encarava o estereótipo da solteirona em busca de marido. Juntamente com ela, Magalhães criou Pombinha e Zefinha, formando um núcleo fixo.

O funcionamento do humor, nessas tiras, é ancorado pelas características desse núcleo fixo de personagens. Pombinha é a amiga mais jovem e ingênua a quem Maria esclarece e influencia. Em seu aspecto gráfico é nitidamente associada a uma adolescente com duas tranças ou cachos de cabelo presos nas laterais da cabeça. Na criação de Pombinha, de acordo com o criador, a referência de base foi a personagem homônima do romance *O Cortiço*, de Aluizio de Azevedo (MAGALHÃES, 2014), uma inspiração que resulta num diálogo intertextual implícito.

As características da ingenuidade da Pombinha de Magalhães se estabelecem, assim, numa construção de base sólida e testada na literatura nacional. Pombinha não é portadora de uma ingenuidade qualquer, mas, assim como a personagem do romance, de uma ingenuidade que está disponível para o aprendizado pela mão de outra personalidade, mais forte, consciente do mundo e

proativa. Nas tiras dos quadrinhos de Maria, desse modo, a ingenuidade de Pombinha é necessária para, a partir do esclarecimento, gerar o debate sobre o mundo.

Zefinha é a personagem antagonista dos pontos de vista social e político, e com ela Maria trava seus embates; é uma personagem-chave, provocativa, que por vezes representa posições conservadoras e elitistas, defendendo o status *quo*; por vezes encarna o medo e a acomodação da classe média brasileira, em especial no período da ditadura militar. Do ponto de vista gráfico, tem um aspecto mulato, cabelo bem crespo, magra, usa uma saia escura e blusa clara com uma gravatinha, ou um laço escuro similar a uma gravata. Uma em cada polo, as duas personagens permitem que a dinâmica das tiras se desenvolva e o humor crítico de Maria seja iluminado pelo contraste.

Os traços de Maria foram sendo aperfeiçoados graficamente ao longo do tempo. Ela é branca, jovem, de cabelos curtos e encaracolados e em suas imagens coloridas usa sempre um vestido verde. A parte de baixo do vestido, a saia, que a princípio se estendia até os tornozelos, com o tempo foi se alargando e ficando mais curta, até se fixar abaixo do joelho. Como personagem fixa, Maria tem uma personalidade bem definida: ela é inteligente, sarcástica, observadora crítica da realidade; nesse sentido, o humor de Maria é um pouco “cíclico”; às vezes esperançosa, às vezes cética, o riso em seu rosto não é tão frequente, embora ela o provoque no leitor pela ironia, pelas sacadas inteligentes

de suas denúncias no contexto repressivo no período ditatorial, pela crítica bem humorada ao cotidiano dos oprimidos do sistema econômico e na defesa de minorias, revelando uma posição comprometida com “os de baixo”<sup>2</sup>.

O ingresso na Universidade, primeiramente no curso de Arquitetura e Urbanismo, que não chegou a concluir e, posteriormente, no curso de Comunicação Social, levaria Henrique Magalhães ao contato com as questões sociais e políticas que mudaram os rumos da personagem Maria, fechando o ciclo em que sua discussão fundamental era a solidão e a procura de marido. A militância no movimento estudantil e o momento político propiciaram uma guinada na vida de Henrique, a personagem passou a espelhar as novas experiências do jovem universitário militante de esquerda:

Quando ela surgiu, naquele momento de exceção política que era a ditadura, ela fazia parte de uma cultura de resistência, que era o universo do humor que circulava n’*O Pasquim*. Maria se inspira muito no *Fradim*, nos personagens de Henfil... mas também em *Mafalda* de Quino, uma menina questionadora e revoltada com o mundo, mas que tinha muito bom humor (MAGALHÃES, 2013).

---

2. Como contraponto à história das elites, a história “vista de baixo” é uma concepção vinculada à História social e se coloca na contramão da história oficial. Volta-se para os coletivos, em especial os trabalhadores anônimos, observando-os em seu papel de sujeitos históricos que constroem suas identidades nas experiências cotidianas, a partir das quais identifica seus interesses sociais e políticos coletivos. SHARPE, Jim. A História vista de Baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992, 39-62.

A marca que Henrique deu à Maria desse segundo momento foi o humor político, uma vertente que marca presença nas artes gráficas no Brasil, com uma tradição na caricatura e na charge, que remonta ao império brasileiro no século XIX, e se estendeu por toda a república até nossos dias e, no campo da história, já foi objeto de trabalhos acadêmicos importantes (SALIBA, 2002; FLORES, 2002; SANTOS, 2004; SILVA, 2013; LOREDANO [org.], 2014).

Ferreira Gullar, num Prefácio à obra de Fortuna, afirmou que o humor funcionava como arma de resistência durante a ditadura militar porque os humoristas “em suas charges, diziam, de maneira engraçada, o que os articulistas teriam de dizer a sério” e a censura se voltava para os textos “sérios” que eram mais visados que os humorísticos “talvez porque os militares temessem, levando-os demasiado a sério, cair no ridículo” (GULLAR, 2014, 11-12). Nas bases do humor de Maria, passando um pouco ao largo de sua fase casamenteira, um momento mais ingênuo, o forte é a ironia, muitas vezes com objetivos satíricos como marca de seu discurso. Beth Brait em estudo sobre a ironia afirma a sua perspectiva polifônica e sua dimensão de “interdiscurso” e, embora seu estudo tenha partido da literatura e da matéria jornalística, sua tese pode ser aplicada a este estudo sobre quadrinhos a partir do vínculo entre humor e ironia (BRAIT, 2008, p. 15).

Ela procura “flagrar” os procedimentos irônicos nos textos analisados na busca da confluência, do cruzamento de vozes oriundas de lugares sociais e políticos reveladores:

Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos (BRAIT, 2008, p. 17).

Indicamos ainda as metáforas como figuras de linguagem associadas a esse discurso humorístico, lembrando que tanto as metáforas como as alegorias foram muito utilizadas por todos os campos da arte durante o regime ditatorial pós 64, por permitir a mensagem cifrada.

Um exemplo do tipo de humor nas tiras de Maria encontra-se na figura 1, extraída do jornal *O Norte* de 1977, quando ainda era graficamente pouco elaborada, demonstrando que dois anos depois de sua criação ela já assumia a perspectiva militante e criticava a censura aos meios de comunicação:

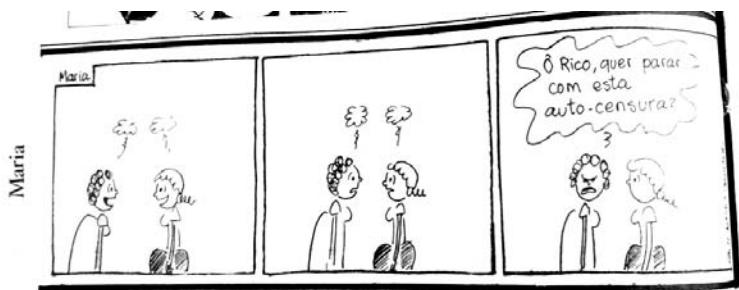


Fig. 1. Tira de Maria. *O Norte*, 12/10/1977, Segundo Caderno, p. 2

Nessa tira, as personagens Maria, à esquerda e Pombinha, à direita, se encontram e tentam se comunicar como demonstram os balões sobre suas cabeças; constatando, no segundo quadro, que não conseguem, pois tomam consciência de que os balões continuam vazios. No terceiro quadro, Maria olha em frente e interpela Rico, o quadrinista. Num diálogo metalinguístico, ela criticava os limites da distensão política e a sombra da censura era denunciada como autocensura. A autocensura explicitada na tira foi um processo permanente e de difícil verificação fora do âmbito da memória pessoal por ser produto de uma pressão internalizada. Não deixando rastros documentais, ela se disseminou como produto do medo e da ameaça velada e dependeu em grande medida da adesão dos proprietários dos meios de comunicação durante a ditadura no Brasil (KUCINSKY, 2002).

### 1.1. As revistas *Maria* - sobre a série numerada: produção e circulação

A publicação das revistas *Maria* sofreu contínuas interrupções e é possível creditá-las a diversas razões, entre as quais destacamos a multiplicidade de interesses profissionais de Magalhães, o trabalho com outros personagens, os afastamentos para realização de estudos de pós-graduação, o trabalho docente na Universidade Federal da Paraíba e suas atividades editoriais.

As revistas possuíam um título, um tema preferencial e as tiras adquiriam uma unidade de conjunto. As dez revistas desse período veiculam críticas ao regime autoritário, à crise econômica, às ameaças ao avanço das lutas pela redemocratização como eixos condutores fortes. A crítica aos meios de comunicação, com foco especial nos produtos que podem ser associados à “cultura de massas”, no sentido que dá a esse termo a Escola de Frankfurt, é outro tema presente em *Maria*<sup>3</sup>. A crítica às camadas populares, porém é o outro lado dessa moeda, pois em *Maria* o receptor tem a possibilidade de outras leituras e ela critica a adesão passiva aos chamamentos da ditadura e às distrações midiáticas.

Em apresentação à edição número 1 da revista *Maria*, Henrique Magalhães informa que a tiragem era de mil exemplares e que cinquenta por cento deles seguia para a venda nas bancas de jornal através do distribuidor Garibaldi Cittadino e sua venda em bancas era em torno de cem exemplares:

Um grande feito para uma revista em preto e branco, de caráter político e que, na maioria das vezes tinha que disputar espaço com os títulos mais apelativos da indústria cultural, quando não era escondida por trás de outras revistas (MAGALHÃES, 2014, Apresentação).

---

3. O caráter alienador da indústria cultural e seus produtos era uma das preocupações dos intelectuais ligados à Escola de Frankfurt, e foi bem tratada por Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).



O circuito alternativo absorvia o restante e foi a saída para manter a revista circulando na Paraíba e no Brasil em eventos e encontros na área, incrementados pelo boom dos fanzines nos anos 1980. A venda nos corredores da Universidade Federal da Paraíba alcançava o público politizado do movimento estudantil, leitores preferenciais de *Maria* (MAGALHÃES, 2014).

Do ponto de vista gráfico, as revistas eram editadas no formato 15x21,5 cm. A capa em duas cores e miolo em preto e branco, número de páginas que variava entre 20 e 36 páginas, pois revista se conta com as capas, portanto o número de páginas tem que ser múltiplo de 4. Os expedientes indicam, até o terceiro número, de setembro de 1978, que *Maria* era “uma publicação do Grupo Artesanal”. No quarto número, um editorial revela as novas condições de produção da revista, até então totalmente financiadas pelo criador de *Maria*. Diante das dificuldades para manter a publicação ele buscou na Universidade Federal da Paraíba uma saída para custear a revista “através do programa de bolsa trabalho/arte”. A parceria entre a Editora Artesanal e a Editora Universitária da UFPB se manteve até a edição de número 7, em 1980. Na edição do número 8, *Maria* voltou a ser publicada pela Editora Artesanal, reduzindo o número de páginas para 20.

A parceria com a Universidade encontrou seu limite, e no editorial do oitavo número Magalhães critica a morosidade da editora universitária que mantinha na gráfica o número 7, à espera de impressão, de modo que a revista de número 8 anunciava na con-

tracapa, a publicação “em breve” do número anterior, tornando público o descompasso. O nono e o décimo números saíram por outra parceria, desta feita com o governo do Estado da Paraíba, que também teve um processo invertido com o número 9, publicado em 1983, como volume 6 da *Coleção Cartunistas Paraibanos Hoje*, Edições Macunaíma, e o número 10, como volume 2 da mesma coleção, em julho de 1982. Essa situação é indicativa dos problemas enfrentados para manter a revista *Maria*, questão recorrente no universo da HQ na Paraíba, cuja referência se encontra nos depoimentos de Magalhães e em trabalho recente em que o objeto de reflexões foi a produção local (BEHAR; VERGUEIRO, 2015).

## Capítulo II

### Maria militante: humor e política em tempos de ditadura (1978-1980)

Quando eu digo que Maria sou eu mesmo, é porque o pensamento que é colocado em Maria era o meu pensamento político. Era a minha vivência, minha concepção de mundo. Então, Maria representa a minha fala. Henrique Magalhães

**P**ara a análise das tiras de Maria, buscamos a articulação entre história, quadrinhos, humor e discurso. Como o corpus desse trabalho abarca o período de alguns anos, buscamos uma periodização do material considerando as duas fases da personagem. Neste capítulo, tratamos da primeira fase que abarca a série de revistas numeradas, publicadas entre 1978 e 1980 e correspondem aos números 1 a 7; as revistas número 8, 9 e 10 serão objeto de outro capítulo, juntamente com o álbum *A maior das subversões*, de 1984.

Maria no engajamento político: um discurso de embate com a ditadura militar e seus aliados – As revistas *Maria* 1-7



Fig. 2. *Maria* 1, maio de 1978

A revista *Maria* número 1, de 1978 se intitula *Dama do Lotação*, referência ao filme de Neville de Almeida, baseado na obra de Nelson Rodrigues. O volume de tiras incorpora criticamente a discussão sobre a indústria cultural, a partir de produtos veiculados pelo cinema e pela televisão. A discussão representa as posições da esquerda do período, como esclarece Henrique Magalhães na apresentação do volume quando disponibilizado em PDF:

Em um momento de distensão do regime, a força mobilizadora se transmutava para o apelo sexual da massa, o que foi bastante criticado pelos setores politizados da época e também por *Maria*. Afinal, vivia-se ainda sob o

regime de exceção e o governo reagia aos tímidos avanços da sociedade civil com campanhas de integração nacional, como o clássico “O Brasil é feito por nós”, tão achincalhado pelos humoristas do Pasquim (MAGALHÃES, setembro de 2014).

Nesse texto de apresentação, feito a posteriori, Henrique Magalhães incorpora um tom autocrítico, no qual reconhece o vanguardismo da obra e o modo como impactava o universo machista do período. Sua explicação para o fervor crítico da personagem em relação ao filme é inserido no contexto, a partir das posições que buscavam confrontar a ditadura militar, mas não conseguiam perceber na obra uma radical afronta aos princípios morais do regime. Naquele momento, grande parcela da esquerda do movimento estudantil que o influenciava ainda rimava oposição engajada com arte engajada, militante e explícita contra o regime. Maria assume, de certa maneira, um tom conservador em relação à sexualidade nessa briga com o filme de Neville de Almeida, como parte da uma visão hegemônica das facções que promoviam, naquele período, o ressurgimento do movimento estudantil em pleno processo de luta pelo fim do regime militar.

São esses temas que Maria traz em sua revista número 1, em tiras como as que seguem:



Fig. 3. *Maria* n. 1, p. 3

Na figura 3 vemos as personagens antagonistas Maria e Zefinha numa situação recorrente e reveladora nesse primeiro número da revista. Zefinha é protagonista absoluta da narrativa que Maria observa com olhos arregalados. O sentido crítico se estabelece na explicitação da posição de Zefinha, no texto e na forma ativa de seu corpo, levantando a saia e mostrando os genitais, no segundo quadro, a uma Maria surpresa com o que vê e ouve. No terceiro quadro, Zefinha tenta expulsar Maria da cena com repetitivos “sai, sai, sai” e no quinto quadro, afirma estar “contagiada com a nova campanha de integração nacional”, revelando por fim a que campanha de integração se refere: “A dama do lotação”.

A abordagem de Zefinha sugere sua tentativa de ocupar todo o espaço da tira expulsando Maria. O silêncio de Maria é crítico e vai ser quebrado em outras tiras do volume, nas quais revela em palavras suas posições contrárias à explosão sexual de Zefinha, em conformidade com o que discutimos acima.

As contradições daquela conjuntura, com riscos de retrocesso se explicitam na figura 4:



Fig. 4. *Maria* n. 1, p. 11

O humor aparece claramente na ironia produzida por Maria. No primeiro quadro, a questão de Pombinha é sobre o que virá na próxima campanha de integração, nessa revista até então cen-

trada no mote “Dama do loteação”. Se observarmos os aspectos icônicos da tira com um olhar na semiótica indicada por Cagnin e Cohn, podemos ver que a irritação e o ar zangado de Maria passam pelo desenho da boca, dos olhos e sobrelhas explicitando os elementos “gramaticais” da linguagem. O discurso, por sua vez é revelador das possibilidades de repressão ainda presentes, e apesar do período liberalizante estão a postos para serem acionadas. As personagens são cercadas pela polícia e para sinalizar o medo, além da boca e olhos esbugalhados, as personagens estão cercadas por gotas de suor que indicam seu estado de aflição e medo, se consideramos as referências da linguagem.

No último quadro, a personagem Maria muda o tom da conversa; ironicamente, ela continua a questionar e expor as estratégias de dominação do regime: ‘esporte para todos’!, ‘ame seu chão’!, ‘o Brasil é feito por nós...!’ , “Alguma coisa assim” enquanto parece sair de mansinho.

Maria se utiliza de uma tática para driblar os policiais, seu discurso simula o positivo, mas revela o negativo, brinca com a relação entre repressão e cooptação, revelando a faceta publicitária utilizada pelo regime na busca da unidade ideológica com base no “patriotismo”, que gerou os famosos slogans da ditadura militar e peças musicais encomendadas para se tornarem *gingles* populares de divulgação da imagem positiva do Brasil e do governo. Esse tipo de formulação revela uma condição destacada por



Michael de Certeau nas lutas cotidianas nas quais se encontram os que estão em posição de poder e os dominados.

Considerando a possibilidade de articulação com a disputa de hegemonia nesse período, iluminamos esse tipo de discurso. O polo do poder como detentor das estratégias de gestão da sociedade é aqui representado pelas leis restritivas da ditadura e seu corpo armado, o polo dominado onde se encontra Maria, depende das “frestas”, das lacunas como possibilidades de denúncia, precisa ficar atenta à chance do dribble. Ela é a arma do fraco contra o forte (CERTEAU, 1994, 45-53).

Na mesma direção crítica, agora em relação aos produtos culturais de massa veiculados pela televisão no período, o alvo de seu humor crítico é a telenovela *Te contei?* Exibida pela Rede Globo de televisão, em 1978, dirigida por Regis Cardoso e escrita por Cassiano Gabus Mendes.

Na tira 5, de seis quadros, temos as três personagens do núcleo de Maria. Zefinha surge no primeiro quadro, apoiada na lateral, com a pergunta: “Te contei?”, aguarda a resposta de Maria e Pombinha no segundo e terceiro quadros. No quarto quadro as provoca a responder, no quinto quadro se irrita e esbraveja: “Pois se danem! Fiquem fora da campanha de integração, morram!” e no sexto quadro olha para o leitor e sentencia: “Inconscientes”.

Novamente indicando os aspectos semióticos da tira, o silêncio das personagens se revela na ausência de suas bocas, não desenhadas, em contraste com uma Zefinha falante. No quinto



Fig. 5. *Maria* n. 1, p. 13

quadro, o rosto crispado de Zefinha e sua boca muito aberta, sugere irritação; também é acompanhado de *upfixes* em forma de gotas. Uma questão que parece indiciária da contraposição das personagens é o seu enquadramento. Maria e Pombinha embora em silêncio, ocupam o centro da cena, são as donas da tira. Zefinha, na lateral, força a entrada, seu rosto e uma parte do tronco se projetam para dentro, mas ela se apoia na barra do quadro como se precisasse de permissão para entrar e sua participação, desse modo se expõe como intrusão em toda a tira. O silêncio crítico das personagens que ficaram fora da campanha de integração é censurado: “Inconscientes”. A ironia aqui se faz na con-

tramão. Zefinha olha para o leitor, ela sentencia Maria e Pombinha ou os leitores? A afirmação vista às avessas provoca o humor ao mostrar o nível de inconsciência da personagem mergulhada na armadilha do regime e das mídias aliadas. A tira propõe uma articulação entre o estado ditatorial, suas campanhas de integração e o caráter “alienante” da novela veiculada pela Rede Globo, empresa vinculada ideologicamente à ditadura, beneficiada pelas políticas governamentais de investimento na expansão das telecomunicações<sup>4</sup>.

Em todo esse volume há uma temática crítica que extrapola a denúncia da ditadura e se reporta à população, alvo das campanhas de integração apontando a ausência de uma consciência crítica da realidade opressiva mascarada. A adesão passiva aos chamamentos da ditadura ou às distrações midiáticas que se revelam na associação da campanha de integração nacional ao filme “A dama do lotação” e à novela “Te contei?” é o pretexto para sacudir os setores passivos da sociedade expostos ao consumo dos bens simbólicos midiáticos. Embora polêmico em relação ao filme, o sentido dessa crítica às mídias e à sua recepção, instiga a reflexão sobre a conjuntura na qual os meios de comunicação, aliados ideológicos do regime, sempre jogaram o véu de fumaça sobre os aspectos repressivos persistentes. O humor se revela na ironia e Zefinha,

---

4. Sobre o tema da modernização das telecomunicações no período da ditadura militar o livro *A moderna tradição brasileira* veicula dados estatísticos esclarecedores (ORTIZ, 1988).

como antagonista de Maria, cumpre o papel de representação dos setores cooptados e deslumbrados que aderem acriticamente aos engodos da mídia e da propaganda governamental.

A censura, em 1978, mais branda em nome da liberalização do regime, não deixara de existir e o governo investiu fortemente, em todo este período ditatorial, em outras políticas para a cultura que implicavam na modernização das telecomunicações, ampliando sua presença no território nacional, visando o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos que minimizasse o risco dos questionamentos da produção cultural autônoma. Políticas governamentais dirigidas ao setor promoveram o desenvolvimento de grupos capitalistas privados nacionais e internacionais, setores como indústria editorial, indústria fonográfica e telecomunicações, estimulando a difusão dos “*bens culturais de massa*” em escala nacional. A profissionalização de setores como a publicidade também atesta o sentido modernizante no viés da produção de bens de consumo de massas (ORTIZ, 1988).

As campanhas de integração nacional acabavam por se beneficiar dessa modernização conservadora e eram veiculadas pelas grandes redes de televisão e pela crescente indústria fonográfica na difusão de slogans e mensagens positivas sobre o regime, disseminação de canções politicamente comprometidas com o enaltecimento do país, ajudando a criar o clima de unidade ideológica em torno do “país que vai pra frente”.

O segundo número da revista *Maria* também é de 1978, e o título se refere à cena cultural local. Na ocasião, estava em curso a montagem de uma peça teatral baseada em texto de Hermilo Borba Filho, dirigida por Fernando Teixeira. Henrique Magalhães à época participava dos trabalhos na Divisão de Teatro Universitário da UFPB:

A revista, que teve patrocínio da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFPB, apenas inspirava-se no tema da peça, que era uma alegoria sobre a resistência do povo à opressão, protagonizada pela “Donzela Joana”, personagem inspirada em Joana d’Arc. Nos quadrinhos, a história da peça é trazida para a atualidade, mostrando a resistência e os conflitos políticos e sociais. Vivia-se um momento crucial da ditadura militar, em que se vislumbrava certo abrandamento, como a possibilidade de abertura e anis-



Fig. 6. *Maria* 2, julho de 1978

tia política, mas o pleno funcionamento da máquina de repressão (MAGALHÃES, outubro de 2014).

As tirinhas da série falam claramente do momento político, dos impasses da ditadura e da persistência do clima de tensão e de repressão, no qual o governo tentava refrear os movimentos e a organização de setores populares que pretendiam ampliar os limites da abertura lenta e sob controle. O humor nesse volume articula-se com a tensão permanente entre Maria, tentando despertar a consciência crítica de Zefinha e confrontando, num viés irônico, sua desconexão e desinformação, associada a certas posições intituladas como apolíticas, sob a qual parte da população se preservava de explicitar oposição ao regime, como se pode verificar na figura 7:



Fig. 7. Maria n. 2, p. 7

Nessa tira, Maria não parece brava, mas suplicante e decepcionada, o traçado da boca e da sobrelance dão ao rosto um tom da tristeza. Ela questiona o nível de consciência de Zefinha frente à conjuntura de crise, tanto política como econômica: “os baixos salários, a fome, a repressão?!” Referência à personagem inspiradora das tiras aparece no terceiro quadro, quando Maria desafia Zefinha a ser como uma Joana d’Arc, sacudindo-a pelos ombros: “Vamos lá Zefinha, empunha o estandarte de teu povo!” No último quadro, Maria encara com ar de surpresa a bandeira do Corinthians que Zefinha balança. Maria afirma sua posição de vanguarda opositora e Zefinha representa as parcelas da população permeáveis à distração com coisas que os engajados consideravam de menos valia, como o futebol.



Fig. 8. Maria n. 2, p. 12

A tira da figura 8 é emblemática das contradições daquele momento. Ela revela novos temas que mobilizavam os movimentos organizados e que já ocupavam a imprensa: “anistia”, “greve”, “constituente” eram temas que indicavam o clima de esperança no avanço das posições pró-democracia. Pombinha protagoniza a ação, eufórica com as novidades, e se expressa em metáfora, “os ventos estão mudando, Maria!” No quarto quadro, o trocadilho que associa ventos e tempestade muda o rumo da história e paralisa a eufórica Pombinha. Surgidos no canto direito do quadro, os soldados parecem correr na direção delas; Maria, aflita, sentencia: “te prepara que lá vem tempestade!”. Jogando com o ditado popular que afirma: “quem semeia ventos colhe tempestades”, Maria constrói o desfecho irônico da tira, sugerindo que ventos democráticos podiam desencadear a tempestade da repressão.

No Brasil de 1978, a crise política e econômica já colocava em xeque o regime, entretanto a tese da abertura lenta e gradual exigia que as forças da repressão fossem mobilizadas sempre que os limites estivessem ameaçados e a vertente que apostava nas posições da linha dura tinham fôlego para ameaçar a tímida abertura e provocar retrocessos. Na correlação de forças, o povo desarmado tinha o que temer nesse confronto com os detentores das “estratégias” calculadas da abertura sob controle. Um temor que se revela também no quadro que encerra o volume, na página 18.





Fig. 9. *Maria* n. 2, p. 18

A percepção de que o regime está caindo revela a violência no ar e o humor na tragédia cotidiana de enfrentamento: é preciso sair de baixo porque cai sobre o povo. Aqui, a ironia é também denúncia da violência do governo em declínio. Entre elas citemos as prisões, ameaças e assassinatos e as tentativas terroristas da direita.

*Maria 3* tem o título “Gravidez de alto risco”, e apresenta uma questão cronológica a esclarecer. As tiras produzidas por Henrique Magalhães são numeradas e datadas, com raras exceções, e essa preocupação do autor facilita a discussão das tiras nos seus contextos, mesmo quando não tenham sido publicadas em jornal. A série de tiras do terceiro número é de outubro de 1977 e

na primeira página já consta uma observação do autor com essa informação, o que sugere um descompasso temporal, uma vez que o material dos números 1 e 2 são datados de 1978.



Fig. 10. *Maria* n. 3, setembro de 1978

O número 3 apresenta um desenho menos elaborado, tanto de *Maria*, como de *Pombinha*, e um traço mais amador mesmo, o que nos leva a crer que a decisão de publicar essa série foi uma decisão política. O tema construído numa metáfora como gravidez de risco não estava anacrônico em 1978, muito pelo contrário, cabia perfeitamente no contexto, conforme podemos analisar nessa sequência de tiras:



Fig. 11. *Maria* n. 3, p. 17



Fig. 12. *Maria* n. 3, p. 18

As tiras selecionadas são do final do volume 3, ao longo do qual Maria tem que lidar com uma estranha gravidez sem explicação material, pois não decorre de um processo fisiológico natural. Ao longo do volume, essa gravidez vai ser problematizada, confrontada com sua inadequação, num momento de crise econômica num país de futuro incerto e em meio a uma ditadura.

Por fim, Maria se dá conta de que sua exótica gravidez não é objetivamente material, mas sua realidade é simbólica, pois é definida como “gravidez ideológica”, expressão por ela criada: “A gente vai se enchendo de ideais democráticos, por exemplo. Vai tendo mais ideais...”, como afirma no quarto quadro da figura 11. No penúltimo quadro da tira, o personagem de terno entra silenciosamente pelo lado esquerdo e sua passagem é sugerida na sarjeta<sup>5</sup> e no quadro seguinte. No último quadro da tira, parte de um sapato, indicando sua saída do quadro. Maria e Pombinha, com rostos surpresos, reforçados pelos *upfixes* das exclamações suspensas sobre suas cabeças, olham para a barriga de Maria marcada com um X.

A tira 12 revela uma Maria solitária, com sua barriga marcada em X e um aspecto de irritação inscrito no desenho de seu rosto,

---

5. Sarjeta é a denominação dessa gramática para o espaço vazio entre os quadros na história em quadrinhos. Uma simples e clara definição de sua importância: “Apesar da denominação grosseira, a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos! É aqui, no limbo da sarjeta que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única idéia” (McCLOUD, 2005).

com sobrancelhas e olhos puxados, boca aberta em lateral e um discurso explicativo pelo qual é revelada a ironia que marca o título da revista e toda a discussão sobre a gravidez de Maria, que culmina na revelação dos riscos que fazem parte da conjuntura e da luta pela democracia no país. A gravidez ideológica é simbolicamente interdita pelo risco em X, e Maria se torna um alvo marcado, situação que ela denuncia. No último quadro, o desenho do rosto revela outra emoção, a desolação. Ela olha para a barriga riscada com a reflexão irônica: “Agora que eu entendo o que seja ‘gravidez de alto risco’”.

A relação direta entre a luta democrática e seu alto risco para aqueles que a encampam é tratada nesse volume metaforicamente e vai sendo trabalhada a partir das tiras nas quais se faz humor sobre uma gravidez real, problematizada na conjuntura de crise material, até a virada de página reveladora do debate político e do verdadeiro caráter dessa gravidez, o ideal democrático.

Recorrendo à relação entre humor e dignidade, feita por Romain Gary e explorada por La Taille consideramos que aqui, como em diversas outros momentos do humor de Maria é aplicável essa tese, pois ela remete ao humor na adversidade, quando o ser humano, através de sua utilização, afirma sua dignidade, suas possibilidades de se afirmar contrário àquilo que lhe ocorre. Quando pode provocar o humor para se afirmar humano e capaz de reação, “ao fazer humor” a pessoa de certa forma vinga-se simbólica e inteligentemente do que ela teve ou tem de aturar.

Cabe para esse tipo de humor a reflexão atribuída a Boris Vian: “O humor é a polidez do desespero” (LA TAILLE, 2014, p. 85).

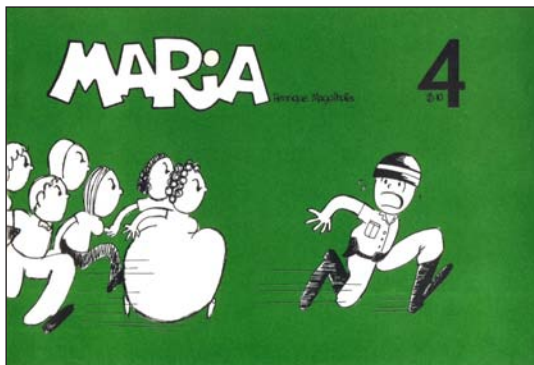


Fig. 13. *Maria* 4, agosto de 1979

O ativismo de *Maria* fica cada vez mais eloquente no final da década, e sua representação em nova correlação de forças revela que nas práticas discursivas em disputa os quadrinhos eram um dos lócus privilegiados da produção do humor crítico contra o regime ditatorial.

A questão central desse número é a demonstração bem humorada da fragilidade da ditadura naquele momento, invertendo os termos a favor do poder popular, como na tira a seguir:

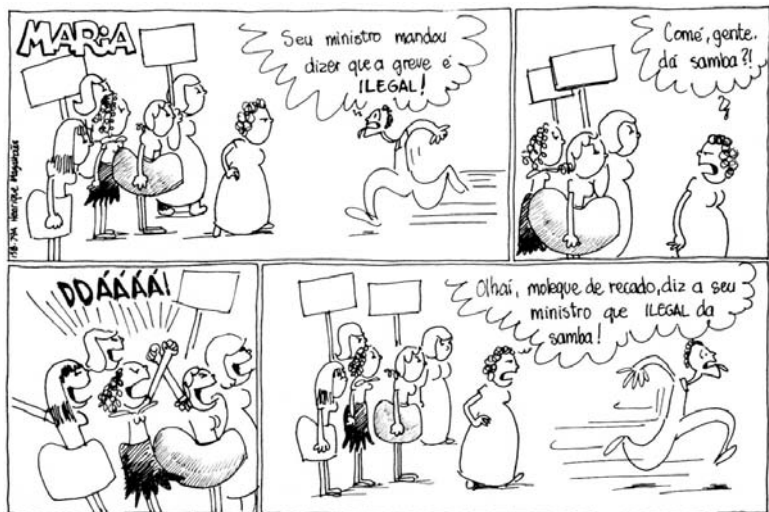


Fig. 14. *Maria* n. 4, p. 11

11

Na tira de quatro quadros há uma referência direta à conjuntura do ano de 1979: no primeiro quadro, temos a apresentação do grupo em greve liderado por Maria. Um emissário do governo indica o caráter ilegal da mesma em nome do personagem oculto, voz de autoridade, o ministro. Maria, no segundo quadro, propõe ao grupo a questão: “ilegal dá samba?” A expressão isso ou aquilo *dá samba*, tem uma dimensão simbólica no Brasil, pois o samba é associado às camadas populares e, simultaneamente, à brasilidade. A frase, num contexto de enfrentamento, sugere uma interpretação: greve é ilegal, nos unifica e provoca nossa *dança*, lembrando que a expressão *dança* também tem dupla conotação

e movimentos grevistas aconteciam, mas eram alvo de penalizações previstas pela legislação e sofriam repressão policial; a tira afirma a resistência, apesar da força da palavra autorizada. No último quadro, Maria desqualifica o emissário do poder chamando-o de *moleque de recado*, expressão originada do repertório das elites escravistas do período colonial brasileiro.

A frase, usada para designar um agente do governo, ultrapassa sua dimensão simbólica e remete também a uma perspectiva indiciária, a desqualificação dos interlocutores. A imagem desse emissário, que chega e sai correndo com a língua de fora, lembra a brincadeira de jogar um objeto para um cachorro treinado, e contribui para dar expressão caricata e ridícula ao personagem. Na tira, a sutil relação construída pela aparência entre o cão e o homem revela a dimensão do riso estudada por Propp e a comichidade vem da “qualidade” (ou defeito) que relaciona um cão a um emissário do governo nessa circunstância, a subserviência (PROPP, 1992, p. 66-67).

Na tira da figura 15 temos o quadrinho sem diálogos. Nele, o discurso é construído pela narrativa em imagens e onomatopeia. No primeiro quadro, Maria caminha, um pequeno “ronc” (onomatopeia), indica o som que sai da sua barriga e à frente, o policial toma um susto, sinalizado pelo desenho do corpo e o sinal de exclamação; no segundo quadro, Maria foge do soldado em seu encalço, cassetete em punho; no terceiro quadro vemos um traçado à esquerda rastro da saída de Maria, o soldado parado,





Fig. 15. *Maria*, n. 4, p. 23

23

sorrindo, se apresenta com ar de vencedor. No quarto quadro, um imenso ronco, ocupa quase todo o espaço e cerca o corpo do soldado paralisando-o pelo medo. Num efeito gráfico, ele fica preso entre o ronco e o sinal de exclamação que se projeta em sua frente. Até aqui ainda não sabemos de onde vem o ronco de sonoridade ampliada; finalmente, o último quadro desencadeia o humor: um grupo de civis, numa corrida acelerada, persegue o assustado soldado em fuga.

O ronco da barriga anuncia a fome, a atitude do policial revela a truculência da ditadura contra os setores populares. Se fosse uma narrativa literária, estaríamos diante de uma sinédoque, fi-

gura de linguagem que toma a parte pelo todo: aqui Maria é a parte do todo, a parte da população brasileira que enfrenta em piores condições a crise econômica, e o soldado, a parte do todo, do regime militar, que reprime os famintos. Enquanto Maria que era parte se torna o coletivo encarnando a *palavra de ordem* de esquerda *o povo unido...*, o soldado, como parte de um todo fragilizado, corre sozinho. Nos dois casos o riso é vingativo e sobre essa função, tanto Freud (1996), como Georges Minois (2003) quando inventaria o “poder ácido do espírito”, ajudam a compreender sua função prazerosa e impulsionadora de lutas na conjuntura em questão.

As duas tiras revelam o entusiasmo do potencial de “viragem”, que caracterizou o ano de 1979, com o novo sindicalismo, a organização de associações de bairro, movimentos contra a carestia, por moradia, por anistia política, liberdade de expressão e retorno da democracia. Ano da grande greve de metalúrgicos do ABC paulista, à qual se seguiram outras, de professores, médicos e bancários. Moreira Alves indica a estatística pela qual “mais de 3.000.000 de trabalhadores participaram das ações de greve desencadeadas em 15 dos 23 estados” (ALVES, 1984, p 253). A maioria das greves era considerada ilegal, a partir dos parâmetros da legislação trabalhista. A ditadura, sob pressão da crise econômica, enfrentava campanhas oposicionistas nas ruas. O governo reagia com a mobilização do aparato repressivo, e em diversas ocasiões isso significou enfrentamentos, violência e prisões.

Nas duas tiras, a representação de uma aposta no poder do campo popular, o humor voltado contra os ditadores. Na primeira, rimos do governo, zombeteiramente, na figura do emissário com ar de desespero, em sua fidelidade subserviente de moleque de recado (ou cão treinado). Na segunda tira, rimos do policial e de seu medo, rimos dessa inversão dos termos da disputa, da quebra do padrão hegemônico pelo qual a polícia perseguia o povo.

Mas, em alguns momentos, Maria indica o outro lado da moeda, pois não era uma batalha com vitória certa, o enfrentamento continuava permeado pelos riscos da repressão. Na tira abaixo se revela, em tom de denúncia, o poder da ditadura, num contraponto com o otimismo das anteriores.

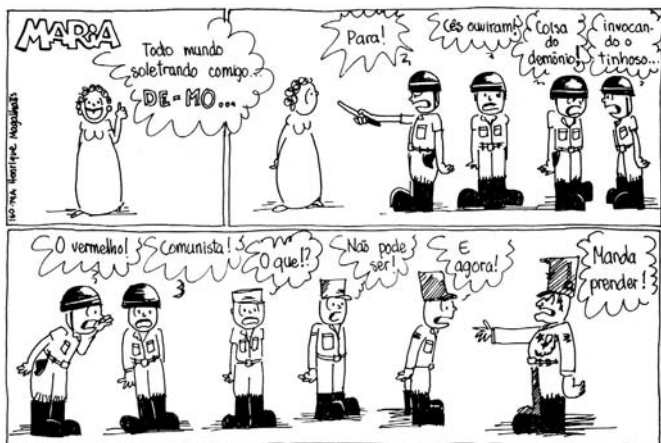


Fig. 16. *Maria* n. 4, p. 13

13

Na representação da figura 16, os soldados estão em coletivo e Maria, sozinha. Numa postura frontal, é como se a personagem se dirigisse ao leitor convocando-o a soletrar a palavra democracia, interdita na metade. No segundo quadro, o soldado a interrompe com um sonoro “Para!”. Quando já não podia calar o povo, o regime de exceção ainda tinha como usar o poder da intimidação e das armas para fazer recuar o movimento pela redemocratização do país. Interromper a palavra nas duas primeiras sílabas, o “Demo...”, permitia reafirmar símbolos usados para designar o comunismo, associado ao “demônio”, o “tinioso”, “vermelho” e finalmente na palavra final: “comunista”. Os termos demo e tinioso eram parte do repertório usado por setores conservadores contra o comunismo por seu viés antirreligioso; o vermelho incorpora a lista por sua relação simbólica, historicamente construída, com os processos revolucionários de esquerda. Os grupos sociais que promoveram o golpe de 1964, contra o governo de João Goulart (1960-1964), encabeçaram as marchas “com Deus e a família pela liberdade”, em nome do combate ao comunismo e a ditadura buscou se justificar a partir do mesmo mote. A palavra final, no terceiro quadro, vem do general estrelado: “Manda prender”. Esse desfecho da tira é uma referência importante porque nesse momento os riscos de prisão nos processos de enfrentamento eram uma realidade que ainda estava no horizonte. A presença física do personagem general, identificado por uma série de ícones que combinam o poder das botas

com as estrelas, revela seu lugar de poder e o potencial repressivo das armas.

A revista *Maria* número 5, de fevereiro de 1980, tem como tema um episódio local, uma disputa de terras na Paraíba. No volume, o caso é tratado como parte de um contexto econômico e político mais amplo, problematizando as relações capitalistas e os jogos de poder, numa discussão sobre a essência do sistema, a partir de um confronto entre as forças que representam capital e trabalho.

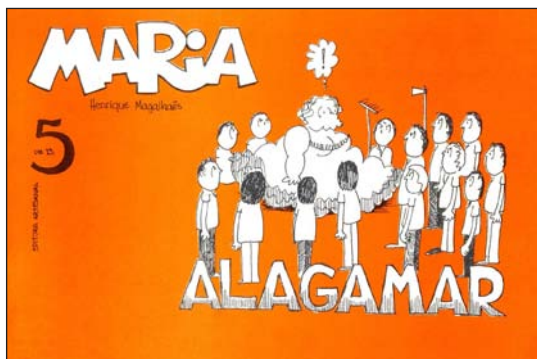


Fig. 17. *Maria* n. 5, fevereiro de 1980

Esse número da revista *Maria* foi muito corajoso, abordando um tema importante para a discussão da história local e da história agrária no país e no Nordeste, uma vez que se volta para a discussão da grande propriedade agrária e o dilema dos posseiros, arrendatários e de trabalhadores que não possuíam outras formas de acesso à terra, e que vinham perdendo crescentemen-

te sua condição camponesa. Na década de 1950, essa situação engendrou a formação das Ligas Camponesas e uma poderosa luta no campo, violentamente reprimida e extinta após o golpe de 1964. A revista se inicia com um tom didático e de síntese do processo de expropriação dos camponeses, no Nordeste, como resultado do processo de modernização do campo.



Fig. 18. *Maria* n. 5, p. 5

Nessa tira não é possível sequer falar de humor. A sequência representa, em síntese, uma memória histórica. Nesse quadrinho todas as situações particulares são representadas iluminando o problema agrário no Nordeste e na Paraíba. Nessa sequência,

mais do que nunca a importância do espaço entre os quadros como lugar onde a imaginação visual e o conhecimento do leitor sobre a situação do acesso à terra no país e na região se configuram como uma espécie de interdiscurso, onde se insere uma memória histórica da opressão.

No primeiro quadro, apresentam-se os dois personagens, um oficial de justiça entrega um documento ao camponês, já anunciando a ordem de despejo. No segundo quadro, os perfis são representados em negativo. O camponês esbraveja defendendo sua condição; fala do tempo do trabalho na terra e de suas condições de vida vinculadas a ela, reivindicando a sua função social. No terceiro quadro, o personagem questiona a injustiça dessa ordem de despejo pela questão inversa: “Onde está a justiça?” O quadro revela que o processo de embate quase vai às vias corporais. O traçado irregular dos balões de fala indica, na semiótica dos quadrinhos, o tom alterado do debate e o corpo do camponês retesado, punhos fechados, pés e corpo projetados para frente sobre o corpo do emissário em posição de enfrentamento, o obrigam a se inclinar defensivamente. No quarto quadro ocorre a inversão do tom ameaçador que passa para o emissário, obrigando o camponês ao recuo corporal, enquanto responde à pergunta com outra: “Onde está a força?”. O último quadro abre-se numa panorâmica na qual se pode ver um pedaço de casa humilde, uma árvore, o chão de terra e a enxada. No meio da paisagem, de pé, o camponês impotente observa o emissário afastando-se.

Insistimos aqui no caráter didático desse quadrinho, explicativo, enunciador da questão de Alagamar, envolvendo uma comunidade de agricultores em regime de foro, espalhados por diversos sítios e fazendas, localizadas entre os municípios de Salgado de São Felix e Itabaiana, cidades do agreste paraibano. O conflito entre posseiros e proprietários se estendeu de 1975 a 1980, e foi motivado por mudança de titularidade, por morte do antigo dono, Arnaldo Maroja. Os novos proprietários pretendiam estabelecer cultura de cana-de-açúcar e criação de bovinos nessas terras e solicitaram judicialmente a expulsão dos camponeses. O conflito mobilizou setores sociais, sindicatos rurais e a parte progressista da Igreja Católica, capitaneada pelo Arcebispo da Paraíba, D. José Maria Pires. Atos de apoio e manifestações públicas em defesa dos trabalhadores e seu direito à terra foram organizados e denunciados os atos de violência contra o povo de Alagamar. A pressão sobre os camponeses passou de ameaças à ação com destruição de suas plantações (PIRES, 2006). A repercussão social do caso e as pressões sobre o governo do estado resultaram na desapropriação da área em 1980.

Nesse número da revista *Maria*, Henrique Magalhães criou Madame Corporeichon; uma personagem síntese que representa o sistema capitalista e seu poder na defesa do capital. Essa personagem-síntese representa tanto o proprietário rural no Nordeste como as grandes multinacionais, sugeridas pelo seu nome de batismo. Nesse recorte, ela também representa o poder da opres-



são e mobilização da ação violenta, articulando-se perfeitamente com as práticas políticas de um regime autoritário. Na capa do número 5, Corporeichon, cercada por trabalhadores portando instrumentos de trabalho rural, já revela iconicamente o caráter do confronto explorado nas tiras.

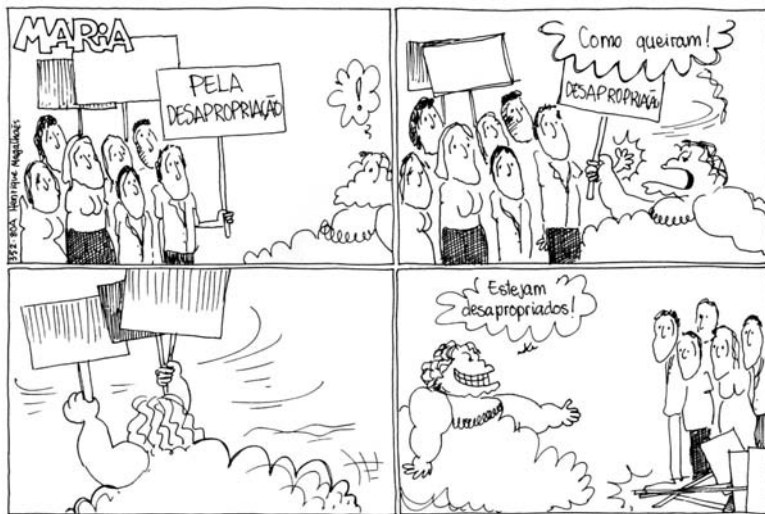


Fig. 19. *Maria* n. 5, p. 6



Fig. 20. *Maria* n. 5, p. 7

Nas figuras 19 e 20, Madame Corporeichon é a personagem central. Na primeira tira se produz uma ironia na quebra de expectativa em relação à reivindicação da manifestação, pois Corporeichon lhes toma os cartazes como resposta: “como queiram”, “estão desapropriados”.

A segunda tira explicita o peso do capital sobre o trabalho numa metáfora visual na qual Corporeichon é carregada com grande esforço por dois homens passando em meio a duas manifestações, uma de homenagem a ela e outra em defesa de Alagamar. O humor irônico se produz na agressividade da frase, trocadilho com o nome do lugar: “Vai alagar a mãe!” Um peso

sobre os ombros dos carregadores, Corporeichon encarna a longa linhagem de mandatários que remonta ao período de imagens de senhores em redes ou cadeiras, carregados por escravos, em cenas retratadas por Debret e outros artistas e isso também, além de memória histórica, carrega dimensões imagéticas intertextuais implícitas. Também faz parte do conjunto de estereótipos das esquerdas, ao produzir imagens da burguesia.

Vale a pena também perceber o diálogo intertextual com outra Madame, a de Fortuna, cujas tiras se intitulavam *Madame e seu bicho muito louco*. As histórias de humor confrontavam uma Madame, que flutuava meio tonta, meio sem noção das coisas, do alto de seu lugar de elite e seu cachorro, um bicho muito louco, mas sim de lucidez e consciência do mundo.

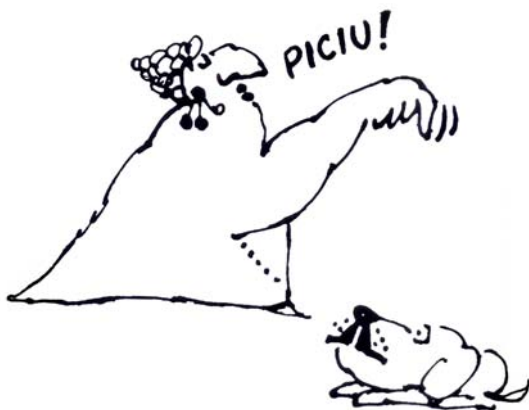


Fig. 21. *Madame e seu bicho muito louco*, de Fortuna

As características gráficas das duas personagens guardam semelhança, grandes e obesas, roupas largas, tendem a ocupar muito espaço nos quadros, indicando sua presença opressiva. No caso de Madame Corporeichon, de Magalhães, a ideia de opressão se reforça por outros personagens da tira, desenhados bem mais magros, em contraste com ela.

Essa revista carrega outras memórias, as de uma história com significados pessoais para o criador de Maria que à época publicava tiras da personagem no jornal *A União*, questão importante, pois sua contratação sinalizava a abertura em direção à profissionalização dos quadrinistas.

As tiras de Magalhães foram censuradas e ele foi demitido caracterizando um ataque da censura empresarial. O jornal *O Momento* denunciou o fato à época, publicando as tiras censuradas (entre elas a que reproduzimos na figura 20) e uma reportagem sobre o caso intitulada “Governo demite por questões ideológicas”, na qual relata o processo sumário de demissão, diante do questionamento do artista ao editor responsável (O MOMENTO, 1980).

A reportagem finaliza com a palavra do criador de Maria: “Cadê a abertura política anunciada pelo governo? – a censura não acabou: ela apenas saiu da área do governo federal para cair na jurisdição dos governos estaduais” (O MOMENTO, 1980, p.7).

Nas tiras dessa edição Maria em claro confronto com a censura, reafirma a defesa dos camponeses de Alagamar, como representado na figura 22.



12

Fig. 22. *Maria* n. 5, p. 12

Maria carrega o cartaz “Abaixo a censura”, o que causa surpresa a uma crédula Pombinha, no primeiro quadro; no segundo e terceiro quadros, ela reproduz o discurso corrente de liberalização que caracterizava o clima de “Liberdade de imprensa, afinal!” e insistindo na tese, propõe uma prova. Na última tira se produz o humor irônico, pois, o fato que toma como prova, “lá vai uma tirinha sobre ALAGAMA...” é anulado pela mancha de tinta preta que se espalha pelo quadrinho, atinge o balão de fala da personagem cobrindo parcialmente a palavra. Maria, que permanecera em silêncio com seu cartaz em punho, observa, enquanto Pombinha, de costas, não percebe o balão e ela própria sendo devorados

pela mancha, numa metáfora de sua incapacidade de enxergar a distância entre discurso e práticas das instâncias de poder.

A revista Alagamar apresenta um quadrinho na capa de trás e o destacamos pelo sentido de reforço à denúncia de censura que levou à demissão do quadrinista.



Fig. 23. *Maria* n. 5, capa de trás

A tira de *Maria* remete ao caso específico de Magalhães no jornal *A União*, mas também se refere a uma situação global envolvendo os interesses da grande imprensa e seus compromissos políticos e de classe. O fim da lei não garantia liberdade de pensamento e de expressão, porque o poder empresarial sempre

teve seu próprio padrão de censura. No caso do jornal paraibano tratava-se de um órgão oficial de governo. A defesa da posição dos camponeses, através das tiras de *Maria*, colocou o quadrinista na contramão de interesses que articulavam o poder político na Paraíba à grande propriedade agrária, historicamente aliada à ditadura militar.

A revista *Maria* número 6 é de abril de 1980, entretanto a maioria das tiras é de 1979, portanto em diálogo com a revista 4, também publicada em 1979. O número 6 traz maior enfoque na crise econômica como se revela na própria capa da revista. O ronc, uma onomatopeia usada nos quadrinhos para simbolizar a fome, simula o som de barriga vazia, e se transforma no título da revista. Sua sonoridade é tão alta que desloca a personagem do chão. Deste número selecionamos três tiras para análise.

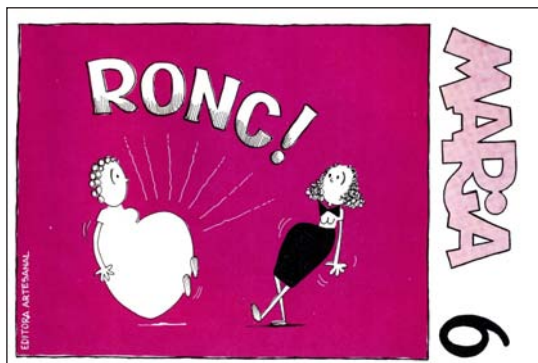


Fig. 24. *Maria* n. 6, abril de 1980

A figura 25 é uma tira de três quadros e carrega uma mensagem política em diálogo metalinguístico:



Fig. 25. *Maria* n. 6, p. 10

No primeiro quadro, Maria e Pombinha escutam a provocação de Zefinha, irritada: “Ainda acho que se pode fazer quadrinhos sem ter que tá falando de governo!” No segundo quadro, com braço levantado e dedo em riste, propõe um mote: “Por que não combater estes criminosos, estes pivetes, estes vadios, estes esmolés que sujaram o Brasil?” No terceiro, os super-heróis americanos (Fantasma, Super-homem, Batman, Mulher Maravilha e Capitão América) aplaudem a proposta de Zefinha. Maria e Pom-



binha continuam em silêncio. Os dois sinais de exclamação sobre as cabeças e olhos muito abertos, revelam surpresa diante do desfecho. A tira metalinguística tem aspectos de paródia e ironia. Articulando posições da conservadora Zefinha aos super-heróis americanos, produz uma crítica ao centro do imperialismo ocidental, aliado preferencial da ditadura no Brasil.

Em tempos de crise econômica, os tipos citados por Zefinha são formas pejorativas de se referir aos setores excluídos, remete também à visão de certos setores de elites econômicas e políticas sobre os desempregados, desconsiderando a construção histórica das desigualdades no Brasil. Os super-heróis americanos são usados como símbolo do imperialismo americano em dupla chave de interpretação, como aliados do poder opressor que classifica os despossuídos e os reprime, e como “invasores” dos quadrinhos de *Maria*.

Na figura 26, uma tira de quatro quadros traz a crítica política ironicamente colocada em imagens publicitárias e numa articulação entre políticas local e nacional. Nessa tira, Maria continua em silêncio, recebendo questões provocativas de Zefinha, revoltada com suas posições contra o governo, ela exige prova do desperdício do dinheiro público. Os painéis publicitários que se abrem no último e longo quadro são a resposta e torna as palavras desnecessárias. Maria olha com expressão irônica e a surpresa de Zefinha é percebida pelos olhos e pelo *upfix* do sinal de exclamação. Os painéis da metade direita são uma referência à política local, uma

crítica aos gastos publicitários do governo municipal de João Pessoa, à época exercido por Damásio Franca (1979-1983).



Fig. 26. *Maria* n. 6, p. 13



Fig. 27. *Maria* n. 6, p. 15

Na tira da figura 27, Maria continua a enfrentar questionamentos de sua opositora. A tira de quatro quadros mostra que um conflito entre realidade e questões existenciais pode ser alvo do bom humor irônico bem ao estilo de Maria. Zefinha critica a persistência do debate político nas tiras, propondo questões existenciais. No terceiro quadro é a barriga de Maria em sua realidade “existencial” que ronca (onomatopeia), e Maria finaliza a tira, “como queira”. O ronco aqui metaforiza a existência e denuncia a fome e a crise econômica, ironizando a proposta de Zefinha. Uma posição corrente nos setores engajados na crítica à ditadura militar e à crise econômica era que essas questões objetivas eram prioritárias. Ronco da barriga de Maria com sua alta sonoridade provocando o deslocamento do corpo de Zefinha dão iconicidade a essa ideia.

A articulação com o número 4 de 1979 revela a prioridade dos quadrinhos de Maria militante naquele ano, com foco nas questões políticas e econômicas, nesse número 6 com uma maior participação de Zefinha num protagonismo às avessas, confrontada com a pauta política de Maria, cujas posições de denúncia se afirmam em muitas das tiras no silêncio dos balões e em respostas imagéticas.

A revista *Maria* número 7 foi publicada em setembro de 1980 e traz uma inovação. Em editorial da revista, Magalhães a demarca como número comemorativo:

Ele vem marcar o quinto aniversário de criação do personagem, quando em 9 de julho de 1975 foi desenhada a primeira tirinha. Com ela, sonhos “mis”. Certeza de concretizá-los, nenhuma. Mesmo a ideia de chegar ao número 7 de uma revista individual feita na Paraíba parecia impossível, apesar da vontade ser grande e ser maior, como foi (MAGALHÃES, 1980, p.3).



Fig. 28. *Maria* n. 7, setembro de 1980

O número 7 traz referência explícita às dificuldades enfrentadas para editar as revistas *Maria*, e revela os problemas para veicular a produção de quadrinhos, o que leva o autor a pensar em seu papel na abertura de espaço para outros quadrinistas:

É com este intuito que *Maria* abre espaço a Marcos Nicolau com seu GARIBALDO, Tônio com O CONDE e Francisco de Assis Araújo, o Xico, com seu índio AURÊ (de quem tomo emprestado algumas tiras já que há muito

não se tem contato); todos surgidos na mesma geração de Maria (MAGALHÃES, 1980, p. 3).

Essa abertura se configura com a ocupação do espaço entre as páginas 20 e 31 com quadrinhos dos citados personagens. Por outro lado, Maria também aparece numa outra configuração que é a publicação de uma história longa que ocupa 19 páginas da revista e, pela primeira vez, vemos sua imagem colorida em capa. A história é o relato de um sequestro político, perpetrado por Maria e Pombinha, ao longo do qual se revelam diversos níveis de crítica à ação, atingindo tanto poderes governamentais, como elites e a própria esquerda política numa problematização de suas posições. Já é possível perceber aqui indícios do processo de mutação que caracteriza a fase seguinte da personagem.

Uma vez que a revista apresenta uma história completa, assim, optamos por descrevê-la, selecionar algumas páginas para análise de questões chave, e realizar uma análise em bloco. Seguem-se as sequências:



Fig. 29. *Maria* n. 7, p. 6



Fig. 30. *Maria* n. 7, p. 9



Fig. 31. *Maria* n. 7, p.12



Fig. 32. *Maria* n. 7, p. 19

Nesse ponto da história, Maria já se decidira pelo sequestro como forma de por “em xeque o governo” e convencera Pombinha de sua pertinência. Na figura 29, uma sequência de cinco quadros, ela observa o alvo do sequestro pela fresta de uma janela. No segundo e terceiro quadros, Pombinha questiona a ação: “você não acha um tanto inconsequente este sequestro?”, “O que é que nós duas podemos fazer isoladas?!” A resposta de Maria vem no quinto quadro numa convocação à nação: “Fala Brasil!”. A resposta, na forma de onomatopeias ronc, já utilizadas em tiras anteriores indica a pressão da crise e a aposta numa unidade popular para anular a ideia de isolamento, questionamento de Pombinha.

Na figura 30, Maria e Pombinha já invadiram a embaixada e anunciaram o sequestro a duas personagens femininas, representantes da embaixada. A ironia da situação se revela desde o início, na recepção das sequestradoras. As sequestradas as recebem com boas vindas, mas, no segundo quadro, são revelados os termos dessa recepção calorosa. Enquanto uma delas serve água, a outra lhes indica poltronas: “Não se preocupem! Está tudo em ordem. A segurança já vai ser mobilizada, a guarda nacional, o SNI, a polícia civil, militar...” No terceiro quadro, Maria e Pombinha se entreolham em silêncio ladeadas pelas tranquilas sequestradas e uma delas tem até expressão risonha. No quarto quadro, a fala de Maria num balão de bordas pontiagudas é quase um grito: “SOCORRO! Fomos sequestradas!”. Uma inversão de lugares revela e ironiza,



com humor a correlação de forças no embate, o que recoloca sentido à questão de Pombinha na sequência anterior.

Na figura 31, sequência de seis quadros, Maria está revoltada com a desqualificação da ação e o viés irônico do último quadro vem pela palavra de Pombinha em um balão tracejado que simboliza o cochicho ou a fala em baixo tom, na semiótica dos quadrinhos e contrasta com a irritação e a tonalidade alterada e esbravejante de Maria: “tem certeza que olhou direitinho o manual?” uma crítica direta que sugere uma contradição entre fórmula e correlação de forças.

Nos quadros seguintes da história, temos o confronto ideológico entre as posições de Maria e das sequestradas. Maria aposta no povo para salvá-las do sequestro às avessas e as duas personagens que representam o poder, a posição de Estado, zombam da expectativa. A revista novamente promove uma virada da expectativa negativa no último quadro.

Na sequência representada na figura 32, a população invade a embaixada para salvar Maria e Pombinha. O tema do samba reaparece como mote para o humor, como na revista 4. No primeiro quadro, a personagem anônima está atônita e machucada, sob os escombros da parede derrubada, ainda duvida do que vê, pois, nesse discurso elitista, “O povo não é capaz, afinal o povo só e futebol e...”. No segundo quadro, vemos a mesma personagem, agora com o rosto transtornado, braços no ar e boca aberta num grito: “samba”. No terceiro quadro, surge a multidão em-

punhando estandartes carnavalescos onde se inscrevem lugares da periferia da cidade como “Favela da Burra” e “Ilha do Bispo”, bandeiras políticas locais, como “por Alagamar”, e palavra de ordem das lutas gerais, indicando a unidade popular contra a fome e a corrupção.

Nesse número, uma tira ocupa a capa de trás da revista em destaque:



Fig. 33. *Maria* n. 7, capa de trás

Na tira de cinco quadros, Maria sofre um atentado à bomba ao ler o jornal. No terceiro quadro seu espanto diante de cartas e bombas, o pânico revelado no rosto e cabelos eriçados; a ex-

plosão na linguagem simbólica dos quadrinhos “BUM!” vem no quarto; no quinto quadro a Maria sobrevivente está queimada. A tira denuncia o terrorismo de direita, em curso, com o objetivo de promover retrocesso na abertura política.

Nessa conjuntura, os encaminhamentos para o processo de lenta abertura política no Brasil, sob o controle do governo, enfrentava a oposição da chamada “linha dura”, grupos de militares que não aceitavam o processo e pretendiam a continuidade do regime. Em 27 de agosto de 1980, diversas cartas-bomba foram enviadas para organizações que simbolizavam a luta das oposições no Brasil, Sede da OAB, da ABI, do jornal Tribuna da Luta Operária (do PCB) e à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, esta última deixou alguns feridos. O caso mais grave aconteceu na sede da OAB, resultando na morte da Secretária do Órgão, Lyda Monteiro da Silva, ao abrir a correspondência explosiva.

O tema condutor da edição intitulada *O sequestro da embaixada* dialoga com um fato internacional. Em 1979, as forças ligadas ao comando revolucionário do Aiatolá Khomeini, no Irã, que depusera o Xá Reza Pahlevi, aliado e asilado nos Estados Unidos, promoveu o sequestro de mais de 50 pessoas na embaixada americana em Teerã. O caso só se resolveria com a libertação dos sequestrados, em 1981, com a posse de Ronald Reagan e contribuiu para o desgaste do governo de Jimmy Carter, seu antecessor e a derrota do Partido Democrata nas eleições daquele ano, nos EUA (TRAUMANN, 2010).

O quadrinho se refere à memória nacional de período recente, numa dimensão interdiscursiva e intertextual, dialogando com episódios da resistência armada no Brasil, entre elas os sequestros de três embaixadores estrangeiros: em 1969, o norte-americano Charles Elbrick; em 1970, o alemão Ludwig Von Hollenben e o suíço Giovanni Enrico Bucher. Os sequestros possibilitaram a libertação e retirada de militantes presos e torturados nos porões da ditadura. Posteriormente, algumas problematizações foram produzidas em relação às ações de guerrilha, a partir de memórias de militantes, como é o caso do livro *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, adaptado para o cinema, em 1997, numa versão de Bruno Barreto. O filme acirrou a polêmica sobre a adaptação e sobre as memórias do próprio Gabeira. A resposta contundente veio com a publicação da coletânea, *Verões e Ficções: o sequestro da História*, coordenada por Daniel Aarão Reis Filho com textos de diversos autores.

Teses acadêmicas também se voltaram para o tema da resistência armada no Brasil, como é o caso de *Combate nas trevas*, de Jacob Gorender (1987), *A revolução faltou ao encontro*, de Daniel Aarão Reis Filho (1990) e *O fantasma da revolução brasileira* (1993), de Marcelo Ridenti. Contraditoriamente, as ações que promoveram a libertação dos militantes que foram para o exílio também contribuíram, em certas avaliações feitas a posteriori, para o aperfeiçoamento do aparato repressivo do Estado e a destruição dos grupos de guerrilha até meados dos anos de 1970.

Assim, o número 7 da revista *Maria* (1980) dialoga com o então presente processo de abertura e os avanços e retrocessos característicos do período, a ampliação do leque de alianças contra a ditadura militar e a massificação do processo de lutas, turbina-do pelo empobrecimento crescente da população. Também dialoga com essa memória dos sequestros que ocorreram entre 1969 e 1970, inclusive, incorpora o viés crítico, indicando aspectos de ingenuidade da esquerda que se revelam em questões como: Quem ficava refém de quem? Qual a distância entre as teorias revolucionárias e as condições objetivas? Qual o grau de isolamento dos grupos? Incorpora, ainda, questionamento às formulas partidárias, às cartilhas ideológicas e de ação, como sugere a pergunta sobre o manual. Num sentido global “o sequestro da embaixada” também atualiza a temática da resistência na conjuntura dos anos 1980 com a inclusão do povo na cena final como protagonista do desfecho. De uma ação de quadros, que era típica da experiência dos grupos de resistência nos anos 1960/70, representados aqui por Maria e Pombinha, para uma ação das massas, do coletivo subestimado pelo discurso do poder. O trocadilho com o samba é carregado do sentido de politização das camadas populares. Magalhães, através de Maria, afirma o discurso contra hegemônico utilizando a quebra dos significados usados para desqualificar a consciência política da população e promove uma ressignificação do samba, do carnaval e do estandarte.

## Capítulo III

### Maria: o humor nas maiores subversões (1980-1984)

**E**m 1980, constatamos uma mudança na revista *Maria* e na personagem. A edição de número 8, intitulada *Nua e crua*, dá início à mutação que se consolida no álbum “A maior das subversões”. Nessa fase, Maria rompe com o discurso engajado de uma esquerda mais tradicional e se aproxima das perspectivas mais libertárias, sem se deslocar da luta política:

A Maria n. 8, de 1980, foi realmente uma mudança radical nas histórias de Maria. Nesta edição, a história foi feita exclusivamente para publicação na revista e ousou explicitar um tabu para as esquerdas, que era a questão da sexualidade (MAGALHÃES, 2015).

A revista também mudou de formato para um padrão gráfico vertical e esse número revela uma personagem que ousa encarar um tema como o enfrentamento da ditadura a partir de uma afirmação do corpo e da sexualidade.



Fig. 34. Capa *Maria 8*, novembro de 1980

A história *Ditadura dos quartéis* ocupa 15 páginas e selecionamos cinco sequências de quadros como síntese da narrativa para análise em bloco. Na história, Maria invade uma unidade de infantaria do exército. Ela passa pela guarita, é seguida pelos dois soldados de guarda e levanta a saia mostrando as nádegas nuas. A partir daí, se estabelece o pânico na tropa, e a comunicação entre militares de diversas patentes dissemina o medo. Maria, no meio do pátio protagoniza um *strep tease* que termina numa provocação sexual e num ato sexual coletivo e nocaute dos militares.



Fig. 35. *Maria* n. 8, p. 6



Fig. 36. *Maria* n. 8, p. 9





Fig. 37. *Maria* n. 8, p. 15



Fig. 38. *Maria* n. 8, p. 16

Na sequência de tiras Maria derrota a ditadura usando seu corpo, sua sexualidade e como contextualiza o criador, essa nova postura da personagem responde a uma nova conjuntura que permitiu a emergência de novos atores sociais em organizações para as quais a redemocratização precisava ir além da mudança do regime, incluindo a igualdade de gênero e a liberdade de orientação sexual defendida tanto por feministas como por organizações específicas de homossexuais. Os novos grupos extrapolavam os limites da política num sentido estrito do discurso sindical e da centralidade do embate de classes.

A publicação de uma revista com essa temática só foi possível no clima de abertura política e anistia, pois ela afronta a moral sexual da tradicional família brasileira encampada pela ditadura. Henrique Magalhães cita o escândalo em torno de uma nova esquerda representada pela postura de Fernando Gabeira “com sua sunga de crochê nas praias do Rio de Janeiro e suas ideias sobre a liberalização da maconha e a política do corpo” (MAGALHÃES, 2015).

Nas palavras de seu criador, a inserção dessa temática naquela conjuntura faz todo o sentido:

Maria leva a sexualidade como uma bandeira de luta, de confronto ao poder opressivo da ditadura. Era outra forma de fazer política até então menosprezada, mas que tomava fôlego naquele momento em que os ditos “grupos de minorias” ganhavam voz, seja por meio do jornal *Lampião da Esquina*, com João Silvério Trevisan, seja pelos grupos fe-

ministas e gays que surgiam em todo o país, como o *Somos*, em São Paulo, o *GGB*, em Salvador, com Luiz Mott, e que geraria em 1981 o grupo *Nós Também*, em João Pessoa, do qual fui um dos fundadores (MAGALHÃES, 2015).

Essa Maria eschachada, erotizada e erotizando a luta política contra a ditadura poderia ser lida até como pornográfica pela Maria da primeira revista - que critica o filme *A dama do loteação* - e se associa à quebra de padrões e fronteiras que, anteriormente, chegaram a ser consideradas como limiares entre grupos politizados e despolitizados. A participação de Henrique Magalhães num desses grupos organizados, o *Nós também*, citado pelo criador, demarca uma nova inserção num momento de ampliação dos grupos de reivindicação. Nesse período, Magalhães também participava ativamente do movimento cinematográfico paraibano e produziu individualmente o filme *Era vermelho seu batom* (1983), uma ficção de 10 minutos. Ele integrou uma vertente de produção voltada para as questões da sexualidade e do feminismo, revelando lutas políticas de novo recorte, integrando novas identidades e suas reivindicações, em curso na Paraíba e no Brasil. Ainda que não seja objeto desse trabalho a participação do criador de Maria no cinema paraibano já foi tratada em duas dissertações de mestrado recentes (BASTOS, 2009; SILVA, 2012).

A edição seguinte de *Maria* continua com a experimentação de histórias longas, desta feita com duas narrativas. A revista 9 se intitula *Moleque Maria* e a inovação temática mais forte se en-

contra nessa primeira história sobre a qual esclarece Magalhães, em apresentação do número disponibilizado:

Para discutir as questões de gênero, fugindo um pouco do embate direto com o regime de exceção, Maria volta à infância para discutir de forma indireta o confronto de poder que se dá pelos papéis sociais representados pelo homem e pela mulher. Esse tema não tem nada de estranho à trajetória de Maria, que sempre teve uma postura crítica sobre os conflitos do cotidiano. [...] A liberdade conquistada de organização partidária pulverizou as lutas no país, abrindo espaço para maior visibilidade das questões ditas minoritárias, ligadas aos negros, mulheres, indígenas e homossexuais (MAGALHÃES, 2015).



Fig. 39. Maria 9, maio de 1983

Seguimos com algumas tiras da história da menina Maria, escolhidas entre as sequências que possibilitam uma síntese da trama para análise:



Fig. 40. *Maria* n. 9, p. 5



Fig. 41. Maria n. 9, p. 8



Fig. 42. *Maria* n. 9, p. 11



Fig. 43. *Maria* n. 9, p. 17





Fig. 44. *Maria* n. 9, p. 18

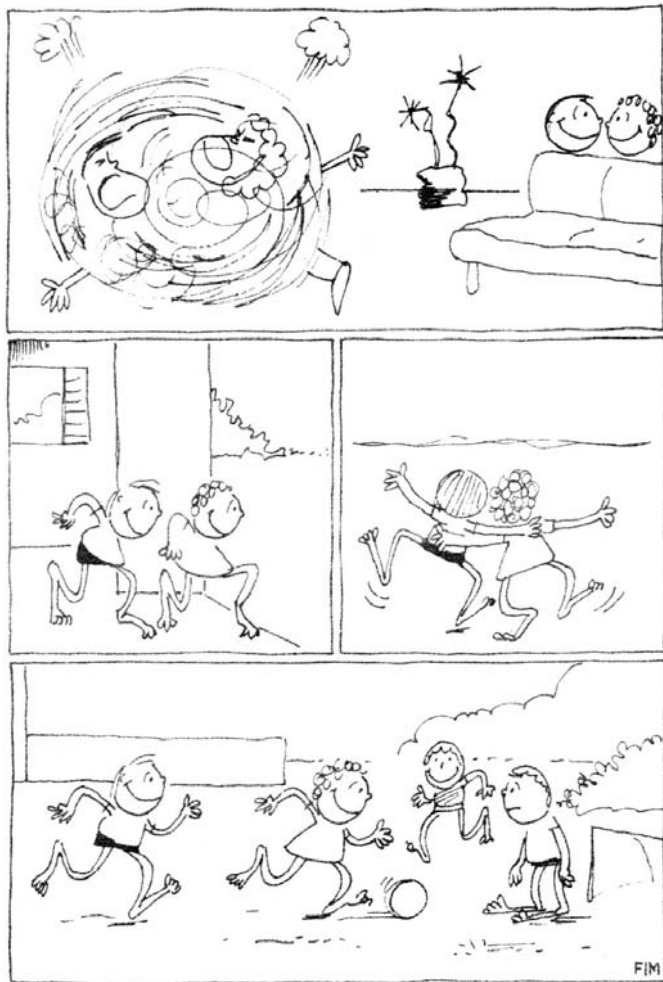


Fig. 45. *Maria* n. 9, p. 19

*Moleque Maria* começa com a disputa entre um menino e uma menina, ele quer brincar de quartel e ela de casinha, de pai e mãe. A menina Maria ganha no argumento e define a brincadeira. Nos quadros seguintes se revelam tarefas cotidianas e conflitos e a menina Maria vai tomando consciência de sua condição de subordinação de forma crescente. Na figura 40, ela descobre que seu trabalho doméstico não lhe dá poder econômico, no quarto quadro da sequência, desolada, com a vassoura nas mãos, questiona “E eu? Não ganho nada?” No quinto quadro Maria está brava, o desenho da boca aberta, dedo em riste: “Tem alguma coisa errada nessa família”. Na sequência da figura 41, ela se dá conta de que seu trabalho é contínuo, sem direito a lazer. O menino-pai vai se divertir: “Vou sair! Jogar bola, tomar um guaraná, pegar uns sapinhos, conversar...”. No quinto quadro da sequência, ele vai saindo com um ar de felicidade, pois “Hoje é meu dia de folga” e Maria, no meio da maior bagunça, está parada com um pano de prato na mão e todas as tarefas domésticas a seu cargo. Mas a reação aparece na sequência, ela decide não aceitar a situação e parte para jogar bola com os meninos. Entretanto, a menina é rechaçada da brincadeira; na verdade, os garotos ficam tão surpresos com a possibilidade de uma garota pretender jogar futebol que correm apavorados. Os amigos questionam o menino pelo que consideram excesso de liberdade. A sequência 42 revela a continuidade do discurso machista, nos quadros 2 e 3 ele se defende da acusação de ser muito condescendente; o desenho do

rosto revela sua revolta com a acusação “sempre mando ela passar, cozinhar, arrumar. Nunca deixo ela sair de casa!”, afirma, no segundo quadro, irritado, apontado o dedo para o outro. No terceiro quadro, mais irritado ainda, olha de frente, encara o leitor: “Mulher comigo é nos eixos, na regra. Faço tudo direitinho”. No último quadro da sequência, o garoto já segura o outro menino pelo pescoço: “Tá pensando que não sou homem, é?” Nessas sequências, a crítica às condições impostas à mulher na sociedade está posta em diversos termos, o trabalho doméstico sem fim e não remunerado; a dificuldade de ser aceita nos ambientes dominados pelos homens; e a visão masculina sobre a mulher, demarcada pela relação de dominação do masculino sobre o feminino. O discurso do garoto é típico dessa posição e ele o defende como condição de masculinidade, uma exigência social, um comportamento esperado pelos seus iguais.

Desafiado a punir a ousadia da menina Maria, ele a confronta e ela reage, então o conflito entre eles se torna uma luta corporal; interrompidos pela mãe entram em casa para o castigo, não podem mais brincar. Na figura 43, as crianças, maldosamente, fingem choro, denunciam a mãe como culpada provocam uma discussão de casal que se conclui, no último quadro da sequência, com a questão que ameaça o poder do pai: “Êpa! Vai mandar em mim agora, é?” A menina Maria e o irmão olham com caras sapecas e irônicas, protegidos atrás do sofá. A figura 44 é representativa da relação familiar marcada pela desigualdade e submissão

da mulher com a palavra final do homem: “Afiml quem é o chefe desta casa?!” A última sequência, apresentada na figura 45, se conclui numa quebra a expectativa. No primeiro quadro a briga entre o pai e a mãe torna-se uma luta física, como a das crianças anteriormente e elas aproveitam para escapar do castigo, irmanadas num abraço. As possibilidades de outra configuração das relações entre homens e mulheres oferece um desfecho positivo e no último quadro Maria joga futebol com os meninos.

Nessa HQ a representação de um casal tradicional, mulher no trabalho doméstico e o homem como mantenedor, indicava uma condição presente na sociedade brasileira, nordestina do período. As relações foram reproduzidas na brincadeira das crianças e as sequências dessa história são tragicômicas, pois, o humor vem meio sufocado pela revelação da realidade cotidiana das relações homem-mulher, inclusive da violência. Henrique Magalhães transporta para o mundo infantil os dilemas desse microcosmo, ao mesmo tempo expõe comportamentos e valores da família tradicional que pontuam a vida desde a infância; como parte da educação para ser homem e ser mulher, a própria brincadeira separa bonecas e carros, chá de casinha e futebol e demarca um lugar fechado para a menina e um espaço aberto para o menino. Na história os pais repetem o padrão que as crianças copiaram deles na brincadeira de provocação, de confronto, de mulheres que se queixam e homens que oprimem, mostrando a repetição de um círculo vicioso de valores e práticas patriarcais e machistas

perpetuados. O desfecho da história sugere uma saída positiva desse conflito propondo, na brincadeira final, a quebra dos padrões tradicionais.

Essa história vem datada de um período de ascensão dos grupos feministas no Brasil e na Paraíba. Em João Pessoa, o grande marco dessa organização é o surgimento do *Grupo Maria Mulher*, em 1979. Nesse período ocorre o avanço das lutas contra a violência, por direitos sexuais e reprodutivos, pelo acesso ao trabalho e por políticas públicas e proteção de direitos das mulheres, decorrentes de sua crescente organização em grupos e associações. Assim, Maria dialoga com as demandas do universo feminino, afirmando a crítica às condições cotidianas de dominação e opressão. Sua pauta política continua sendo a dos excluídos, dos oprimidos.

A revista *Maria* número 10 traz mais uma novidade, são 36 páginas com duas histórias, e numa delas Maria não aparece, pois é protagonizada por Binidito, um menino pobre da periferia, personagem criado por Henrique Magalhães. Nessa história, Binidito entra em conflito com um garoto rico, na disputa por espaço para empinar pipas. Como foge ao trabalho aqui proposto, fica a referência de uma representação infantil das desigualdades sociais no Brasil. A História de Maria começa na página 21 e se intitula *Nem tudo que reluz é ouro*.

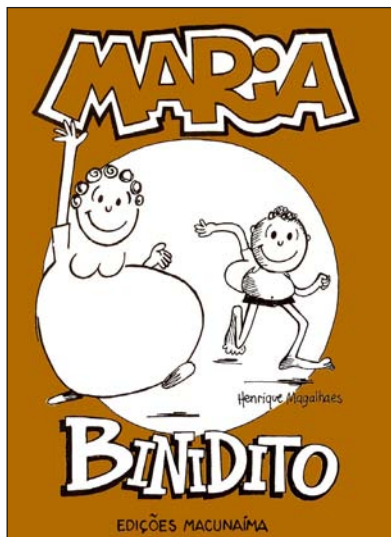


Fig. 46. *Maria* 10, julho de 1982

A história de Maria nessa edição indica mais uma reflexão de Henrique Magalhães em sua primeira experiência na Europa. Nesse período ele participou de um projeto de formação de quadros de cinema, num convênio entre o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba e a Associação Varan, por meio de uma intermediação do cineasta Jean Rouch, do Ateliê de Cinema Direto. Diversos professores, estudantes e funcionários da UFPB participaram de estágios em Paris e as citadas dissertações, de Adeilma Carneiro Bastos (2009), e de Laércio Teodoro da Silva (2012), trazem informações e aná-

lises importantes sobre a produção cinematográfica paraibana, incluindo essa experiência dos paraibanos na França. O estágio de Magalhães foi entre dezembro de 1981 e fevereiro de 1982 e sobre a experiência ele conclui que “era um aperfeiçoamento de nosso trabalho na Universidade, em que realizávamos curtas metragens em super-8 principalmente sobre os problemas políticos e sociais do país e locais” (MAGALHÃES, 2015). Uma parte das suas impressões foi aqui transformada numa história de Maria em crítica a diversos aspectos da cultura francesa:

A viagem a Paris foi ao mesmo tempo um deslumbramento - foi a primeira ao exterior - e um choque cultural incontornável. A língua, o clima, a cultura, o cenário, tudo era novo e encantador, mas não conseguiu obscurecer minha visão crítica da realidade. Paris também tinha seus enclaves de terceiro mundo e foi abordando-os que fiz uma história de Maria desmistificando o senso comum sobre a capital francesa e por associação todo o primeiro mundo (MAGALHÃES, 2015).

Essa visão crítica pode ser conferida nas sequências selecionadas:





24

Fig. 47. *Maria* n. 10, p. 24



27

Fig. 48. *Maria* n. 10, p. 27



30

Fig. 49. *Maria* n. 10, p. 30



Fig. 50. Maria n. 10, p. 31



Fig. 51. *Maria* n. 10, p. 32

Nessa história, temos muitas informações visuais nos quadros. A intenção de mostrar o contexto cultural da França, levou o criador de Maria a uma narrativa graficamente mais complexa com perspectiva bem elaborada, muitos elementos, pessoas e objetos, o que não era muito comum nas tiras usuais. Nas duas histórias longas anteriores isso também aconteceu, embora não tenhamos destacado até então essa característica do material, mas ela pode ser somada às inovações dessa fase, revelando mais maturidade no processo de criação artística.

Na primeira sequência, Pombinha, deslumbrada, ansiosa por conhecer o “primeiro mundo”, idealiza o povo e o lugar. O humor irônico se revela na última frase de Pombinha sobre seu desejo de proximidade com as pessoas e ela afirma querer sentir o “calor humano!” do povo francês. O contraste com as silhuetas em perfil revela primeiramente um traçado dos rostos marcadamente diferente do utilizado para o desenho de Maria e Pombinha. Os perfis franceses são desenhados num padrão menos simplificado, ambos com nariz avantajado, boca pequena, olhos cerrados numa indicação de sua indiferença e distanciamento, ou seja, temos aqui um estereótipo do tipo francês, geralmente associado à postura esnobe, presente em piadas que voltam seu humor para a caracterização de tipos nacionais. Na sequência da figura 48, as personagens estão num birô de informações turísticas. A funcionária tem um discurso bem eurocêntrico, “somos praticamente el centro de la cultura mundial”. Creditamos à preocupação com

a compreensão pelo público brasileiro essa frase escrita numa mistura de português e espanhol. Na sequência percebe-se a crítica ao centralismo cultural da França no Brasil, numa referência histórica às missões culturais francesas que pontuaram o período imperial brasileiro e a presença francesa no teatro nacional, principalmente antes da década de 1960. Quanto à África, a presença imperialista francesa no mundo africano e vem da funcionária “E na África, quantos povos se desenvolveram sob nossa cultura?”, a ironia tem seu alvo na denúncia do caráter espoliador da presença francesa na África e da descolonização tardia, pois a França não abriu mão de suas colônias africanas antes de meados do século XX e só após lutas acirradas como é o caso da revolução na Argélia. Como resultado do processo de colonização europeia na África, o continente, longe de alcançar desenvolvimento, teve nesse processo de dominação e exploração, razões de sua inserção na divisão internacional do trabalho como país subdesenvolvido, parte do terceiro mundo, juntamente com os latino-americanos. No quinto quadro a referência aos norte-americanos, como parte do discurso de valorização da cultura versus poder econômico, aparece como postura nacionalista da França: “Tem uns americanos metidos a bestas, mas vejam nosso acervo!” Nas sequências seguintes, a personagem vai enumerando o acervo cultural material e imaterial, proveniente do Egito, da Grécia, da Itália, da Jamaica, dos Estados Unidos e, finalmente, ensaiando em passos de dança, na sequência da figura 49, finaliza: “E temos

o samba brasilhenho!” no primeiro quadro. Maria e Pombinha, ladeando a personagem perguntam simultaneamente, com ar de espanto: “onde é que está a cultura francesa?” Essa tirada irônica é uma crítica sutil à captação de monumentos e obras de arte do mundo inteiro, que fazem a riqueza dos museus franceses.

A sequência da figura 50 mostra as duas personagens pelas ruas de Paris e Maria ironiza o lado não glamoroso da vida na capital francesa revelando os lugares de exclusão. No primeiro quadro confronta-se a referência verbal de Maria à vida cultural intensa com a imagem de um sem teto, no segundo, o sistema de transporte urbano estatal com um mendigo, e no terceiro o sistema de ensino gratuito com a prostituição, indicando paradoxos. Maria brinca com a contraposição entre o discurso de enaltecimento e elementos do cotidiano que revelam as mazelas dos excluídos em imagens que testemunham a contradição. Os quadros seguintes concluem a sequência, Maria e Pombinha estão sentadas num banco em local público; à esquerda, a cabeça de um homem sobre um banco e em frente a elas, no meio do quadro, um mendigo pede dinheiro. No segundo quadro, Maria se questiona sobre a contradição entre o país desenvolvido e o desemprego. No terceiro quadro elas se entreolham surpresas, para no quarto quadro provocarem o riso com sua corrida desesperada, e é Maria quem conclui: “Vambora, Pombinha! Isto é o ‘quarto mundo’!” O destaque para a expressão é reforçado com as letras em grafia maiúscula e com as aspas.



A crítica global da história se volta para o discurso eurocêntrico e a visão comum de que o “primeiro mundo” é o paraíso sem pobreza com a conclusão irônica sobre a existência de um “quarto mundo” dentro do primeiro, rompendo com os paradigmas de idealização de brasileiros ingênuos como Pombinha, que aporta no país deslumbrada, como se os lugares de cartão postal e os roteiros turísticos não escondessem a Paris que o criador de Maria revela com ironia e certo sarcasmo. Maria não capitula ao deslumbramento com a Europa, ela percebe e revela os paradoxos da sociedade de classes, do capitalismo nos centros mais desenvolvidos, que produz seus excluídos da mesma maneira, uma vez que a essência do sistema afirma “qualquer um pode” e esconde “mas não todos”.

Depois da série numerada, Henrique Magalhães publicou um álbum Maria de 52 páginas, em 1984. Nesse volume, Maria se assume homossexual, numa relação afetiva com a amiga Pombinha. A referência à data da edição transforma-se numa licença poética, “primavera de 1984” e a poesia se incorpora à expressão usada por Maria em sua “virada de página”: Amor é a maior das subversões.

Com o processo de redemocratização e a emergência de novos atores no cenário social e político brasileiro, como já indicamos, as lutas ganham expressão nas representações culturais e artísticas de feministas e homossexuais, do movimento negro, entre outros. Também temos a retomada do movimento camponês,

novas organizações em torno do local de moradia ou de lutas específicas como a da panela vazia e outros movimentos.

Nesse momento ocorre uma virada no percurso da personagem que envolve a afirmação de uma nova identidade e esse volume é um marco em sua trajetória, agora portadora de um discurso que explicita claramente sua opção pelas minorias e revela uma ampliação no conceito e na práxis política. Selecionamos desse volume algumas tiras representativas dessa tomada de decisão.



Fig. 52. *Maria: a maior das subversões*, primavera de 1984



Fig. 53. *Maria: a maior das subversões*, p. 17

No primeiro quadro, as personagens Maria e Pombinha são apresentadas iniciando uma reflexão ainda sem muita definição; no segundo, terceiro e quarto quadros, Maria conclui seu pensamento exprimindo o temor das perdas frente à decisão de assumir sua opção, ou seja, apresentar-se publicamente como homossexual, como “sapatão”. A palavra, para além do sentido icônico associado ao tamanho dos pés masculinos, se transformou em jargão popular para designar mulheres lésbicas. No desenho, a preocupação se revela em olhos espantados e traço da boca. O uso da expressão pejorativa encaminha para a conclusão

de perda da família. No quarto quadro, a palavra rua, em caixa alta e tamanho maior, revela-se como um grito, e Maria encarna o papel do pai ou da mãe mandando a filha pra fora de casa. No quinto quadro, Maria questiona qual o ganho em assumir essa condição. Pombinha que até então escutara o desabafo de Maria expressa a perspectiva positiva de assumir-se: sai-se de casa pra ganhar o mundo. Rimos porque Pombinha muda, inteligentemente, o rumo da perda em ganho, pois, no dito popular, ganhar o mundo, indica a opção corajosa de assumir a própria vida. Num sentido simbólico, o discurso se contrapõe à hegemonia do padrão heterossexual e remete ao rompimento com o ambiente fechado, limitado pelas paredes (aqui mais simbólicas que reais) da casa dos pais, onde é preciso “ficar no armário”, expressão popular indicativa dessa situação. O discurso subversivo de Pombinha surpreende Maria e a deixa sem palavras, condição representada pelo desenho de seu rosto, sem boca com o sinal de exclamação acima de sua cabeça como índice de sua surpresa. Nessa tira ocorre também uma inversão dos papéis correntes das duas personagens, pois, em geral, é Maria quem lidera o discurso e propõe conclusões.

Na tirinha da figura 54, é a própria Maria que, depois de estabelecer uma série de reflexões negativas, conclui o quadrinho numa percepção positiva de sua opção:



Fig. 54. Maria: a maior das subversões, p. 19

Nessa tira Maria reflete sobre a perda dos espaços públicos, da respeitabilidade de sua voz nos quadrinhos: “E minhas tirinhas! Quem vai me ouvir daqui por diante?”. Nesse caso, a mistura entre personagem e autor é explicitada pela reflexão metalinguística. Eles estão amalgamados num dilema existencial no qual é colocado em xeque o destino das tiras de Maria, o alcance de sua voz, *alter ego* de seu criador. As questões envolvem imagem pública e legitimidade. Maria se coloca diante da possibilidade do silêncio, da desqualificação: “apenas um sapato”, expressão enfatizada pela grafia em maiúsculas, simbolizando, na linguagem dos quadrinhos, um grito. No terceiro quadro, a constatação

de que entre os paradigmas da esquerda e da direita não será “NADA”, expressão também enfatizada em maiúsculas. Na sequência, Maria é julgada: à esquerda, um personagem estereotipado, vestido com roupas não convencionais, barbicha, boné com estrela de Guevara, uma obra de Marx embaixo do braço. Sua fala é um clichê do comunismo stalinista: “decadência pequenoburguesa!”. À direita, o outro personagem encarna também um estereótipo do liberal conservador: visual arrumado, terno, cabelos alinhados e punho em riste, afirma o clichê anticomunista, mistura conceitos a partir do senso comum: “anarquista, ateia, comunista!” No último quadro, Maria está sozinha. Sobre sua cabeça, o traçado usado na linguagem dos quadrinhos, em geral associado a uma lâmpada, para designar numa ideia original, uma luz, confere a perspectiva icônica que articula sua conclusão: “Até que não é pouca coisa pruma pessoa só”.

Nessa tirinha se revela a rigidez dos esquemas tradicionais de interpretação. Tanto à direita como à esquerda, seus enquadramentos e condenações dos comportamentos desviantes excluem as diferenças e o direito à individualidade. Poder provocar essa reação à direita e à esquerda faz de Maria o centro das atenções. A personagem é literalmente colocada no centro, entre os dois polos, condenada por ambos, é uma desviante dos comportamentos padrão. Ser o centro da questão a coloca numa posição indiciária de seu importante papel questionador. A denúncia irônica dos autoritarismos de esquerda e direita articula-se ao afastamento

cada vez mais forte de seu criador em relação às posições das esquerdas tradicionais seguindo sua trajetória política que sempre foi muito mais próxima das esquerdas libertárias, das posições heterodoxas.

Ao longo desse álbum, diversas tiras problematizam a opção de Maria e ela é confrontada com todo tipo de dificuldades, oposições, ameaças, desqualificações verbais que representam situações correntes e cotidianas vividas pelos homossexuais masculinos e femininos, especialmente no Nordeste, onde a tradição da masculinidade exacerbada e do feminino submisso eram ainda mais fortes nesse período.

Maria encara o desafio tira a tira para, finalmente fechar a questão num manifesto amplo, geral e irrestrito, uma afirmação que representa uma tomada de posição definitiva e redefine sua identidade naquele momento.



Fig. 55. *Maria: a maior das subversões*, p. 23



Fig. 56. *Maria: a maior das subversões*, p. 24



Nessa tira, que fecha a parte do volume sobre a temática homossexual, Maria assume o discurso amoroso em sua nova condição. Aqui o humor tem um caráter de manifesto. No primeiro quadro, ela indica a Pombinha que tomou uma decisão; no segundo, terceiro, quarto e quinto quadros, Maria anuncia sua pauta; no sexto quadro, temos a questão que permite o desfecho e o humor e, por fim, o sétimo quadro define e fecha a questão numa chave existencial e afetiva. A questão do amor unifica todas as tribos listadas no quinto quadro. Enquanto que no último da tira, de número sete, justamente no momento em que é necessária a virada de página, o quadrinista usa a técnica dos quadrinhos ao apresentar um corte gráfico da página, convidando à leitura final ou contemplação da imagem em único quadro, em tamanho diferente dos outros mostrando como em um palco antes do fechar das cortinas, a apresentação final: Maria e Pombinha, de mãos dadas, anunciando que *Amor é a maior das subversões*, frase que aparece fora de qualquer balão, como título nomeando um tempo inaugural.

*Maria*, com humor e delicadeza, assume sua condição e estende a solidariedade do afeto às lutas de todas as minorias. Elas estão presentes na pauta política na qual a centralidade do amor não bloqueia o teor crítico, pelo contrário, parece um pressuposto para transformações. *Maria* renova seu olhar sobre questões existenciais e cotidianas, fica mais *mafaldiana*, mais reflexiva que ativista de palavras de ordem.

Na fase que se inicia com *Amor é a maior das subversões* a reflexão de Maria tem como centralidade um discurso que se opõe, segundo uma dimensão foucaultiana, à disciplinarização do corpo e dos afetos, da bio-política e seus controles sociais (FOUCAULT, 1988). Ela traz à pauta temas da intimidade e do cotidiano numa chave mais existencial, sem que, em momento algum, deixe de ser discurso político. Quando nomeia as velhas e novas tribos numa só chamada *bichas, sapatos, oprimidos, feministas, operários, hippies, negros, índios, punks, existencialistas de todo o mundo* propõe uma ampliação da palavra de ordem marxiana “trabalhadores de todo o mundo uni-vos” e um deslocamento em relação ao mundo do trabalho e da revolução socialista. A chamada desloca Maria para uma perspectiva existencialista e, numa aposta nova, cuja polifonia se revela na diversidade dos convocados: *amai-vos porque amor é a maior das subversões*. A revolução e a subversão tomam outra dimensão e sinalizam o encerramento de uma fase da personagem na direção da multiplicidade de vozes e da constituição de novas identidades (HALL, 2006). Ela se encontra no espaço interdiscursivo, no sentido proposto por Fairclough, dialogando com manifestos dessas minorias, seus debates públicos ou formas de expressão literária, sua presença em textos acadêmicos, no âmbito de limites que “estão constantemente abertos para serem redesenhados à medida que as ordens do discurso são desarticuladas e rearticuladas no curso da luta hegemônica” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 159).

## Considerações finais

O humor e a ironia são a marca do discurso de Maria. Ela os utiliza tanto na luta pela democracia como na afirmação de sua identidade pessoal, sempre na crítica aos determinismos da ordem e da tradição hegemônicas. Aqui temos uma faceta da disputa ideológica em sua vertente contra hegemônica e nas duas conjunturas é o humor que se afirma sobre circunstâncias adversas, trazendo Maria para o centro de uma afirmação de força e de uma economia psíquica que defende a integridade do eu nos dois momentos, pois, como afirma Georges Minois em referência à visão freudiana:

Dentre o arsenal de defesas psíquicas contra a dor, Freud enumera a neurose, a loucura, o êxtase, a embriaguez, o voltar-se sobre si mesmo. O humor é a arma mais sublime porque, ao contrário das outras, mantém a saúde psíquica e o equilíbrio e é fonte de prazer. Pelo humor eu triunfo, eu sou invulnerável: ‘o humor não se resigna, ele desafia, implicando não apenas o triunfo do eu, mas também o princípio do prazer, que assim encontra o meio de se afirmar apesar de realidades exteriores desfavoráveis’ (MINOIS, 2003, p. 527).

Na conjuntura dos anos 1960/1970, os intelectuais de esquerda, entre eles os artistas gráficos (chargistas e quadrinistas) atuaram no campo político, disputando com os discursos hegemônicos do regime, ocupando os espaços possíveis; neles, o humor e a ironia, as metáforas e alegorias tinham a dimensão tática da vitória da inteligência sobre o arbítrio e parte dessa geração participava das lutas por democracia radical e transformações estruturais no país na primeira metade da década de 1960. Para Marcelo Ridenti, o conceito de romantismo revolucionário, a partir da formulação de Michel Löwy, explica muito sobre esses grupos que buscaram intervir nos processos de transformação radical da sociedade brasileira a partir de seu fazer artístico (RIDENTI, 2000).

Henrique Magalhães e Maria, assim como Henfil e a Graúna, fazem parte da geração herdeira desse capital simbólico e como tal se engajaram nas lutas de seu tempo. No caso de Magalhães e Maria, já havia novas condições objetivas, decorrentes dos impactos da crise econômica e política em curso, desde o fim do “milagre brasileiro”, havia, portanto, “condições de possibilidade” para emergência dos discursos e práticas de amplos setores sociais de oposição que passaram a interferir no campo simbólico, reforçando posições contra hegemônicas, na linhagem do humor político da “geração Pasquim” e a considerar a teoria freudiana, esses criadores mantiveram a saúde psíquica e a afirmação da vida em seu humor de resistência; não apenas para si mesmos, como produtores, mas, considerando os efeitos de sentido produzidos nos

receptores desses quadrinhos de guerrilha, eles nos deram a senha para o prazer da vitória sobre os ditadores, através da afirmação da liberdade de rir do poder do general de plantão.

A força e a magia mutantes de Maria, parodiando a canção de Milton Nascimento, nascem de sua relação com os tempos de Henrique Magalhães que assume essa personagem como seu *alter ego*. Desse modo, a primeira Maria representa ansiedades adolescente-juvenis, no momento imediato de sua criação; em seguida, a Maria engajada reflete a dinâmica do estudante de Arquitetura e depois de Comunicação em meio às lutas pela redemocratização e, na sequência, ocorre uma transformação que demarca sua maturidade como criador, e Maria assume dimensões pessoais, cotidianas, existenciais; mas ela nunca deixa de refletir, em suas críticas, sobre o processo político e social do Brasil, inclusive expondo sua desilusão com os caminhos da “Nova República” e depois com os rumos da política brasileira em fase mais recente. Sentimos que ainda se deve a Maria uma análise mais aprofundada, desse último período, que se estende da publicação do álbum *Olhai os lírios no campo*, até a produção mais recente na revista *Maria Magazine*. Maria está disponível para novas aventuras e, parodiando o título de seu último álbum, essa quarentona continua com tudo em cima.

## Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos**. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ALVES, M. H. M.. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagem cinematográfica: O NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-1990**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009.
- BEHAR, Regina e VERGUEIRO, Waldomiro. **Heróis da Resistência**. Uma história dos quadrinhos paraibanos (1963-1991). Paraíba: Marca de Fantasia, 2015.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. Linguagem e Semiótica. São Paulo: Criativo, 2104, p. 87.
- CARVALHO, Nadja. **Maria strip... Arrepiando a saia**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COHN, Neil. **The visual language of comics**. Introduction to the structure and cognition of sequential images. London: Bloomsbury, 2013.
- EARP, F. S. e PRADO, L. C. D. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, J. e DELGADO, L. de A. N. **O Brasil Republicano**. O

tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 207-241.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB, 2001.

FLORES, Elio Chaves. República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930). Tese. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2002.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I. A vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e terra, 2011.

FREUD, S. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente** (1905). Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GULLAR, Ferreira. Prefácio. In: LOREDANO, Cassio (Org.). **Fortuna: o cartunista dos cartunistas**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2014.

HALL, S. **A identidade Cultural da Pós-modernidade**. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP& A Editora, 2006.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. História: **Novos Problemas**. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

\_\_\_\_\_. **História: Novas Abordagens**. 3<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1991.

\_\_\_\_\_. A primeira vítima. A autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias silenciadas**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado/ FAPESP, 2002, p. 533-551.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

MAGALHÃES, Henrique. **Maria**. A maior das subversões. Coleção Quadrinhos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 1984.

\_\_\_\_\_. **Maria, espirituosa há 30 anos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

\_\_\_\_\_. *Maria n. 1: Dama do loteação*. In **Memorial da HQ da Paraíba**, setembro de 2014. Disponível em <http://www.memorialhqpb.org/publicacoes/revistas/maria/maria-primeiraserie/maria1/maria1.html>. Acessado em 09/02/2016.

\_\_\_\_\_. *Maria n. 2: Donzela Joana*. In **Memorial da HQ da Paraíba**, outubro de 2014. Disponível em <http://www.memorialhqpb.org/publicacoes/revistas/maria/maria-primeiraserie/maria2/maria2.html>. Acessado em 09/02/2016.

\_\_\_\_\_. **Maria: quarentona, mas com tudo em cima**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2015.

\_\_\_\_\_. **Seu nome próprio... Maria! Seu apelido, Lisboa**. Lisboa: Polvo, 2015.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MOMENTO, O. Governo demite por questões ideológicas. João Pessoa 1-16 de fevereiro de 1980, p. 7.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PIRES, D. José Maria. A Igreja em favor dos pequenos: Memórias de Alagamar. Artigo do Memorial das Ligas Camponesas, disponível em



<http://www.ligascamponesas.org.br/?p=191>, acesso em 10 de setembro de 2015.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). **Versões e Ficções**: o sequestro da história. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC da UNE à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

RODRIGUES, A. T. Diretas Já. O grito preso na garganta. São Paulo: Perseu

(1974-1985). In: FERREIRA, J. e DELGADO, L. de A. N. **O Brasil Republicano**. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais do século XX. (p. 243-282) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.

SANTOS NETO, Elydio e SILVA, Marta Regina Paulo da. **Histórias em quadrinhos & Educação** (Orgs.). **Formação e prática docente**. São Bernardo do Campo: UESP, 2011.

SHARPE, Jim. A História vista de Baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.

SILVA, Keliene Cristina da. **Angeli e a República dos Bananas**. Representações cômicas da República brasileira. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2013.

SILVA, Alômia Abrantes da. Paraíba, Mulher Macho: tessituras de gênero: (dessa)fiões da História. Tese. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

SILVA, Laercio Teodoro da. Parayba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, super 8, gênero e sexualidade (1979-1986). Dissertação. Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

TRAUMANN, Andrew Patrick. A fúria de Ajax: 27 anos de relações EUA-Irã (1953-1980). **Revista Litteris** n. 4, março de 2010. Dossiê Estudos Árabes & Islâmicos. Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/AFURIADEAJAX.pdf>

VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo (Orgs.). **Quadrinhos na Educação**. Da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.

## Entrevistas

MAGALHÃES, Henrique. Entrevista aos pesquisadores Regina Behar e Matheus Andrade. João Pessoa: outubro de 2013.

MAGALHÃES, Henrique. Entrevista à pesquisadora Regina Behar. São Paulo: 19 de setembro de 2014. Áudio, 50 minutos.

## Regina Behar

Graduada em História pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em História pela Universidade de Brasília (UnB) e Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Departamento de História da UFPB atua na graduação dos cursos de Licenciatura em História e Licenciatura em História para os Movimentos Sociais do Campo (PEC-MSC).

Publicou artigos em periódicos científicos e capítulos em coletâneas sobre a relação cinema e história, ensino de história e histórias em quadrinhos, entre os quais: *Conterrâneos Velhos de Guerra: o cinema escreve a história 'vista de baixo'*. In: CURY, C., FLORES, E. C., CORDEIRO JR, R. B. (Orgs.). *Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século XX*. Editora Universitária UFPB, 2010; *Uma noite em 67: encontros e desencontros da música popular brasileira*. In: OLIVEIRA, I. e AGUIAR, O. (Orgs.). *Identidades & Sensibilidades. O cinema como espaço de leituras*. Laços, 2014; *Henrique Magalhães: um militante dos quadrinhos brasileiros*, In: *9ª Arte*, volume 4, número 1, 2015. Pela Marca de Fantasia lançou o livro *Heróis da resistência: uma história dos quadrinhos paraibanos (1963-1991)*, juntamente com Waldomiro Vergueiro.





**Maria nasceu em 1975 pelo traço de Henrique Magalhães e tem uma vida marcada pelo humor, em tiras que dialogam com a história do Brasil contemporâneo, lendo nossa realidade social e política com refinada ironia. Maria passou por mutações em sua existência de alter ego do criador e amadureceu na mesma medida em que ampliou sua pauta de interesses. Este livro busca revelar um pouco dessa rica personagem sobre a qual fica muito mais a dizer.**

