

RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO NO ROMANCE GRÁFICO *PERSÉPOLIS*, DE MARJANE SATRAPI

*Resistance and subversion in the graphic novel Persepolis,
by Marjane Satrapi*

Elys Rebeca Oliveira ALVES
Universidade Federal de Roraima
elysalves87@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9221-3481>

Martha Julia MARTINS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Roraima
marthajumartins@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1547-827X>

RESUMO: O presente trabalho propõe uma análise do romance gráfico (*graphic novel*) *Persépolis*, da escritora iraniana Marjane Satrapi. Para a análise, foram selecionados apenas os quadrinhos que apresentam elementos de comicidade, que dão o efeito de alívio cômico, uma vez que aparecem sempre após grande tensão na história e que são usados para satirizar os acontecimentos históricos que se entrelaçam ao relato autobiográfico da narradora, a saber, a Revolução Iraniana de 1979, que transformou a monarquia do Xá Reza Pahlevi, rei pró-Occidente, em uma República islâmica teocrática, acarretando a mudança de Satrapi para a Europa. O romance gráfico alterna momentos de tensão com o uso massivo do alívio cômico de forma a criticar os efeitos da revolução na vida dos cidadãos iranianos à época, especialmente a forma como o Estado passa a perseguir, torturar e matar os opositores do regime, como pessoas do círculo íntimo da própria autora. O presente trabalho analisa esta autobiografia em formato de quadrinhos sob a ótica dos estudos culturais feministas contemporâneos que buscam pensar a condição da mulher na sociedade, uma vez que a obra é marcada por episódios de violência contra mulheres que foram destituídas de poder de autogerência sobre seus corpos e vidas. **PALAVRAS-CHAVE:** *Graphic Novel*; *Persépolis*; Alívio cômico. Feminismo.



ABSTRACT: This work proposes an analysis of the graphic novel *Persepolis*, by the Iranian writer Marjane Satrapi. For this analysis, it was selected only the comic strips which present comical elements, which gives the effect of comic relief were since they always appear after great tension in the story and are used to satirize the historical events that are intertwined with the narrator's autobiography, namely the Iranian Revolution of 1979, which transformed the monarchy of the Shah Reza Pahlavi, a pro-Western King, into a theocratic Islamic Republic, leading to the migration of Satrapi to Europe. The graphic novel alternates moments of tension with the massive use of comic relief in order to criticize the effects of the revolution on the lives of Iranian citizens at the time, especially the way in which the State began to persecute, torture and kill opponents of the regime, as people from the author's own inner circle. This work analyzes this autobiography in the comic book format from the perspective of contemporary feminist cultural studies that seek to reflect about the condition of women in society, since the work is marked by episodes of violence against women who were deprived of power over their own bodies and lives.

KEYWORDS: Graphic Novel; *Persepolis*; Comic relief. Women's Studies.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo, fruto de pesquisa de iniciação científica da primeira autora, teve como objeto de estudo o romance gráfico (*graphic novel*) *Persépolis*, da escritora e ilustradora franco-iraniana, Marjane Satrapi. Satrapi nasceu em Teerã, onde viveu até os 14 anos de idade, quando mudou-se para Viena na Áustria para dar continuidade aos estudos, após a eclosão da Revolução Iraniana do final da década de 1970. Hoje, a escritora reside em Paris, onde trabalha com ilustração, cinema e literatura. A adaptação animada do romance gráfico de mesmo nome concorreu ao Óscar de melhor filme de animação estrangeiro em 2008 e assim como o romance gráfico homônimo girou em torno da vida de Marjane ou Marji, como é carinhosamente chamada pela família e amigos.

A presente pesquisa analisou o romance gráfico a partir do ponto de vista dos estudos feministas contemporâneos (BUTLER, 2015; CONNELL; PEARSE, 2015; WITTIG, 2019) observando a forma jocosa e os elementos de comicidade com que a autora retrata a sua vida. Para isso, foram analisados aqui situações de alívio cômico, em que os episódios que marcaram a vida de Marji são retratados sob um prisma satírico e ao mesmo tempo espirituoso, apesar do drama e do peso dos acontecimentos históricos na vida da personagem.

No presente trabalho, o alívio cômico foi compreendido como uma pausa cômica, um descanso intercalado a momentos de intensa dramaticidade com o objetivo de aliviar a tensão e diminuir ao longo da narrativa. A definição do Dicionário Oxford de Termos Literários apresenta o sentido de alívio cômico da seguinte forma:

“Interrupção de um trabalho sério, especialmente uma tragédia, por um episódio curto de humor. A inclusão de tais cenas, personagens e discursos cômicos pode acarretar muitos efeitos complexos, que vão desde relaxamento após momento de alta-tensão até uma inquietante ironia” (OXFORD, 2015, p. 147, tradução nossa)¹

Imageticamente falando, o alívio cômico traz contrastes e nuances que são apresentados através de um humor sutil e de uma ironia fina, característica marcante na linguagem da autora, cujo efeito proporciona cenas menos introspectivas e mais descontraídas e que reduzem o impacto da dramaticidade conferida em diversos momentos da narrativa. Além disso, a autora utiliza desse elemento cômico para tecer críticas ao governo vigente e expor a realidade do Irã ou ainda satirizar a própria vida, seus sonhos e objetivos, como quando a personagem diz que se imaginava uma espécie de “a última profeta” de sua geração (cf. Figura 1).

Figura 1: Marji como última profeta



Fonte: Satrapi, (2007, s.p)

O traço de comicidade consiste no fato de que (i) Marji sonhava em ser profeta e ocupar um espaço historicamente atribuído a figuras do sexo masculino, o que por si

¹ No original: “The interruption of a serious work, especially a tragedy, by a short humorous episode. The inclusion of such comic scenes, characters, or speeches can have various and complex effects, ranging from relaxation after moments of high tension to sinister ironic brooding” (OXFORD, 2015, p. 147)

só, já demonstra sua personalidade rebelde e inconformada com a norma imposta por aquela sociedade que se transformava, paulatinamente, em uma república teocrática fundamentalista; (ii) Marji refere-se aos profetas anteriores como “uns aí”, mostrando a completa indiferença da personagem frente a figuras de autoridade masculina, especialmente anteriores a sua geração. O desejo de uma menina em fazer parte de uma revolução, de assumir uma outra identidade e de fazer parte da história de seu país contribuem para o elemento do risível.

A sequência de imagens é utilizada como alívio cômico, uma vez que é antecedida por momentos de tensão em torno do protesto de mulheres contra e a favor do uso do véu e que será mostrado logo a seguir (cf. Figura 2).

No que diz respeito ao romance gráfico, entendemos aqui como um gênero das histórias em quadrinhos (HQs), mas que se distingue dessas por apresentar características peculiaridades que o diferenciam das tradicionais HQs. Para Souza (2020):

As *graphic novels* ou romances gráficos, como gêneros textuais, são semelhantes às histórias em quadrinhos (HQs), entretanto, são publicadas com mais frequência em formato de livro único; como são histórias fechadas, costumam ser mais longas, com começo, meio e fim, e que por serem impressas em papel de maior qualidade são vendidas no mercado por valores mais altos que as HQs convencionais. Ao contrário das HQs, as *graphic novels* não apresentam publicação periódica e raramente requerem sequências (SOUZA, 2020, p.4).

As narrativas dos romances gráficos podem incluir obras de ficção, assim como os originais HQs, como por exemplo, o romance de formação, *O fantasma de Anya*, de Vera Brosgol (2013), cartunista russa radicada nos Estados Unidos; não-ficção, como *Persépolis* de Marjane Satrapi (2016) e com certa frequência romances seriados como *Paper Girls* do roteirista estadunidense Brian K. Vaughan (2016). Acredita-se que originalmente os romances gráficos tenham sido usados com a ideia de história fechada, mas atualmente, o que mais se encontra no mercado editorial são edições em formato de livro único desenhado de acordo com o traço do autor ou do ilustrador, o que nem sempre coincide de serem as mesmas pessoas, como é o caso do romance gráfico *O conto da Aia* baseado no romance homônimo da escritora canadense Margaret Atwood, mas que foi ilustrado pela também canadense Renée Nault (2019).

No mercado editorial brasileiro, é possível encontrar uma quantidade razoável de histórias nesse formato, tanto de origem brasileira quanto de origem estrangeira, que versam sobre diversos assuntos – desde relacionamentos abusivos, como observado no romance gráfico canadense *Lara Dean vive terminando comigo* (TAMAKI, 2020) até

Revista X, v. 17, n. 1, p. 80-99, 2022.

questões de assédio, como pode ser visto em *Tina: respeito*, escrito pela brasileira Fefê Torquato (2019). Além de entreterem, os romances gráficos possuem um público fiel que prioriza narrativas com reflexões engajadas e assuntos de complexidade elevada, como doenças, guerras, preconceitos etc. Ao analisar um romance gráfico sobre abuso sexual de mulheres na Inglaterra de meados do século XX, Souza (2020) aponta que:

Uma *graphic novel* que se preocupa em trazer questões ainda não superadas de preconceitos e abusos contra corpos femininos propicia reflexão sobre as condições a que muitas mulheres estão sujeitas ainda hoje, e demonstra como essas mesmas dificuldades precisam ser superadas na sociedade atual (SOUZA, 2020, p. 4).

É através desse gênero textual que conecta linguagem imagética e escrita autobiográfica que Satrapi decide contar sua história, contemplando desde sua infância, antes da revolução, a saída do Irã após a escalada de violência do regime, até o término da guerra, quando a autora retorna à Europa. Satrapi explora um traço imagético forte, alternando cores como o branco e o preto, as únicas cores presentes na narrativa, o que traz bastante dramaticidade aos personagens e às expressões, o que comunica as emoções dos personagens. Na figura abaixo (cf. Figura 2), Satrapi ilustra um embate entre mulheres a favor e mulheres contra o véu. É interessante apontar que as mulheres pró-véu encontram-se de olhos fechados e são representadas com roupas escuras, enquanto as mulheres contra a imposição do uso do véu, são retratadas com roupas claras e estão com os olhos abertos. Há uma sutil metáfora que contrasta luz e escuridão nesta imagem. Do lado esquerdo, as mulheres pró-véu são ilustradas de olhos fechados, em referência a uma possível cegueira de princípios e valores, enquanto do lado direito as mulheres a favor do uso do véu são retratadas com os olhos abertos, possivelmente significando a lucidez de mulheres que enxergam e compreendem a situação e que se opõem à opressão iminente.

Figura 2: Mulheres manifestando pró e contra o véu



Fonte: Satrapi, (2007, s.p)

A discussão em torno do véu é de grande complexidade, pois ao mesmo tempo que representa opressão para mulheres que se veem forçadas a terem que usar um adereço que antes da revolução não era obrigatório, também representa uma marca importante na identidade de mulheres muçulmanas que entendem o seu uso como uma manifestação da sua própria personalidade e religiosidade. Para Marji foi muito difícil aceitar as obrigatoriedades do novo sistema iraniano, como o uso do véu, entretanto, ao mudar-se para a Europa, Marji passa a ter orgulho de suas raízes e até mesmo do que a distinguia dos europeus, como os valores e a forma de se expressar. Em passagem na narrativa, ela desabafa “pela primeira vez em 1 ano, me senti orgulhosa. Entendi direitinho o que minha avó tinha dito: se eu não mantivesse a minha integridade, jamais poderia me integrar” (SATRAPI, 2007, s.p).

Persépolis mostra como o contexto de guerra foi capaz de alterar as estruturas políticas e sociais de um país inteiro, reestruturando a vida em sociedade, especialmente a vida das mulheres, que tiveram suas liberdades individuais tolhidas, com destaque para a proibição do uso de maquiagem, roupas mais curtas, uso obrigatório do véu, além da proibição de qualquer estética e influências ocidentais, como da música e da arte. Os pais de Marji ficam amedrontados com a crescente repressão e decidem que Marji precisava sair do país, uma vez que a integridade física da filha estava em perigo. Quando todos os produtos culturais do ocidente consumidos por Marji passam a ser vistos como subversivos e por isso começam a ser contrabandeados no país, Marji compreende que ficar significa se expor frente ao novo regime, o que poderia acarretar sua prisão, tortura ou até mesmo morte.

Na próxima seção discutiremos mais exemplos de comicidade ilustrados na narrativa e que serão explorados sob uma perspectiva feminista, uma vez que mostram o comportamento da protagonista como subversivo e transgressor.

COMICIDADE E SUBVERSÃO FEMININA

A comicidade está presente no imaginário social desde as primeiras civilizações e era usada, principalmente, pelos seres humanos, para satirizar, ironizar, criticar ou divertir uma sociedade. Na Idade média, existia a figura do bobo da corte, ser caricato contratado para divertir os monarcas da época, hoje, as peças de *stand-up comedy* e os canais de humor do *Youtube* fazem parte de uma nova tendência de práticas sociais ligadas ao humor (ALBERTI, 2002). Para alguns pensadores, o cômico é tido como algo imprescindível para a existência humana.

Verena Alberti aponta o riso como um espaço do não-dito, onde o pensamento pode ser expandido, pois para ela o riso é como “o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento” (ALBERTI, 2002, p. 11), ou seja, é através do riso e daquilo que é risível que nos desprendemos do pensamento sério, da racionalidade cotidiana e, dessa forma, conseguimos fazer sentido do nosso entorno, de nosso contexto e termos acesso ao que a autora chama de “realidade plena”. Alberti alerta, ainda, que nem sempre o cômico é interpretado como expressão de alegria e prazer, pois a “malícia em relação àquele de quem se ri impede que se lhe confira sempre um valor positivo” (ALBERTI, 2002, p. 29).

Nesse mesmo sentido, Possenti (2018) entende que o humor deve ser compreendido como um campo de produção de sentido, tal qual ocorre com a literatura e que pode se manifestar nos mais diversos gêneros, seja na charge, nas crônicas ou nas histórias em quadrinhos e que à sua maneira retrata “os fatos e as pessoas (exagerando-os, caricaturando-os, ridicularizando-os)” (POSSENTI, 2018, p. 38).

É ainda Possenti (2018) quem diz que o humor pode tratar de qualquer assunto, uma vez que não deve ser alvo de controle. Entretanto, *Persépolis*, por exemplo, exibido na Mostra de Cannes em 2007 foi duramente criticado pelo governo iraniano que emitiu nota de repúdio contra a animação alegando islamofobia e narrativa antiiraniana².

Em *Persépolis*, a comicidade é utilizada quando o tema da cena anterior ou posterior envolve questões políticas do Irã, das mortes e da violência sofrida pelos personagens, além de momentos marcantes da protagonista, especialmente nos momentos em que ela subverte seu papel de gênero na sociedade iraniana, pois contraria a expectativa em torno de sua feminilidade, brincando com o que não é e não deverá acontecer na vida da personagem.

Aqui, entendemos o uso do cômico presente em todo o romance gráfico como uma estratégia de resistência aos eventos ligados à guerra e que atingiram a vida da narradora, uma vez que parecem terem sido usados ao longo na narrativa para aliviar a dramaticidade em torno de temática tão delicada como, a repressão e a assimilação dos novos valores, a perda de representatividade e de identidade, mediante deslocamento da autora para um país do Ocidente.

Marji e sua família eram todos contrários ao regime do Xá. Seus pais eram considerados progressistas que acreditavam em um Estado laico, apesar de professarem a fé muçulmana e frequentavam as manifestações contra o regime Xiita. A mãe de Marji

² AFP. Irã acusa a animação ‘Persépolis’ de ‘islamofobia’ em Cannes. **G1 – Globo.com**. Publicado em 28/05/07 - 11h36 - Atualizado em 28/05/07 - 11h43. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL43263-7086,00-IRA+ACUSA+A+ANIMACAO+PERSEPOLIS+DE+ISLAMOFOBIA+EM+CANNES.html>>. Acesso em: 18 set. 2021.

desabafa sobre o regime “daqui a pouco vão nos obrigar a usar o véu e você a andar de camelo. Meu Deus, que política retrógrada” (SATRAPI, 2007, s.p). Além disso, um dos tios de Marji, tio Anouche, fora caçado como traidor até ser encontrado, preso e, em seguida, morto; amigos próximos à sua família iam para a cadeia ou desapareciam. Com tantas mortes no país, toda a estrutura social foi amplamente alterada e, devido ao medo, as pessoas que conseguiam fugir do Irã para se exilar em outro país, assim o fizeram.

Contrariando as expectativas de gênero esperadas para uma menina como Marji, a narradora mostra-se o tempo inteiro entusiasmada com a ideia de contribuir de alguma forma com a revolução. Para ela, participar da revolução significava pegar em armas e ser um revolucionário típico da época, como o líder cubano Fidel Castro, Che Guevara ou ainda Trotsky. A graça reside, também, no fato de uma garotinha igual a ela ter como referências pessoais, líderes revolucionários de outros países, e não apenas cantores e artistas favoritos, ídolos mais comuns para a idade.

Na figura abaixo (cf. figura 3), a comicidade do quadrinho revela-se não apenas porque a autora se caracteriza de revolucionária socialista, mas também porque entende que lutar por seu país significa lutar aos moldes daqueles que ela considerava seus heróis. Além disso, enquanto os dois companheiros de Marji estão com o olhar lateralizado, como se submissos à figura de liderança de Marji, olhando-a com orgulho e respeito, Marji, em contrapartida, olha de frente para os leitores como se tivesse orgulho de sua luta e convicção dos seus princípios e como se entendesse que pertencesse a uma posição de liderança.

Figura 3: Marji e seus amigos.



Fonte: Satrapi (2007, s.p)

O confinamento de mulheres na esfera doméstica sempre caracterizou a agência feminina ao longo da história; entretanto, é sempre importante lembrar que algumas mulheres subverterem a essa lógica, burlando-a ou rejeitando-a. De uma forma geral, meninas são socializadas para conviverem de forma submissa e dócil, atreladas a atividades do âmbito doméstico; não são socializadas para a violência ou para ocuparem cargos de liderança. Marji, além de ter sido criada por pais progressistas e politizados oriundos de uma classe média culta e de bastante acesso a bens de consumo, foi obrigada a crescer em um ambiente marcado pelo terror e medo da guerra, o que impunha uma dinâmica de privação e discussões sobre política na sala de jantar.

Em outro momento, Marji mostra uma certa altivez quando conversa com Deus, o que torna a cena particularmente engraçada e inesperada. Na sequência (cf. figura 4), ela compara o Deus islâmico a Karl Marx, ao que Deus responde de forma completamente trivial com um simples “amanhã vai fazer sol”.

Figura 3: Marji conversando com Deus



Fonte: Satrapi, (2007, s.p)

O fato de Deus estar lateralizado, frente a frente com Karl Marx, aquele a quem Marji elegeu como o semelhante ao seu Deus, já é engraçada por si só. A hilaridade da cena é garantida pelo fato de Marji não se intimidar perante Deus, tratando-o como um igual. Além disso quando interpelada sobre se ainda pretendia ser profeta, Marji desconversa e pede a Deus que mude de assunto, ao que ele prontamente obedece e fala sobre o clima, um tópico completamente mundano e trivial. O alívio cômico precede as

cenas de violência perpetradas pela polícia iraniana, em um cinema, que levou à morte de 400 pessoas segundo noticiado pela BBC.

Além disso, Marji parece ter uma ideia muito particular sobre quem é Deus, o que confere a ela certa proximidade dessa figura. Enquanto muitas pessoas entendem a figura divina como a de um ser superior, de liderança e amor que as guiam em tempos turbulentos, Marji compreende Deus como a figura de um amigo do cotidiano, a quem é possível recorrer tanto em momentos mais sérios quanto em momentos triviais.

Essa sequência de imagens é bastante emblemática e foi alvo de bastante controvérsia no Irã, pois além de retratar o Deus islâmico como alguém parecido em imagem e semelhança a Karl Marx, aproximando Deus de uma pessoa comum, Karl Marx, um dos maiores pensadores ocidentais.

Além disso, Marji coloca-se em uma posição de completa proximidade do Deus islâmico – ela, uma menina, que sonha em pegar em armas e lutar pela libertação de seu país. Marji não se contenta com as brincadeiras atribuídas a meninas e resolve participar à sua maneira da revolução, mostrando sua perspectiva acerca da situação, sua análise pessoal da revolução, sua visão sobre quem era Deus e como ele se manifestava em sua vida e de que forma a revolução deveria ser conduzida. A não conformação com seu papel social de gênero e a expectativa em torno desse papel levava a jovem Marji a assumir papéis geralmente atribuídos a meninos.

Ao longo da narrativa percebemos que a integração de Marji com a vida política de seu país só era possível, porque seus pais eram considerados progressistas dentro daquele contexto e admitiam uma educação igualmente progressista, ligada a valores mais universais e menos fundamentalistas, propiciando uma educação rodeada de livros, discos e discussões políticas, algo considerado incomum na criação de muitas meninas daquele período. Fora isso, a cultura ocidental tinha trânsito livre na casa de Marji, o que a tornava um alvo do governo ditatorial pós-revolução, uma vez que as ideologias ocidentais eram vistas como subversivas. Marji como grande parte dos pré-adolescentes gostava de rock e punk e consumia produtos culturais ocidentalizados.

Atípico para uma menina da sua idade, Marji demonstrava consciência de classe, criticando duramente os pais por terem uma empregada doméstica que além de não saber ler, como a maioria dos camponeses iranianos à época, fora proibida de namorar com o vizinho, por quem era apaixonada, porque pertencia a uma classe social distinta de seu favorito.

Confusa, sem entender ao certo porque Mehri, a empregada doméstica, precisava se conformar sua vida à classe social que pertencia, Marji resolveu ir escondida dos

pais com o auxílio de Mehri às manifestações políticas contra ao líder do Irã, o Xá. Ao chegarem em casa, ambas foram surpreendidas pelos pais de Marji que bateram em ambas, pois estavam temerosos de que algo pudesse acontecer com elas. A manifestação a que elas participaram foi uma das mais sangrentas do período, sendo chamada de a “sexta-feira negra”.

Embora nunca exista justificativa plausível para uma surra, é possível compreender o motivo pelo qual os pais da menina bateram em ambas – o medo da ditadura e da opressão do regime. A repressão costumava ser implacável nos protestos e a manifestação, conhecida como sexta-feira negra, ceifou a vida de muitos iranianos que foram levados pelo regime.

O elemento de comicidade dessa sequência acontece porque Marji chega a conclusão de que enquanto lutava contra o inimigo externo tinha sido abatida por seus próprios aliados, no caso, seus pais. A sequência narrativa é precedida (cf. Figura 4) e sucedida (cf. Figura 5) por violência, mostrando tanto a morte de vários manifestantes durante a sexta-feira negra quanto uma sequência de escalada de violência do regime.

Figura 4: Marji e Mehri castigadas após as manifestações



Fonte: Satrapi, (2007, s.p)

Marji era dona de suas próprias ideias e gostava de expô-las sempre que possível. Quando a guerra desencadeou, sua professora pediu para que os alunos refletissem sobre esse momento e escrevessem sobre ela. Marji não hesitou em fazê-lo, pois segundo ela, tinha muitas ideias profundas a respeito. Sonhava com a revolução, em ajudar a seu país e ansiava por um herói na família, até quando descobriu a existência do tio Anouche. Tio Anouche resolve contar a Marji histórias da revolução, o que logo a deixara absorta em

sonhos e pensamentos (cf. Figura 5), pois para a protagonista era importante pegar em armas e lutar de alguma forma por seu país.

Figura 5: Marji absorva em pensamentos após conversar com o tio Anouche



Fonte: Satrapi (2007, s.p)

Na sequência abaixo, temos uma Marji completamente estupefata com as histórias narradas por seu tio, olhando para o teto, abismada com os fatos contados. É uma passagem que, também, apresenta características de alívio cômico, porque não só aparece depois que uma trágica história de dois revolucionários é contada pelo seu tio, o que suaviza o teor melancólico da cena, como também serve de transição para uma próxima cena, igualmente densa, em que o tio de Marji fala de seus desfortúnios no amor.

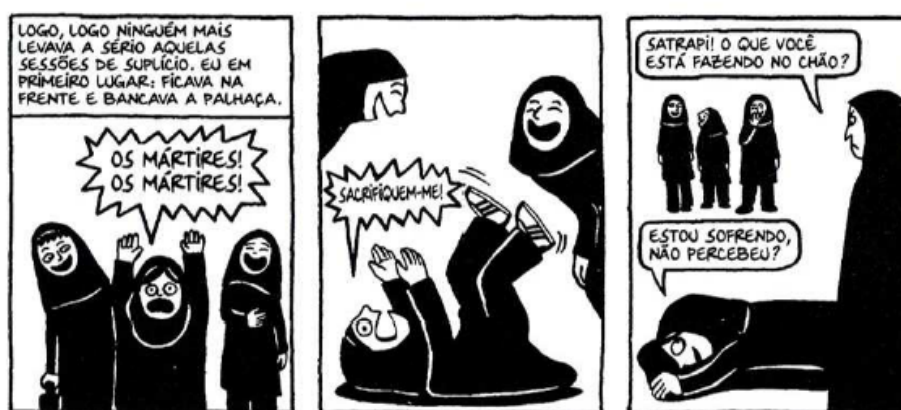
Além disso, imagetivamente falando, Marji encontra-se petrificada, com os olhos voltados para cima, como se as informações passadas por seu tio tivessem conduzido a menina a um completo estado de transe e que nada mais ao seu redor fizesse sentido.

Quando há o arrefecimento do sistema e as privações da guerra ficam cada vez mais evidentes, crianças eram proibidas de irem à escola, entretanto, Marji fazia parte de uma geração de meninas cujos pais estudaram em escolas laicas e que eram de uma geração igualmente laica e que puderam usufruir de uma outra vida antes da revolução e não aceitavam as novas imposições com facilidade. Por isso, inúmeras vezes seus pais foram chamados à escola para explicarem a forma como Marji se comportava –

sempre irreverente e questionadora dos novos costumes – especialmente os punitivos, como a autoflagelação.

Na sequência abaixo (cf. Figura 6 e 7), uma Marji crítica de seu entorno mostra a gravidade da situação, sem abrir mão do humor. Os líderes da revolução alegavam que todos deveriam fazer sua parte pelo sistema, por isso era preciso uma certa dose de sacrifício da população. As cenas a seguir retratam o momento em que Marji decide zombar de seus censores, o que deixa ela e suas amigas em um estado de profundo divertimento; no entanto, a professora da escola, possivelmente adepta do regime, decide interpelar Marji, o que causa maior hilaridade à cena.

Figura 6: Marji e as amigas satirizando aqueles que se sacrificaram pela Revolução



Fonte: Satrapi (2007, s.p)

Além de zombar daqueles que eram a favor do novo regime, Marji comportava-se de forma inapropriada para uma menina: rolava no chão, ria sem pudor e ainda respondia de forma sarcástica à professora. Além disso, o riso alastrou-se pela sala de aula e a professora perdeu a sua capacidade de controlar e punir as alunas, uma vez que todas decidiram se juntaram ao que acontecia.

Embora a sequência seja divertida e leve, os acontecimentos após esse episódio mostram o quanto o regime influenciava a vida das pessoas. Os pais de Marji e das demais garotas são chamados à escola para justificarem o comportamento das filhas, o que gera um clima de animosidade entre os pais e a escola. Quando questionados sobre a educação das filhas, os pais acostumados com os valores menos rígidos da sociedade iraniana pré-revolução, defendem suas filhas e seus sistemas de crenças e valores, mantendo-se fiéis àquilo que eles acreditavam que fosse a melhor criação para suas filhas. Os pais

questionam toda e qualquer rigidez, desde as punições em sala, como as roupas que cobrem os corpos das meninas e ainda zombam das professoras que decidem seguir aos ditames do regime.

Figura 7: Marji e suas amigas na escola



Fonte: Satrapi (2007, s.p)

Conforme demonstrado nas sequências, Marjane além de não se conformar com as censuras impostas pelo novo regime, tende a criticá-lo e burlar as regras que são impostas a ela. Ademais, seus pais também apresentam dificuldade em seguir o padrão estabelecido, mesmo que isso implicasse sanções e pusesse em risco a própria vida da menina, o que serve de motivo impulsionador a migração da personagem para a Europa, onde Marji será vítima de outras opressões, a saber, a xenofobia e as dificuldades financeiras.

Na seção seguinte, a quebra de expectativa de gênero em torno de Marji será discutido sob a ótica dos estudos feministas contemporâneos.

PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO EM *PERSEPÓLIS*

Judith Butler (2019) situa as questões de gênero a partir de uma temporalidade social, uma vez que os corpos são dotados de uma materialidade histórica e social, em contraposição à ideia de que sejam baseados em uma conformidade biologizante com forte viés fisiológico. Para ela, “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos

(...) inclusive, fazem seus corpos de maneiras diferentes de outras pessoas que lhes são contemporâneas, das que as precederam e das que as sucederão” (BUTLER, 2019, p. 216), o que se coaduna perfeitamente com a tão famosa ideia de que “não se nasce mulher, torna-se mulher” de Simone de Beauvoir.

É ainda Butler (2019) quem nos explica o que quis dizer a famosa frase da pensadora francesa:

Quando Beauvoir afirma que ‘mulher’ é uma categoria histórica e não um fato natural, ela claramente sublinha a distinção entre sexo, como uma facticidade biológica, e gênero, como uma interpretação ou significado cultural dessa facticidade. Ser fêmea é, de acordo com essa distinção, uma facticidade que não tem em si nenhum significado. Ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma ‘mulher’, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (BUTLER, 2019, p. 216-217)

A partir desse pressuposto, a experiência de ser mulher em qualquer sociedade, passaria inevitavelmente pelo acúmulo de experiências que tornam aquele indivíduo um indivíduo do sexo feminino e que performe como tal mediante as experiências que condicionaram aquele corpo como mulher. Seguindo a mesma lógica, Monique Wittig (2019, p. 84) entende que “a base da opressão das mulheres é tanto biológica quanto histórica”.

Em *Persépolis*, a forma como a narradora decide viver sua vida, como escolhe alcançar suas metas, seus sonhos, a forma como interage com familiares e amigos parecem contrastar a todo momento com as expectativas geradas em torno de sua feminilidade, pois inúmeras vezes Marji faz escolhas menos óbvias para mulheres, especialmente para aquelas que foram adolescentes na década de 1980 do século XX que embora não concordassem com o novo regime, não sonhavam em ser revolucionárias e subverterem o papel de gênero a que estavam condicionadas. Como bem apontam Connell e Pearse (2015):

Apesar de a linguagem – falada e escrita – ser o campo mais analisado das relações de gênero, não é o único. O simbolismo de gênero também opera em roupas, maquiagens, gestos, fotografias, filmes e em formas mais impessoais da cultura, como na ambientação construída (CONNELL e PEARSE, 2015, p. 174).

Marji era posta à prova a todo momento – suas roupas, sua maquiagem, a interlocução com os amigos, tudo era questionado, inclusive a forma como performava seu gênero, seja pelos censores do sistema, seja pelas pessoas de seu entorno, seja por sua própria consciência, uma vez que ela mesma sabia que não agia em conformidade com o que era esperado de sua feminilidade. Como bem pontua Wittig (2019, p. 83) “nós fomos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós”.

Wittig (2019, p. 88) aponta que a categoria “‘mulher’ existe para nos confundir, para ocultar a realidade de ‘mulheres’”, ou seja, a visão binária que calcifica e empedra a ideia de mulher, serve apenas para oprimir as inúmeras existências de mulheres – seja no mundo ocidental, seja no oriente – além de apagar as diferenças e as liberdades de escolha e vida feitas por essas mulheres.

Em *Persépolis*, vemos que Marji sofre não apenas por não aparentar ser ocidental fenotipicamente falando, como também sofre mentalmente por não corresponder a esse conceito que os ocidentais faziam/fazem de mulheres islâmicas, iranianas, não-ocidentais.

Além disso, em muitos momentos da autobiografia, Satrapi mostra a forma como as mudanças advindas da revolução e da guerra afetaram o sistema político e a organização da sociedade, arquitetada de forma a punir os corpos dos indivíduos, tanto de homens quanto de mulheres. Os papéis de gênero estavam muito claros e a forma como deveriam ser desempenhados já estavam estabelecidos pelo sistema. Meninas foram confinadas ao âmbito doméstico, enquanto meninos viraram mão de obra de uma guerra que os transformavam em soldados fanáticos seguidores do regime, mesmo que eles inicialmente não concordassem com tudo aquilo e precisassem eles mesmos serem domesticados, convencidos e ludibriados com falsas promessas de mulheres e comida farta, caso morressem lutando em algum lugar no paraíso.

É importante pontuar, entretanto, que a narrativa é uma janela para um período específico na vida de Marji e no Oriente Médio, de tomada de poder por um grupo político com uma agenda conservadora e misógina. Contudo, isso não representa a realidade de todos os países do Oriente Médio e nem mesmo significa que essa passagem de um regime progressista para um regime radical foi feita de forma acrítica e sem questionamentos por parte da população atingida por essas mudanças.

As meninas deveriam ser docilizadas com o intuito de se conformarem àquela nova situação. Ao mesmo tempo que era esperado que meninos lutassem em uma guerra, esperava-se a conformação das meninas, enquanto as transgressões a esses modelos previamente estabelecidos eram severamente punidos. Na narrativa, por exemplo,

as guardiãs da revolução, grupo de mulheres que vigiavam outras mulheres que não seguissem as normas do regime, eram responsáveis por garantir a manutenção da ordem, mesmo que isso significasse punir outras mulheres. Qualquer quebra de expectativa na forma como esse gênero era performatizado era passível de severa punição.

Quando certo dia Marji chega em casa, fica sabendo que sua vizinha e amiga foi morta em um bombardeio que atingiu sua rua. Desesperada, Marji corre até sua casa, com medo da bomba ter atingido sua residência, quando descobre que a casa atingida era a de Neda Baba-Levy. Chocada e revoltada com essa perda, Marji decide revidar e agir contra os censores de forma igualmente violenta, mesmo que isso significasse romper com aquilo que era esperado dela, uma vez que meninas não deveriam agir em nome da impulsividade e da violência, não deveriam se masculinizar.

Na sequência abaixo (cf. figura 8) observamos uma Marji combativa, assertiva que precisava “gritar mais alto que o agressor”, como ela mesma indica. Usar joias ou sapatos de marca estrangeiras, especialmente as norte-americanas, significava infringir as regras do novo regime, e Marji estava disposta a isso, para impor a todo custo a sua moda, os seus valores, em resposta a dor que sentia por ter perdido sua amiga. O mesmo regime que exige violência de seus soldados – sejam crianças ou adultos – e de seus censores, não admite violência que venha de uma menina rebelde.

Figura 8: Marji se revolta



Fonte: Satrapi (2007, s.p)

Lembramos assim, que Butler explica que “os gêneros são performances com consequências claramente punitivas (...) e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos” (BUTLER, 2019, p. 217). Em Persépolis, todos deveriam cumprir suas designações em prol da lógica da guerra e das convenções do novo sistema; a falha era punida com torturas, prisões ou a própria vida. No caso de Marji, sair do Irã significou ao mesmo tempo salvação e punição. Salvação, pois Marji pré-adolescente, ávida por quebrar regras precisava viver em um lugar onde escutar rock em uma fita cassete não fosse considerado um crime; e punição, porque significava viver longe da família e amigos, passar por privações financeiras, sofrer preconceitos, etc.

A forma como a sociedade iraniana se organizava naquele período era fruto de interesses da ordem do capitalismo e de uma colonialidade moderna, que embora fujam ao escopo desse artigo, nos leva a compreender que as imposições e os produtos culturais daquele tempo coadunavam-se com os valores daquele momento histórico. É nesse

sentido que Connell e Pearse (2015) ao analisarem as questões relacionadas a gênero entendem a sociedade como uma ampla gama de sentidos, em que os “significados carregam os traços dos processos sociais por meio dos quais foram produzidos. Sistemas culturais refletem interesses sociais particulares e partem de modos de vida específicos” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 172).

Isso explicaria o fato de Marjane e sua família estarem tão inequivocamente investidos nas discussões políticas do Irã e serem contrários ao novo sistema imposto, uma vez que a organização de suas vidas estava diretamente relacionada às questões políticas e econômicas do país, o que não os permitia viver fora dessa esfera dos acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marjane Satrapi trouxe em autobiografia uma linguagem acessível, reflexiva e profunda que remete o leitor ao sofrimento daqueles que ousaram contestar o regime. Aliado a uma narrativa primorosa e ao traço marcante ilustrado pela própria Satrapi, nos deparamos com um elemento humorístico inteligente e sutil, entretanto, não menos potente, a fim de amenizar a densa história de violência e autoritarismo que o Irã vive a partir da Revolução de 1979.

Possenti (2018) afirma que o leitor faz uso e sentido do cômico da forma que entender melhor, de acordo com o sistema de crenças e valores de cada um. O autor ainda questiona “como se deve interpretar esses textos para que sua verdade apareça?”. Aqui entendemos que a autora e personagem fez uso de mecanismos cômicos para aliviar a dor de perda e as mudanças nefastas oriundas do novo regime. No presente artigo partimos do viés metodológico que se baseou na análise dos alívios cômicos, em que a personagem de alguma forma subvertia ao que era esperado dela, enquanto menina, enquanto islâmica e cidadã de um país tomado por um fundamentalismo religioso ou resistia contra a opressão, contra as regras impostas ao seu corpo, contra as regras de convivência social baseadas em uma distorção do que se acreditava ser o islamismo. Dessa forma, entendemos também que o elemento a que chamamos aqui de alívio cômico é um dos pilares da escrita de Marjane Satrapi que se apresenta como crítica e irreverente, pois é através desse mecanismo que a autora demonstra uma forma singular de resistir a todas as mudanças ocorridas na sociedade que vive, como se a partir do riso pudessem fugir de uma realidade sofrida criada pela Revolução.

Enquanto indivíduo do sexo feminino, Marji quebrou inúmeras expectativas que eram atribuídas a ela advindas de seu sexo de nascença. Marji, mesmo após ter migrado para o Ocidente, continuou sendo oprimida, não apenas porque era mulher, mas porque

era mulher não-ocidental, em um ocidente que também possui grande dificuldade de digerir o diferente, o Outro.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

BROSGOL, Vera. **O fantasma de Anya**. Editora Jangada, 2013.

BUTLER, Judith. Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HELOISA Buarque de Hollanda. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [1998] 2019. p. 213-230.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

NAULT, Renee. **O conto da aia**: graphic novel. Editora Rocco, 2019.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. São Paulo: Editora Parábola, 2018.

SATRAPI, M. **Persépolis**. Cia das Letras, 2007.

SOUZA, M.J.M. Literatura jovem adulto, projeto de extensão e a democratização do conhecimento: a leitura como um direito cidadão. **Pensares em Revista, São Gonçalo-RJ**, n. 17, p. 256-275, 2020.

TAMAKI, Mariko. **Lara Dean vive terminando comigo**. Editora Intrínseca, 2020.

TORQUATO, Fefê. **Tina: Respeito**. Editora Panini, 2019.

VAUGHAN, Brian. **Paper Girls**. Image Comics. Estados Unidos, v.1, 2016.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HELOISA Buarque de Hollanda. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [1992] 2019. p. 83-92.

Recebido em: 19 set. 2021.

Aceito em: 09 dez. 2021.