



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO

ALBENISE MARIANA DE QUEIROZ SALES

**CULTURA DO OUTRO, MEMÓRIA E REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA
NOVELA GRÁFICA *BRODERIES*, DE MARJANE SATRAPI**

Campina Grande

2018

Albenise Mariana de Queiroz Sales

**CULTURA DO OUTRO, MEMÓRIA E REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA
NOVELA GRÁFICA *BRODERIES*, DE MARJANE SATRAPI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguagem e Ensino.

Orientadora: Profa. Dra. Josilene Pinheiro-Mariz

Campina Grande
2018

S163c Sales, Albenise Mariana de Queiroz.
Cultura do outro, memória e representatividade feminina na novela gráfica *Broderies*, de Marjane Satrapi / Albenise Mariana de Queiroz Sales. - Campina Grande, 2018.
142 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação: Profa. Dra. Josilene Pinheiro-Mariz".
Referências.

1. Cultura. 2. *Graphic Novel*. 3. Arte e Memória. 4. Representações Culturais - Feminino. 5. Literatura. I. Pinheiro-Mariz, Josilene. II. Título.

CDU 82-32:39(043)

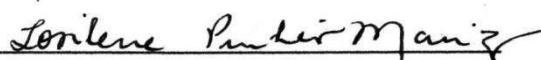
FOLHA DE APROVAÇÃO

ALBENISE MARIANA DE QUEIROZ SALES


**CULTURA DO OUTRO, MEMÓRIA E REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA
NOVELA GRÁFICA *BRODERIES*, DE MARJANE SATRAPI**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM
LINGUAGEM E ENSINO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
COMO REQUISITO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LINGUAGEM E
ENSINO.

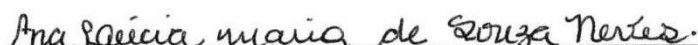
APROVADA EM: 18 de Julho de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Josilene Pinheiro-Mariz
(Orientadora)



Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
(Examinador)



Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Maria de Souza Neves
(Examinadora)



Persepolis, o filme.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares pelo apoio e confiança e aos meus amigos, que me acompanharam nessa jornada, entre eles, Ray, que dividiu horas de estudos seguidas de um bom almoço; Fifa, que com olhos afiados fez a revisão textual desta pesquisa, além de Déborah, Lorene, Terra, Bebeu, Natália, Gabriel, Amanda e tantos outros confidentes que estiveram ao meu lado nos momentos mais alegres e nos momentos mais tristes desses dois árduos anos de pesquisa acadêmica, me mostrando que sempre é possível, em meio ao caos, se deparar com a renovação das energias através dos encontros.

Aos professores Marco Antônio, Sinara, Helder e Raquel, pelas aulas que contribuíram para o meu conhecimento no âmbito de pesquisa e pelas trocas que me fizeram compreender a linguagem e a literatura como pulsão transformadora.

À minha orientadora Josilene, que foi minha parceira desde o início da graduação em Letras, estando presente em projetos de pesquisa e extensão, em artigos, no meu trabalho de conclusão de curso e agora, na pós-graduação. Levo a gratidão de ter estado ao meu lado durante o meu processo de estudos e de maturidade acadêmica e de ter compartilhado saberes literários e de vida.

À Marciano, Valdemar, Vera, Carmen, da Coordenação de Letras, à Júnior, do PÓS-LE e a moça de cabelos vermelhos que trabalha no LAB-INFO da UFCG, pelo espaço cedido, pela simpatia e pelo atendimento nos momentos burocráticos.

À todos da Xerox da Genilda, pela paciência ao imprimir as milhares de palavras e imagens que levei nos últimos anos.

À Seu Olavo, pelo café com leite docinho.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

MERCI!

RESUMO

Evidentemente, de um modo geral, a mulher árabe por vezes carrega o estereótipo de alguém sem autonomia nem voz. Diante desse fato, fazem-se necessários estudos que promovam práticas culturais de sujeitos historicamente emudecidos e invisibilizados, fomentando o respeito à diversidade. Partindo da compreensão de obra de arte como um produto expressivo da cultura, trazemos a seguinte questão norteadora para esta pesquisa: como a novela gráfica *Broderies* [Bordados], da autora iraniana Marjane Satrapi, pode favorecer um contato direto com a cultura do outro, a partir da temática memorialística? Assim, objetivamos identificar o diálogo entre culturas distintas, a partir de estudos sobre arte e memória, tendo como enfoque as representações culturais sobre o feminino. Como objetivos específicos pretende-se investigar o gênero *novela gráfica*, sua linguagem e sua concepção; identificar o papel da memória na obra como alicerce da expressão cultural; e explorar os aspectos de tradição cultural árabe, dando ênfase às representações do feminino que estão presentes em *Broderies*. Como base teórica, articulamos conceitos ligados ao gênero Histórias em Quadrinhos, artes visuais e literatura encontrados em Dürrenmatt (2013) e Vergueiro e Ramos (2009). Para analisarmos as expressões gráficas da obra, apoiamos-nos em pressupostos de análises dos quadrinhos apresentados por Cagnin (2014) e Viana (2016). No que diz respeito às teorias sobre cultura e representação, lançamos mão dos estudos de Berwig (2004), Teixeira e Silva (2013) e Hall (2006). Sobre a representação árabe, contamos com Truzzi (2008) e sobre representatividade feminina ancoramos-nos em Beauvoir (1967) e Perrot (1995). Classificamos esta investigação como uma pesquisa bibliográfica e exploratória, visto que proporciona maior familiaridade com o problema e que desenvolve um levantamento bibliográfico (GIL, 2008), além de ser também interpretativista, já que os pesquisadores fazem-se parte integrante do processo da pesquisa e na construção dos significados (LOPES, 1994), tendo cunho qualitativo, ao buscar compreender e interpretar fenômenos sociais a partir de um determinado contexto (BORTONI-RICARDO, 2008). A análise de *Broderies* ampliou nossas compreensões em torno das características básicas do gênero *graphic novel* e, para além disso, nos fez redimensionar as narrativas de vida das mulheres no Irã, que, contadas a partir da temática da memória, se apresentam como lugares de resistência, nos quais personagens femininas têm autonomia para significar suas identidades e suas sexualidades face ao poderio e aos valores do patriarcado.

Palavras-chave: Cultura, *graphic novel*, memória, literatura, feminino.

RÉSUMÉ

D'une façon générale, la femme arabe porte parfois le stéréotype de quelqu'un sans autonomie ni voix. Face à ce fait, des études favorisant le respect de la diversité sont nécessaires pour promouvoir les pratiques culturelles de sujets historiquement muets et invisibles. Avec la compréhension de l'œuvre d'art comme un produit d'expression de la culture, nous apportons la question suivante: comment le roman graphique *Broderies* de l'écrivaine iranienne Marjane Satrapi peut favoriser un contact direct avec la culture de l'autre, soutenu par la thématique de mémoire? Ainsi, nous visons identifier le dialogue entre différentes cultures, basé sur des études sur l'art et la mémoire, en mettant l'accent sur les représentations culturelles du féminin. Comme objectifs spécifiques, nous avons l'intention d'enquêter sur le genre du roman graphique, sa langue et sa conception; d'identifier le rôle de la mémoire dans l'œuvre en tant que fondement de l'expression culturelle; et d'explorer des aspects de la tradition culturelle arabe, en mettant l'accent sur les représentations du féminin qui sont présentes dans *Broderies*. En ce qui concerne la base théorique, les concepts articulés sont liés au genre de la Bande Dessinée, des arts visuels et de la littérature trouvée dans Dürrenmatt (2013) et Vergueiro et Ramos (2009). Afin d'analyser les expressions graphiques de l'œuvre, nous nous appuyons sur les hypothèses de l'analyse comique présentées par Cagnin (2014) et Viana (2016). Pour ce qui est des théories de la culture et de la représentation, nous avons utilisé les études de Berwig (2004), Teixeira e Silva (2013) et Hall (2006). Pour la représentation arabe, nous comptons sur Truzzi (2008) et pour la représentativité féminine, nous nous ancrons dans Beauvoir (1967) et Perrot (1995). Nous classons cette recherche dans une recherche bibliographique et exploratoire car, en plus d'être interprétative, elle permet une meilleure connaissance du problème et développe une enquête bibliographique (GIL, 2008). En effet, les chercheurs deviennent une partie intégrante du processus de recherche à la fois dans la construction de significations (LOPES, 1994), ayant un caractère qualitatif, ainsi que dans la recherche de compréhension et d'interprétation des phénomènes sociaux à partir d'un contexte donné (BORTONI-RICARDO, 2008). L'analyse de *Broderies* a élargi notre compréhension des caractéristiques de base du genre roman graphique et, en outre, nous a fait redimensionner les récits de la vie des femmes en Iran, qui, à partir du thème de la mémoire, se présentent comme des lieux de résistance dans lesquels les personnages féminins ont l'autonomie de signifier leurs identités et leurs sexualités contre le pouvoir et les valeurs du patriarcat.

Mots clés: Culture, roman graphique, littérature, mémoire, féminin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pinturas rupestres	17
Figura 2: <i>Les Amour de monsieur Vieux Bois</i>	18
Figura 3: Charge publicada no jornal <i>Diabo Coxo</i> , com texto de Luís Gama e ilustração de Angelo Agostini.....	19
Figura 4: Trecho de <i>Plick et Plock</i>	20
Figura 5: <i>Yellow Kid</i>	21
Figura 6: <i>Classics Illustrated</i> ed. Dom Quixote	22
Figura 7: <i>Astro boy</i>	22
Figura 8: Primeira edição do <i>Superman</i>	23
Figura 9: <i>Captain America</i> vol.1	23
Figura 10: Capa do quadrinho <i>Maus</i>	25
Figura 11: Capa de <i>Persepolis</i> edição traduzida para o português	25
Figura 12: Capa de <i>Broderies</i>	26
Figura 13: <i>Broderies</i> , recorte 1	27
Figura 14: <i>Broderies</i> , recorte 2.....	29
Figura 15: <i>Broderies</i> , recorte 3.....	37
Figura 16: <i>Broderies</i> , recorte 4.....	45
Figura 17: <i>Persepolis</i> , recorte 1.....	46
Figura 18: <i>Broderies</i> , recorte 5.....	50
Figura 19: <i>Broderies</i> , recorte 6.....	55
Figura 20: <i>Broderies</i> , recorte 7.....	58
Figura 21: <i>Broderies</i> , recorte 8.....	61
Figura 22: Resultado da pesquisa “mulher árabe” no site Google	76
Figura 23: Moda iraniana anos 60	77
Figura 24: <i>Broderies</i> , recorte 9.....	79
Figura 25: <i>Broderies</i> , recorte 10.....	81
Figura 26: <i>O mundo de Aisha - A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen</i>	95
Figura 27: <i>Persepolis</i> , recorte 2.....	98

Figura 28: Marjane Satrapi	99
Figura 29. <i>Broderies</i> , recorte 11	105
Figura 30: <i>Broderies</i> , recorte 12.....	106
Figura 31: <i>Broderies</i> , recorte 13.....	107
Figura 32: <i>Broderies</i> , recorte 14.....	107
Figura 33: <i>Broderies</i> , recorte 15.....	109
Figura 34: <i>Broderies</i> , recorte 16.....	111
Figura 35: <i>Broderies</i> , recorte 17.....	113
Figura 36: <i>Broderies</i> , recorte 18.....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. DISCUTINDO NARRATIVAS GRÁFICAS	14
1.1 Percurso histórico das narrativas gráficas	14
1.2 Histórias em quadrinhos: reflexões e metodologias	28
1.2.1 Quadrinhos enquanto gênero textual	28
1.2.2 Quadrinhos e métodos de análise	31
1.3 Literatura e quadrinhos: diálogos possíveis.....	37
2. ESTUDOS CULTURAIS, ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS	63
2.1 A representação cultural por um viés artístico-literário	63
2.2 Cultura e estereótipos	70
2.3 Memória literária: um espaço de resistência	81
3. TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO EM <i>BRODERIES</i>.....	85
3.1 Literatura feminina e francofonia.....	85
3.2 Um olhar para a cultura do outro: como a mulher árabe é representada em <i>Broderies?</i> ..	101

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Tentar desenvolver estudos que tenham como centralidade aspectos de identidade e representações tem se configurado em um constante desafio. Em dado momento histórico, as identidades pareciam ser fixas e unificadas e as representações facilmente a elas atribuídas. Hoje, estamos expostos a uma multiplicidade de informações em que os seres se caracterizam justamente por suas contradições e deslocamentos.

É justamente neste sentido que Stuart Hall (2006, p.13) afirma que a identidade plena e unificada é uma fantasia. Em um contexto de globalização e de rápido acesso à informação por meio das mídias e, principalmente, da internet, elementos culturais transitam por todos os lados e se fazem marcantes entre as vivências cotidianas da ampla maioria dos sujeitos e seus agrupamentos sociais. Assim, bastam algumas palavras-chave em uma rápida pesquisa no site *Google* para que se saiba o que está acontecendo em tempo real em qualquer lugar do mundo, envolvendo o cenário social, político e econômico de determinada localidade, suas tragédias naturais ou seus atentados terroristas, dentre outras tantas notícias postadas de forma instantânea. Existe, portanto, uma heterogeneidade de produções culturais lançadas diariamente e ininterruptamente, que variam bastante de cultura para cultura.

Essas produções, não só na atualidade, mas na história das artes e da comunicação, atuam como transmissoras de ideias, porém, hoje, com mais rapidez e facilidade de acesso. Neste sentido, em meio a uma grande demanda de rápido conteúdo, que surge na modernidade como um meio veloz e democrático de difusão de pensamentos, deparamo-nos com os mesmos preconceitos em outrora concebidos, que podem vir para reforçar estereótipos sobre determinadas nações. Assim, por mais que recebamos a todo instante muitas informações, da mais variada proveniência, estas podem figurar a seu receptor de forma superficial. Deste modo, justifica-se a necessidade de desenvolvimento de estudos que abordem aspectos culturais que estejam além de estereótipos unificados das culturas, assumindo uma postura anti-hegemônica.

Muitos desses estereótipos que compõem nossa sociedade estão relacionados ao feminino, estabelecendo preconceitos que dizem respeito ao corpo, a capacidade intelectual, entre outros aspectos e, geralmente, eles são utilizados para inferiorizar as mulheres, no Brasil

e no mundo. Deste modo, da mesma maneira, fazem-se necessários estudos que promovam práticas culturais de sujeitos historicamente emudecidos e invisibilizados.

Diante do que está aqui exposto, trazemos a seguinte questão norteadora para esta pesquisa: como a novela gráfica *Broderies* [*Bordados*], da autora iraniana Marjane Satrapi, pode favorecer um contato direto com a cultura do outro, a partir da temática memorialística? Assim, de modo geral, objetivamos desenvolver uma investigação no que concerne ao diálogo entre culturas distintas, a partir de estudos sobre arte e memória, tendo como enfoque as representações culturais e identitárias sobre o feminino.

Mesmo nesse contexto em que as mulheres árabes vivem esses silenciamentos, elas têm encontrado na arte uma forma de livre expressão, e é por isso que se faz crescente o número de autoras árabes que se espalham pelo mundo.

Pensando neste aspecto, trazemos para estudo a obra *Broderies* (2003), uma *graphic novel* que traz para os leitores os mais diversos aspectos sobre o feminino no Irã, um país marcado por opressões políticas e religiosas.

O estudo aqui apresentado está atrelado às discussões que envolvem texto e contexto e, desse modo, o texto, ou a obra de arte, aparece como forma de permanência cultural, sendo, conjuntamente, produtor e produto da cultura, expressando múltiplas visões de mundo (PAGANINI, 2007).

Para além deste ponto, também fazemos discussões que envolvem nosso objeto de pesquisa, as histórias em quadrinhos (doravante HQ), que foram e ainda são desconsideradas no meio acadêmico e na sala de aula, sendo tratadas como uma forma inferior de leitura (BANNIER, 2014).

Ampliando as discussões em torno das mídias e das manifestações culturais híbridas da contemporaneidade, estudos como este podem contribuir para a maior visibilidade de gêneros historicamente considerados “menores” e, também, para o ensino de francês como língua estrangeira, tendo em vista a promoção de uma formação integral do aprendiz, que engloba também aspectos culturais, no desenvolvimento de diálogos interdisciplinares e interculturais, que podem ser gerados a partir da leitura literária.

Dessa maneira, esta dissertação toma para si em seu desenvolvimento ideias que dialogam, de modo particular, com as histórias em quadrinhos, a cultura e também com a

temática da memória enquanto expressão na literatura contemporânea. Trazemos como aspecto norteador de nossas reflexões a importância de se conhecer a cultura do outro (mulher do Oriente Médio) no âmbito de FLE, através da novela gráfica.

Para a realização de nossa pesquisa, elencamos como objetivos específicos e norteadores: investigar o gênero *novela gráfica*, sua linguagem e sua concepção; identificar o papel da memória na obra como alicerce da expressão cultural; e explorar os aspectos de tradição cultural árabe, dando ênfase às representações do feminino que estão presentes em *Broderies*.

Faz-se necessário o recolhimento de referenciais teóricos que estejam relacionados às temáticas do estudo proposto. Deste modo, partimos de um levantamento de discussões teóricas atualizadas relacionadas ao *corpus* e aos objetivos da pesquisa (AMARAL, 2007). Logo, nossa pesquisa é de cunho qualitativo, ou seja, traz uma abordagem que consiste no desenvolvimento de um estudo que se propõe a compreender e a interpretar fenômenos sociais a partir de um determinado contexto (BORTONI-RICARDO, 2008). No nosso caso, dispomos a estudar aspectos culturais do povo árabe, fazendo um recorte específico da cultura iraniana, através do quadrinho *Broderies*.

No que diz respeito à natureza de nossa pesquisa, podemos caracterizá-la como básica, já que tem o intuito de gerar novos conhecimentos, que são úteis para o avanço da Ciência, muito embora não contenha uma aplicação prática prevista, envolvendo verdades e interesses universais (GIL, 2008). Nesta pesquisa, buscamos gerar novos conhecimentos no que diz respeito aos estudos culturais no âmbito literário, concentrados em uma leitura analítica sobre a novela gráfica.

No que concerne aos objetivos, esta pesquisa caracteriza-se principalmente como exploratória, pois pretende proporcionar maior familiaridade com o problema, envolvendo levantamento bibliográfico (GIL, 2008). Assim, trabalhamos com o intuito de identificar, investigar e explorar para atingir os nossos objetivos, que estão voltados para a representação artística-cultural e estudos dos quadrinhos.

Em relação aos procedimentos, esta é uma pesquisa bibliográfica, já que é feita a partir do levantamento de “referências teóricas já analisadas e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites” (FONSECA, 2002, p. 32).

Dessa forma, buscamos em livros especializados e em artigos acadêmicos discussões sobre as representações históricas da cultura árabe, que contribuem na construção de nossa análise da obra, feita a partir de recortes de *Broderies*, selecionados com base nos aspectos necessários para que possamos concretizar os objetivos desta pesquisa.

Esta pesquisa também se caracteriza por seu caráter interpretativista, já que concordamos que a realidade não se apresenta de forma independente do indivíduo, não podendo o mesmo contemplar com neutralidade os fatos, tendo em vista de que o mesmo está inserido em um contexto social e indissociável de si (LOPES, 1994).

No primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado *Discutindo narrativas gráficas*, apresentamos noções sobre as narrativas gráficas à partir de um breve histórico das primeiras formas de narrativas em imagens, até chegar ao que hoje entendemos como quadrinhos e seus subgêneros. Ainda nesse capítulo também são apresentadas as formas de concepção dos quadrinhos, como gênero textual, como obra de arte e expressão literária, dando ênfase nas características do gênero *graphic novel*. Para além desses pontos, também são brevemente explicadas algumas das metodologias de análises dos quadrinhos: a semiótica, a circular e a dialética.

No segundo capítulo, *Estudos culturais, artísticos e literários*, são apresentadas discussões sobre arte, literatura e cultura. Fazem-se presentes, neste capítulo, a temática da obra paralela ao seu contexto de produção, dialogando com a temática de memória literária presente na obra.

No terceiro capítulo, *Tradição e transgressão em Broderies*, o foco está voltado para uma contextualização sobre os aspectos culturais do Irã, sobretudo aqueles que dizem respeito às representações de tradição sobre feminino, e para além, eles serão postos em relação as transgressão de valores, a partir de teorias feministas presentes na obra de Simone de Beauvoir (1967) e Michelle Perrot (1995).

Ao final deste trabalho estão colocadas as considerações da leitura analítica de *Broderies*.

1. DISCUTINDO NARRATIVAS GRÁFICAS

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires, avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes.¹

- Rodolphe Töpffer

Desde muito tempo, as imagens são usadas para construir narrativas e para contar histórias. A junção das imagens com as palavras deu origem ao que hoje é chamado de histórias em quadrinhos. Neste capítulo inicial, faremos um breve levantamento histórico sobre o desenvolvimento das imagens em narrativas gráficas, dos primórdios até a consolidação das histórias em quadrinhos e suas subclasses, como tirinhas, novelas gráficas e outras denominações.

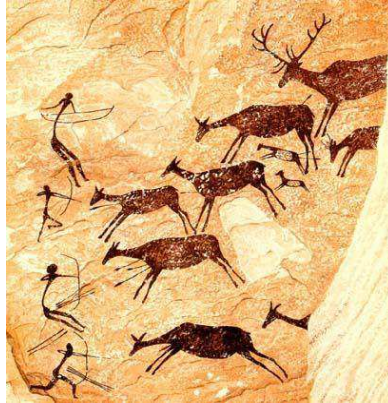
1.1 Percurso histórico das narrativas gráficas

Na história, as imagens documentaram a ação do homem e assim, desde muito tempo, elas são tidas como uma forma de expressão (CAGNIN, 2015). Na Pré-história, os chamados “homens das cavernas” utilizavam-se das pinturas, nas paredes das cavernas, denominadas hoje de pinturas rupestres, como uma forma de narração de fatos, o que faz com que estudiosos como Eisner (2010) e McCloud (2005) sugiram que as HQ foram ensaiadas e esboçadas neste período.

¹ Tradução: Pode-se escrever histórias com capítulos, linhas e palavras: trata-se da literatura. Pode-se escrever histórias com sucessões de cenas representadas graficamente: é a literatura em estampas.

Esta e as demais traduções presentes neste trabalho foram realizadas por nós, exceto menção contrária.

Figura 1: Pinturas rupestres na Argélia



Fonte: Schulman (2008)

As chamadas pinturas rupestres, exemplificadas pela imagem acima, podem ser consideradas como um dos primeiros vestígios do que entendemos hoje por narrativa gráfica, já que elas compõem documentos legítimos de utilização das imagens em um contexto narrativo. As pinturas nas cavernas aparecem como exemplos seminais de práticas de linguagem que ao longo dos anos se desenvolveram e materializaram, dando origem ao que hoje entendemos por histórias em quadrinhos. (CAGNIN, 2015).

Num vasto período histórico, os suportes e materiais para a expressão gráfica passaram por processos de mudança, saindo das paredes das cavernas e habitando tapeçarias, pergaminhos, entre outros suportes de impressão. Na Idade Média deu-se início aquilo que seria uma expressão gráfica em séries, sobretudo por parte de monges, que trabalhavam em reproduções manuais de imagens e textos fazendo livros nos mosteiros.

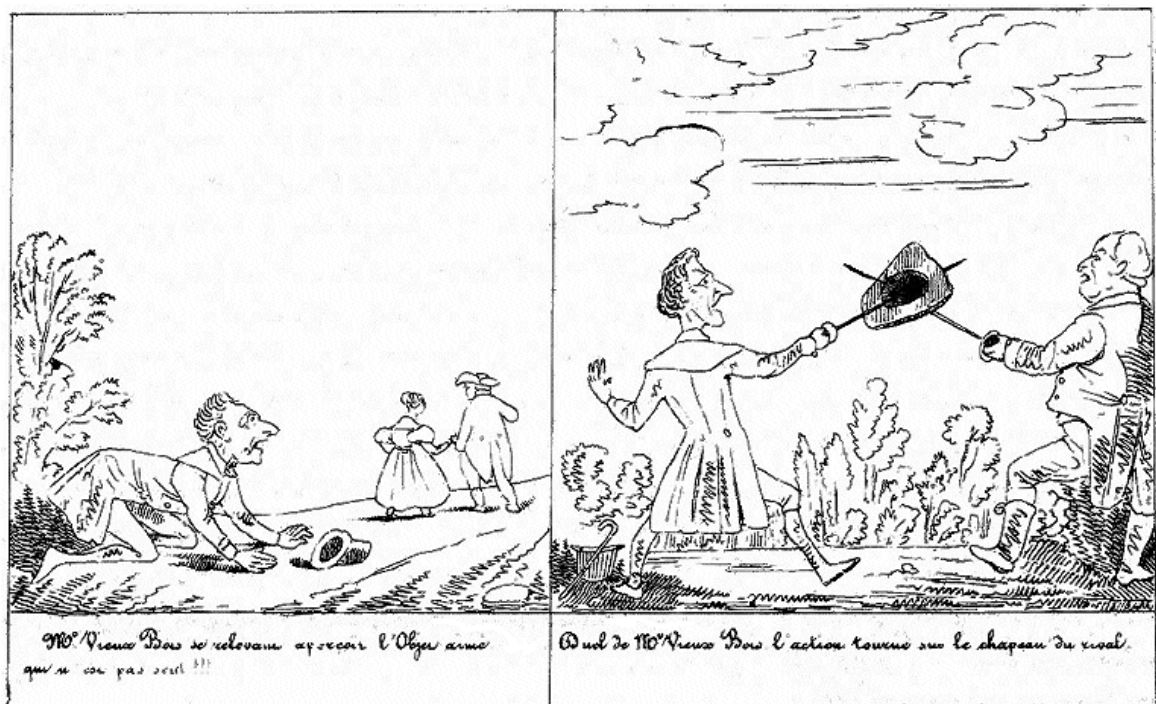
O início da Idade Moderna foi marcado pela prensa móvel, criada pelo alemão Johannes Gutenberg, em 1450, que possibilitava impressões em blocos, algo bastante inovador para a época, que mudou a forma com que as pessoas se comunicavam entre si e com o mundo.

As mudanças de avanço tecnológico sugeriram mais rapidamente no século XIX, século que trouxe novas possibilidades de comunicação e propagação de ideias, principalmente no campo das mídias e das artes, no qual o público alvo pode ter contato com múltiplas formas de expressão muito mais facilmente. Nesse início da “democratização artística”, no sentido de

que a arte foi se tornando um produto mais acessível para as massas, muitos ilustradores começaram a ganhar espaço, e também muitos quadrinhos começaram a ser desenvolvidos. Neste momento, destacam-se os artistas franceses Honoré Daumier (1808-1879), litógrafo, e Gustave Doré (1832-1883), que foram grandes desenhistas do seu tempo, cujas obras são consideradas primores da ilustração.

No que diz respeito às narrativas gráficas, destaca-se o suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846), “cujas histórias com imagens satíricas, iniciadas em meados do século XIX, empregavam **caricaturas** e requadros – além de apresentar a primeira combinação interdependente de **palavras** e **figuras** na Europa.” (MCCLLOUD, 1995, p.17). Em meados de 1842, Töpffer publica nos Estados Unidos sua obra mais conhecida, intitulada *Les amours de monsieur Vieux Bois*, considerada o primeiro livro de *bande dessinée* publicado na história do gênero. A narrativa faz uma sátira ao amor e assim, mostra a personagem principal em um eterno conflito entre a busca do objeto amado e a dor por não alcançá-lo, findando por ridicularizar-se e se colar em desfechos cômicos. Na imagem abaixo, vemos a personagem entrando em disputa com um rival em busca do coração de sua amada.

Figura 2: *Les Amours de monsieur Vieux Bois*



Fonte: Töpffer (1837)

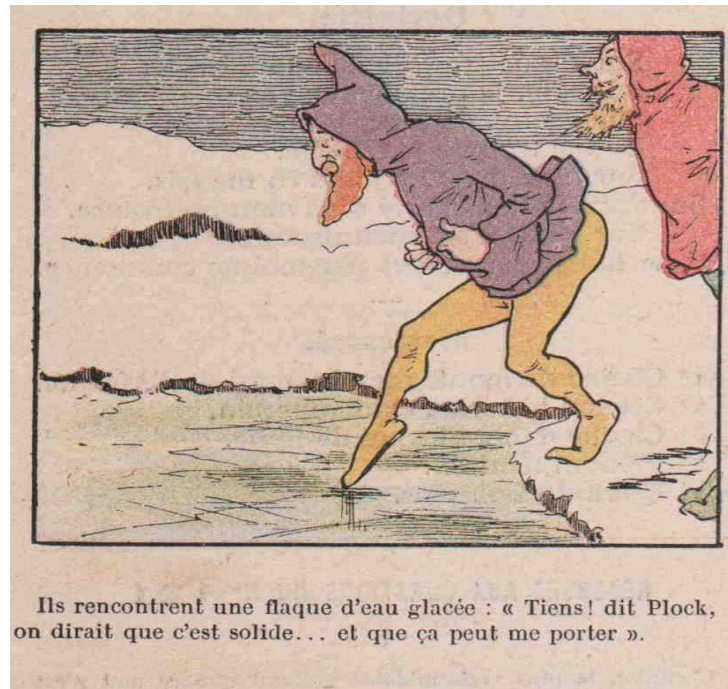
As HQ do século XIX também são representadas pela obra do italiano Angelo Agostini (1843-1910), desenhista que construiu carreira no Brasil a partir de histórias ilustradas da guerra do Paraguai, e que se tornou conhecido através do *Diabo Coxo*, jornal paulistano ilustrado, de caráter cultural e informativo, que contava com a colaboração de diversos artistas, tais como o poeta abolicionista Luiz Gama, com quem Agostini fez parceria. Na imagem abaixo, as personagens que são compostas por humanos e cachorros vão a uma espécie de palácio em busca de reivindicações a respeito de canicídios.

Figura 3: Charge publicada no jornal *Diabo Coxo*, com texto de Luís Gama e ilustração de Angelo Agostini.



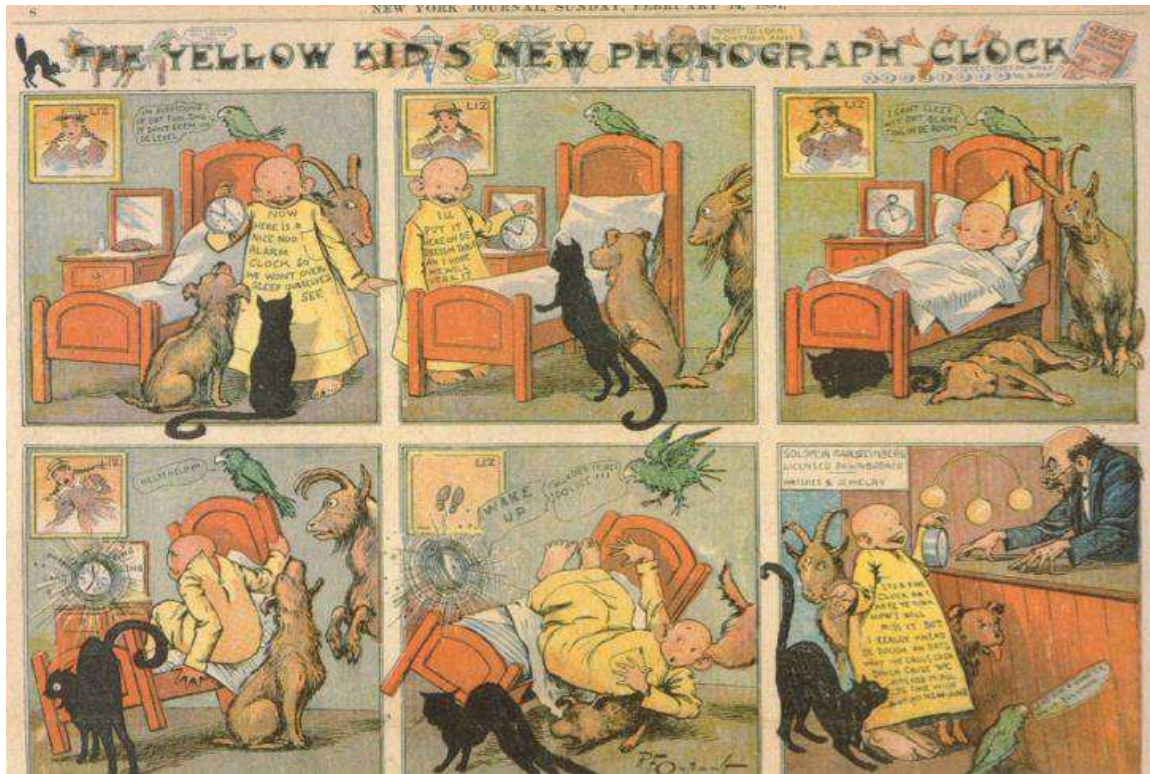
Fonte: Agostini (2005)

Além de Agostini e Töpffer, outro nome bastante importante no contexto inicial de publicação de quadrinhos foi o do francês Christophe, pseudônimo de Georges Colomb (1856-1945), considerado como um dos pioneiros das narrativas gráficas, que escreveu de 1893 a 1904 as histórias de *Plick et Plock*. A partir da obra desses artistas citados, a junção de imagem e texto foi sendo cada vez mais reconhecida como uma forma de comunicação. Na imagem abaixo, vemos *Plick et Plock* tentando atravessar um lago congelado.

Figura 4: Trecho de *Pilck et Plock*

Fonte: Colomb (1904) em *Andy's Early Comics Archive*

Na Europa, enquanto os méritos sobre o surgimento das narrativas gráficas eram destinados a Töpffer, nos Estados Unidos da América elas eram dirigidas à Richard Outcault, com seu quadrinho *Yellow Kid*, Garoto amarelo, publicado semanalmente no jornal *World*, em Nova Iorque. (PIETROFORTE, 2009, p. 9). *Yellow Kid* é considerada por um número significativo de autores como a primeira história em quadrinhos da nossa sociedade, tendo em vista que se aproxima bastante da linguagem das HQ contemporâneas. Na imagem abaixo, o garoto amarelo mostra para os seus amigos animais o seu novo despertador, no entanto, todos se assustam quando ele toca e destroem todo o quarto.

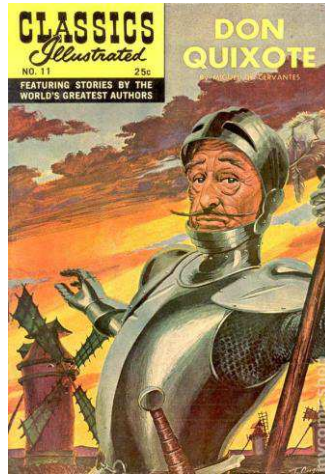
Figura 5: *Yellow Kid*

Fonte: Outcault (1995)

Desse momento em diante, surgiram mais vorazmente outras “mutações” do gênero dos quadrinhos. Em 1940, o mundo se deparou com a revista *Classics Illustrated*, criada por Albert Kanter, artista russo radicado nos Estados Unidos. Em suas edições, a revista trazia clássicos da literatura mundial na forma de quadrinhos. A publicação se espalhou pelo mundo durante 30 anos, com traduções para mais de 26 idiomas (BORGES; VERGUEIRO, 2014, p. 57)². Assim, ela trouxe grande popularidade para as HQ, e também questionamentos provocativos sobre a concepção desse gênero: afinal, ele seria ou não literatura?

² Disponível em: <http://www.academia.edu/31815510/Classics_Illustrated_o_legado_de_um_projeto_cultural>. Acesso em: 06/01/2018.

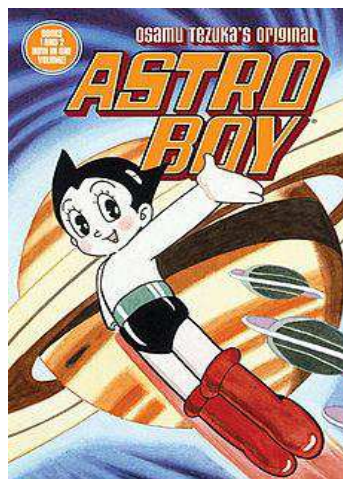
Figura 6: *Classics Illustrated* - Ed. Dom Quixote.



Fonte: Jenkins (1943)

Ao passo que as narrativas ocidentais se propagaram através da *Classics Illustrated*, na Ásia, os mangás ganharam força através dos traços de Osamu Tezuka, que fortaleceu uma das principais características do mangá: os olhos grandes e expressivos de suas personagens. Apesar de serem concebidos desde o início dos anos de 1900, os mangás se tornaram bastante representativos no momento posterior a Segunda Guerra, como uma forma de entretenimento da principalmente da população oriental, exercendo influência também na produção dos quadrinhos americanos.

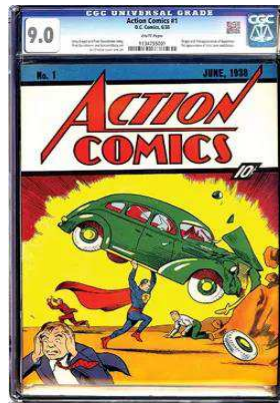
Figura 7: *Astro boy*



Fonte: Tezuka (1952)

Ainda entre as décadas de 1930 e 1940, a cena de produção americana de quadrinhos se expandia com a popularização dos super-heróis. Em 1938, foi lançada a primeira edição do *Superman*, pela *DC comics*, que hoje é uma das maiores companhias do ramo. A DC popularizou essa forma de fazer quadrinhos, gerando durante anos muitas publicações, como *Batman* (1939), *Wonder Woman* (1941), *Green Lantern* (1940), *Flash* (1940), *Aquaman* (1941), entre outros nomes.

Figura 8: Primeira edição do *Superman*.



Fonte: Siegel e Shuster (1938)

Outra grande empresa renomada pelos seus quadrinhos de super-heróis é a *Marvel Comics*, hoje pertencente à *Walt Disney Company*. A *Timely Comics*, hoje *Marvel Comics*, foi criada entre os anos 1930 e 1940 pelo americano Martin Goodman, e propagou-se com histórias como *Captain America*, (1941), *The Incredible Hulk* (1962), *X-Men* (1963), *Spidermen* (1962), entre outros títulos de popularidade mundial.

Figura 9: *Captain America*, vol.1.



Fonte: Simon e Kirby (1941)

Nos anos 1950, as histórias de super-heróis decaíram significativamente, o que ocasionou uma crise na indústria dos quadrinhos, que se viu na necessidade de expandir os horizontes para novas possibilidades e diferentes públicos. A *EC Comics*, por exemplo, produtora de quadrinhos surgida no final dos anos de 1940 com o intuito de fazer histórias educacionais (*Educational Comics*), mudou aos poucos o foco de sua produção e passou a publicar histórias de suspense/ficção criminal, horror, sátira e ficção científica, alterando posteriormente seu nome para *Entertaining Comics*. Os quadrinhos da EC, assim como algumas outras produções da época, visavam a um novo mercado: o de quadrinhos para adultos.

No final dos anos de 1950, uma crise no mercado de quadrinhos é instaurada advinda da publicação de *Seductions of the Innocent* (1954), do psiquiatra Frederic Wertham. Para Wertham (1954) as HQ eram apontadas como sendo objetos de forte influência para o aumento da rebeldia entre a juventude da época. Além disso, eram vistas como passíveis de distanciar os jovens da leitura de obras da alta literatura (RAMA; VERGUEIRO, 2008)

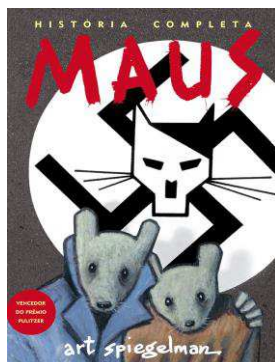
Em meio a um cenário pouco favorável, as histórias em quadrinhos passaram por mutações e reinvenções, tentando, ao longo dos anos, superar preconceitos e mistificações, até que, “Adaptados às novas regras de publicação e superada a crise, a indústria dos quadrinhos viu seu *quorum* de fãs crescer. Já nos anos de 1970 estes fãs encontraram seu espaço, literalmente, com o surgimento das lojas especializadas em vendas de quadrinhos.” (SIECZKOWSKI, 2011, p. 12).

Ainda nos anos 1970, acontece um grande marco para a produção dos quadrinhos: o lançamento de *A contract with God* (1978), ou, em português, *Um contrato com Deus*, de Will Eisner. A obra, com 196 páginas, porta quatro contos ambientados em um cortiço no Bronx, Estados Unidos, em meados dos anos de 1930. Essa HQ é considerada por muitos como uma das primeiras *graphic novels*.

Surgido entre os anos de 1970 e 1980, o gênero *graphic novel* se apresenta na época como o que se tem de mais “novo” no mercado de quadrinhos, unindo a linguagem literária e as artes visuais de forma complexa. As *graphic novels* tiveram grande popularidade entre os anos de 1990 e 2000, sobretudo aquelas que envolviam a temática autobiográfica, bastante recorrentes neste período. A exemplo disso, a obra *Maus*, de Art Spiegelman, narra a história

de judeus que tentam sobreviver ao holocausto. Na obra, de forma figurativa, construindo uma alegoria, os ratos são os judeus, os gatos são os nazistas e os poloneses são os porcos. A narrativa é construída a partir das experiências vividas pelo pai de seu autor.

Figura 10: Capa do quadrinho *Maus*, de Art Spiegelman.

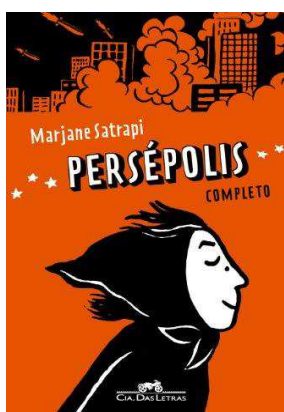


Fonte: Spiegelman (1986)³

Em 1992, *Maus* ganha o Pulitzer, um dos mais conceituados prêmios americanos no meio jornalístico e literário, que até então nunca houvera sido dado a uma HQ. Este fato aguçou ainda mais as problemáticas de juízo de valor atribuídas ao gênero em questão.

Ainda sobre quadrinhos autobiográficos, nos anos 2000, foi publicada a obra *Persepolis*, quadrinho de Marjane Satrapi, que se popularizou mundialmente por tratar das vivências dos povos árabes, mais especificamente os povos do Irã, no período histórico de pós-revolução islâmica.

Figura. 11: Capa da versão em português de *Persepolis*



Fonte: Satrapi (2007)⁴

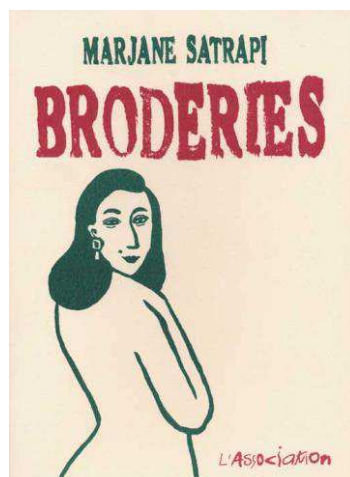
³ Disponível em: <<https://literaturapessoal.wordpress.com/2013/12/01/resenha-maus/>>. Acesso em: 06/01/2018.

⁴ Disponível em: <https://literateca.wordpress.com/>. Acesso em 30/01/2018.

Persepolis retrata a vida de Satrapi, da infância até a vida adulta, e narra suas primeiras descobertas, fortemente atreladas a sua cultura e a seu país, refletindo o cotidiano da sociedade civil iraniana em um momento de pós-revolução islâmica, momento histórico em que o Irã passou a ser uma república baseada nos preceitos religiosos do islamismo. Na obra, a autora relata conflitos identitários, pondo às claras comparações feitas entre a cultura ocidental e a oriental. As características marcantes de cultura, identidade e revolução reveladas em *Persepolis* compõem a obra de Satrapi, consolidando sua poética.

Em *Broderies*, obra que compõe nosso *corpus* de pesquisa, Marjane Satrapi elabora uma história que discute sobre identidade, força e transgressão, fortemente atreladas às questões que envolvem o feminino e seu lugar de fala.

Figura 12: Capa de *Broderies*



Fonte: Satrapi (2003)

Em *Broderies*, é retratada a história de mulheres que, após jantares em família, se juntam em longas conversas, nas quais narram suas próprias histórias e seus segredos, em um momento que é somente delas, sem intromissão da figura masculina. *Broderies* é uma obra composta por pequenas narrativas, em que ao longo da fala da narradora, vemos histórias diversas, que estão presentes, em recortes, ao longo desta pesquisa.

Figura 13: *Broderies*, recorte 1⁵.

Satrapi (2003, p. 2-3).

A obra em análise retrata situações que compõem o cotidiano das mulheres da família de Marji e, nesse contexto, caracterizado de maneira singela, traz representações sobre a cultura árabe, que por vezes é tratada de forma estereotipada. A partir das representações encontradas na obra, *Broderies* fortalece o contato do leitor com o outro, com seus costumes e formas de pensamento, elaborados e firmados no decorrer dos séculos.

Inúmeros fenômenos, práticas e discursos foram condicionados ao longo da história para que cada grupo concebesse os seus valores culturais. Assim, as diferenças culturais fazem-se presentes desde muito tempo entre grupos sociais distintos. Relatos históricos revelam que desde a Antiguidade essas diferenças geraram divergências e conflitos. As formas de agir e de pensar específicas dos grupos sociais ganharam *status* de verdade, exercendo influência significativa na vida prática dos seres humanos que integram esses grupos. Como consequência do desenvolvimento desses meios particulares de exercer a

⁵ Os recortes do quadrinho na versão em língua portuguesa constam como anexos desta dissertação.

cultura, a categorização faz-se presente no interior desse processo. Os grupos tendem a classificar e a categorizar as práticas culturais: “Sob o olhar da própria cultura, o encontro com o outro está sempre mediado pelos processos de categorização, cristalização de imagens e classificação, inerentes à estereotipia.” (ARANTES, 2003, p. 172).

A compreensão desses estereótipos está ligada ao crescimento e ao amadurecimento do ser. Na medida em que ele compreende os estereótipos, cria também os filtros sociais, a maneira de se comportar, suas crenças, seus discursos e suas ações. Assim, são determinadas e reproduzidas pelos sujeitos as noções de bem e mal, de homem e mulher e de bonito e feio, que formam rótulos propagados no decorrer dos séculos.

Os estereótipos são perigosos ao passo que enquadram o ser, provocando problemas em suas relações sociais públicas e privadas. Além disso, a reprodução dos clichês silencia o outro e limita suas possibilidades de expressão, que permanecem encobertas, fazendo desse outro um caminho desconhecido.

Em *Broderies*, somos apresentados a uma narração construída por Marji, que relata, com humor, as histórias vividas por ela e por outras mulheres de seu convívio, fazendo-nos entrar em contato com a cultura do Irã, sob a ótica do olhar feminino – “Como de costume, depois do almoço, os homens foram fazer a sesta, e nós, as mulheres, fomos tirar a mesa” (SATRAPI, 2003, p.2).

Nas conversas narradas por Marji um elemento se fazia presente: o *samovar* – utensílio usado para servir chá –, (Figura 14). Este momento particular, em que as mulheres falam sobre si mesmas possibilitava conversas e rodas de partilha, nas quais elas bebem chá de ópio, que, apesar de ser proibido no ocidente, por conter substância que causa dependência química, no oriente é bastante popular por suas características sedativa e tranquilizante.

Figura. 14: *Broderies*, recorte 2.

Satrapi (2003, p.10-11)

Em torno da mesa, na partilha do *samovar*, Marji, sua avó e as demais mulheres de sua família desenvolvem o hábito de “ventilar o coração”, a partir de conversas nas quais encontram paz e calma, por estarem momentaneamente livres das amarras e das imposições sociais, podendo revelar seus segredos mais íntimos. A calma gerada nesses momentos advém não só do relaxamento provocado pelo chá de ópio, mas, sobretudo, a partir do teor das conversas, que funcionam como uma espécie de fuga da realidade opressora na qual Marji e as outras mulheres da narrativa estão inseridas. Nessas conversas, elas tratam de vivências e de sentimentos particulares, expressos de forma pura e sincera, com a leve pegada de humor que caracteriza a obra de Satrapi.

Histórias como *Maus*, *Broderies*, *Persepolis* e outras *graphic novels* tornaram-se uma das formas mais populares de se fazer quadrinhos nos últimos anos. Por isso, requerem estudos sobre a concepção de suas temáticas e a elaboração de sua linguagem. Sendo elas uma forma de arte de características marcantes, em que narrativas se misturam com imagens, são

vistas como obras de complexa definição, que podem provocar confusões teóricas entre os estudiosos desse campo de pesquisa. Desta maneira, no tópico a seguir, discutimos sobre a concepção de quadrinhos e os métodos de leitura e análise.

1.2 Histórias em quadrinhos: reflexões e metodologias

Como vimos no tópico anterior, as histórias em quadrinhos vêm sendo concebidas desde muito tempo, no entanto, durante o desenvolvimento da sua linguagem, criaram-se também diferentes maneiras de classificação e também de métodos de análise. Para melhor compreender esses pontos, de suma importância para esta pesquisa, foram escritos os tópicos a seguir.

1.2.1 Quadrinhos enquanto Gênero Textual

Durante muito tempo, delimitar e definir o gênero dos quadrinhos foi tarefa difícil, pois as dúvidas e as questões advindas desse processo relacionavam-se a posicionamentos que objetivavam principalmente ajuizar essa manifestação artística como literária ou não. Eisner (2010), por então, a definiu como "uma forma artística e literária que é lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história e dramatizar uma ideia." (2010, p. 07).

Somadas às discussões que contrapõem o quadrinho e a literatura, existem ainda as confusões criadas pelas múltiplas formas de se conceber os quadrinhos, tais como tirinhas, charges e novelas gráficas, que, segundo Ramos (2012, p. 16), podem estar atreladas a "um desconhecimento das características fundadoras dos quadrinhos".

Dentre essas confusões, surgiu a necessidade de se perceber os quadrinhos para além de definições valorativas, primando por observar as HQ como um gênero que possui uma linguagem independente. Deste modo, defende Ramos (2012, p. 17): "quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos.". No pensamento desse autor, o conceito de quadrinho está vinculado à ideia de gênero textual, ou um hipergênero, que tem características

próprias e que, ao mesmo tempo, agrega dentro de si diversos gêneros. Assim, as HQ não possuem uma estrutura rígida e sempre recorrente.

Por formarem um gênero textual, os quadrinhos são passíveis de transformações, visto que, como explica Marcuschi (2008, p. 16), “gêneros são rotinas sociais do nosso dia-a-dia.”. Mesmo constituindo uma forma de comunicação estabelecida, eles podem, a depender de suas realizações e estilos autorais, sofrer alterações e mudanças significativas. Daí, portanto, a grande multiplicidade de subgêneros que abarcam os quadrinhos.

No decorrer de nossas leituras sobre o desenvolvimento das histórias em quadrinhos, notamos uma transformação significativa nos aspectos de sua linguagem, da charge para o *cartoon*, do *cartoon* para as tirinhas e das tirinhas para as *graphic novels* — não necessariamente nessa ordem. Desse modo, constatamos que coexistem diversas formas de expressão das narrativas gráficas desenvolvidas ao longo dos anos, que compõem as HQ, arte ainda complexa e sem definição precisa.

Os quadrinhos e todas as suas subclasses, bastante heterogêneas, vêm passando por alterações, e estão presentes em nosso cotidiano, sobretudo quando nos conectamos às redes sociais, visto que é crescente o número de artistas que se utilizam de perfis no *Facebook* e no *Instagram* para divulgar seus trabalhos. Através dos meios digitais, esses artistas conseguem um grande alcance de público, democratizando a arte dos quadrinhos, no que diz respeito à propagação e à massificação desses trabalhos. Essa propagação se apresenta como positiva, ao fazer com que os leitores do gênero disponham de uma grande variedade de conteúdo, elaborada por artistas do mundo inteiro, veiculada de forma rápida, gratuita e acessível.

Assim, as HQ tornaram-se uma forma bastante popular de acesso à leitura mediante as várias mutações na elaboração do gênero. Dessa maneira, o gênero HQ exige do leitor diferentes capacidades de compreensão. Essa reflexão, que visa a desenvolver a capacidade de leitura para diferentes gêneros, é apresentada em Dionísio (2011). A pesquisadora discute que, atualmente, com as diversas formas de comunicação advindas das múltiplas e inúmeras tecnologias, faz-se necessário o desenvolvimento de capacidades de leitura que envolvam o *multiletramento*:

Na atualidade, uma pessoa letrada deve ser uma pessoa capaz de atribuir sentidos a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagem, bem como

ser capaz de produzir mensagens, incorporando múltiplas fontes de linguagem. Imagem e palavra mantêm uma relação cada vez mais próxima, cada vez mais integrada. (DIONÍSIO, 2011, p. 138).

Dionísio (2011) ainda defende a importância de desenvolver saberes de leitura diante de nossa realidade atual, marcada pela pluralidade de gêneros, mutantes e em constante transformação. Aprofundando-se um pouco mais nos estudos dos novos gêneros que permeiam o nosso cotidiano, a pesquisadora também ressalta a importância da imagem nesse contexto, que, a cada vez mais, se apresenta de forma integrada à palavra. Assim, em uma sociedade constituída em torno dos meios de comunicação de massa, da TV, da publicidade e dos outdoors, a necessidade de ler imagens é imprescindível ao leitor proficiente:

O letramento visual está diretamente relacionado com a organização social das comunidades e, conseqüentemente, com a organização dos gêneros textuais. Basta lembrarmos, por exemplo, as pinturas das cavernas, onde os homens registravam a história de sua comunidade. Certamente, os membros daquele grupo podiam ler os desenhos ali registrados. (DIONÍSIO, 2008, p. 120).

O gênero quadrinho, arte composta por imagem e texto, não escapa das mutações nem tampouco das demandas contemporâneas de leitura. Neste sentido, a definição de quadrinho como gênero textual é bastante pertinente, ao passo que traz a HQ para esta perspectiva de um gênero com linguagem própria individual, passível de leituras complexas. Sendo assim, torna-se importante refletir que os quadrinhos ultrapassam a definição que, pode ser tida como reducionista, de obra composta por imagem e texto. Esta definição, que desemboca em conceitos já escassos e de pouca valia, apresenta os quadrinhos como obra fácil de ser lida ou como algo restrito ao público infanto-juvenil. Esta compreensão delimita bastante o estudo do gênero, marginalizado no interior da crítica literária acadêmica.

No tocante à concepção do gênero quadrinhos e à importância de se desenvolver capacidades de leitura complexas, Costa e Bourjaile (2010) discorrem sobre as exigências leitoras requeridas pelos quadrinhos, que demandam do leitor modos de associar diferentes formas, imagens, cores, traços e outros signos representativos, que estão totalmente relacionados aos objetivos, ao conceito e à temática peculiares de cada obra. Assim, também, Dürrenmatt explica: *“la mise en image de l’enchaînement narratif et le travail du rythme*

narratif; Le choix d'un point de vue, qui peut évoluer à l'intérieur du texte et la manière dont on va introduire les discours du narrateur et des personnages." (DÜRRENMATT, 2013, p. 84) ⁶. Deste modo, assim como em outras artes, os quadrinhos requerem análises aprofundadas sobre seus aspectos linguísticos e formais, pois eles exigem do leitor a capacidade de relacioná-los a padrões de imagem, texto, cores e posições, para que se constitua sentido.

Ler quadrinhos, de maneira geral, exige capacidade de associar diferentes padrões estéticos (estilos, cores, traços, ângulos) com os dois tipos de linguagem que os compõem (a textual e a imagética). Não se trata apenas de associar texto e imagem para sua compreensão, mas de saber que cada uma dessas linguagens detém suas peculiaridades, formando, em conjunto, uma linguagem única. E ainda, no caso de muitos quadrinhos, por exemplo, têm que ser acionados conhecimentos prévios, ora temáticos e extratextuais, ora acerca do próprio universo das histórias. (COSTA; BOURJAILE, 2010, p. 3).

Nos processos de leitura de quadrinhos, é preciso associar padrões estéticos distintos à leitura das imagens e dos textos e, além disso, relacionar outras formas de conteúdos que dizem respeito às temáticas, conhecimentos prévios, lugar de composição da obra e do leitor, entre outros aspectos. Dando ênfase as peculiaridades desse gênero, foram aplicadas diferentes metodologias de análise, as quais estão expressas no tópico a seguir.

1.2.2 Quadrinhos e métodos de análise

Estando em meio a um estudo que contempla as imagens e sua narratividade, a escolha de formas de análise dedicadas a elas é de suma importância. Aqui, estão apresentadas algumas reflexões que acreditamos serem necessárias para melhor ancoragem deste estudo. De início, partimos da conceituação semiótica, já que, advindo dela, faz-se possível estruturar recortes de significação. Posteriormente, outras metodologias também são

⁶ O uso da sequência narrativa como decoração, figurinos, uso do espaço e da página; a escolha do ponto de vista que pode desenvolver no interior do texto, se a narrativa é em primeira ou terceira pessoa, como é construído o discurso do narrador e dos personagens. (DÜRRENMATT, 2013, p.84).

apresentadas, como uma forma de visar diferentes possibilidades de leitura no caminho analítico dos quadrinhos.

O *signe*, para Peirce (1977, p.46), está relacionado a “um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido.”. Dessa maneira, o signo e as construções de significados residem tanto no campo das ideias como na forma material e acarretam para si múltiplas interpretações e sentidos. Essas representações de um signo linguístico podem ser apresentadas na linguagem por meio das palavras e também por meio visual, através de símbolos, imagens, entre outros elementos.

Nikolajeva e Scott (2014) compreendem o signo por duas vertentes: o signo icônico, que é concebido quando significante e significado estão relacionados por atributos comuns, ou seja, quando o signo é uma representação direta de seu significado. O signo convencional, que não está ligado a sua imagem representativa, mas à convenção social ou aos significados para os quais foram designados e construídos socialmente. Nesse sentido, tanto a imagem quanto o texto aparecem como signos dotados de significante e significado.

As imagens nos quadrinhos são tradicionalmente desenhadas e o texto pode ser apresentado por meio de balões, que abrigam as falas e diálogos, podendo estar solto na folha, como pode ser encontrado em quadrinhos contemporâneos, pode estar em nuvens, que revelam o pensamento das personagens, pode ser legendas acima ou abaixo da imagem, que trazem uma nova informação, normalmente direcionada pelo narrador e também podem vir em formas de onomatopeias, com a fonte em destaque, forma bastante presente nos quadrinhos americanos de super heróis (CAGNIN, 2015, p. 34). Temos, portanto, diversos elementos que constituem os quadrinhos e que envolvem a imagem e o texto e todos eles são levados em consideração no momento da análise dos quadrinhos.

Para além dos elementos supracitados, ainda existem as histórias que não seguem padrões específicos; elas são chamadas de histórias em quadrinhos mudas ou *sans parole*, que têm como precursor o francês Caran d’Ache. Cagnin (2015) afirma que essas obras específicas podem ser consideradas como os quadrinhos autênticos, pois se utilizam da imagem como principal elemento constitutivo da narrativa gráfica. Dai, portanto, a importância de um olhar analítico de leitura das imagens nos quadrinhos.

As histórias mudas são, por definição, as verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos, uma vez que não se vale de outro código senão o icônico para contar uma história, dispensam totalmente o texto servindo-se tão somente da representação dos momentos mais significativos das ações e dos gestos das personagens para sugerir, nos quadros sucessivos, o significado de movimento. (CAGNIN, 2015, p. 34).

Diferentemente da vinculação mantida entre ilustração e texto, que é encontrada em livros e revistas, comumente feita por associações em que as imagens têm caráter ilustrativo e subordinado ao texto (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011), nos quadrinhos, tanto imagem quanto texto são componentes dos significados que constroem a narrativa (COSTA; BOURJAILE, 2010). Como explica Cirne (1972), a linguagem dos quadrinhos é composta de mecanismos comunicacionais que expressam a sua narratividade semiologicamente através de imagens. Apoiando-se em Roland Barthes, o pesquisador defende que essa linguagem é, portanto, “um estado polissêmico voltado para o campo da representação, cuja estrutura significacional remeter-nos-ia a uma interrogação sobre o sentido.” (CIRNE, 1972, p. 28).

Para Viana (2016), os métodos de análise dos quadrinhos que dizem respeito às imagens e ao texto devem ser levados em consideração no momento de leitura da obra; no entanto, algo que para ele não pode ser esquecido é a totalidade da obra em si mesma.

Também deve ser considerada uma totalidade constituída, por uma determinação fundamental e outras múltiplas determinações, o **que também demonstra sua historicidade, sendo produto social e histórico**. O universo ficcional de uma determinada história em quadrinhos não surgiu do nada, foi gerada a partir de diversas determinações, desde a imaginação do(s) criador(es), **produzida socialmente, como também os elementos externos que atuam em sua materialização** em uma revista em quadrinhos ou jornal. (VIANA, 2016, p. 48, grifos nossos).

Por essa ótica, como Viana (2016) explica, é preciso considerar todos os elementos do texto, mas também aqueles que estão para além do texto e que estão diretamente ligados a sua composição. Ao observar o texto e o que está para além dele se firma o objetivo de identificar o plano da expressão e o plano do conteúdo. Para analisar os planos das HQ com base na semiótica, são elencadas categorias: as categorias topológicas, que se referem ao espaço, as categorias cromáticas, que se referem às cores e as categorias eidéticas, que se referem às formas (GREIMAS, 1984) e, para além dessas categorias, como explica Viana (2016) é

preciso dar espaço para que os elementos externos participem da análise como também fundadores da sua materialização.

Trazemos para a leitura da obra, questões que envolvem a totalidade do universo ficcional. Esse mesmo universo ficcional revela que uma história em quadrinhos, assim como demais obras de arte, não surge no nada. Em paralelo a outros determinantes que interferem na criação ficcional, como a própria imaginação criativa do autor, inserem-se na produção os contextos político, histórico e cultural:

É um pressuposto do método reconhecer que tal totalidade está inserida em outra totalidade, mais ampla, que é o conjunto de histórias de tal personagem e esta, por sua vez, está inserida numa totalidade maior que envolve os seus produtores, sua cultura, país, etc., e sociedade (VIANA, 2016, p. 48).

Em nossa análise, o intercruzamento das ideologias, de Satrapi, na obra é fator de fundamental importância, sendo destacado neste trabalho, visto que *Broderies* é uma criação artística memorialística indissociável dos posicionamentos políticos feministas de Marjane Satrapi. Neste sentido, observamos a obra também pelo viés de um ato político verdadeiramente afrontoso, por trazer críticas ao sistema patriarcal e falocêntrico.

Dessa forma, articulamos em nossa análise a representação simbólica das imagens e dos textos e as correlacionamos aos elementos que condizem ao contexto de produção da obra, bem como a formação política e ideológica da autora.

Figura: 15. *Broderies*, recorte 3.

Satrapa (2003, p.1)

Na figura acima, observamos a família de Marji no momento do jantar. O ato de sentar-se à mesa representa um símbolo na nossa sociedade, tendo em vista que é o momento em que as famílias, tanto ocidentais, quanto orientais, se unem para fazer a refeição, em que é atribuído o sentido de continuação da sobrevivência por meio da ingestão dos alimentos. Vale ressaltar que, para além do viés biológico, esse hábito também está repleto de aspectos culturais:

A mesa de refeição, por meio da comida, expressa um dos aspectos mais elementar para a subsistência do ser humano e garantia de sustentação da vida. Dessa forma, ter algo para comer é o que faz o homem avançar como uma de suas maiores urgências. A comida constitui a mais vital necessidade para satisfazer a fome. O meio e modo de suprir essa necessidade vital vai, ao longo da história, se fazendo por meio de diversos modos de produzir a vida e de diversas formas de comer, isto é, desde o comer no chão até o comer à mesa. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 3).

Como explicam Teixeira e Silva (2013), o hábito de sentar-se à mesa para comer é realizado de várias formas, conforme cultura e período histórico específicos. Nesse sentido, os pesquisadores também comentam duas finalidades humanas no ato da alimentação: a primeira, está voltada para a subsistência, pois o alimento nos dá nutrientes para sobreviver; a segunda, está relacionada a sobrevivência social, visto que o ato de comer está fortemente relacionado à interação e à socialização (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 3). Além da comunhão com os outros humanos, as refeições coletivas na mesa de jantar, para algumas culturas, representam um momento de comunhão com o sagrado.

Essa nova forma de sobrevivência enquanto ser de relação não vem pela mesma imposição da sobrevivência da espécie, mas pela consciência do gesto de comer que não apenas satisfaz o instinto, mas o supera, tornando o comer um ato livre pelo qual o homem relaciona-se com o mundo, com os outros e com o próprio Criador. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 3).

Na cena da cima (Figura 15), os personagens estão sentadas em uma mesa oval. O patriarca, avô de Marji, não está sentado na cabeceira da mesa, exercendo o papel de idealizador ou “peça mais importante do tabuleiro”, como observamos em determinadas culturas. A imagem nos apresenta, assim, a uma família reunida, que, pela organização em torno da mesa, simboliza unidade e coesão. Deste modo, “o ato de sentar à mesa legitima os interesses comuns, garantindo a sobrevivência e a comunhão.” (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 4).

Satrapi, o patriarca, elogia a matriarca da família, sua esposa, com um sinal de gratidão pela refeição, e esta, timidamente, retruca: – “Satrapi me lisonjeia”. A fala seguinte da narradora, no caso, a personagem Marji, está relacionada ao fato da sua avó chamar seu avô pelo sobrenome, ato de respeito na cultura iraniana, em que é aconselhável às mulheres não se dirigirem aos maridos pelo nome (PINTO, 2005).

Aqui, ainda na figura 15, deparamo-nos com imagem e texto lado a lado. Neste caso, o leitor da novela gráfica, no processo de leitura, como afirmam Costa e Bourjaile (2010), associa padrões estéticos distintos: o da imagem e o do texto. A imagem, construída por composições e signos representativos em contextos social e histórico, é disposta paralelamente ao texto, que não cumpre a função de descrever a imagem nem de

complementá-la, mas que age como outro padrão de sentido, para conjuntamente à imagem, expressar a cena.

Marjane Satrapi, já na primeira página de *Broderies*, nos apresenta condições sociais em que homem e mulher se comportam conforme modelos culturais que regularizam determinadas situações vivenciadas em grupo, como uma refeição entre familiares e amigos. Nessa parte da obra, pode chamar a atenção de um leitor oriundo da cultura ocidental o fato de que, mesmo em condições de partilha entre pessoas com as quais os personagens mantêm intimidade, a tradição seja seguida.

Ainda no início da obra, outro ponto a observar é que a tradição e a representação de um ideal socialmente referendado para a mulher iraniana se reafirmam em imagem e texto, ao passo que trazem a esposa como um símbolo de mulher paciente, dona de casa, “boa” mãe e “boa” esposa. Esse ideal feminino projeta para as mulheres responsabilidades exclusivas de preparar a comida, de cuidar de sua família e de respeitar seu marido, inclusive na forma com a qual se direciona a ele, pelo sobrenome.

Nessa primeira página da narrativa, observamos, então, que a cena é construída por desenho atrelado ao texto e ambos elementos desenvolvem os significados de representação constituídos historicamente. A narradora, Marji, não descreve a cena, visto que isto é feito por intermédio da imagem. A autora amplia os sentidos com a inserção de comentários às falas e às imagens, imbuídas de sua ótica individual, operando como uma narradora-testemunha que está envolvida na trama e que, ao mesmo tempo, atua como personagem secundária, ao observar, narrar e relatar informações.

1.3 Literatura e quadrinhos: diálogos possíveis

Desde que os estudos em volta da arte surgiram, a conceituação sobre a concepção e função da literatura é um assunto difícil de estabelecer um ponto final, tendo em vista que a delimitação da mesma pode ser dada por muitas vertentes de estudo. Nesse contexto, sabe-se que, em cada época da história, são atribuídas a literatura natureza e funções distintas, relacionadas à sua época e por isso muitos são os autores e as concepções existentes de literatura. Dentre as muitas concepções e possibilidades, concordamos com Candido (1972)

que apresenta a literatura enquanto representadora do real “A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem , que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos.” (CANDIDO, 1972, p.53).

Nesta complexa tarefa de conceber o texto literário, Candido (1972) explica três funções para a obra literária: a função psicológica, que diz respeito à capacidade do homem de fantasiar; a função formadora, que caracteriza a literatura como instrumento de formação do homem, ligando o homem a própria práxis da vida e aprendendo com ela, e a função social, que diz respeito ao leitor e ao universo ficcional que ele adentra ao ter contato com o literário e os muitos mundos de possibilidades que ele pode adentrar através da obra. Para Candido (1972) a literatura é a arte enquanto parte representativa da vida humana, da sua realidade e dos outros muitos universos de possibilidades.

Para o semiólogo e crítico literário francês Roland Barthes, a literatura é a linguagem em sua forma mais livre, em sua forma não-submetida ao poder opressor da linguagem que delimita as expressões:

O ser humano parte sempre, e todas as suas ações o dirigem para tal caminho, em busca da liberdade. Então, quando se considera que a liberdade é uma desvinculação total do poder a que se é submetido, dentro do universo lingüístico não há maneiras de ser livre. Só resta, pois, ao homem, a fuga da linguagem por meio de uma trapaça lingüística utilizando-se da própria língua: *Essa trapaça, salutar, essa esquiva [...], eu a chamo, quanto a mim: literatura.* (BARTHES, 1987, p 16).

A literatura se caracteriza, então, pelo fato de que a linguagem literária não necessita de moldes para ser expressa e se fazer compreendida. A literatura, para o autor, se estabelece por sua utopia, pois possibilita a criação de novas realidades, dando as palavras uma “verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1978, p.16). Neste sentido, a obra literária é aquela que promove imaginação, sensação e que possibilita aos humanos liberdade de expressão e vontade de ir além.

Delimitando, brevemente, entre tantos universos de compreensão e possibilidades do fazer literário, busca-se, nesse tópico, relacionar este mesmo fazer a uma forma de expressão

pouco comum neste meio: as histórias em quadrinhos. Adentra-se, assim, nas discussões dos quadrinhos enquanto obras literárias.

Jacques Dürrenmatt, professor de estilística e poética na universidade Paris-Sorbonne, desenvolve seus estudos em torno do texto romanesco e seus desdobramentos estéticos, além das ambiguidades e das aproximações estilísticas mantidas entre os quadrinhos e a literatura. Seu livro *Bande dessinée et littérature* (2013) traz discussões que abrangem as convergências e as divergências que envolvem esse gênero textual específico e suas inserções na literatura.

Dürrenmatt (2013) apresenta-nos algumas questões sobre as concepções que norteiam as noções de o que é ou não literário e afirma que as histórias em quadrinhos escapam das definições precisas e cultivam paradoxos, já que não se encaixam, tão certamente, nos conceitos preestabelecidos de literatura ou de arte: *“Elle continue, malgré son succès, à être largement incomprise”*. (DÜRRENMATT, 2013, p. 7)⁷. Sendo assim, apesar do sucesso e da propagação mundial do gênero, os caminhos turvos na concepção da linguagem dos quadrinhos, face à literatura e às definições de gênero textual, tornam as HQ ainda bastante incompreendidas.

Segundo Philippe Dupuy (2010), para muitos, a relação entre quadrinhos e literatura parece improvável. A literatura por vezes é posta em um parâmetro muito acima daquele em se encontra a HQ. Este pensamento se relaciona às concepções que tratam os quadrinhos como leitura para crianças, com a finalidade de promover diversão e afins, em contraposição ao texto literário, que seria de complexa compreensão.

Nessas definições, observamos preconceitos que limitam o que é ou não o fazer literário, além de subestimarem o poder das imagens, cuja narratividade é deixada de lado, por serem encaradas unicamente como símbolos que auxiliam o texto e o tornam mais acessível no processo de leitura.

La bande dessinée étant avant tout une forme de narration, ses auteurs devraient logiquement être bien considérés... Pourtant le milieu littéraire a toujours été condescendant vis-à-vis de ce mode d'expression. Certains ont

⁷ “Apesar de seu sucesso, ela permanece sendo incompreendida”. (DÜRRENMATT, 2013, p. 7).

encore du mal à admettre que l'on peut dire beaucoup à travers l'image.
(DUPUY, 2010, apud DÜRRENMATT, 2013, p. 7)⁸.

Como Dupuy (2010) defende, a questão do diálogo não funcional entre as formas artísticas das HQs e da linguagem literária está, majoritariamente, conectada ao fator do desconhecimento ou da aceitação em torno de narrativas integradas a imagens. Esse ponto surge, aqui, com grande pertinência e levanta alguns questionamentos: quando as imagens começaram a ser, de fato, estudadas? Estamos dando a devida atenção a elas?

Para Sardelich (2006), o estudo da leitura das imagens cresceu paralelamente ao desenvolvimento dos sistemas de comunicação e do audiovisual, sendo bastante influenciado pelo formalismo, pela *Gestalt* e também pela semiótica. Daí, então, a imagem aparece como portadora de um caráter comunicativo advindo de um processo; ela também passa a ser melhor compreendida como signo linguístico que incorpora diversos códigos.

Para exemplificar, mais claramente, a combinação inerente à complexa conexão das HQs e da literatura, Dürrenmatt (2013) nos mostra que essa relação também existe com outras formas de expressão, como, por exemplo, na união mantida entre a poesia e a pintura. Junção, segundo ele, ainda imperfeita:

Les unions imparfaites sont celles d'un art dont les signes se succèdent dans le temps, avec un autre art dont les signes coexistent dans l'espace. La principale est l'union de la poésie et de la peinture. On sent que cette différence essentielle dans l'ordonnance de leurs signes, ne permet pas une union parfaite d'où puissent résulter une action et un effet communs;
(DÜRRENMATT, 2013, p. 16)⁹.

Assim, a união entre literatura e quadrinhos pode parecer, neste momento, ainda delicada, da mesma forma que ocorre na junção entre pintura e poesia, que carrega um contraste e acaba por fazer com que uma das artes pareça depender da outra. O mesmo ocorre

⁸ A história em quadrinhos, sendo antes de tudo, uma forma de narrativa, seus autores deveriam ser evidentemente bem considerados... Entretanto, o meio literário sempre foi condescendente diante desse modo de expressão. Alguns ainda tiveram dificuldade para admitir que muito se pode dizer pela imagem.,⁸(DUPUY, 2010 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 7).

⁹ As uniões imperfeitas são as de uma arte cujos signos se sucedem no tempo, com uma outra arte cujos signos coexistem no espaço. A principal é a união da poesia com a pintura. Pode-se sentir que essa diferença essencial na organização dos signos não permite uma união perfeita de onde possa resultar uma ação e um efeito comuns. (DÜRRENMATT, 2013, p. 16).

em discussões sobre as HQs: estas são consideradas, de forma secundária, como gêneros dependentes do fazer literário.

Essas reflexões, que apresentam as relações mantidas entre o gênero dos quadrinhos e o trabalho estético literário como se fossem contrastantes, distanciam e polarizam o texto e a imagem em obras como as novelas gráficas. Na contramão dessa perspectiva, defendemos que o gênero narrativo aqui estudado traz consigo múltiplas possibilidades de leituras e sentidos. As alternativas são diversas para o produtor e leitor de quadrinhos, pois nesse gênero encontramos múltiplos caminhos possíveis de se construir sentidos.

On a beau jouer sur les mots, on continue à dire des choses. Bien entendu, il n'y a pas de message, car les significations sont détournées, chosifiées en formes. Mais elles restent des significations. D'une manière générale, la bande dessinée me paraît être avant tout une littérature, car elle manie des significations. (COUDRAY (s/d) apud DÜRRENMATT, 2013, p. 9).¹⁰

Na perspectiva exposta acima, os quadrinhos são uma forma literária, e não simplesmente por conta de suas temáticas, que também conformam um aspecto importante de análise das HQ. O ponto chave da obra em quadrinhos, que a relaciona ao literário, é a forma como ela é construída, a inferência que ela provoca, a imaginação que ela desperta, a ilusão proveniente da ficção e a construção de sua linguagem, bastante atrelada às ideologias que circundam suas condições de produção. Deste modo, percebe-se que são muitas as possibilidades de narração e de significação, assim como a poética, intrinsecamente literária.

Logo, esse gênero específico, para além do contraste entre imagens e textos, também desenvolve uma linguagem literária. Sobre a poética da imagem, Dürrenmatt (2013) apresenta discussões relacionadas ao antigo debate denominado *Ut pictura poesis*, proveniente da Grécia Antiga, e conduzido por Horácio, em sua *Arte Poética*. Esta discussão está relacionada à noção de unicidade entre a pintura e a poesia, e é desenvolvida pelo pensador grego através das proximidades mantidas entre essas duas formas de expressão.

¹⁰ Mesmo tentando-se brincar com as palavras, continua-se a dizer coisas. Evidentemente, não há mensagem, uma vez que as significações são desviadas, coisificadas em formas. Mas, elas permanecem sendo significações. De um modo geral, o quadrinho me parece antes de tudo uma literatura, pois maneja significações. (COUDRAY (s/d) apud DÜRRENMATT, 2013, p. 9).

Ce faisant, Töpffer s'inscrit à sa façon dans le vieux débat du Ut pictura poesis, tel qu'il a été repensé par Lessing au siècle précédent dans son Laocoon, mais quand le philosophe allemand distingue les signes naturels du dessin, plus immédiatement saisissables, des signes arbitraires et donc pus abstraits de la poésie, c'est pour poser une différence foncière entre les deux arts, pas pour prétendre à une efficacité plus grande que l'autre. De plus, lorsqu'il envisage l'union des deux, c'est pour préciser immédiatement les difficultés et les limites d'un tel projet esthétique. (DÜRRENMATT, p.15, 2013)¹¹.

O debate que relaciona a pintura e a poesia é explicado pelo crítico alemão G. E. Lessing, que em seu ensaio *Laocoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) apresenta contra-argumentos do princípio de similaridade entre as duas artes, no sentido de entender a particularidade de cada uma e ao mesmo tempo sem atribuir status supremo entre elas.

Portanto, no debate posto por Lessing (1766), como explica Durrenmatt (2013), no momento em que a imagem poética é estudada ostensivamente, seu horizonte mantido com a pintura é sinalizado, sendo possível estabelecer diferenças e transformações que são compartilhadas entre essas duas artes, sem necessariamente postular a maior eficácia de uma expressão em detrimento da outra, rivalizando-as.

Sobre a relação texto e imagem estabelecida na forma narrativa dos quadrinhos, Dürrenmatt (2013) explica que, diferentemente de gêneros como a charge, que também é composto por imagem e texto, nas HQs, se faz necessário construir sequências: o que importa na leitura é aquilo que se segue, o que está para ser dito, compondo, assim, um drama: *“Ce principe d’unité est fondamental et dépassé le simple ordonnancement chronologique, par ailleurs strictement respecté.”* (DÜRRENMATT, 2013, p. 17)¹².

¹¹ Como tal, Töpffer está, a sua maneira, no antigo debate de "Como a pintura, a poesia", como Lessing já havia pensado do século anterior em seu *Laocoon*; mas, enquanto o filósofo alemão distingue os signos naturais do desenho, mais imediatamente reconhecíveis, signos arbitrários e, portanto, abstratos da poesia, estabelece uma diferença fundamental entre as duas artes, não para reivindicar maior eficiência entre elas. Além disso, ao considerar a união das duas, esclarece-se imediatamente as dificuldades e limites de tal projeto estético (DÜRRENMATT, 2013, p. 15).

¹² “Esse princípio de unidade é fundamental e ultrapassa o simples ordenamento cronológico, além do mais, estritamente respeitado”. (DÜRRENMATT, 2013, p. 17).

Figura 16: *Broderies*, recorte 4.

Satrapi (2003, p. 62-63)

Na imagem acima (Figura 16), deparamo-nos com a junção de imagem e texto, em um padrão que se desenvolve heterogeneamente por todo o quadrinho. A lógica da sequência narrativa aplicada é aqui marcada pela ausência de enquadramentos fixos, distanciando-se das sequências tradicionais, que são feitas, geralmente, com espaçamentos marcados em tamanhos ajustados, que se repetem quadro-a-quadro. Em *Broderies*, a narrativa não está concebida nas formas padronizadas dos quadrinhos em quadro-a-quadro, como vemos, por exemplo, em *Persepolis*.

Fig. 17: *Persepolis*, recorte 1.

Satrapi (2000, p.127)

Em *Persepolis*, Marjane aplica um modelo mais padronizado, ou, dito de outra forma, mais próximo do quadrinho tradicional. Neste exemplo, as palavras são aplicadas de uma forma distinta daquela presente em *Broderies*; a voz da narradora se destaca daquelas expressas pelas personagens, encontrando-se na parte superior dos quadros, inserida em retângulos, enquanto que as falas das personagens seguem em balões abaixo dos retângulos. O modelo seguido nesta página de *Persepolis* se repete em vários momentos ao longo da narrativa, e é ainda alternado com outros padrões que seguem um modelo quadro à quadro,

bastante diferente da estética encontrada em *Broderies*. Seguindo a lógica comparativa citada por Dürrenmatt (2013), ao relacionar quadrinhos e charges, notamos em *Broderies* a construção das sequências narrativas, que, apesar de não serem marcadas, configuram uma ordem dividida em quadros.

A cena retratada na figura 16 representa a ida de Marji e sua amiga Shideh ao encontro de uma feiticeira de “magia branca”, conhecedora de subterfúgios para a concretização de pequenas ações na vida diária. O intuito das jovens é descobrir um encanto que faça com que Shideh consiga se casar com seu namorado, pois na cultura muçulmana o casamento é uma união de extrema seriedade e importância, ligado não apenas às práticas religiosas como também, econômicas. Segundo a tradição, o casamento é de grande valor, sobretudo para a mulher, e é tratado como um símbolo de respeito e honra (TRUZZI, 2008, p. 47)¹³.

A tentativa de acelerar o casamento com o auxílio da magia acontece pelo fato do possível casamento entre Shideh e seu namorado não agradar a mãe do próprio pretendente e, no processo ritualístico do casamento muçulmano, a família do noivo é a encarregada de procurar a noiva que considera adequada para o filho, dessa forma, a opinião de sua futura “sogra” era determinante para que o seu casamento fosse realizado e, como a mesma era contra a união, Shideh teve que agir por conta própria para realizar seu desejo. Da maneira como deu-se a história, ou Shideh encontrava um subterfúgio, ou continuaria vivendo uma relação afetiva/sexual com o namorado sem laços matrimoniais oficiais.

No prosseguimento da narrativa, no primeiro quadro, as jovens Marji e Shideh vão à casa da tal feiticeira. As batidas na porta são marcadas pela posição gestual da personagem, somadas à onomatopeia “toc, toc, toc”. Marji, que está na lateral, tem um rosto de espanto, com olhos esbugalhados, o que revela certo receio por parte da personagem em torno de tal lugar. Esse sentido não está esclarecido no texto escrito, mas está vinculado através da imagem. Nesse momento, o leitor do quadrinho faz uma inferência para decifrar o sentido: Por que Marji estaria desconfiada?

A magia branca, a cartomancia, o tarô e outras práticas ditas pagãs se relacionam ao ocultismo e se desenvolveram ao longo da história. Na cultura esotérica ocidental, são

¹³ Sociabilidades e Valores: um olhar sobre a família árabe muçulmana em São Paulo. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/dados/v51n1/a02v51n1>>. Acesso em 21 set. 2017.

entendidas como caminho da mão direita ou da mão esquerda, na divisão de magia branca e magia negra, respectivamente, também nomeadas como alta magia e baixa magia. Essas práticas se dão entre aqueles que têm o intuito de fazer feitiços, bons ou maus, realizando para tanto cerimônias específicas¹⁴, para que alcancem mais rapidamente a satisfação e a realização de sonhos, tais como ficar milionário, achar o par perfeito no amor, entre outros objetivos.

Em relatos históricos e também em meio a discursos que circundam a sociedade contemporânea, pessoas que afirmam ser dotadas desses conhecimentos e que fazem uso dessas práticas, até mesmo como fonte de renda, podem ser tratadas como maliciosas e charlatãs, vitimadas por opiniões do senso-comum, fundamentadas em preconceitos religiosos e em denúncias publicamente veiculadas. A exemplo deste fato, temos a caça as bruxas, que matou mulheres por diversas partes do mundo, tendo como força a inquisição, que se apoiava no combate a heresia na idade média, heresia esta, representada não necessariamente pelo fato de ir de contra aos costumes religiosos, mas ir de contra a alienação: temos um belo exemplo do que foi o silenciamento daqueles que eram dotados de saber e, neste caso, mulheres que eram dotadas de saber. Saber místico, voltado para a natureza e muitas vezes ligado ao tratamento de doenças e que resultou na demonização das mulheres (LIEBEL, 2004).

Assim, toda a representação oculta contida nas imagens desse recorte de *Broderies* foi construída socialmente e estabelece o caminho prévio de significação, atrelado ao conhecimento de mundo, inerente à sequência narrativa da cena, mas que está para além do ordenamento sintático expresso em palavras. Dessa maneira, esse senso de desconfiança em torno da magia já é estipulado através das imagens, sendo complementado pelas falas, no momento em que a feiticeira erra os nomes das personagens, em uma tentativa de adivinhação. De modo que, ao final desta página, no quarto quadro, elas entram na casa dessa senhora com rostos desconfiados.

Esse efeito de sentido, criado na cena a partir do visual e do texto, nos fez pensar em como o mesmo seria elaborado em uma novela literária sem imagens. Provavelmente, a narrativa poderia ser construída de diversas formas, como, por exemplo, detalhando o local, as roupas, as expressões faciais das personagens, os sentimentos por elas vividos (de medo,

¹⁴ RONALD, Hutton. *Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*. Oxford University Press. 1999, p. 392.

receio ou alegria). Poderia também ser expresso o cheiro de incenso no ambiente, entre outros aspectos. Se, ao invés de ser narrativa em quadrinhos, a cena acima tivesse sido apenas escrita, outros sentidos seriam destinados ao leitor, que encontraria outras possibilidades de leitura e interpretação da obra. No quadrinho, os elementos utilizados para desenvolver o efeito de sentido foram alcançados por intermédio das imagens, atreladas a excertos de texto narrativo. A questão central dessa reflexão é justamente a importância do desenvolvimento da leitura desse gênero, que traz a imagem com variada complexidade de sentidos, exigindo do leitor, assim como no texto narrativo, conhecimentos de mundo para realizar a leitura, visando à efetivação de sentidos.

Na página 64 (Figura 18), tem-se a imagem da feiticeira e das duas moças ocupando todo o espaço. Mais uma vez, os quadros aqui não estão marcados, reafirmando a forma mais livre e contemporânea de se fazer quadrinhos. Outro ponto importante a ser observado está relacionado à quantidade de textos por página. Em *Broderies*, vemos a forte presença da narrativa por meio das palavras, tanto pelo narrador quanto pelas personagens. Entretanto, até mesmo o uso do balão como recurso narrativo é, aqui, deixado de lado.

Na página 65 da narrativa, (Figura 18), a feiticeira faz uma leitura corporal e tenta fazer com que fosse possível, através deste meio, perceber algumas características sobre a vida das personagens. Essa leitura corporal é usada pelas feiticeiras e cartomantes no intuito de ganhar confiança e impressionar o cliente. Na cena, a feiticeira faz essa leitura sobre o que Shideh está vivendo, explicando cautelosamente a vida da personagem e a jovem retruca “Sim, eu sei! Agora o que devo fazer?”.

Ainda na página 65, (Figura 18), a feiticeira tira de baixo de si uma chave e, em seguida, explica para as jovens o que elas devem proceder. Nesse exemplo em questão, um pouco diferente das páginas anteriores, notamos a imagem fortemente atrelada ao texto, sendo através da narrativa em palavras que o sentido da cena pode ser mais bem compreendido.

Figura 18: *Broderies*, recorte 5



Satrapi (2003, p.64-65)

A seguir, Shideh tenta realizar os procedimentos sugeridos pela senhora, ao fazer um chá com a chave, depois de tê-la colocado dentro da própria vagina. O namorado, obviamente, percebe o aroma estranho do chá e finda por não bebê-lo. Assim, a história mal sucedida vira motivo de riso entre as amigas.

A narrativa que envolve esse evento em que Shideh e Marji são as personagens principais é apenas uma dentre outras presentes em *Broderies*. Essa característica de uma narrativa maior que carrega outras narrativas menores em seu corpo se assemelha bastante às narrativas literárias como ao romance e à novela, que podem ser compostas por diversas tramas. Em literatura, mais especificamente no romance, tem-se uma narrativa longa que envolve um número relevante de personagens distribuídos em núcleos menores e cheios de conflitos, na qual tempo e espaço podem ser alternados e dilatados, mesclando os tempos presente, passado e futuro.

A novela, outro gênero literário bastante popular, assemelha-se bastante ao romance. No entanto, tende a ser mais curta e traz consigo um número menor de personagens, de conflitos e de alternância de espaços. Muito embora a novela e o romance tragam consigo semelhanças, a diferença central entre esses dois gêneros está relacionada às marcas de tempo da ação, que na novela tendem a ser mais ágeis.

Em *Persepolis* (2000), deparamo-nos com uma obra mais longa, que em sua primeira versão foi impressa através de quatro livros distintos, cada um para marcar uma fase temporal diferente na obra. Em sua nova edição, tem-se um único livro, de cerca de 350 páginas, dividido em diversos capítulos, nos quais a autora retrata diversos momentos de sua vida, fortemente ligados a questões políticas e religiosas. Nesta obra, Marjane disserta sobre seu corpo, suas ideologias, sua relação com a religiosidade, o movimento punk, o regime ditatorial de seu país e as regras de conduta impostas às mulheres de sua geração.

Devido à construção da linguagem mais elaborada, ao tamanho e também a temática, *Persepolis* é por vezes tida como um romance gráfico político cultural, estando, para muitos, próxima do fazer literário.

Nesse contexto, por não ser “simplista”, a modalidade artística das *graphic novels* passa por confrontos teóricos ao ser comparada com a literatura. Na esteira dessa comparação, Dürrenmatt (2013) discorre sobre o aparecimento das *graphic novels*, com o surgimento de obras como *Maus* (1991), de grande complexidade narrativa e com embasamento histórico e filosófico. Dürrenmatt (2013) também discute que o gênero em questão gerou algumas divergências quanto à discussão de os quadrinhos serem um gênero próprio e de os quadrinhos serem considerados literatura.

Neste sentido, ainda segundo Dürrenmatt (2013), o termo *graphic novels* pode ter tido uma interpretação equivocada, ao passo que os quadrinhos receberam uma classificação em níveis: as *graphic novels* se configuraram como leitura literária destinada a adultos, enquanto os demais quadrinhos, de níveis menores, foram considerados leituras inferiores. Assim, essa categorização se tornou uma “etiqueta problemática” (DÜRRENMATT, 2013, p.45).

Dürrenmatt (2013) questiona as concepções de quadrinhos como literatura pelo fato e acreditar que as mesmas se apresentam de forma simplista, por colocarem o desenho e o texto em lados opostos (o texto estando ligado ao literário e a imagem a um mero suporte de

leitura). Ao mesmo tempo, conforme o autor, ainda existe o outro lado, “*D’autres préfèrent mettre en avant la différence entre l’écriture du roman et celle de la bande dessinée sans pour autant minimiser l’intérêt esthétique de celle-ci et s’interdire la possibilité de la penser comme littéraire.*” (DÜRRENMATT, 2013, p. 28) ¹⁵.

Dürrenmatt (2013), então, apresenta os posicionamentos do autor belga Smolderen (2009), segundo o qual o desenvolvimento do roteiro é uma narração de um sujeito, acarretando sentidos.

L’écriture scénaristique relève de la narration, de la transmission d’une certaine vision et mise en scène d’un sujet. Dans une telle perspective, le scénariste ne peut prétendre à un statut proprement littéraire à moins d’être un de ces ‘auteurs complets’ qui ‘règlent un problème de dessin par une astuce de scénario ou une difficulté de scénario par un travail graphique’ et donc ‘présent BD’. (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p.31).¹⁶

Dessa forma, coloca-se em questão a composição do quadrinho face à escrita de um romance, por exemplo, levantando a reflexão de que “*la pensée non verbale qui s’agite dans toute bande dessinée et qu’on ne peut pas résumer.*” (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32) ¹⁷. Ainda conforme o autor, a construção de um quadrinho implica em outra estética e em outra forma de construir o texto. Ela demanda, então, “*une autre économie de la mémoire, qui n’as pas grand-chose en commun avec celle de l’écriture purement littéraire.*” (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32) ¹⁸.

Na terceira parte de sua obra *Bande dessinée et littérature*, intitulada “*S’inspirer de la littérature*”, Dürrenmatt (2013) apresenta algumas características presentes nas HQ que advêm do fazer literário, como, por exemplo, a divisão em capítulos, geralmente presente nas

¹⁵ “Outros preferem enfatizar a diferença entre a escrita do romance e a das histórias em quadrinho sem, no entanto, minimizar o interesse estético desta e de se proibir a possibilidade de pensá-la como literária.” (DÜRRENMATT, 2013, p. 28).

¹⁶ A escrita do roteiro destaca a narração, a transmissão de certa visão e a produção de um assunto. Em tal perspectiva, o roteirista não pode reivindicar um status propriamente literário a menos que seja um desses ‘autores completos’ que ‘resolvem um problema de desenho por meio de uma astúcia de roteiro ou uma dificuldade de roteiro por um trabalho gráfico’ e, portanto, ‘presente BD’. (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 31).

¹⁷ “o pensamento não-verbal que está em qualquer quadrinho e que não se pode resumir.” (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32).

¹⁸ “outra economia da memória, que tem pouco em comum com a da escrita puramente literária.” (SMOLDEREN, 2009 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32).

ditas *graphic novels*: “*Au total donc une logique très littéraire pour une division explicitement romanesque. Le modèle est posé et bien posé pour une BD “adulte” prête à rivaliser avec la ‘grande’ littérature.*” (DÜRRENMATT, 2013, p. 110)¹⁹.

Assim, a construção de capítulos no desenvolvimento da narrativa, característica presente em grande parte dos romances, também é encontrada nos quadrinhos. Dürrenmatt (2013) questiona se a aparição dos capítulos seria uma manobra editorial e, até mesmo, se ela teria como objetivo fazer com que esses “álbuns” de quadrinhos, dada sua nova forma de organização, fossem tratados como próximos do literário, para fugirem da comparação de leitura didática ou leitura para crianças.

Dürrenmatt insere em *Bande dessinée et littérature* (2013) discussões sobre a poética da imagem, sobre a sequência narrativa dos quadrinhos *versus* o tradicionalismo literário, além de discorrer sobre a aparição das novelas gráficas. Neste último ponto, no que diz respeito à novela gráfica como uma nova forma de se fazer quadrinhos, o autor explica que, em parte, esse gênero também se estabeleceu pela formação de capítulos, fator presente no romance literário. Para o autor, a formação de capítulos é um ponto importante no desenvolvimento das *graphic novels*:

“Le chapitre, unité fondamentalement romanesque, n’entre pas sans incidence dans la bande dessinée. Qu’un débat important pour le devenir du média soit partiellement centré sur lui montre l’importance que revêtent les questions d’organisation formelle pour une art qui continue à vivre dans l’angoisse de rester assimilé à l’album pour enfants et de se voir refuser une place éminente dans le champ artistique. C’est signe que les choses avancent de voir les auteurs actuels s’en remettre à d’autres modes d’organisation et ne plus éprouver le besoin d’user d’indices romanesques.” (DÜRRENMATT, p. 113, 2013)²⁰.

¹⁹ "No total, portanto, uma lógica bem literária para uma divisão explicitamente romanesca. O modelo colocado e bem posicionado para um quadrinho 'adulto' pronto para rivalizar com a grande literatura". (DÜRRENMATT, 2013, p. 110).

²⁰ O capítulo, unidade fundamentalmente romanesca, não entra sem incidência nos quadrinhos. Um debate importante para o futuro dessa mídia, seja parcialmente centrado nela, mostra a importância que assumem as questões organizacionais formais por uma arte que continua a viver na angústia de ficar assimilada ao álbum para crianças e de se ver recusar um lugar eminente no campo artístico. Este é um sinal de que as coisas estão progredindo ao ver os autores atuais se basearem em outros modos de organização e não mais sentirem a necessidade de usar indícios romanescos. (DÜRRENMATT, 2013, p. 113).

Na perspectiva de Dürrenmatt (2013), a divisão em capítulos no desenvolvimento da narrativa gráfica torna mais próxima a ligação de quadrinhos e com a literatura e ao mesmo tempo explica que as indefinições teóricas quanto ao estudo do gênero não estariam ligadas às comparações propriamente ditas entre o literário e o gráfico, mas sim às errôneas interpretações que essas ligações podem vir a gerar, já que, conforme o autor, “*La bande dessinée n’est pas un genre ‘qui emprunte’. Elle possède sa propre singularité et, lors qu’elle en joue à plein, elle n’a rien à envier à aucun autre moyen d’expression.*” ²¹ (DÜRRENMATT, 2013, p. 8).

Dürrenmatt (2013) explica, citando Neaud (1968), que quando atribuída aos quadrinhos, a questão do valor literário pode se mostrar perigosa por duas razões: primeiramente, o juízo de valor que circunda a crítica convencional encara a novela gráfica como tendo um valor estético que a torna um gênero acima dos outros tipos de quadrinhos. Em segundo lugar, para o autor, como consequência dessa visão um tanto quanto problemática, cria-se um impedimento no que diz respeito à linguagem própria das HQ. (NEAUD, 1968 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32) ²².

Comment s’il était impossible de reconnaître qu’un bon travail de bande dessinée pouvait produire une bonne bande dessinée. Comme si le “bien” en art devait être toujours à tirer du côté d’un art majeur, ici la littérature. Je voulais pouvoir répondre à ce faux compliment en littérature, justement, et montrer que l’ayant fait en littérature non seulement ça ne m’aurait pas empêché de continuer l’entreprise en bande dessinée mais, qu’en plus, j’aurais nécessairement raconté autre chose en le racontant autrement. (NEAUD, 1968 apud DÜRRENMATT, p. 32,2013).²³

²¹ "As histórias em quadrinhos não são um gênero "que empresta". Ela tem sua própria singularidade e quando desempenhada na íntegra, não tem nada a invejar de qualquer outro meio de expressão". (DÜRRENMATT, 2013, p. 8).

²³ Como era impossível reconhecer que um bom trabalho de histórias em quadrinhos poderia produzir uma boa história em quadrinhos. Como se o 'bem' na arte devesse ser sempre desenhado ao lado de uma arte maior; aqui, a literatura. Eu queria ser capaz e responder a esse falso elogio na literatura, precisamente, e mostrar que tendo feito em literatura não somente não me impediria de continuar a empreitada em quadrinhos, mas, além disso, eu teria necessariamente que narrar outra coisa dizendo isso de outra forma. (NEAUD, 1968 apud DÜRRENMATT, 2013, p. 32).

Assim, nessa perspectiva, é preciso ter atenção na comparação de quadrinho e literatura, para que não sejam encobertas as outras múltiplas possibilidades de expressão presentes nas HQ.

Na imagem a seguir, as personagens desenvolvem uma conversa com temas como casamento e amor. No primeiro quadro, uma das personagens explica que o mais importante é o amor; ela conta que se casou por obrigação com alguém que não amava, e esse foi um dos grandes arrependimentos de sua vida. Na fala seguinte, outra personagem pondera a fala da personagem anterior, e explica que o casamento é algo sempre muito complexo, até mesmo para quem está apaixonado. A terceira personagem participante da cena mostra uma concepção bastante diferente das outras duas, ao afirmar que casamento não serve para nada.

Figura 19: *Broderies*, recorte 6



Satrapi (2003, p. 24-25)

Essas três mulheres explicam a Marji, cada uma com seu ponto de vista, os vários aspectos envolvidos no casamento. A protagonista da HQ apresenta conflito diante da

multiplicidade de ideias sobre a temática, demonstrando este fato mediante expressões faciais e não dizendo praticamente palavra alguma. No primeiro quadro, a repetição de seu rosto expressa dúvida. A repetição da imagem é um recurso bastante usado no quadrinho tradicional, para dar mais intensidade ao sentido que a cena demanda. Esse efeito também pode ser visto quando, por exemplo, os personagens de quadrinhos caem ou correm.

Dessa forma, na cena em questão, o sentido criado sobre a incompreensão ou as dúvidas de Marji é elaborado basicamente pelas suas expressões faciais e de movimento, que produzem um sentido único para além do texto e, assim, para além do literário, mostrando que o gênero apresenta características próprias, como o já citado uso da repetição de imagens na narrativa.

Os pré-julgamentos em torno da estética dos quadrinhos, ao serem comparados com a literatura, parecem problemáticos, tendo em vista que alguns quadrinhos podem ser considerados menos convincentes, ou de menor valor, se comparados a obras do cânone literário. Essa forma de crítica artística se apresenta como vaga e insuficiente para analisar uma HQ, já que esta é repleta de outras formas de significação a partir de imagens e de diversas representações, para além do texto verbal.

Os quadrinhos formam um gênero repleto de imagens e, para além disso, “*la BD, c’est avant tout un mode d’écriture. En disant cela, je ne mets pas le texte avant le dessin: je veux simplement dire que le dessin de BD est une écriture!*” (DÜRRENMATT, 2013, p.32)²⁴. Sendo assim, as imagens dos quadrinhos são, também, o próprio texto, e possuem riqueza de significados, estabelecendo por conta própria o encadeamento da narrativa e seu sentido, como podemos perceber no exemplo do quadrinho acima.

Sobre a expressão do diálogo nos quadrinhos Dürrenmatt (2013) comenta a difícil tarefa de expressar a comunicação tal qual o real, já que na oralidade, emissor e receptor estão em um processo de compreensão imediata. Por isso, o autor afirma que nos quadrinhos, as situações de diálogo entre os personagens apresentam uma experiência sensorial. Para a construção de tal experiência, são usados signos e subterfúgios, como, por exemplo, a utilização dos sinais de exclamação, interrogação ou suspensão – [...] –, a partir dos quais é

²⁴ “HQ é principalmente um modo de escrita. Ao dizer isso, eu não coloco o texto antes do desenho: eu só quero dizer que o desenho nas HQ é uma forma de escrita!” (DÜRRENMATT, 2013, p. 32).

possível demonstrar intensidade na fala e até mesmo expressão do silêncio. A junção desses signos, atrelados aos balões e aos personagens, desenvolve uma eficácia visual e comunicativa:

A l'oral, de tels ajouts à un message peuvent être produits de différentes manières tant linguistiques que paralinguistiques - nous disposons d'un répertoire d'intonations ou de gestes et d'expressions faciles - qui peuvent être utilisées parce qu'un interlocuteur est présent. [...] Dans la Bande dessinée, les signes appellent ainsi à multiplier les interprétations en autorisant une forme d'expérience sensorielle. (DÜRRENMATT, 2013, p. 117).²⁵

Assim como na literatura e no cinema, a questão do “ponto de vista” também é importante nos quadrinhos. O leitor, em seu primeiro contato com uma obra narrativa, procura saber quem é o narrador. Nas histórias em quadrinhos, diferentemente de um romance e de determinados filmes, o leitor vai perceber não um narrador específico, mas personagens vivendo diversas situações e interagindo por meio de diálogos e pensamentos.

Nas narrativas contemporâneas das HQs, a construção da subjetividade aparece como um conceito que agrega características literárias aos quadrinhos. O momento em que o autor da HQ indica ou sugere a próxima cena, sem deixá-la claramente registrada em desenho, faz com que o leitor tenha contato com o inesperado e se depare com uma obra mais aberta, de características romanescas. (DÜRRENMATT, 2013, p. 147).

Dürrenmatt (2013) discorre sobre a questão de *Rivaliser avec la littérature* (rivalizar com a literatura), a partir da qual levanta discussões em torno da inserção dos quadrinhos na história, além da presença da autoficção no gênero, bem como as novas formas de elaboração da narrativa em questão. No início do quarto capítulo de seu livro *Bande dessinée et littérature*, o autor discorre sobre a *graphiation*, ou a forma com a qual o desenhista se expressa. Dürrenmatt (2013) trata da importância de se ler a grafia e as imagens numa HQ: “*L'image possède un style, au même à un inventaire de caractéristiques techniques, de la*

²⁵ “No oral, tais adições a uma mensagem podem ser produzidas de diferentes maneiras, tanto linguísticas - dispomos de um repertório de entonações ou gestos e expressões fáceis que podem ser usadas porque um interlocutor está presente [...] Nos Quadrinhos, os sinais exigem assim a multiplicação das interpretações, autorizando uma forma de experiência sensorial.” (DÜRRENMATT, 2013, p. 117).

même façon que le style d'un écrivain ne se réduit ni à ses figures de rhétorique ni à constructions syntaxique" (DÜRRENMATT, 2013, p. 159)²⁶.

Em relação à presença do texto verbal nas narrativas gráficas, Dürrenmatt (2013) explica que a forma do gênero pode atribuir grande importância ao texto, sobressaindo-se este, inclusive, para além dos sentidos propagados pelas imagens. Entretanto, ainda conforme o autor, essa questão não necessariamente está relacionada ao número de palavras do texto, mas está atrelada às ligações em que as palavras são dominantes e as imagens dominadas. (DÜRRENMATT, 2013, p. 164).

Figura 20: *Broderies*, recorte 7



Satrapi (2003, p. 44-45)

No recorte de *Broderies* acima, o texto se apresenta de forma bastante marcante e dominante, se comparada à presença das imagens. Na cena representada em duas páginas,

²⁶ "A imagem possui um estilo, até mesmo com um inventário de características técnicas, da mesma forma que o estilo de um escritor não pode ser reduzido nem às suas figuras de retórica nem às construções sintáticas." (DÜRRENMATT, 2013, p. 159).

uma das personagens conta um pequeno trecho sobre sua vida domiciliar e conjugal. Ela diz: “A partir da segunda semana, ele começou a voltar cada vez mais tarde. Toda noite eu ficava esperando na janela, e toda noite eu o via descer do táxi com uma mulher diferente... ele as beijava como nunca tinha me beijado!”. Na fala da personagem, tem-se uma nova informação: seu marido aparecia todas as noites com uma mulher diferente, beijando-lhe em frente à porta de seu apartamento.

A imagem, nesse recorte, aparece como um exemplo de representação daquilo que foi dito pela personagem em palavras: o sentido da cena, que é o da insatisfação da personagem com seu casamento e com a postura de seu marido, se dá através do texto verbal, a partir da frase “ele as beijava como nunca tinha me beijado.”. Nesta frase, tem-se a confirmação da tristeza matrimonial da personagem em questão. Mediante a apreensão desse sentido, desenrola-se a cena em que a personagem conta, utilizando-se das palavras como principal suporte, as consequências de sua insatisfação, que fez com que ela buscasse afeto em outras coisas, como, por exemplo, na aula de dança, onde se apaixona por outro homem:

“Eu estava ficando maluca. Então decidi preencher os meus dias. Me inscrevi no Instituto Goethe para aprender alemão de manhã, e à noite fazia aula de dança. Foi lá que eu conheci o Herbert. Ele era o meu par de valsa. Eu sentia que ele queria me seduzir, mas eu era uma mulher casada, não podia ceder. Quanto mais eu via o Herbert, menos eu suportava a minha vida com o Huckang! Então finalmente me deixei levar. Ele era tão atraente! Nunca ninguém me fez as honras como ele. Um beijo e eu já estava no sétimo céu...”. (SATRAPI, 2003, p. 44-45).

Percebe-se então, que na página citada a importância do texto e sua ligação com a imagem. Para além, é possível também ler a expressão da personagem na cena, que remete a um desejo de estar em outra posição e de até mesmo, de ser outra, de ser aquela que é beijada na calçada próxima a entrada de casa.

Abordando o tema de HQ e história, Dürrenmatt (2013) discorre sobre as histórias em quadrinhos que têm como base temática conhecimentos científicos e filosóficos. Ele atrela essas questões a um movimento semelhante que ocorre também na literatura e no cinema, com a popularização de filmes que tratam da realidade e de narrativas literárias em torno de fatos comprovados. O autor comenta sobre a presença marcante na contemporaneidade de quadrinhos de autoficção, com a publicação de obras como *Maus* e *Retalhos*, entre outras, que

trouxeram as vidas de seus autores como elementos propulsores da criação estética, configurando-se também como autobiografias.

Dentre as relações mantidas entre quadrinhos, história e autobiografias, Dürrenmatt (2013) levanta o seguinte questionamento: o ato de ficcionar parcialmente a própria vida, no coração do princípio da autoficção, assegura um estado literário ao texto? Sobre essa problemática, o autor discorre:

Pour s'assurer une légitimité littéraire la bande dessinée autobiographique, à la manière de ce qui se produit sans cesse dans l'autofiction et plus largement la fiction moderne autant que post-moderne, peut user d'une forte intertextualité, favorisée par la nécessité pour l'autobiographie d'exhiber une culture qui lui servira à commenter de façon plus riche les expériences personnelles qu'il a décidé de rendre publiques [...] (DÜRRENMATT, 2013, p. 19)²⁷.

Para Dürrenmatt (2013), portanto, as autobiografias podem estar na forma de quadrinhos, e adaptarem suas necessidades mediante as particularidades da autoficção. Entretanto, não deixam de lado as representações do desenho/ilustração. (DÜRRENMATT, 2013, p. 206).

²⁷ Para garantir a legitimidade literária, a HQ autobiográfica, na forma de quem a produziu, constante na autoficção e, mais amplamente, na ficção moderna e pós-moderna, pode utilizar uma forte intertextualidade, favorecida pela necessidade para a autobiografia de exibir uma cultura que servirá para comentar de modo mais rico as experiências pessoais que decidiu publicar... (DÜRRENMATT, 2013, p. 197).

Figura 21: *Broderies*, recorte 8

Fonte: Satrapi (2003, p. 104-105)

Broderies carrega fortemente as características de uma obra histórica e autobiográfica, tendo em vista que conta a vivência de mulheres iranianas ao longo das gerações, relacionadas com a política e a religião local. As imagens e as palavras na obra são fortemente expressivas e, por vezes, carregadas de humor, aspecto marcante na obra de Marjane Satrapi.

Na cena acima, a personagem está inquieta por descobrir que o marido da sua “chefe” é homossexual. Marjane traz rostos com expressões fortes e palavras embaralhadas para criar o humor e mostrar o desespero da personagem ao saber de tal informação. Uma característica marcante na obra é a personalidade de cada mulher, que se difere e se contrapõe uma da outra em vários aspectos. Na imagem acima, ao passo que uma das personagens faz um escândalo pela descoberta da sexualidade do personagem, a outra age com bastante naturalidade. É nos aspectos que demarcam a heterogeneidade das personalidades das personagens que a

autobiografia em análise se faz expressiva. No caso agora representado, a personagem é retratada com tanto exagero, que seu choro pode causar riso no leitor.

Dando prosseguimento a seu livro *Bande dessinée et littérature*, Dürrenmatt (2013) discorre sobre a importância das imagens e sua forma de contar histórias: “*Par exemple le livre d’Alex Barbier, De la chose, c’est aussi presque de la narration, parce que la succession de ces images, le texte qui est mis, il n’y a pas de narration dans chaque image mais l’objet en lui-même ça devient quelque chose de narratif.*” (DÜRRENMATT, 2013, p. 210)²⁸. Ao analisarmos as histórias em quadrinhos, não podemos esquecer suas marcas específicas, que fazem das HQ um gênero único. Mas, ao mesmo tempo, visamos a entender a relação mantida entre esse gênero e a literatura como um caminho possível.

Prendre les bandes dessinées pour de la littérature: ‘lourde de sens, fonctionnant par associations, très suggestive, la bande dessinée occupe un espace qui échappe au radar de la littérature proprement dite’, ce qui ne l’empêche pas de partager avec elle la possibilité de posséder ‘une sorte d’anti-espace saturé gardé en réserve’. (DÜRRENMATT, p.53, 2013)²⁹.

Em contraponto às imperfeitas junções feitas com o gênero e suas possíveis inserções no campo literário, acreditamos em uma relação entre esses fazeres artísticos que resulte em desvelar os propósitos dessas construções estéticas, ressaltando as potencialidades comunicativas dessas mídias ou dessas artes. Logo, entendemos que quadrinhos e literatura são duas artes que podem, em determinados momentos, ocupar o mesmo espaço, dando origem a novas formas de expressão.

Dürrenmatt (2013) apresenta-nos alguns teóricos que, desde muito tempo, traçam caminhos possíveis de junção das duas artes, como Töpffer (1994), que nos apresenta o termo “literatura em estampas” para definir os quadrinhos.

²⁸ “Por exemplo, o livro de Alex Barbier, *De la chose* (1997), também quase uma narração, uma vez que a sucessão dessas imagens, o texto que colocado, não há narração em cada imagem, mas o próprio objeto nele mesmo o torna de alguma forma narrativo”. (DÜRRENMATT, 2013, p. 210).

²⁹ “Tomar as HQ como literatura: “pesado de sentidos, operando por associações, muito sugestivas, as histórias em quadrinhos ocupam um espaço que escapa do radar da literatura propriamente dita [...] o que não a impede de partilhar com ela a possibilidade de possuir uma espécie de ‘anti-espaço’ saturado mantido em reserva. (DÜRRENMATT, 2013, p. 53).

*En inventant la 'littérature en estampes', Töpffer est très clair, on l'a vu, sur la complémentarité nécessaire, dans cette forme nouvelle d'art, du visuel et du textuel. C'est au texte de s'adapter à l'image, très visiblement écrit de la même main qui dessine, sépare les images, encadre sans hésiter souvent à enjoliver au moyen de réseaux serrés de boucles". (DÜRRENMATT, 2013, p. 116)*³⁰.

As histórias em quadrinhos se apresentam, segundo Töpffer (1994), como uma literatura em estampas, que utiliza como base principal o desenho, a arte visual, mas que, ao mesmo tempo, traz consigo uma estrutura própria que pode se desprender de conceitos pré-estabelecidos: *"Dans la mesure où on peut créer des BD sans cases, sans bulles, sans images, sans textes, en noir et blanc ou en couleur, etc., il faut bien reconnaître qu'elles sont nombreuses, comme dans un genre littéraire comme le roman."*³¹. Dada a discussão sobre *graphic novels*, divisão de capítulos e inspirações na literatura, Dürrenmatt (2013) coloca: *Le 'roman graphique' était une étape et la bande dessinée a désormais bien d'autres cartes à jouer"*. (DÜRRENMATT, 2013, p. 113)³².

Segundo Dürrenmatt (2013), o quadrinho torna-se "literário" quando ultrapassa as zonas de ambiguidade em que se percebem tensões sobre o que pode ser lido e visto. Ele explica também que essa é uma ideia ainda difícil de ser analisada (DÜRRENMATT, 2013, p. 200). Ao chegar ao final da obra *Bande dessinée et littérature*, o autor conclui que ainda é complexo conceber o status das histórias em quadrinhos no campo artístico e literário. No contexto de produção atual, Dürrenmatt (2013) categoriza os autores das HQs: alguns buscam construir novas relações dessa mídia com a literatura, tentando aproximar o gênero com práticas culturais como o cinema, a música e a animação. Outros autores, ainda, reproduzem modelos considerados mais antigos, enquanto outra parcela tem objetivos intitulados como "pós-modernos".

³⁰“Ao inventar a 'literatura em estampas', Töpffer é muito claro, como vimos, sobre a complementaridade necessária nesta nova forma de arte, visual e textual. Cabe ao texto de se adaptar a imagem, muito claramente escrito na mesma mão que desenha, separa as imagens, enquadra sem hesitar muitas vezes embelezado por redes de laços apertados". (DÜRRENMATT, 2013, p. 116).

³¹ “Na medida em que podemos criar HQ sem caixas, sem boles, sem imagens, sem textos, em preto e branco ou em cores, etc... é necessário reconhecer que elas são raras como em um gênero literário como o romance." (DÜRRENMATT, 2013, p. 129).

³² “A "novela gráfica" foi um palco e o quadrinho agora tem mais cartas para jogar”. (DÜRRENMATT, p. 113,2013).

Neste capítulo foram apresentadas discussões que envolvem os quadrinhos e a literatura, trazendo reflexões de autores reconhecidos neste meio, com o intuito de dar alguma clareza para o leitor no que concerne a esta pesquisa no que diz respeito aos estudos dos quadrinhos; e, sobretudo, ao que está ligado a este gênero ainda complexo de ser analisado, que é a *graphic novel*. Como vimos, diante desse todo que foi exposto, a determinação de uma fórmula clara que classificasse o gênero em amarras teóricas excludentes não foi de todo possível e, talvez, nunca o seja, tendo em vista de que cada obra se apresenta como um universo de possibilidades de exploração de linguagens.

Por sua vez, *Broderies*, nessa ampla mistura de conceitos, apresenta uma delicada e divertida hibridez com relação ao uso das imagens, que são carregadas de expressões escandalosas e das palavras, que carregam o leve e ao mesmo tempo profundo teor da literatura.

2. ESTUDOS CULTURAIS, ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS

*L'art, c'est le plus court chemin de l'homme à l'homme.*³³

- André Malraux

A arte compreendida como sendo o caminho mais curto — assim expressou o escritor André Malraux —, e, ao mesmo tempo, mais veloz, de comunicação dialógica entre os homens realça sua importância enquanto expressão humana dotada de linguagens a serem exploradas, exteriorizadas e refletidas. Neste sentido, dentre os vários diálogos possíveis, a arte empreende a comunicação entre o individual (o artista e sua subjetividade) e o coletivo (os interlocutores do artista, inseridos em contextos sociais, históricos, políticos e econômicos determinados).

Neste capítulo, discutimos sobre as relações que envolvem a arte, as letras e os estudos culturais, pontuando noções de cultura, estereótipos e arte como manifestação cultural, ao enfatizarmos a memória literária como a expressão de um povo, discussão que é de notável importância para o andamento de nossas análises.

2.1 A representação cultural por um viés artístico-literário

Ao correlacionarmos a arte e a cultura, adentramos em áreas de estudo nas quais ambas estão inseridas, mais especificamente as que dizem respeito aos Estudos de Estética e aos Estudos Culturais e Sociais, que estabelecem ligação com tantas outras áreas do conhecimento, o que torna a relação entre arte e cultura algo bastante interdisciplinar.

Para não nos afundarmos no oceano do fazer artístico e não nos perdermos em questões como *o que é arte?*, tendo em vista a profundidade de reflexões e o extenso caminho de possibilidades subjacentes a esse questionamento, nesta pesquisa, entende-se a arte como sendo uma expressão que está ligada a cada partícula da individualidade humana e, para além, que está “profundamente colada a sua história, a sua cultura, ao seu tempo e ao seu momento específico de vida.” (MARTINS, 1992, p. 10).

³³ Tradução: A arte é o mais curto caminho do homem para o homem.

A partir dessa concepção do trabalho artístico, estabelecemos uma relação de diálogo entre a arte e a cultura, visando a contribuir para uma melhor compreensão da dimensão social da expressão artística, tendo em vista que “o artista não é imune às influências do meio social em que se vive. É um ser histórico, com um determinado contexto sociocultural e com um passado de experiências que se repercutem na obra.” (BARROSO, 2017, p. 85).

A arte apresenta uma percepção que o indivíduo tem do mundo: suas vivências, sua imaginação, seus sentidos; e, é elaborada e expressa por esse indivíduo das mais variadas formas:

O olhar sensível do homem viu a inconstância do mar. Séculos e séculos de observação o levaram a imaginar e a perceber as correntes marítimas. Registrou também seu movimento em verso e prosa, em músicas, pinturas, desenhos, danças, cenas... Quantos pensamentos, quantas metáforas, quantas imagens... já nasceram de seu olhar hipnotizados pelo mar... (MARTINS, 1992, p. 10).

A pintura, a escrita, a música, o corpo: a percepção artística ganha vida através de múltiplas facetas e possibilidades. A expressão por meio da arte atravessa o olhar, a percepção e a imaginação inerentes ao trabalho artístico do indivíduo. Expõem-se, através dela, não só a subjetividade do sujeito artista, mas também os lugares, as pessoas e o cotidiano que contextualizam sua produção, visto que é justamente “dele (do cotidiano) se depreendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte” (LUKÁCS, 1974, p. 11).

A arte, além de sua função poética, se coloca como uma possível explicadora das questões do mundo e da humanidade, ao transmitir informações e, para além, ao fazer com que o homem amplie seus conhecimentos, podendo este, a partir do saber, transformar o mundo. Como explica Fischer, “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo.” (FISCHER, 1987, p. 20).

A obra de arte vista de seu ponto de vida da práxis da vida teve, segundo Walter Benjamin, caráter efetivo ao passo em que se desenvolveu a sua reprodutibilidade técnica. No escrito *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955, Walter Benjamin apresenta-nos enxertos da história da arte e sua relação com a tradição.

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (BENJAMIN, 1955, p.3).

Para Walter Benjamin (1955), na medida em que a obra de arte tornou-se algo passível a reprodução em grande escala, tal como o surgimento da fotografia e do cinema e até mesmo da prensa, deu-se então atenção para algo anteriormente tanto quanto encoberto, aquilo que diz respeito ao contexto histórico de produção da arte e a sua tradição. “A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição.” (BENJAMIN, 1955, p.2), ao ser passível de reprodução, o estudo da arte não centraliza seu foco apenas na técnica artística, mas também nas ideias que permeiam a obra.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1955, p.3).

A arte, sobretudo na contemporaneidade, é um exercício contínuo de transgressão ao levantar problematizações e ao propor transformações do meio social (FARKAS, 2017). Ao enxergarmos a arte como sendo uma das condições da vida humana, que ultrapassa o próprio prazer do fazer artístico, consideramos o seu poder enquanto um meio de comunhão entre as pessoas, como a define Tolstói (1898).

A conexão entre arte e mundo se apresenta na literatura a partir da forte relação que aquela mantém com a história, concebida através das produções literárias feitas nos mais diversos momentos históricos vividos pela sociedade, que documentam memórias e tradições e que transpõem para as palavras, seja por via da prosa ou da narrativa, as mais variadas questões humanas ao longo de suas experiências coletiva e individual.

A literatura enquanto obra de arte é um fenômeno da cultura e não pode ser retirada desse contexto (PAGANINI, 2007, p. 3). Antônio Candido (1976) apresenta a literatura como um sistema que age sobre ela mesma e sobre os leitores:

É um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vivem na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. [...] a obra de arte só está acabada no momento em que se repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. (CANDIDO, 1976, p. 25).

Candido (1976) discorre sobre a importância de estudar a obra aliada ao seu contexto de produção e de circulação, além de tratar sobre a relevância da receptividade, inerente ao leitor, sem a qual a obra literária não teria vida, ou, nas palavras do próprio autor, não teria repercussão ou atuação (CANDIDO, 1976, p.25). No entanto, ao mencionar o escritor e autor da obra literária, Candido (2006) explica que apesar do mesmo estar inserido em dado contexto, ele, em si mesmo, possui autonomia em seu fazer artístico, pois o poeta “não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.” (2006, p. 22).

No tocante à força da propagação do texto literário, potencializam-se vidas e saberes. Sobre a importância dos espaços em que o texto se propaga, Roland Barthes defende: “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (BARTHES, 1987, p. 9).

É no espaço estabelecido pelo diálogo entre escritor, obra e leitor que são postas as cartas para o jogo da linguagem: o texto se mostra e um leque de possibilidades se abre, repleto de ideias que transcendem a mera decodificação das palavras. O texto, para Barthes, portanto, “excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas.” (BARTHES, 1987, p. 22).

Ao mesmo em que Barthes (1987) explica o texto como um oceano ideológico imaginário que pode refletir o seu contexto e a cultura de onde está inserido, ele também

explica que o mesmo não se efetua apenas em seu contexto, como uma mensagem que tem um objetivo social. Ele também discorre sobre a obra literária enquanto obra de arte, que foge aos moldes e padrões e até mesmo daquilo que é esperado como representação do real.

Escrever sempre foi um “verbo intransitivo”. A obra literária não é mensagem, é fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as das próprias linguagens. O sistema da linguagem não é análogo ao sistema do mundo, mas homólogo. A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria. (BARTHES, 2013, p.9).

Assim, Barthes (2013) explica que o texto literário aponta para si próprio, com isso, ele visa o não aprisionamento do texto as condições de produção, não desconsiderado o caráter histórico de uma obra, mas valorizando, sobretudo, a literatura em si mesma como uma linguagem que se propagada, que se movimenta e que se reinventa.

Sendo a arte literária um produto da expressão social do homem, ela não se encontra distanciada das ideologias que adentram os seres humanos e que conformam as comunidades e as civilizações. Para Paganini (2007, p. 5) “A representação da identidade cultural é visível na obra de arte, é dessa visibilidade que surge a questão do imaginário – ato de consciência como modo de perceber o mundo que está ao seu redor, o ambiente de convívio.”.

Nesta pesquisa, dando atenção para os vestígios de representação cultural na novela gráfica que compõe nosso *corpus*, trazemos representações de identidades cujo falar foi substituído por silenciamentos por uma sociedade machista e misógina que se propaga até mesmo na expressão artística e no mercado editorial.

No texto *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais* (2012), Regina Dalcastagnè discorre sobre o fazer literário e a literatura como um lugar de disputa e sendo esse lugar de disputa, apresenta que muitos se fazem vencedores, cuja voz é ouvida, enquanto outros são silenciados “Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.2). Espaço de fala é espaço de poder e ainda muitos indivíduos padecem em silenciamentos causados pela demarcação desse território.

Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de

legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para se pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.2).

A problemática apresentada por Dalcastagnè (2012) se expande, sobretudo, naquilo que diz respeito a quem fala sobre o outro e qual o lugar de fala do outro que não se insere nos padrões delimitados pelo mercado editorial. Ao fazer um levantamento dos escritores mais premiados Dalcastagnè (2012) apresenta a dominação por parte do homem branco, enquanto outras identidades são apagadas.

Ao receber o prêmio Jabuti, um dos maiores prêmios nacionais para a categoria literária, as matérias que surgiram sobre Maria Valéria Rezende traziam títulos e comentários tais como “Freira desbanca Chico Buarque”, mostrando que o relevância do ato não se apresentava pela obra vencedora, mas pelo fato de uma mulher, ainda mais uma freira, ter desbancado o renomado músico e escritor Chico Buarque de Holanda, com quem a mesma estava competindo no prêmio.

O caso Maria Valéria, também se expande no mercado editorial das histórias em quadrinhos, na medida em que no ano de 2015, ao ser lançada a antologia que prometia o recolhimento de obras dos quadrinhos brasileiros, intitulada *O Fabuloso Quadrinho Brasileiro* trouxe apenas quatro quadrinistas mulheres em uma lista com mais de trinta quadrinistas homens. Em 2015, no Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), que acontece tradicionalmente a cada dois anos na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, onde o fabuloso (não tão fabuloso) quadrinho foi lançado, corriam nos corredores da Coudelaria Souza Leão que existiam “poucas mulheres quadrinistas no Brasil” e que, além disso, o conteúdo produzido pelas mulheres era demasiadamente “fofo, simples e só tratava de menstruação”. Esses comentários causaram discussões no evento que continha, um grande número de autoras mulheres, compondo os *stands* de vendas, as mesas, as palestras e outros

polos do evento. Na edição de 2015 existiu até mesmo um *stand* composto apenas por autoras mulheres, chamado de *Vênus Press*, que continha mais de 20 autoras do Brasil inteiro ³⁴.

A presença de um número significativo de mulheres no maior evento de quadrinhos independentes no Brasil no mesmo dia em que uma antologia voltada para o trabalho de homens foi lançada, só reafirmava aquilo já entendido por nós mulheres, que a literatura é sim, um território para poucos. Ao afirmar que existem poucas autoras e que as existentes falam sobre menstruação, ou seja, sobre assuntos particularmente femininos, mostra-se, portanto, que o assunto, que o discurso presente na expressão literária nacional se determina por um mercado editorial pouco interessado na fala do outro, na fala que foge do esperado por aqueles que compõem as editoras, as bancadas das premiações entre outros lugares que exercem o poder de dar o direito a fala.

Quem fala sobre as mulheres na literatura? Quem concebe o é que feminino? Não seriam as mulheres e suas produções estigmatizadas e estereotipadas nesse contexto? Essas são questões a serem pensadas e insistentemente discutidas. Em síntese, o que se conclui da discussão apresentada neste capítulo sobre arte e expressão é que, mesmo não tendo o intuito de limitar a obra de arte e o fazer artístico, observa-se, aqui, o caráter da obra de arte enquanto representadora da cultura. Deste modo, o fazer artístico intrinsecamente ligado ao social transparece e expõe ideologias historicamente construídas. Dessa forma, com o intuito de identificar as marcas de expressão cultural atribuídas pelo texto literário na obra *Broderies*, na sessão a seguir, são apresentadas noções de cultura e de estereótipos.

2.2 Cultura e estereótipos

O termo cultura é estudado e discutido desde muito tempo por antropólogos, sociólogos e demais estudiosos das Ciências Humanas. Dentre as tantas definições e denominações relacionadas à cultura, nos apoiamos nas discussões de Barroso (2012), que define a cultura em dois conceitos. Um deles remete a uma visão mais tradicional: a cultura como ideia ligada as informações biográficas e enciclopédicas encontradas nos livros, nas

³⁴ O *stand* da *Vênus Press* trazia inúmeras obras de autoras mulheres brasileiras. Além dele, muitos outros *stands* também contaram com quadrinhos de autoria feminina no evento.

mídias e nas artes. Essa compreensão delimita o que seria a pessoa culta, ou seja, aquela que dominaria ou que teria um conhecimento vasto. Por sua vez, o outro conceito de cultura apresentado pelo autor está relacionado aos costumes, aos hábitos, às regras e aos valores construídos e fundados pelos grupos sociais ao longo da história.

Seguindo a mesma linha deste último conceito de cultura, Teixeira e Silva (2013) explicam que “cultura entende-se como um conjunto de hábitos, valores, regras, símbolos que caracteriza um povo. É o modo do homem, enquanto ser social, pensar, agir, criar e modificar o seu ambiente. Por isso a cultura é produto e patrimônio do homem: a sua identidade” (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 2). Assim, a cultura se apresenta como um produto constituinte da identidade do ser humano, estando ligada a todas as esferas da vida em sociedade:

Não há como separar os elementos culturais das outras esferas da sociedade, como a política, a economia etc. Porque tudo expressa e reflete um bem da sociedade. A cultura tem a finalidade de conservar e atualizar a sua história, ou seja, a sua tradição. Nesta perspectiva, a cultura é um fenômeno social e está radicada na vida do homem. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 3).

A cultura se torna um bem social, ao estar comprometida com a preservação (ou a ruptura) da tradição. Dada uma sociedade humana específica, os valores desenvolvidos no decorrer de sua história são interpretados, elaborados e recepcionados de diferentes maneiras, ligadas a diversos aspectos, tais como religião, geografia, economia, conflitos políticos, entre outros. Cada sociedade, imersa em um contexto específico, possui uma vivência particular com as manifestações artísticas. Prova disso, são as diferenças culturais no que diz respeito às sociedades orientais e ocidentais e suas concepções de vida, seus hábitos e seus costumes, ressaltados pelas artes dessas civilizações de formas diferentes.

Constituída por elementos materiais e imateriais, a cultura tem a tarefa sublime de transcender uma realidade, à medida que certos hábitos apontam para outra realidade que, por sua vez, adquirem significados singulares para um povo. Por isso, a cultura se insere no mais íntimo das relações humanas, por provocar uma maneira do homem ser, pensar e agir no seu ambiente. Ora, todo elemento cultural está integrado num todo, ou seja, não existe isoladamente, mas parte de um corpo social maior. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 3).

Diante da diversidade cultural existente, observar a cultura do outro pode ser algo complexo, já que a comparação e o julgamento por vezes se apresentam inevitáveis. Além do mais, os costumes e os valores expressos nas artes, a depender de suas recepções, podem gerar choques culturais, como explica Rocha (1984, p. 5) ao afirmar que “a diferença cultural é ameaçadora porque fere nossa própria identidade”. Logo, o contato com a cultura do outro pode ser bastante problemático, se for baseado na tentativa de reafirmar a construção da identidade sociocultural do crítico, que tende por menosprezar a cultura do outro, atribuindo-lhe juízos de valor:

Segundo a teoria da identidade social, quando os indivíduos se percebem como membros de um grupo, sendo essa pertença importante no contexto da relação com outro grupo, são levados a favorecer os membros do seu grupo, a fim de manter e reforçar a sua identidade social positiva. (CABECINHAS; LÁZARO, 1997, p. 3).

Ao afirmarmos constantemente a nossa cultura, sobrepondo-a, inclusive, às demais expressões culturais, nos impossibilitamos de enxergar o outro e os sentidos que ele dá ao mundo, perpassados por tradições e modos de vida bastante diferentes dos nossos. Assim, essa postura, de certo modo eurocêntrica, com resquícios de uma visão “civilizada” e ocidental, que tende a tornar o outro um mero objeto de estudo, acaba por dificultar o contato intercultural, a interação com as diferenças e, até mesmo, o respeito.

No limiar das problemáticas surgidas no interior dos estudos mais recentes sobre as culturas, é preciso refletir: existe apenas o lado negativo dos estereótipos que norteiam a forma como são compreendidos os valores da cultura do outro? A priori, os valores e os estereótipos são construídos, inclusive na leitura das manifestações artísticas, com o intuito de desenvolver a comunicação e a compreensão entre sujeitos de diferentes formações culturais. Somente posteriormente a esse contato, os estereótipos se transformam em ações na vida prática dos indivíduos. Pois, como afirma Berwig (2004, p. 65), “A compreensão dos valores culturais nos ajuda a apreciar o comportamento das outras pessoas. Saber, por exemplo, que os japoneses valorizam o detalhe e a polidez, pode nos ajudar muito em uma situação de comunicação intercultural.”.

Assim, os valores e os estereótipos constroem categorias de compreensão e de convívio social: “um estereótipo é uma categoria a partir da qual um indivíduo assume características básicas do grupo ao qual pertence.” (BERWIG, 2004, p. 65). Essas características básicas estão ligadas às formas de representação do grupo social, que abarcam inúmeros aspectos culturais. Os estereótipos surgem, portanto, como uma forma de processar as informações compartilhadas pelos sujeitos de um mesmo grupo.

Estereotipar é uma forma complexa de categorização, que organiza mentalmente nossa experiência e guia nosso comportamento em relação a determinado grupo de pessoas. O estereótipo é encontrado em quase todas as situações interculturais. A razão para essa natureza persistente dos estereótipos é a de que o ser humano tem uma necessidade psicológica de categorizar e classificar. Já que vivemos em um mundo tão grande, complexo e transitório, fica difícil conhecê-lo em todos seus detalhes. Então, o estereótipo tende a ser conveniente para ajudar-nos em nossa classificação. (BERWIG, 2004, p. 70).

Os estereótipos, portanto, exercem a função de “classificar”, na medida em que criam padrões de representação, podendo definir aspectos típicos de uma cultura. No entanto, ao mesmo tempo, eles não podem ser determinantes, sobretudo quando imbuídos de valores particulares: “cada pessoa é única e o seu comportamento não poderá ser previsto com base nas normas culturais do grupo.” (BERWIG, 2004, p. 65). Cada ser carrega consigo suas próprias vivências, características e ações, que não podem ser sobrepostas às manifestações culturais distintas das suas.

Os estereótipos são formas de categorização utilizadas pelas pessoas para apreenderem o mundo; já que este é tão grande e complexo, torna-se difícil conhecê-lo com todas as suas particularidades (...) eles são úteis para nos auxiliar em nossas classificações. Mas eles também representam um empecilho para a comunicação intercultural, ao fornecerem uma visão simplista e super generalizada da realidade. (BERWIG, 2004, p. 65).

A partir desta ótica, é necessário ressaltar que hoje diversos estereótipos que envolvem a mulher árabe são firmados e reafirmados; estereótipos esses que concebem a mulher árabe como frágil e oprimida; uma mulher submissa e sem possibilidades variadas de vida. Esses estereótipos advêm de vários aspectos. Dentre eles, destaca-se a influência da religião. Sabe-

se que a religião é algo bastante importante para o povo árabe, de modo que chega, inclusive, a interferir em diversos outros campos, como, por exemplo, na política dessa sociedade. Essa junção entre política e religião se apresenta de maneira tão forte, que a dissociação entre elas, naquele território, parece impossível ou pouco provável. Nessa relação bastante forte, muitos dos valores religiosos, ao invés de serem reproduzidos dentro dos limites da escolha individual, são tidos como práticas sociais impostas:

Um particular de toda cultura, tanto antiga como moderna, é o seu aspecto simbólico, carregado de uma mística e espírito unificador. Certos aspectos culturais tocam no mais íntimo da vida espiritual dos homens e, particularmente, da sua dimensão religiosa, ou seja, das crenças que provocam e sustentam hábitos. Toda civilização recebe da cultura uma religiosidade. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p. 2).

No Irã, a junção da política com a religião se dá mais fortemente na virada dos anos 1980, mais especificamente a partir de 11 de fevereiro de 1979, quando o Aiatolá Khomeini, líder da Revolução Iraniana, derruba a monarquia do Xá Reza Pahlavi e instaura a República Islâmica no Irã. O país se torna teocrático, ao seguir as leis do Alcorão, diferentemente do que era exigido pelo ditador Xá, que tratava a religião como um atraso.

Para as civilizações antigas a cultura percorria todo o patrimônio e bem de uma sociedade a tal ponto de não poder prescindir a separação das instituições, isto porque uma estava relacionada com a outra, quer dizer: todo bem religioso estava assegurado pela política, pela sociedade”. (TEIXEIRA; SILVA, 2013, p 2).

A seguir, na Figura 22, encontrada através do *Google*, ao pesquisarmos “mulher árabe”, vê-se mulheres com rostos cobertos e olhos explicitamente reflexivos.

Figura 22: resultado da pesquisa “mulher árabe” no site *Google*.



Fonte: Al Jazeera (2015)

Não se sabe ao certo o que essas mulheres estão a pensar no momento da foto, nem o que elas sentem e o que elas gostariam de expressar, pois seus corpos estão cobertos pelos muitos véus das interferências do Estado, da religião e do patriarcado em suas vidas. A mulher árabe, aqui, pode ser traduzida com uma palavra: mistério. Assim é a representação cultural que a sociedade ocidental comumente faz da mulher árabe, de mulheres encobertas pela opressão. Com base na imagem acima, questionamo-nos sobre quais são os véus presentes na imagem (física e simbolicamente), e começamos pelo primeiro deles: o *niqab*.

O *niqab* é o acessório que conhecemos como véu, e que serve para cobrir o rosto e os cabelos das mulheres árabes revelando apenas os olhos (esses podem ser deixados à vista sem tecido, ou com um véu transparente) ele é geralmente feito de tecidos de algodão ou poliéster, tendo a cor mais comum o preto. A utilização deste objeto deu-se, primeiramente, por intermédio da religião, tendo em vista que no Alcorão está previsto que a mulher dê mais atenção ao saber do que às vaidades do corpo. Além disso, o véu também surge como um acessório que veta e encobre a beleza feminina, escondendo-a do olhar do homem, no intuito de protegê-la:

Ó profeta, dizei a vossas esposas, vossas filhas e às mulheres dos crentes que quando saírem que se cubram com as suas mantas; isso é mais conveniente, para que se distingam das demais e não sejam molestadas; sabeis que Deus é Indulgente, Misericordiosíssimo.” (CORÃO - 33:59).

Apesar da imposição religiosa, as mulheres, nos anos que antecederam a Revolução Islâmica, podiam optar por usarem ou não o véu. Ao pesquisarmos alguns editoriais iranianos de moda dos anos 1960 e 1970, deparamo-nos com a seguinte imagem:

Figura 23: Moda iraniana anos 60.



Fonte: Vogue (1969)

Na imagem acima, vê-se duas mulheres usando roupas com decotes que mostram grandes partes do corpo, além de rosto e cabelo, numa época que antecede a Revolução Islâmica. Posteriormente a este momento histórico, as mulheres iranianas são obrigadas por lei a utilizarem o véu publicamente.

As comparações subjacentes entre a Figura 22 e 23 tornam-se bastante delicadas, tendo em vista que, assim como no Ocidente, no Oriente, as reflexões em torno dos corpos das mulheres, inclusive os discursos feministas, convergem e divergem em inúmeros aspectos. Dentre as reflexões divergentes, há um grupo que defende o uso do véu pela mulher como uma forma de afirmação da cultura e, sobretudo, de representação da fé. Outro grupo, por sua vez, defende o direito de a mulher escolher ou não usar o véu, tendo em vista que caberia somente a ela determinar os usos de seu corpo. No ano de 2015, a *tag* *#mycautiousfreedom*³⁵ tomou os tópicos do *Twitter*. Através dela, mulheres árabes do mundo todo protestaram contra a obrigatoriedade do véu.

³⁵ Tradução: minha liberdade cautelosa.

O fato histórico de mulheres de diferentes lugares do mundo, que compartilham entre si uma mesma cultura, protestarem contra o uso do véu, entendendo-o como um objeto de opressão misógina, faz com que o estereótipo de mulher silenciada passe por desconstruções. Neste aspecto, também se insere a obra *Broderies*, ao passo que coloca as mulheres como autoras de suas próprias falas. Ao contrário da representação da Figura 22, vê-se na produção de Satrapi mulheres sorridentes em momentos de intimidade.

Figura 24: recorte 9.



Fonte: Satrapi (2003, p.70-71)

Na cena acima, que representa o andamento do episódio do feitiço feito pela personagem Shideh (conferir página 42) para conseguir casar com seu namorado, todas riem pelo desfecho da história: o namorado de Shideh se recusa a beber o chá do feitiço, porque nele continha um líquido branco esquisito (corrimento vaginal), inserido por Shideh ao longo da preparação da magia. A cena apresenta, ainda, leveza na linguagem e nas imagens, ao tratar com naturalidade alguns aspectos envolvidos nos discursos sobre o corpo da mulher e a

sexualidade feminina, além de ressaltar o direito de escolha da personagem Shideh, inclusive de fazer algo mirabolante para garantir um matrimônio.

Em *Broderies*, na cena seguinte à reproduzida na figura 23, uma das personagens participantes do diálogo em torno da vivência de Shideh fica chateada por não ter entendido a comicidade do desfecho do feitiço, certamente por desconhecimento do próprio corpo e das funcionalidades sexuais que o mesmo traz consigo. Assim, *Broderies* se apresenta como uma obra que desconstrói estereótipos, ao passo que relaciona diferentes modos de se conceber e se representar o feminino, por parte das próprias mulheres iranianas. Em uma mesma página, vê-se mulheres que falam de seus corpos abertamente e outras que ainda não o conhecem com profundidade.

Como discutido anteriormente, aliados a fatores históricos, os estereótipos que circundam a percepção ocidental sobre os povos islâmicos (como sendo extremistas religiosos) e as mulheres árabes como sujeitos subalternos são propagados em diferentes partes do mundo, como formas de caracterização dessa cultura específica. A exigência do uso do véu e da reprodução de determinados comportamentos em sociedade são pontos que chamam bastante atenção, por entrarem em conflito com os padrões ocidentais. Não raro, discursos sobre o sofrimento das mulheres árabes com o machismo e o patriarcado, referendados pela política e pela religião, norteiam a compreensão ocidental em torno desses sujeitos.

Todavia, torna-se bastante simplista a comparação entre as formas de comportamento reproduzidas pelas mulheres árabes e pelas ocidentais. Esse julgamento compreende o ocidente como se fosse um lugar livre dessas opressões. No entanto, sabemos que a misoginia e o machismo se fazem presentes também no cotidiano da mulher ocidental. Prova disso, são os discursos ainda fortes nas culturas ocidentais, como o de que toda brasileira é bunda, como canta Rita Lee, na canção *Pagu*, em que trata dos estereótipos criados sob o feminino e que, nesse trecho em questão, põe em destaque as nádegas da mulher brasileira, que exercem papel de estereótipo para classificar as mulheres e também para intimidá-las e até mesmo oprimi-las. Neste sentido, os estereótipos podem denegrir povos e suas práticas.

Os estereótipos não têm apenas o poder restrito de ferir alguém. Além disso, eles também podem gerar inúmeros problemas nas vivências coletivas, somando-se a questões

políticas particulares. Os estereótipos sobre os povos árabes tornam ainda mais delicada a cena política dessas sociedades, em relação aos demais povos ocidentais. Em 2011, tomando como deixa a guerra civil desenvolvida pós-repressão dos protestos da Primavera Árabe, onda revolucionária de manifestações e protestos que ocorreram no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 18 de dezembro de 2010, o Estado Islâmico resolveu atacar fortemente a população síria, já combatida pelo totalitarismo de Bashar al-Assad. Diante de toda a violência e do sofrimento desse povo, tornou-se constante entre os sírios a emigração precária e clandestina pelo mar em busca de sobrevivência no território Europeu.

Enquanto ocorria a emigração, a xenofobia se alastrou pelos quatro cantos do mundo. Subestimando a dor e o sofrimento vivido pelos sírios, comentários maldosos voltados para como eles iriam denegrir a vida na Europa não foram difíceis de serem lidos e ouvidos insistentemente nas mídias e nas redes sociais. A voz que dizia “estamos em guerra, precisamos de ajuda”, foi encoberta por aquela que gritava “são todos radicais religiosos, eles vão destruir a Europa”. Todos esses conflitos, que envolvem divergências religiosas, políticas e identitárias, dão forma a uma das maiores crises humanitárias da atualidade. Os estereótipos e preconceitos aparecem, portanto, neste contexto social conturbado, como potencializadores de uma situação já caótica.

Neste tocante, *Broderies* é uma obra que trata também de estereótipos e representações, visto que retrata realidades vividas pelas mulheres do Irã, contadas por elas mesmas. Ao longo da obra, percebe-se como as personagens lidam com os valores religiosos e sociais de sua sociedade e qual a opinião que cada uma pode dar sobre o assunto.

Figura 25: *Broderies*, recorte 10

Satrapi (2003, p. 30-31)

No recorte acima (Figura 24), a personagem Parvine conta a experiência de seu casamento, aos 13 anos de idade, com um homem mais velho. No primeiro quadro, ela afirma: “No final, eu estava parecida com uma pequena puta”. Parvine explica que seu casamento foi uma experiência desgastante e totalmente contra a sua vontade. Os seus pais eram bastante religiosos e tradicionais. Por isso, insistiram para que a menina se casasse com um homem mais velho e muito rico, ressaltando a forte imposição dos valores sociais e religiosos, que atravessam a história da personagem em questão. Ao chegar a sua nova casa, ela já havia percebido que não estaria disposta a seguir na relação a que lhe fora imposta. Então, rapidamente, com a desculpa de que iria ao banheiro, ela foge de seu marido para não voltar nunca mais.

Parvine, fortemente obrigada a seguir tais valores, encontra um subterfúgio para resolver sua situação, advindo de uma mulher empoderada, sua tia. A partir de sua relação

com a tia, que era viúva e que, segundo Parvine, pensava por si mesma sem nenhum homem por perto, ela conseguiu a sua liberdade, a partir da transgressão. O estereótipo da mulher silenciada é, aqui, contraposto e desconstruído a partir da atitude de Parvine e da ajuda de sua tia. Os estereótipos são apreendidos e resinificados através das práticas culturais, como no exemplo acima, no qual uma situação de casamento imposto, que poderia durar anos de dor e sofrimento, acaba tendo um desfecho distinto daquele apregoado pelo estereótipo de mulher submissa.

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, no livro *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société* (1997), explicam os termos estereótipos e clichês, tão utilizados nas ciências humanas, mostrando suas possibilidades de sentido. As autoras afirmam que os estereótipos contribuírem para o acesso à informação e o contato inicial com o outro e sua cultura; nas ciências sociais, eles foram concebidos como objeto de estudo empírico, o que contribuiu para o estudo de grupos sociais e também dos membros de dada sociedade de forma individual. Neste sentido, o estereótipo apresenta seu caráter positivo, sendo visto como uma categoria de cognição social.

No entanto, ao fazer um levantamento sobre clichês e estereótipos, elas concebem os mesmos com um viés negativo, estando, por vezes, atrelados a preconceitos e a repetições de ideias, que podem, por associação, promover uma visão reducionista e até mesmo preconceituosa sobre determinados aspectos de outras culturas.

Ainda nesta mesma obra, as autoras tratam da relação dos estereótipos e dos estudos literários, de um ponto de vista estético e ideológico, em que o estereótipo compõe o processo de efeito de estilo na construção dos textos, também os expandido para novas possibilidades de leitura, apresentando os clichês, como uma composição da língua e também do imaginário social.

Neste sentido, Berwing (2004) explica que apesar de existirem estereótipos **neutros e até mesmo positivos (aqueles que são encarregados de partilhar informações)**, se destacam mais aqueles que generalizam e desenvolvem expectativas sobre o que se pode esperar de um membro de uma determinada categoria: “O estereótipo categoriza e tipifica; os comportamentos individuais se convertem em comportamentos de todo o grupo.” (BERWING, 2004, p. 61).

Berwing (2004) apresenta três pontos negativamente decisivos para que não se aceitem os estereótipos como verdades absolutas. O primeiro ponto está relacionado à falha ao especificar características e impulsos que são individuais com base em um todo. O segundo, está voltado para as supergeneralizações que os estereótipos tendem a carregar, cheios também de distorções e até mesmo de mentiras. O terceiro se dá em razão de que os estereótipos podem impedir a promoção da interculturalidade.

Assim, os estereótipos surgem a priori como uma ação humana de categorização de informação. No entanto, eles podem vir carregados de ideologias e de ideias errôneas ou ultrapassadas sobre as várias culturas do mundo. Os estereótipos, dessa maneira, se apresentam como um recurso bastante básico de conhecimento, no sentido que promovem as ideias de forma superficial.

2.3 Memória literária: um espaço de resistência

O conceito de memória, bem como o funcionamento desta, é elaborado e adaptado de acordo com a área científica e/ou filosófica que se debruça sobre essa discussão (KESSEL, 2008, p. 1). Atualmente, nas ciências sociais, os estudos de memória têm ocupado lugar importante, tendo em vista que estão estritamente ligados ao indivíduo e sua relação com o meio social: “O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto destas relações que construímos as nossas lembranças.” (KESSEL, 2008, p. 3).

Em literatura, os textos memorialísticos foram por muito tempo considerados escritas menores. Em história, esses textos também não eram valorizados, já que não eram considerados documentos válidos para análises (LONTA, 2011). Hoje, essas formas de escrita são estudadas mediante um novo olhar: ao utilizar-se da memória como representação de si, o sujeito revela sua história social, ao mesmo tempo em que revela uma memória coletiva. Para a análise do discurso, por exemplo,

O sujeito, ao se inscrever no exercício da escrita, movimenta-se entre a sua memória individual e a memória social, a qual determina a sua escrita. Portanto, ao se constituir autor de um texto, ele também, em suas operações, (des)constrói memória(s), num constante movimento entre singularidade e

alteridade. Ao produzir o exercício da escrita de si, inscreve-se em si e no outro. (SCHONS; GRIGOLETTO, 2008, p. 410).

Na escrita de cunho autobiográfico, o autor se apresenta em conexão consigo mesmo e com a coletividade, de forma que a obra composta não está dissociada do seu contexto de produção. Neste contexto, o autor exerce e funda alteridades, no sentido de sempre falar do outro, mesmo quando sua escrita se quer presa aos limites do eu:

As escritas de si, – e as narrativas memorialísticas –, utilizam-se, por vezes, da memória do outro para construir uma voz discursiva do “eu”, dado que a construção do discurso e da memória é atravessada por outras vozes. Assim, a memória individual e a memória coletiva não podem ser consideradas processos narrativos particulares, mas vozes discursivas que complementam-se e possibilitam a reconstrução do passado. (COSTA, 2017, p. 45)

A expressão da memória individual está fortemente ligada à memória coletiva, mesmo que seja complexo enxergar as duas de forma conjunta e complementar. Discutindo sobre as ações da memória coletiva e da memória individual, Halbwachs (1990, p. 57) explica que “essas duas memórias se penetram frequentemente”. Seguindo um caminho cuja dissociação parece complexa, a memória individual pode utilizar-se da memória coletiva no ato de lembrar, confundindo-se entre o pessoal e o coletivo. Mas, ao mesmo tempo, isto não impede seu caráter individual. A memória coletiva, por sua vez, não se confunde com a memória individual: “Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.” (HALBWACHS, 1990, p. 57).

É nessa perspectiva de memórias que se mesclam que Philippe Lejeune (2008) classifica as obras autobiográficas como uma junção de realidade e de ficção, sendo bastante tênue a linha que as “separa”. Lejeune (2008) apresenta a escrita autobiográfica como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O gênero autobiográfico revela um lado bastante íntimo do autor, apresentando a sua ótica de ver o mundo como a representação da realidade dos fatos, que não está dissociada de sua personalidade. Autor e personagem se unem no desenvolvimento da narrativa, e são, ao

mesmo tempo, um só ser, algo que Lejeune (2008) caracteriza como *pacto autobiográfico*, em que

Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. (LEJEUNE, 2008, p. 42).

Essa concepção das escritas de si – como narrativas em que o autor coloca-se em primeira pessoa e mescla o real e o ficcional – pode ser estendida à análise de *Broderies*, de Marjane Satrapi, tendo em vista que a obra narra fatos vividos pelas mulheres da família da autora, através da ótica pessoal (e bastante bem humorada) de Satrapi. Em *Broderies*, a autora se coloca em primeira pessoa e escreve sobre si mesma e sobre o outro, perpetuando por meio da literatura sua vida e os significados a ela atribuídos.

No tocante à preservação de memórias, os escritos literários localizam-se como uma forma de resistência na contemporaneidade “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si.” (RICOEUR, 2007, p. 101). Ainda conforme Ricoeur (2007), o dever de memória está voltado para o compromisso com o passado, e é exposto para a contemporaneidade, visando a propagar-se entre as gerações futuras. Deste modo, “existe na relação memória e sociedade um dever de narrar para conhecer e de lembrar para não esquecer.” (COSTA, 2017, p. 28).

Neste aspecto, o texto memorialístico relata aquilo que não pode ser esquecido. “De início e maciçamente, é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento.” (RICOEUR, 2007, p. 455). Assim, as escritas de memória podem se caracterizar, neste caso, como explica Ricoeur (2007), como um projeto ligado a uma forma de fazer justiça. A noção de dever de memória apresentada por Ricoeur (2007) é importante para fomentar o diálogo entre as memórias do passado e do presente, e permite que as novas gerações estabeleçam um contato direto com sua história, suas partes boas e ruins, para que as dores não sejam esquecidas e não se repitam.

Encontramos em *Broderies* uma narrativa que traz consigo o dever de memória apresentado por Ricoeur (2007), ao passo que traz as memórias de opressões vividas por

mulheres iranianas e mostra, sobretudo, como essas mulheres lidam de forma transgressora com a própria tradição. Dentro das possibilidades e das necessidades individuais dessas mulheres personificadas na obra, Satrapi faz com que suas vozes sejam propagadas num ato de força e coragem, impedindo que suas recordações (e suas próprias identidades e subjetividades) se apaguem.

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2005, p. 27).

Relembrando as memórias de suas ancestrais a autora Marjane Satrapi narra a sua nação (BHABHA, 2005) e revive a vida dessas mulheres através de narrativas que contextualizam opressões de sonhos e desejos, com interferência da religião, da política e de tantos outros fatores sociais. Mulheres silenciadas pelo patriarcado ganham voz na sua obra, anunciam suas existências, firmam suas vivências por meio da literatura e revelam a identidade múltipla das mulheres que existem por debaixo dos véus.

Dando desenvolvimento a estas discussões, e aproximando-as de nosso objeto de estudo, no próximo capítulo levantamos algumas questões que envolvem a expressão literário-memorialística de mulheres, mais especificamente da mulher árabe, atrelada à noção de francofonia.

3. TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO EM *BRODERIES*

*Une femme qui n'a pas peur des hommes leur fait peur, me disait un jeune homme.*³⁶

- Simone de Beauvoir

Tradição, segundo o dicionário Michaelis (2017), significa: “1. Ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência. 2. Transmissão oral de feitos, lendas, ritos, costumes etc. feita no decorrer dos tempos, de geração em geração”. Assim, entende-se tradição como um conjunto de valores culturais, morais e espirituais concedidos e reproduzidos pelas sociedades ao longo dos séculos. Em contraposição semântica ao conceito de tradição, tem-se a palavra *transgressão*, que remete ao “1. Ato ou efeito de transgredir. 2. violação da lei.” (MICHAELIS, 2017).

As palavras tradição e transgressão se relacionam de formas opostas, tendo em vista que uma está ligada à solidificação de valores enquanto a outra visa à dissolução dos saberes, das práticas e dos discursos tradicionais, para instituir outra realidade possível. Neste capítulo, são apresentados alguns aspectos da tradição da cultura árabe relacionados à temática da transgressão das mulheres, que, ao transgredirem, falam por si mesmas e, em um ato de resistência, empreendem novas possibilidades de vida.

3.1 Literatura feminina e francofonia

Assim que nascemos, com base no nosso corpo e sua ligação com o órgão genital, somos classificados como homem ou mulher. Por essa delimitação previamente estabelecida e reconhecida pelas instituições, temos contato, durante toda nossa vida, com condições específicas atribuídas socialmente para cada gênero. Essas possibilidades de vivências ligadas aos gêneros ocorrem dentro das possibilidades estritas ao par quase dicotômico homem/mulher, que evidenciam desigualdades e hierarquias desenvolvidas ao longo da história (SAYÃO, 2003).

³⁶ Uma mulher que não tem medo dos homens os assusta, disse-me um rapaz.

Logo, homens e mulheres são destinados a seguirem padrões comportamentais, estéticos e discursivos específicos para cada sexo. Em um exemplo básico, temos as cores das roupas e dos quartos dos bebês: azul, se for menino, rosa, se for menina. Essa distinção, que não é unicamente estética e visual, pode ser apenas o primeiro passo de tantas outras delimitações que virão na vida do sujeito: que carreira profissional escolher, como se comportar, como se expressar, como lidar com suas sensibilidades e subjetividades, e assim por diante. O ser feminino e o ser masculino são construídos por regras e rótulos, muito embora, no tocante àquele primeiro ser,

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1967).

Como escreveu Simone de Beauvoir no *Segundo Sexo*, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”. Essa afirmação pode parecer confusa para alguns, já que o sexo seria determinado desde a gestação de uma pessoa. No entanto, o que Beauvoir (1967) explica é que é justamente o conjunto de valores que uma sociedade assume que qualifica o ser feminino. Por isso, os costumes e as tradições que desenvolvemos durante os séculos viraram verdadeiras leis e métodos culturalmente reproduzidos, com vistas a determinar quais são os possíveis papéis sociais que as mulheres podem desempenhar.

As mulheres, por outro lado, por sua função materna e suposta fragilidade física, estariam relegadas ao espaço privado, exercendo atividades estritamente ligadas ao plano doméstico, como o cuidado com a casa e os filhos. Nesse contexto, o conceito de gênero estava automaticamente ligado ao de sexo como categoria única que determinava os papéis sexuais dos indivíduos, reforçando, por conseguinte, a convicção na inferioridade feminina vis-à-vis à superioridade masculina. (ALMEIDA, 2002, p. 90).

Para o homem, sempre foi destinada a força e a sabedoria. Para a mulher, foi destinada a fragilidade, a ignorância e a dependência afetiva, emocional e financeira. Além disso, quando alguma mulher ousa ultrapassar esses limites, pode ser rechaçada e perseguida. “Por trás dessa visão essencialista da diferença sexual está a crença em identidades fixas e padrões

de comportamento e interações sociais com base em qualidades supostamente inatas.” (ALMEIDA, 2002, p. 90). Essas condições pré-moldadas fazem com que os sujeitos que não seguem esses padrões sejam excluídos e até mesmo maltratados.

No “padrão científico”, o homem ou o masculino tem sido a “norma” e isso se evidencia desde as elaborações lingüísticas nas quais tradicionalmente se toma o masculino como sinônimo de humanidade. Também na produção de conhecimento, na área da biomedicina, por exemplo, o corpo feminino é tomado como um apêndice ou uma versão menos desenvolvida do masculino “padrão”, passando por muitas outras simbologias. (SAYÃO, 2003, p. 2).

Essa norma se apresenta e se consolida há séculos, tendo em vista que até o século XIX, as mulheres pouco aparecem no cenário intelectual e científico dos relatos históricos, indicando que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio (PERROT, 1995). Essa normal da mulher silenciada ainda se faz bastante forte na sociedade contemporânea, tendo em vista que mulheres do mundo inteiro lidam com as opressões diariamente.

Neste contexto, as lutas feministas vêm ganhando espaço e gerando conscientização no que concerne à denúncia de toda essa realidade, promovendo mudanças cada vez mais significativas, visto que daí vem o direito ao voto e ao aborto legalizado, entre outras conquistas, em um contexto no qual o feminismo denuncia a opressão/exploração das mulheres no espaço público e no privado (SCAVONE, 2006, p. 83). O feminismo apresenta-se, portanto, como um movimento que segue contra as opressões que são postas às mulheres, lutando pela igualdade dos gêneros.

O movimento feminista mostra-se até os dias atuais em três grandes ondas, como categorizam diversos autores e diversas autoras, entre elas, Constância Duarte (2003). A primeira onda ocorreu entre o final do século XIX e início do século XX, marcado por movimentos de mulheres sobretudo do Reino Unido e dos Estados Unidos da América, que lutavam pela igualdade de direitos, pelo direito ao trabalho, pelo direito ao voto.

A segunda onda do feminismo deu-se entre os anos 1960 e 1970 e algo marcante para este momento de luta e resistência foi o lançamento do livro *O Segundo Sexo*, de Simone Beauvoir, em 1949. No livro, a autora relaciona o feminino com a história e a política, apresentando a noção de gênero e em como os seres identificados com a representação de

feminino na sociedade sofriam opressão por este fato. Outro ponto que também foi marcado no feminismo dessa época foi a abrangência da igualdade de gênero para a igualdade de classes e de raças, trazendo para a discussão como a luta de classes se apresentava fortemente na opressão de gênero e de raça. O ponto de vista da sexualidade também foi levado em consideração, a sexualidade da mulher lésbica foi posta em pauta.³⁷

A terceira onda, que vai dos anos 1990 até os dias atuais, surgiu com o intuito de melhorar sugeridos problemas que poderiam ter ocorrido no passado. O gênero, o corpo, o papel da mulher em sociedade e as subjetividades raciais tem sido postas em pauta.

Ao explicar a história do feminismo através de ondas não se pretende resumir o movimento a acontecimentos passados, como algo encerrado, mas, afirmar, com dados, toda a conjuntura social e histórica em que esta corrente de pensamentos foi gerada e que, em sua forma mais abrangente, se apresenta como um pensamento filosófico, que abarca diversas áreas de estudo, como a geografia feminista, a crítica literária feminista, a crítica do cinema feminista, a história feminista entre outras áreas de pesquisa, que foi concebido através da luta de mulheres ao longo dos tempos.

As transformações nas relações de poder mediante o feminismo construíram um outro modelo de se conceber o feminino e o ser mulher, dando abertura para um ser forte, que empreende com autonomia suas próprias decisões, firmando-se enquanto sujeito detentor de direitos e deveres, para que sua “resistência institua novas relações de poder, assim como as novas relações de poder podem instaurar novas formas de resistência.” (REVEL, 2011, p.135). Assim, os indivíduos podem, a todo tempo, desenvolver meios de transgredir aquilo que lhes é imposto. Modificando seu lugar e quebrando as barreiras colocadas pelo dominador, “os indivíduos não são aprisionados pelo poder, como vítimas inertes” (FOUCAULT, 2014, p. 105).

Nos estudos foucaultianos, o sujeito é um lugar de agenciamento de poder (SAMPAIO, 2006). Entende-se, portanto, que o sujeito é imerso e dirigido, se assim podemos

³⁷ Para saber um pouco mais sobre a história do feminismo da segunda onda do feminismo, indica-se aqui o documentário *She's beautiful when she's angry* (2014), em que é possível ver a raiz do movimento com mulheres que compunham o mesmo nos anos 1970.

dizer, nas e pelas relações de poder vigorantes, condicionadas inclusive pelo recorte de gênero. Esse sujeito encontra-se atravessado pelos

(...) tipos de discurso que acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2014, p.12).

Ao observarmos a concepção do ser feminino em nossa sociedade, vemos que a mesma pode ser concebida sob a ótica do patriarcalismo quanto sob a ótica do feminismo. Tais concepções se apresentam como posições ideológicas contrárias: a primeira sustenta uma representação de mulher fundamentada no regime do patriarcado, neste sistema, a mulher ocupa papel secundário em relação ao homem. Na segunda, a identidade da mulher é formada a partir do princípio de igualdade, que busca direitos iguais para ambos os sexos.

A constituição da identidade feminina concebida pelo feminismo provoca uma onda de reflexões no mundo sobre os papéis assumidos pelas mulheres contemporâneas em contraposição ao lugar de subalternidade historicamente invisibilizado perante a representação da força e do saber atribuída ao masculino. A partir disso, ainda que lentamente, esses discursos visam à promoção da igualdade entre os gêneros, em um contexto no qual os sujeitos se perdem em meio aos jogos de verdade e aos estereótipos machistas e falocêntricos que regulam as relações sociais.

A consolidação do discurso patriarcal no meio social e discursivo qualificou, e ainda vem ratificando, as agressões destinadas ao sujeito mulher como ato natural, permitido e legalizado nas relações privadas, pois a sua reprodução e reiteração cristalizou a verdade de que a mulher é inferior, e, por isso, submissa ao sujeito homem. (FERREIRA, 2017, p. 8).

Ferreira (2017) explica que as verdades apreendidas culturalmente atingem potencialmente as relações humanas. A pesquisadora trata especificamente do islamismo para exemplificar como a verdade é reproduzida na vida das pessoas árabes, relacionando história e religião, ela explica que a mulher enquanto ser sagrado é destinado à procriação e com essa procriação é também destinada à submissão ao seu marido. Tal valor tem influências diversas

na vida e na construção da identidade das mulheres árabes e no lugar que elas ocupam em sociedade.

Em uma sociedade patriarcal, os sujeitos que não ocupam o lugar social do “macho-dominante” tendem a sofrer opressão em diversos âmbitos sociais. No tocante ao desenvolvimento da raça humana ao longo da história, as mulheres desde muito tempo sofrem o jugo do machismo, ancorado a uma estrutura patriarcal que a vê como um ser fraco e dependente da figura masculina. Esse discurso se apresenta em diversas culturas ao redor do mundo e reafirma-se em vários âmbitos da ciência, das mídias e das artes.

Qual mulher passaria por mais opressão no mundo, pelo fato de ser mulher? Há quem diga que seja a queniana que, quando criança, pode participar de cerimônias de mutilação genital³⁸; outros podem citar a indiana, que cotidianamente sofre ataque de ácido nas ruas³⁹. Essas realidades gritantes de opressão machista e falocêntrica coabitam com outras, que se apresentam de forma mais silenciosa, como aquela realizada pela indústria da beleza, que torna as mulheres escravas do consumo e da busca de uma estética praticamente inatingível. No contexto brasileiro, não vemos mulheres sendo queimadas ou com suas vaginas mutiladas, como ocorre em outros países. Entretanto, deparamo-nos com números crescentes nas estatísticas de violência doméstica e de abuso sexual contra mulheres.

O Brasil encontra-se na 5ª posição entre os países no mundo que mais matam mulheres segundo o Mapa da Violência de 2015, organizado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO)⁴⁰. Estima-se que 12 mil mulheres são agredidas por dia no Brasil, sendo que no ano de 2015, por exemplo, a cada 11 minutos uma dessas mulheres foi estuprada, além da média gritante de 10 estupros coletivos por dia no Brasil, conforme dados obtidos pelo Ministério da Saúde e repassados para a *Folha de São Paulo*⁴¹. Todavia, vale salientar que a referida pesquisa contabilizou apenas 30% dos municípios brasileiros, de modo que não abarca nem metade de nosso vasto território.

³⁸ Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/11/cerimonia-de-mutilacao-genital-provoca-pavor-e-lagrimas-em-meninas-quenia.html>>. Acesso em: 16/01/2018.

³⁹ Disponível em: <<http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=21684>>. Acesso em: 16/01/2018.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.unifesp.br/reitoria/dci/entreteses/item/2589-brasil-e-o-5-pais-que-mais-mata-mulheres>>. Acesso em: 15/05/2018.

⁴¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1911346-pais-registra-10-estupros-coletivos-por-dia-notificacoes-dobram-em-5-anos.shtml>>. Acesso em 15/05/2018.

Grande parte da violência contra as mulheres é feita por homens próximos ao seu convívio, como pai, irmão, tio ou vizinho. O femicídio ou feminicídio, assassinato da mulher justamente por ela ser mulher, tem aumentado gradativamente no Brasil, sobretudo o de mulheres negras, tendo em vista o aumento de 54% no ano de 2017 nos assassinatos no interior dessa população específica, segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS).

Focalizam-se as agressões físicas, mas, para além delas, ainda existem as agressões psicológicas, que se configuram e se materializam em abusos diretos nas ruas, ameaças, perseguições, entre outras formas de violência. Fatos, relatos e pesquisas levantam questionamentos sobre o papel da mulher brasileira e sua concepção em sociedade, a mesma que ensina os homens a serem fortes e as mulheres a terem medo.

O estereótipo relacionado à mulher árabe, do ponto de vista ocidental e pós-colonial brasileiro, recebe um toque de hipocrisia, tendo em vista a observação superficial que empreende ao considerar a mulher muçulmana como sem identidade e sem voz, esquecendo-se que as mulheres brasileiras também se encontram cercadas de opressões. As mulheres árabes passam, sim, por opressões e lutas diárias; no entanto, ao observarmos rapidamente a situação em que o Brasil se encontra atualmente, vemos muitas outras formas de exploração e de silenciamento ainda insistentemente enraizadas na nossa cultura e referendadas pelo *status quo* e pelo senso-comum. A violência física e a discursiva adentram, ferem e aniquilam a existência da mulher ocidental e brasileira.

Se todas as mulheres do mundo pudessem ser ouvidas, quais dores elas chorariam? Na sociedade árabe, as mulheres relatam experiências marcadas por abusos perpetuados desde muito tempo naquele território: elas não podem falar, não podem sair para a rua sem trajes específicos, não podem escolher seu marido e algumas não podem sequer estudar ou trabalhar.

Um ponto que se considera bastante forte em relação ao machismo no território árabe é o fato do mesmo estar encoberto por aspectos da tradição para os quais “a mulher é inferior ao homem por natureza tendo este a primazia total e absoluta sobre ela.” (LOPATEGUI, 2013, p. 1). Por sua vez, como já ressaltamos neste trabalho, a religião é para os povos árabes algo de grande importância. O Alcorão ou Corão é o livro sagrado do Islã. Sob influência

dele, os muçulmanos acreditam estar em contato com escritos que simbolizam a palavra literal de Deus que foi revelada ao profeta Maomé. No referido livro está escrito:

Os homens estão acima das mulheres, porque Deus favoreceu a uns respeito de outros, e porque eles gastam parte de suas riquezas a favor das mulheres. *Àquelas de quem temam a desobediência, amoestadas, confinadas em suas habitações, golpeiem-nas. Se obedecem-vos, não busquem pretexto para as maltratar. Deus é altíssimo, grandioso.* (CORÃO, *apud* LOPATEGUI, 2013, p. 1, grifo nosso).

Assim, segundo o livro base do Islã que guia os povos muçulmanos, as mulheres são inferiores aos homens e, além disso, objetos de serventia masculina e não seres desejantes e autônomos. Dessa forma, o homem pode gastar suas riquezas com sua mulher que, por sua vez, se for desobediente deve ser corrigida, inclusive com agressões físicas.

Essas formas de enxergar a mulher faz com que elas, ainda hoje, vivam no cárcere da hegemonia masculina. Não tendo direito ao estudo, elas são dependentes financeiramente de seus maridos, sendo, assim, controladas por todo e qualquer homem da sua família. As mulheres que vêm de família mais estabilizada financeiramente tentam burlar o obscuro caminho e conseguem estudar e trabalhar, podendo alcançar alguma independência financeira.

Observam-se essas e outras relações de poder na HQ *Aisha - a revolução silenciosa das mulheres no Iêmen* (2013), na qual o autor Ugo Bertotti representa realidades de mulheres árabes face ao mundo opressor machista. No recorte a seguir (Figura 28), retirado de *Aisha*, deparamo-nos com a jovem Sabiha, que nunca teve meios de realizar seus estudos e que se casou com um homem escolhido por sua família, com o qual teve três filhos. O recorte mostra um momento íntimo da vida de Sabiha: todos os dias, em sua casa, depois de já terminados os afazeres, Sabiha gosta de ficar na janela olhando a rua, sem o seu *Niqab*.

O uso do *Niqab* não é obrigatório na região em que mora, e as mulheres podem escolher por elas mesmas se desejam usá-lo ou não. No entanto, muitas preferem usar em honra à religião; outras o usam obrigatoriamente, por pressão de familiares; enquanto outras optam por usá-lo por causa das reações masculinas na rua, nas formas de olhares, assédio verbal e agressão física. Na *Figura 28*, Sabiha está na janela, sem o *Niqab*, quando o marido a encontra, se enfurece e a pune fisicamente.

Figura 26: *O mundo de Aisha - A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen.*



Bertotti e Montari (2013, p. 30)

Na página seguinte a este recorte, o marido de Sabiha pega sua arma, uma AK-47 e dispara em direção ao corpo de sua esposa, que corre, até cair no chão, vitimada pelos tiros. Sabiha é levada para o hospital e fica à mercê dos cuidados de sua família, que não a trata como antes, tendo em vista que a viam como culpada pelo acontecido. Apesar dos cuidados médicos, Sabiha não sobrevive após essa agressão.

Diante de todos os conflitos pelos quais mulheres árabes (representadas ficcionalmente por personagens como Sabiha) passam, escritoras árabes encontram na literatura um lugar onde se faz ativa sua luta contra a dominação da força do patriarcalismo, um lugar em que sua voz pode ser ouvida.

No artigo *Mulher, identidade e escrita em textos francófonos do Magrebe* (2017), a pesquisadora Josefina Bueno Alonso discorre sobre a escrita pós-colonial de autoras mulheres em um contexto de conflito e ao mesmo tempo de resistência cultural. Na obra, Alonso apresenta a identidade feminina da escritora francófona que se faz presente na literatura de cunho pós-colonial, trazendo para além de um Outro feminino estereotipado, o Outro que não exerce o papel de “branco” e eurocêntrico.

Neste sentido, a crítica feita por Alonso (2017) sinaliza que as problemáticas que envolvem a escrita feminina por questões de gênero se fazem presentes e não devem ser desmerecidas num contexto literário que não amplia possibilidades para ouvir a voz das mulheres. A autora reforça a importância de estudos que fujam do padrão hegemônico cultural estabelecido pelos meios de expressão, para com isso, mostrar as experiências dessas mulheres e desses povos, que foram colonizados, como uma forma de independência e desconstrução de categorias normativas.

Diante da jovem cena literária atual em torno da escrita feminina, e em face de todos os conflitos pelos quais as mulheres passaram e passam em suas vivências individuais, escritoras, no entrelugar da ficção e da realidade, transformam suas literaturas em ferramentas que se somam à luta por liberdade e igualdade de direitos contra a dominação patriarcal. A literatura possibilita a difusão e a recepção de uma voz que nem sempre pôde ser ouvida.

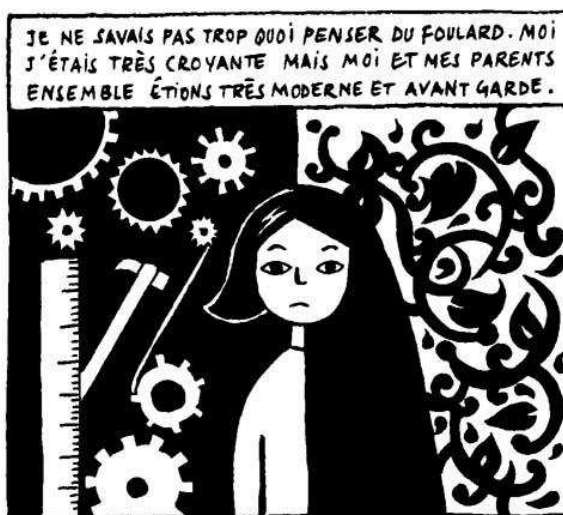
Mesmo sendo recente a expansão dos perfis autorais no interior do mercado editorial, que passa a abranger atualmente uma heterogeneidade representativa de autoras de diferentes nacionalidades e etnias, a cena de produções de autoria feminina se fortalece mais a cada dia que se passa. Ao escreverem e publicarem, essas mulheres conseguem cada vez mais espaço no interior do ofício da criação literária, ainda majoritariamente de autoria masculina. Ao tomarem para si um lugar de visibilidade e fala, essas narrativas contestam o poder do falo, desvelam os corpos femininos, elaboram desejos até então censurados, denunciam opressões e transgridem padrões estéticos, autorais, discursivos e performáticos.

Em suas produções literárias modernas e contemporâneas, autoras como Virginia Woolf, Hilda Hilst, Clarice Lispector entre outras, falam abertamente sobre temas tidos até então como tabus para as suas sociedades. Neste sentido, ocupam lugar de destaque, por darem maior visibilidade à realidades até então sedimentadas e invisibilizadas pela vida comum e rotineira em sociedade. Desenvolvem, portanto, uma literatura interligada ao corpo da mulher e as interferências políticas que atravessam o mesmo. Citamos, também, como exemplo, a brasileira Cassandra Rios, escritora que, entre os autores e as autoras do Brasil, foi a mais censurada no período da ditadura militar, por trazer em seus romances questões inerentes à mulher lésbica e sua sexualidade dissidente.

O cenário literário contemporâneo revela um número crescente de autobiografias e autoficções de autoria de mulheres. Esses textos, também denominados como escritas de si, narram histórias de mulheres e suas vidas em sociedade: fala-se da mulher na atualidade, fala-se da mulher diante do absurdo dos dias, fala-se da mulher solteira, fala-se da prostituta e da dona de casa, fala-se do feminino. Logo, neste meio, a memória como pilar literário se faz cada vez mais forte e presente.

A partir dessas escritas, encontram-se representações significativas sobre a realidade social e cultural da mulher na história e na atualidade. No contexto cultural-iraniano, ligado ao objeto norteador de nossa pesquisa, é possível perceber que, em paralelo às censuras e ao fundamentalismo religioso, as mulheres iranianas subvertem o que lhes é imposto e abrem caminhos que possibilitam a consolidação de sua voz em meio às expressões artísticas não só nacionais, mas também globais.

A autora da obra que compõe nosso *corpus*, Marjane Ebihamis, é conhecida mundialmente por seu nome artístico, Marjane Satrapi. Ela é uma romancista gráfica, ilustradora e escritora iraniana que cresceu na cidade de Teerã, capital do Irã. Marjane vem de uma família bastante envolvida com os movimentos comunista e socialista, que compunham a cena política de seu país à época da Revolução Iraniana, que ocorreu em meados de 1979. Em resumo, esse evento transformou o Irã, de uma monarquia autocrática, comandada por Xá Mohammad durante 38 anos, em uma república islâmica teocrática. Entre opressores e oprimidos, essas revoluções deixaram muitas marcas no país.

Figura 27: *Persepolis*, recorte 2⁴²

Fonte: Satrapi (2008)

Marjane não teve uma educação em meio à repressão política do Estado e aos resultados que esta causa na vivência de todas as pessoas a sua volta, tendo em vista que seus parentes foram presos políticos durante a Revolução Iraniana. Em sua juventude, Marjane viaja para Austrália para fugir do regime iraniano — era perigoso que alguém, com os seus pensamentos revolucionários, vivesse naquele lugar: ela seria morta, ou até mesmo torturada em uma prisão. Anos depois, de volta ao Irã, ela formou-se em um curso superior e obteve mestrado em Comunicação Visual pela Faculdade de Belas Artes no Teerã, na Universidade Islâmica Azad.

⁴² Tradução: Eu não sabia o que pensar do véu. Eu estava muito contente, mas eu e meus parentes havíamos ideias modernas e vanguardistas.

Figura 27: Marjane Satrapi.



Fonte: Static ⁴³.

Se comparada a uma grande parcela das mulheres iranianas, a posição de Marjane é privilegiada, no sentido de que ela vem de uma família de intelectuais e militantes políticos de classe média, o que lhe deu a abertura de horizontes para ideias transgressoras. A posição política-ideológica de Marjane é fortemente demarcada em *Broderies*, que se apresenta como uma obra feminista, considerando-se que expõe pensamentos proibidos e revolucionários sobre a sexualidade da mulher iraniana.

A obra de Satrapi tem inspirado pesquisas no mundo todo relativas à escrita autobiográfica em quadrinhos, *Comic visions and revisions in the work of Lynda Barry and Marjane Satrapi* (2006) e escritas históricas de resistência, *Identidade, resistência e sobrevivência—do local ao global nos romances gráficos Maus e Persepolis* (2009), *Sob o véu do preconceito: uma análise das mulheres e da sociedade islâmica pela obra de Marjane Satrapi* (2012). A obra mais presente em pesquisas relativas à autora é *Persepolis*, considerada pela crítica internacional como sua obra prima.

A obra de Satrapi se enquadra também como uma expressão artística da literatura francófona, que engloba os escritores que optam por redigir suas obras em francês, mesmo aqueles que não a tem como sua língua materna.

⁴³ Disponível em: <https://static.comicvine.com/uploads/original/4/45519/873215-marjane_satrapi.jpg>. Acesso em :27/10/2017.

A língua oficial falada no Irã é a persa, conhecida como parse ou pársi e tem cerca de 110 milhões de falantes do mundo. Apesar da pársi ser a língua materna de Marjane, suas obras são originalmente publicadas em francês e posteriormente ganham tradução para outras línguas. A língua francesa hoje é um dos idiomas mais utilizados no mundo, tendo cerca de 340 milhões de falantes, segundo dados da Organização Internacional da Francofonia (OIF) do ano de 2017, e, assim, muitos autores a utilizam como veículo para a sua expressão.

Em um contexto em que a língua francesa é falada nos quatro cantos do mundo e gera outras tantas formas de comunicação e de literaturas, a palavra dita *francófona* surge como um termo empregado pela primeira vez pelo francês Onésime Reclus (1837 – 1916), geógrafo que visou à classificação dos habitantes de cada território do planeta a partir da língua específica falada, deixando de lado questões étnicas e econômicas. O termo foi por tempos esquecido, sendo retomado na revista francesa *Espirit*, que, em uma edição de 1962, intitulada *Le français dans le monde* (O francês no mundo), refletia sobre o fenômeno da francofonia aplicado aos muitos lugares em que a língua francesa era falada (HANCIAU, 2006). Ampliando o conceito de francófono expresso por Reclus, Allouache (2013) o apresenta como um termo marginalizado e até mesmo problemático, tendo em vista de que o mesmo estabelece certo vínculo com a subserviência, pela relação de colonizador e colonizado, reforçado preconceitos.

Apesar de surgir com o intuito de demarcar a territorialidade com base nos países em que se falava a língua francesa, a francofonia, atualmente, tem cada vez mais se desprendido das demarcações territoriais, ao promover diálogos interculturais. A definição do ser francófono mudou de localização para identidade; é francófono quem fala francês e quem representa e constrói sua identidade através da língua francesa, como explica Hanciau (2006):

Hoje, as diferentes paisagens da francofonia ultrapassam largamente a questão estreita de território, para configurar uma francofonia “multicultural”, plural e viva, que restringe o espaço dos discursos antigos a respeito “da beleza e das riquezas inestimáveis da língua francesa”, voltados unicamente à metrópole, para apontar para uma francofonia dinâmica, baseada em afinidades literárias, na curiosidade, no espírito de abertura, na necessidade de comunicação. (HANCIAU, 2006, p. 1).

Assim, a língua francesa tem se tornado cada vez mais universal, um bem comum para as populações de todo mundo que a utilizam como veículo de expressão cultural, permitindo que coexistam culturas europeias (como na França, na Bélgica e na Suíça), americanas (no Quebec e nas Antilhas) e africanas, (tanto a chamada África negra, como em Camarões, Congo, quanto em outros países daquele continente, tais como a Argélia, o Líbano entre outros).

Neste contexto, temos escritoras tais como Leila Sebbar, autora de *La jeune fille au balcon* (1996), obra que retrata a mulher na Argélia e a forma com que a mesma se comunica com a cidade; Assia Djebar, autora de títulos como *L'amour, la fantasia* (1985), que trata da condição da mulher argelina fazendo uma relação estrita com corpo e nação, tratando a Argélia como um território invadido cuja cultura foi usurpada justamente pelos franceses, que se apropriaram de terras e impuseram sua língua através de uma das mais antigas formas de violência: a guerra.

O cenário de destruição que promovia rivalidade entre a população argelina (os grupos se dividiam entre nativos e aqueles que tinham cidadania francesa, apelidados de *ped noirs*, pés pretos, além, claro, da divisão religiosa, que tinha os judeus como provedores de direitos enquanto os muçulmanos eram silenciados e não podiam ocupar cargos públicos) passou a mudar em 1947, quando se criou a Frente de Libertação Nacional (FLN) que desencadeou anos de revolta em que houve atentados, golpes e revoluções que geraram a libertação da Argélia em 1962.

As escritoras citadas acima são apenas dois exemplos de autoras de língua francesa, que não são da França, em um universo que contempla tantas outras, inclusive nos quadrinhos, como a autora costa-marfinense Marguerite Abouet, autora de *Aya de Yopougon* (2005 - 2009), obra que trata a vivência de uma jovem na Costa do Marfim, país africano em que a língua francesa é oficial e majoritariamente falada pelos habitantes.

Estes exemplos demonstram uma pequena parte da diversidade e multiplicidade culturais presentes na francofonia, que inclusive, contempla a autora Marjane Satrapi, que, como pode se observar, ocupa um lugar diferente das autoras supracitadas. Pois, sem nenhuma imposição territorial ou linguística, tendo em vista que a língua francesa não ocupa status no Irã, ela escolhe a língua francesa como alicerce da sua expressão, revelando sua

identidade múltipla. A condição da autora, por nós estudada, está fortemente ligada ao conceito de sujeito pós-moderno apresentado por Stuart Hall (1987), em que explica que o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade dele, neste processo, é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 *apud* HALL, 2006, p.13).

Na concepção de Hall (2006) a identidade está definida em amplitude, e apresenta-se com um caráter mutante, no qual o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, mostrando que a identidade unificada centrada em um eu passa de uma escolha real para uma fantasia. Neste sentido, Marjane traz consigo a carga histórica de mulher iraniana e ao mesmo tempo de autora francófona; além de tantas outras, que a tornam múltipla.

Com a reflexão apresentada sobre a língua francesa como uma marca territorial e como uma escolha, não se almejamos esquecer o lugar da França enquanto país colonizador que impôs a sua língua para esses povos de diferentes continentes, mas pretende-se observar a história que agora se mostra, em que a língua francesa apresenta-se como suporte de fala de um povo, objetiva-se

compreender que a língua francesa permite também descobrir em profundidade os laços que nos unem – e que nós percebemos freqüentemente mal – a nossos vizinhos americanos, quebequenses e antilhanos, e também aos africanos, que são todos, ao mesmo tempo e por razões diversas, exteriores e interiores à América Latina. Latinidade, negritude, criouldade, americanidade, experiência vivida da colonização, dependência econômica e/ou cultural, canibalismo, tudo nos reúne, e um dos instrumentos da descoberta desses laços é o francês, cujo aprendizado, em vez de ser uma forma mascarada de alienação aristocrática, retomaria sua face de veículo de uma reflexão libertadora. (BERND, 1999, p.18-19).

A francofonia, nos tempos atuais, tem se tornado uma forte aliada da mulher autora, tendo em vista que se apresenta como um suporte democrático para a expressão dessas mulheres, que se utilizam da língua para revelar suas opiniões.

Ao adentrar nas linhas da produção feminina em língua francesa, faz-se necessário ressaltar que embora os espaços francófonos sejam diferentes, a mulher escritora tem semelhanças em todos esses espaços, pois, seja na

Europa ou na África, a mulher está continuamente em busca do seu lugar na sociedade. (PINHEIRO-MARIZ; BLONDEAU, 2012, p. 146).

Sendo a francofonia um lugar em comum para os escritores e escritoras de língua francesa, Satrapi e tantas outras autoras do Oriente Médio, da África, da América e do mundo fazem da língua francesa um idioma alicerce para a propagação das suas ideias e das ideias das mulheres a sua volta, vencendo, através da escrita, o silenciamento que lhes é imposto, alargando os territórios de uma literatura que, muito embora possua a particularidade de uma língua, abrange diferentes culturas e visões de mundo.

3.2 Um olhar para a cultura do outro: como a mulher árabe é representada em *Broderies*?

Com o intuito de desbravar os caminhos que envolvem os aspectos culturais da cultura do outro pelos caminhos das narrativas gráficas, encontramos *Broderies*, que nos traz diálogos intensos sobre as vivências das mulheres árabes. Por isso, o tópico mulher, e tudo que envolve este universo, foi delimitado pelo próprio quadrinho: *Broderies* é uma história sobre elas e para elas, ao mesmo tempo em que se dirige ao mundo e a propagação das ideias.

Sabe-se que o ato de bordar está ligado à costura ou ao ato de colar um desenho ou uma imagem com linha e agulha no tecido. No passado, quando uma roupa apresentava uma mancha ou um pequeno rasgão, as mulheres faziam um bordado para reconstruir a roupa. Paula Werneck (2010) nos apresenta uma interpretação bastante interessante sobre a definição dessa palavra:

O “bordado” é o equivalente iraniano do “tricô” brasileiro. Mas, além dos mexericos, a expressão tem também uma acepção muito particular: a cirurgia de reconstituição do hímen, um procedimento adotado pelas mulheres que precisam negociar entre as exigências do próprio desejo o moralismo que impera no país dos aiatolás. Iludidas ou auto iludidas, ingênuas ou maduras, as mulheres que participam destes “bordados” contam suas experiências com homens de todo tipo: golpistas, homossexuais enrustidos, galinhas, perversos. Que as diferenças culturais do Irã em relação ao Ocidente são muitas todo mundo sabe. Porém, o que Marjane Satrapi nos revela é que os desejos e aflições das mulheres iranianas, muitas vezes, são mais familiares do que se supunha. (WERNECK, 2010, *apud* FERREIRA, 2013).

Dessa maneira, o título do livro induz a um *ser mulher árabe* bastante distinto daquele que foi conformado pelos estereótipos machistas. Em *Broderies*, as mulheres tem domínio sobre seus próprios corpos, a ponto de fazerem um “bordado” para disfarçar a perda da virgindade, valor imposto pelo patriarcado como símbolo de pureza. Como explica a antropóloga Mirian Goldenberg, “O homem, quando desvirginado, não perde nada. A mulher perde, mesmo que seja um pedaço minúsculo de pele. Esse pedaço simboliza algo importante, o fato dela nunca ter sido possuída por ninguém” (GOLDENBERG, 2012).

A vigilância da virgindade é abordada em *Broderies* como um elemento que fortalece os discursos machistas e que será a todo tempo contestado por Satrapi no decorrer da obra. A autora, assim, contesta na contemporaneidade valores bastante arraigados à tradição patriarcal, visto que “Foi há 10 mil anos que o hímen se tornou importante”, afirma o pesquisador Peter Stearns no seu livro *História da Sexualidade* (2009)⁴⁴. Segundo a pesquisadora Rose Olson, responsável pelo estudo “teste de virgindade”⁴⁵, publicado pela revista *Reproductive Health*, da Universidade de Minnesota, em entrevista:

A 'virgindade' não é um termo médico, e sim um conceito cultural e social com base no gênero da pessoa. Ele tem sido utilizado para explorar e humilhar sexualmente as mulheres e garotas ao longo da história. Sua definição muda de acordo com quem você está conversando. Precisamos mudar a forma como falamos sobre virgindade. (OLSON, 2017).⁴⁶

O dilema da virgindade, que atormentou e atormenta mulheres pelos quatro cantos do mundo, é o ponto chave da obra: discorrer sobre a vida sexual dessas mulheres, como um ato de mostrar o outro lado da história. Seguindo a narrativa, a narradora Marji apresenta sua avó na juventude, uma mulher sábia e sedutora que casou três vezes, tendo uma conduta transgressora, posto que a maioria das mulheres árabes se casa apenas uma vez.

⁴⁴ O mito da virgindade feminina. Disponível em: <<http://betoquintas.blogspot.com.br/2010/09/o-mito-da-virgindade-feminina.html>>. Acesso em: 27/10/2017.

⁴⁵ Virginty testing: a systematic review.

<https://www.researchgate.net/publication/317067447_Virginity_testing_a_systematic_review?ev=prf_high>. Acesso em: 27/10/2017.

⁴⁶ Só pra você saber seu hímen provavelmente nunca se rompeu. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/floperry/so-para-voco-saber-seu-himen-provavelmente-nunca-36ral?utm_term=.quBRqz580&ref=mobile_share#.melgeXYm3. Acesso em: 27/10/2017.

Figura 29. *Broderies*, recorte 11.

Satrapi (2003, p.6)

A sabedoria e a astúcia da avó de Marji são desenvolvidas ao longo da trama. Em outro recorte (Figura 30), ela consegue achar um subterfúgio para ajudar uma amiga: ela encontra a solução para despistar a perda da virgindade.

Figura 30: *Broderies*, recorte 12

Satrapi (2003, p.17)

Na *Figura 30*, as imagens do feminino entram em oposição. Por um lado existe a preservação do valor ligado ao patriarcalismo, em que persiste a importância da virgindade feminina, por isso, procura-se encontrar um subterfúgio para lidar com a situação. Por outro lado, o próprio subterfúgio, proposto pela avó de Marji, aparece como uma forma transgressora, ao passo que vai além do padrão, mostrando que a sexualidade e o desejo feminino existem e podem ser extravasados.

Prosseguindo a narrativa, a avó de Mari fala com leveza e humor sobre o sexo, rompendo aí um estereótipo da mulher árabe e iraniana de mulher silenciada e não desejante. A personagem fala sobre seus desejos, e ainda ridiculariza a representação de masculino e de virilidade, apresentando-se como conhecedora de práticas sexuais e dona de seu corpo e de suas vontades. Isso pode ser lido a partir do recorte a seguir (*Figura 31*):

Figura 31: *Broderies*, recorte 13

Satrapi (2010, p. 37)

Outra personagem central na obra é a personagem Parvine, citada por nós anteriormente como a menina de treze anos que foi obrigada a se casar (conferir página 75). Parvine é uma personagem que chama bastante atenção em *Broderies* por conta de sua personalidade forte.

Figura 32: *Broderies*, recorte 14

Fonte: Satrapi (2003, p. 96).

A *Figura 32*: Em um trecho da reunião, Marji e suas familiares discutem sobre a questão da perineoplastia, ou a cirurgia do bordado. Parvine aparece como central nesta cena por sua opinião transgressora. A avó de Marji afirma: “Deixa para lá! Não cabe à gente... se as pessoas tem a vontade de se costurar, que elas o façam!” e Parvine retruca: “Mas é necessário aprender a assumir aquilo que se faz!”. Nesse momento, ela se mostra alguém que aprendeu a ser forte com base nas próprias vivências e, além disso, acredita que os fatos não são remediáveis: se uma mulher perde a chamada virgindade, não é fazendo uma cirurgia que irá recuperá-la.

Na sequência da cena, outra personagem se dirige a Parvine, e afirma: “Parvine, você esquece que nem todo mundo tem a sua coragem...” e Parvine responde: “A gente não nasce corajoso, a gente se torna.”. Essa frase mantém uma relação intertextual bastante explícita com a escrita de Simone de Beauvoir, quando esta afirma “Nós não nascemos mulheres, nos tornamos!”. Outra personagem dirige-se a Parvine e diz “É mais fácil quando se é artista como você. As pessoas perdoam quase tudo.” ela refuta: “Não é porque eu sou artista. Eu me aceito porque eu me assumo.”.

Os pensamentos de Parvine podem parecer radicais, tendo em vista que um caso como a perda da virgindade pode causar sérias consequências para a mulher árabe, tais como agressão física e humilhação pública, além de gerar problemas na continuação de sua vida social. No entanto, os pensamentos de Parvine transgridem as normas: é a mulher pela mulher, com força e coragem. Concordando com esse pensamento, Marji fala: “Bravo, Tata! Ai, ai, ai!”.

Figura 33: *Broderies*, recorte 15.

Fonte: Satrapi (2003 p. 48-49).

Nas páginas 48 e 49 de *Broderies*, Parvine coloca em cheque um outro aspecto de sua cultura, no que diz respeito ao matrimônio. Como vimos anteriormente, a personagem fora obrigada a se casar aos 13 anos, mas, ao chegar a casa com seu “recém-marido”, foge para nunca mais regressar. Assim, a vida de Parvine, depois desse episódio, foi totalmente diferente daquela esperada, ou estereotipada para as mulheres árabes. Ela viveu viajando pelo mundo a encontrar diversos amores no caminho.

Na *Figura 33*, Parvine conta a história de um dos seus romances com um homem casado. Ao contar essa relação considerada proibida, esta personagem ressignifica diversos aspectos que envolvem a condição da mulher de sexualidade ativa em sociedade e até mesmo do papel de amante. Ela afirma: “Que besteira, mas que besteira... ser a amante de um homem casado é ter um bom papel... depois da minha viagem para Europa eu me tornei amante de um ministro... foi perfeito. Vocês fazem ideia? Suas camisas sujas, seus calções nojentos, seu

engomamento diário, seu mau hálito, suas crises de hemorroidas, suas gripes, sem falar do seu mau humor, dos seus caprichos... e bom, tudo isso é para a esposa”.

Para além do desejo livre e passível de concretização, o que Parvine deixa claro é a condição da mulher enquanto esposa de um homem, que na formação matrimonial constituída historicamente, faz com que a mulher lhe seja submissa. Para Engels (2006), foi ao delimitar suas terras e a constituir sua casa que o homem precisou de um escravo para trabalhos domésticos, papel dado à mulher na divisão de tarefas; ele também precisou de herdeiros para proclamar o seu território, os seus filhos de sangue, dando origem à monogamia (ENGELS, 2006). Assim, o casamento mostra seu desenvolvimento conjuntamente a propriedade privada.

A relação entre o corpo da mulher como propriedade do homem a partir do matrimônio é discutida por Luciana Marcassa (2015), que defende que a liberdade do corpo da mulher seria proclamada pela quebra da família enquanto unidade individual econômica na sociedade:

Se a monogamia nasceu da concentração de riquezas nas mesmas mãos, as do homem, e do desejo de transmitir essas riquezas por herança, aos filhos desse homem, simbolizando, na relação conjugal, a propriedade privada; quando os meios de produção passarem a ser propriedade comum, a família individual deixará de ser a unidade econômica da sociedade e, conseqüentemente, o fim da propriedade privada coincidirá com a libertação sexual da mulher. (MARCASSA, 2015, p.87).

A história da vida sexual de Parvine é uma crítica clara ao modelo de relacionamento imposto pela religião islâmica e pela sociedade que secundariza a mulher, censurando-lhe desejos e vontades em prol da acumulação de riquezas. No Irã, assim como em outros países árabes, o homem pode se casar com várias mulheres, mas estas não podem ter relacionamentos com nenhum outro homem, pois só assim eles podem garantir um herdeiro de sangue. Portanto, a atitude de Parvine, ao prezar por sua liberdade acima de tudo e todos, transgride e transpassa as imposições sociais.

O islamismo e as suas práticas são um exemplo pertinente para o entendimento do funcionamento dos jogos de verdade. A religião muçumana produz um conjunto de saberes quando fabrica as suas próprias

verdades, tal como a de que o sujeito mulher é uma figura sagrada, destinada, por isso, a procriação e a criação da espécie, que são perpetuados no universo discursivo oriental, influenciando nos modos de constituição dos sujeitos, inseridos nas distintas relações ali estabelecidas. (FERREIRA, 2016, p. 24).

Parvine, assim como a avó de Marji, também critica a supervalorização da virgindade feminina. Na *Figura 34*, Parvine diz: “Por que são as mulheres que devem ser virgens? Pra quê sofrer esse martírio para satisfazer um babaca? Porque o homem que requer virgindade de uma mulher não é outra coisa além de um babaca! Por que a gente não faz como os ocidentais!? Para eles, como o problema de sexo é resolvido, eles podem pensar em outra coisa! É para isso que eles progridem!!!”.

Figura 34: *Broderies*, recorte 16



Fonte: Satrapi (2003, p. 93).

Neste ponto, a fala de Parvine levanta algumas questões. A primeira delas diz respeito ao seu desconforto com as imposições feitas à mulher a partir do mito da virgindade – “Ora, logo a mulher tem que ser vigem?”. Outra questão que ela põe em cheque é sobre a diferença na compreensão deste mito entre os orientais e os ocidentais. Para Parvine, os ocidentais seriam mais “evoluídos”. Entretanto, ainda hoje, a virgindade é supervalorizada no ocidente, tanto que existe o movimento religioso *Eu escolhi esperar*, em que jovens decidem preservar o sexo até o momento do casamento em nome da religião.

No Brasil, temos uma população majoritariamente cristã, cerca de 86% do total, dado revelado pelo IBGE no Censo em 2010⁴⁷, que divulgou os dados sobre a religião (ou a não religião) declarada dos brasileiros. Diante destes dados que mostram a presença forte do cristianismo no Brasil, estão atrelados determinados valores e condições que estão vinculados ao pensamento religioso, entre eles está a manutenção da virgindade e a necessidade do matrimônio, que se fazem presentes na vida dos fieis e, sobretudo, nas vivências da maioria das mulheres.

Assim os valores de corpo, matrimônio, preservação da sexualidade não se restringem apenas ao Oriente Médio, mas também se fazem presentes no Ocidente, mostrando uma conjuntura muito mais ampla das raízes religiosas. Sobre este assunto a personagem Parvine dialoga: “Nesse mesmo ocidente, as pessoas da alta sociedade, como os aristocratas, têm o mesmo ponto de vista que nós sobre o assunto. Para eles, a virgindade é um grande valor.”. Outra vez, Parvine retruca: “É porque os aristocratas são todos degenerados! Você não deve conhecer a minha família!”. Nesta fala, Parvine apresenta uma terceira questão, que está relacionada ao seu posicionamento quanto à divisão da sociedade em classes e sua relação com a moral e a política: pessoas ricas tendem a ser mais conservadoras.

Retornando a avó de Marji, por sua vez, ela é retratada na obra como uma mulher que não omite seu posicionamento frente a seu esposo, aquele que teoricamente ordenaria a casa. Na cena que segue, ela apresenta comportamento transgressor:

⁴⁷ Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-caticos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>>. Acesso em 14/05/2018.

Figura 35: *Broderies*, recorte 17.

Satrapi (2010, p. 128-129)

A avó de Marji fica chateada ao ver que o marido entra na sala no momento em que as mulheres estão conversando. O momento dos bordados era dedicado apenas às mulheres, para falarem de assuntos que só cabiam a elas. Assim, quando ela vê o marido, ordena que se retire imediatamente e que retorne ao seu quarto e volte a dormir: “Anda, vai dormir! É melhor pra você.”.

Figura 36: *Broderies*, recorte 18.

Satrapi (2010, p. 131)

Na cena acima (Figura 36) a autora Marjane Satrapi exerce uma das mais belas formas de sua expressão artística utilizando-se, outra vez, do humor para a representação de suas ideias, encerrando uma das suas obras mais transgressoras relacionadas ao feminino: obedecendo a esposa, o avô de Marji se recolhe e volta para os seus aposentos. Reação inesperada e possivelmente desconhecida pelo leitor, já que, representa um gesto que se opõe a uma cultura em que afirma que marido pode voltar-se contra a mulher quando essa não satisfizer suas vontades.

Ele obedece à esposa e segue resmungando, fazendo um trocadilho de “cobra” e “perereca” referindo-se aos órgãos genitais masculinos e femininos: “Quando a serpente envelhece a rã a engole”, revelando assim o cunho político e identitários de *Broderies*: obra que questiona os valores torpes de tradição e engole o patriarcado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, problematizamos alguns olhares lançados por sobre a cultura do outro, mais especificamente a mulher árabe e, com isso, os estereótipos que por vezes tendem a influenciar juízos de valor em torno de uma realidade pouco conhecida pela maioria dos ocidentais. Trouxemos como foco central o feminino, a mulher, como sujeito concebido social e historicamente como silenciado e invisibilizado. Nosso intuito foi o de, a partir da arte e da temática da memória, propor diálogos interculturais, trazendo para nossa análise questões do feminino relacionadas à mulher árabe, as quais ainda são bastante encobertas.

Como direcionamentos mais específicos, objetivou-se, primeiramente, investigar o gênero novela gráfica a partir de suas linguagem e concepção. Esta necessidade se deu mediante a leitura da própria obra, por tratar-se de um quadrinho, gênero que ainda carece de estudos sobre seus aspectos linguísticos. Desde o início desta pesquisa, pretendemos fazer de nossa análise algo que fugisse da mera descrição, por vezes insistentemente repetida nas pesquisas que tomam como escopo o gênero em questão. Portanto, apresentamos diferentes pontos de vista no tocante à obra, que perpassaram suas funcionalidades e especificidades de gênero textual, de obra literária e de obra de arte visual propriamente dita, compreendendo o quadrinho como uma criação de múltiplas facetas.

Outro aspecto também discutido nesta pesquisa foi em relação às metodologias de análise dos quadrinhos, tendo em vista de que foi apresentada a importância da leitura de imagens e, sobretudo, as de imagens em narrativas, através de reflexões semióticas. Ainda sobre a análise dos quadrinhos, foi levando em consideração a obra e seu contexto de produção, como composições indissociáveis, reflexões estas que favorecem os quadrinhos e seu caráter de gênero de linguagem própria, que merece ser estudado por si mesmo, como obra de arte.

Também tivemos como intuito nesta pesquisa identificar o papel da memória na obra, que se mostrou como alicerce da expressão cultural, algo que foi confirmado a partir da escrita de Marjane Satrapi em *Broderies*, na medida em que a obra apresentou-nos a memória das mulheres da família da autora. Estas memórias contam fatos íntimos e particulares da vida de cada uma delas e, ao mesmo tempo, estão fortemente vinculadas à história de seu povo,

sobretudo das mulheres árabes. Histórias de opressão e de silenciamentos, mas também do caráter político do corpo e de identidades e desejos. Temáticas encobertas e compreendidas pelo viés do tabu são reelaboradas pela narradora Marji, com a ironia e o característico humor de Marjane Satrapi.

A obra *Broderies*, portanto, traz consigo diversos aspectos sobre a cultura do povo árabe e, sobretudo, sobre o feminino. Ao mostrar a diferença existente entre cada uma das mulheres de seu convívio familiar, Satrapi nos proporcionou um maior conhecimento sobre aspectos da tradição árabe. Assim, chegamos ao nosso terceiro objetivo, que nos permitiu uma aproximação das identidades femininas plurais e não apenas de um modelo identitário estereotipado, concebido em padrões antigos que são confirmados diariamente por discursos patriarcais de prestígio. Através das memórias das mulheres na obra, foi possível observar como a vivência de cada uma delas deu-se de forma bastante particular, possibilitando que as personagens compreendessem o mundo a sua volta de diferentes formas, entendendo os valores culturais de maneiras distintas.

Acreditamos que nossa pesquisa soma-se aos estudos que envolvem as narrativas gráficas de autoria feminina, contribuindo para com esta área, no sentido de dar-lhe maior visibilidade, pois – assim como na literatura, no cinema, na música, nas mídias e na própria ciência – nos quadrinhos as mulheres também sofrem preconceito. Ainda hoje, o mercado editorial e o público consumidor de HQs ainda são formados majoritariamente por homens. Neste sentido, tornam-se necessários estudos sobre mulheres escritoras que falam sobre mulheres, fazendo da arte uma das mais belas formas de resistência política.

A palavra resistência foi bastante significativa em nossa pesquisa, tendo em vista que Marjane Satrapi, assim como tantas outras autoras, encontra na escrita literária, na expressão artística, um espaço que possibilita sua voz ser ouvida, subvertendo silenciamentos historicamente impostos, pois, como explica Foucault (2014, p. 105), “os indivíduos não são aprisionados pelo poder, como vítimas inertes”. Dessa forma, esses indivíduos podem, sim, desenvolver estratégias para transgredir a dominação de seus opressores, resistindo às verdades impostas, para que “a resistência institua novas relações de poder, assim como as novas relações de poder podem instaurar novas formas de resistência.” (REVEL, 2011, p. 135).

O fato de a obra de Marjane ser escrita em francês faz com que *Broderies* seja considerada literatura francófona, potencializando diálogos interculturais. Neste sentido, esta pesquisa, bem como outras que privilegiem autoras francófonas, se faz relevante para estudiosos da língua e da literatura francesa, que podem adentrar em outros universos de significação, para além dos estabelecidos pelo cânone cultural, literário e europeu. Este contato pode promover uma maior diversidade na formação integral do aprendiz, ao tratar de aspectos culturais de diferentes alteridades, a partir da leitura literária.

No contexto de aprendizagem de uma nova língua, os aprendizes se confrontam não apenas com novos caminhos linguísticos, mas com novos caminhos culturais. Vale ressaltar, entretanto, que ver o mundo do outro sem omitir sua existência política pode ser prazeroso, mas também assustador, já que a significação torna-se arbitrária para determinados grupos de falantes e aprendizes (MEDEIROS, 2013).

Nesse contexto, é de grande importância que o professor de uma língua estrangeira sensibilize seus alunos para esses estudos culturais, para que eles percebam que uma aula de línguas não é apenas o estudo de um sistema linguístico e suas estruturas, mas um lugar em que eles podem “promover uma proximidade entre a cultura estrangeira e a do país de origem, assim como transmitir uma imagem mais autêntica daquela, colaborando com a destruição de estereótipos e preconceitos.” (BERWING, 2004, p. 54).

Desse modo, respondemos à pergunta norteadora desta pesquisa – como a novela gráfica *Broderies [Bordados]*, da autora iraniana Marjane Satrapi, pode favorecer um contato direto com a cultura do outro, a partir da temática memorialística? –, mostrando como é possível construir um contato com a cultura do outro ao revelar identidades culturais de mulheres árabes, desmistificando estereótipos.

A obra de Marjane Satrapi aqui estudada, em contextos de ensino de francês como língua estrangeira, direciona os aprendizes dessa língua a um contato com culturas outras que estão para além daquelas subjacentes ao território europeu, fomentando o pensamento crítico e analítico sobre as verdades hegemônicas que tendem a oprimir sujeitos. Por fim, a leitura da obra se faz ainda mais importante, ao dar visibilidade, sobretudo, ao papel da mulher contemporânea em nossa sociedade, fomentando pensamentos sobre a igualdade de gênero.

REFERÊNCIAS

- ABOUEY, Marguerite; OUBRERIE, Clément. **Aya de Yopougon**. Gallimard, 2005 - 2009.
- AGOSTINI, Angelo. **O Diabo Coxo**. São Paulo: EDUSP, 2005 (Edição fac-similar).
- ALBIN, Andressa Brawerman; WERNER, Maristela Pugsley; MARTINEZ, Cynthia. **A importância do ensino de cultura na formação de professores de línguas**. 2013, p. 02. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/7897/7889>>. Acesso em: 04/07/2017.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Gênero, Identidade, Diferença**. Aletria. UFMG. 2002.
- ALONSO, Josefina Bueno. **Mulher, identidade e escrita em textos francófonos do Magrebe**. Revista Letras Raras. UFCG. Campina Grande. 2017.
- ALLOUACHE, F. **Marginalização das literaturas francófonas nas antologias e dicionários literários**. Trad. Jéssica Rodrigues Florêncio e Josilene Pinheiro-Mariz. In: PINHEIRO-MARIZ, J. (org.). **Em Busca do Prazer do Texto Literário em Aula de Línguas**. São Paulo: Paco editorial/ Campina Grande: EDUFCEG, 2013. p. 51-60.
- AMARAL, João JF. **Como fazer uma pesquisa bibliográfica**. Fortaleza: UFC, 2007.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Stéréotypes et clichés-3e éd.**: Langue, discours, société. Armand colin, 2011.
- ARANTES, Valéria Amorim. **Afetividade na escola: alternativas teóricas e práticas** (São Paulo: Summus Editorial, 2003).
- BANNIER, Augustin. *La bande dessinée en classe de FLE: pour quoi n'est-elle pas étudiée pour elle-même?* Disponível em: <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20125143/20142MDLA2609/fichier/2609F.pdf>. Acesso: 31/10/2016.
- BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BARROSO, J. **Cultura, cultura escolar, cultura de escola**. Princípios Gerais da Administração Escolar, v. 1, 2012. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65262>>. Acesso em: 16/05/2017.

- BARROSO, Paulo. **Arte e sociedade**: comunicação como processo. Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. 2017.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Editora Perspectiva. 1987.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, 1955. Disponível em: http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em: 15 jun. 2015.
- BERWIG, Carla Anété. **Estereótipos culturais no ensino / aprendizagem de português para estrangeiros**. Curitiba, 2004. Disponível em: <<https://oportuguesdobrasil.files.wordpress.com/2015/04/estereotipos-culturais-ple.pdf>>. Acesso em: 06/11/2017.
- BERND, Zilé. **Os estudos francófonos no Brasil**: um breve histórico. In: HANCIAU, Nubia; BÉLANGER, Alain; DION, Sylvie (Orgs.). *A América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: Ed. da FURG, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras. 1996.
- BORGES, Renata Farhat; VERGUEIRO, Waldomiro. *Classics Illustrated*: o legado de um projeto cultural. *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, p. 57-80, 2014.
- BOZZA, Morgana Cristina; CALIXTO, Benedito. **A importância do texto literário nas aulas de língua inglesa no ensino médio**. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/809-4.pdf> Acesso em: 30/10/2016.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador**: introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, v. 2, 2008
- BRASIL. MINISTÈRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO BÁSICA. **Parâmetros nacionais de qualidade para a educação infantil**. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica: Brasília (DF), 2006.

- CABECINHAS, Rosa. LÁZARO, Alexandra. **Identidade social e estereótipos sociais de grupos em conflito**: um estudo numa organização universitária. 1997. Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, p. 411-426.
- CERVANTES, Miguel. *Classics Illustrated*, ed. Dom Quixote. EBAL, 1945.
- CIRNE, Moacy. **Bum!**: A explosão criativa dos quadrinhos. 5ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- CIRNE, Moacy. Para ler os Quadrinhos. São Paulo: Ed. Vozes.1972.
- CAGNIN, A. L. (1975) Os quadrinhos. S.Paulo: Ática.
- COLOMB, Georges. *Plick et Plock em Andy's Early Comics Archive*. Disponível em: <http://konkykru.com/e.christophe_plick.et.plock.html>. Acesso em: 02/11/2017.
- COSTA, L. P. A. ; BOURJAILE, L. F. . **Enquadrando a Compreensão**: Leitura e Interpretação de Quadrinhos. Linguagem (São Paulo) , v. 12, p. 6-6, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais**. Iberic@1 - Sorbone. Paris. 2012.
- DICIONÁRIO, Michaelis. **São Paulo**: Melhoramentos, 2009. 2017.
- DIONÍSIO, Angela Paiva. **Gêneros multimodais e multiletramento**. In. Gêneros textuais: Reflexões e Ensino. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008, p. 119 - 120.
- DIONÍSIO, Angela Paiva. **Gêneros Textuais e Multimodalidade**. In: KARWOSKI, A. M.; DJEBAR, Assia; MORELL, Inmaculada Jiménez. *L'Amour, la fantasia*. Paris: Lattès, 1985.
- DUARTE, Constância Lima de. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados, São Paulo, 2003, p.150-172.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classique Garnier, 2013.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução de Ruth M. Klaus: 3ª. Centauro Editora, São Paulo, 2006.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: Princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Editora Martins Fontes Ltda, 2010.
- FARKAS, Solange Oliveira. **Quais os limites da arte?** Entrevista para o NEXO JORNAL LTDA. 2017. Disponível em:<<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/09/16/Quais-os-limites-da-arte-segundo-tr%C3%AAs-especialistas>>. Acesso em: 10/01/2017.

- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **A novela gráfica como releitura do Bildungsroman: emancipação da imagem, do feminino e da infância no texto em quadrinhos.** UFPE. Intersemiose. Revista Digital. Ano II. N.03. 2013.
- FERREIRA, Quezia Fideles. **O divórcio e a reconciliação da mesquita com o estado: a constituição discursiva do sujeito mulher iraniana na escrita autobiográfica.** João Pessoa, 2016.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9ª edição. Rio de Janeiro. Guanabara Editora.1987.
- FLOCH, Jean Marie. **Identités visuelles.** 1995, Paris, PUF.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder** - 28ª Ed. 2014.
- GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Orgs.). **Gêneros Textuais: reflexões e ensino.** 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 137-151.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOLDENBERG, Miriam. **Por que a virgindade feminina é tão valorizada?.** Entrevista para a coluna Delas, no portal IG. Disponível em: <<http://delas.ig.com.br/comportamento/2012-10-10/por-que-a-virgindade-feminina-e-tao-valorizada.html>>. Acesso em: 07/02/2018.
- GONÇALO JUNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica figurativa e semiótica plástica.** In: Significação: Revista Brasileira de Semiótica. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, n.4, 1984.
- HALL, Stuart. **Minimal selves.** na, 1987.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** TupyKurumin, 2006.
- HANCIAU, Núbia. **A francofonia no Canadá: autorias incontornáveis da literatura quebequense.** Festival Internacional de Línguas e Literaturas Neolatinas. A latinidade - Línguas irmãs: culturas compartilhadas. Recife, 27 de novembro a 1º de dezembro de 2006.
- KESSEL, Zilda. **Memória e Memória Coletiva.** Memória e Educação - Museu da Pessoa. 2008.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LEONE, Massimo. **Dificuldades e oportunidades da semiótica visual**. 2015. Revista *Communicare*, v.15 – nº 12.
- LIEBEL, Silvia. **Demonização da mulher**: a construção do discurso misógino no *Malleus Maleficarum*. UFPR. Curitiba. 2004.
- LUKÁCS, G. **Estética**, v. I, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1974, p. 11-12.
- MARCASSA, Luciana. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado – Friedrich Engels –**. 2015.
- MARTINS, Miriam Celeste. **Aprendiz da Arte**: trilhas do sensível olhar – pensante. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1992, p. 10–12.
- McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos (história, criação, desenho, animação, roteiro)**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.
- MEDEIROS, Valéria da Silva. **Diversidade Cultural e Ensino de Língua estrangeira**. Editora: Pontes Editores 2013.
- MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luís Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- OUTCAULT, Richard. **The Yellow Kid**: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics. Paperback, 1995.
- Organisation Internationale de La Francophonie*. Disponível em: <<http://www.francophonie.org/>>. 2017. Acesso em: 20/06/2018.
- PAGANINI, Martanézia Rodrigues. **Literatura e Representação da Identidade Cultural**: Reflexão sobre o ensino de leitura na sociedade da representação. In: Congresso de Leitura do Brasil, 16, 2007. Unicamp. Anais. Campinas. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss12_05.pdf>. Acessado em 15/05/2018.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- PERROT, Michelle. **Escrever uma história das mulheres**. Relato de uma experiência. Dossiê: História da Mulheres no Ocidente. Cadernos Pagu (4) 1995.

- PIETROFORTE, A. V. Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo?** Editora Brasiliense. 1984.
- RODRIGUES, Vinicius da Silva. **Histórias em quadrinhos & ensino de literatura** : por um projeto de formação de leitores menos "quadrado". Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/88354?locale=pt_BR>. Acesso em 19/06/2017.
- SARDELICH, Maria Emília. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa**. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cp/v36n128/v36n128a09.pdf>>. Acesso em: 20/09/2017.
- SATRAPI, Marjane. **Broderies**. IME, France, 2003.
- SATRAPI, Marjane. **Bordados**. Companhia das Letras. Trad. Paulo Wernech, 2013.
- SATRAPI, Marjane. **Persepolis**. IME, France, 2002.
- SCHULMAN, Cilas. **Pinturas rupestres**.
Disponível: <<https://cilaschulman.files.wordpress.com/2008/09/cena-de-caca-pre-historica.jpg>>. Acesso em: 02/11/2017.
- SEBBAR, Leïla. **La jeune fille au balcon**. Seuil, 1996.
- SIECZKOWSKI, Izadora Netz. **Para além dos quadrinhos e graphic novels: os estudos literários e visuais em diálogo**. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/39337/000824223.pdf?sequence=1>> . Acesso em 19/06/2017.
- SIEGEL, Jerry; SHUSTER, Joe. **Superman**. DC Comics, ed.1. 1938.
- SIMON, Joe; KIRBY, Jack. **Captain America**. Marvel Comics, ed.1. 1941.
- SILVEIRA, Cláudia Da. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/origem-da-familia-da-propriedade-privada-e-do-estado>>. Acesso em 16/01/2017.
- SMOLDEREN, Thierry. **Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay**, Les Impressions Nouvelles, 2009.

- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Editora: Quadrinhos na Cia, ed.1, 2005.
- TEIXEIRA, Cezár; SILVA, Antonio Wardison C. **A cultura da mesa de refeição e seu aspecto teológico religioso**. Revista Eletrônica Espaço Teológico. vol. 7, 2013, p. 02-11. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/viewFile/15685/11752>>.
- TEZUKA, Osamu. *Astro boy*. Kobunsha, Edições ASA, 1952.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa - ação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986.
- TOPFFER, Rodolphe. *Les Amours du vieux bois*. Genebra, 1837.
- TRUZZI, Oswaldo. **Sociabilidades e valores: Um olhar sobre a família árabe muçulmana em São Paulo**, Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 51, no 1, 2008, p. 37 a 74.
- VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação**. São Paulo: Contexto, 2009.
- VERGUEIRO, Waldomiro; RAMA, Ângela (Org.). **Como usar histórias em quadrinhos em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2008.
- VIANA, Nildo. **Histórias em quadrinhos e métodos de análise**. Revista Temporis[ação]. UEG. 2016.

ANEXOS

Seguem abaixo recortes de *Persepolis* e *Broderies*, em versão traduzida para o português por Paulo Wernech.

Figura 13



Figura 14

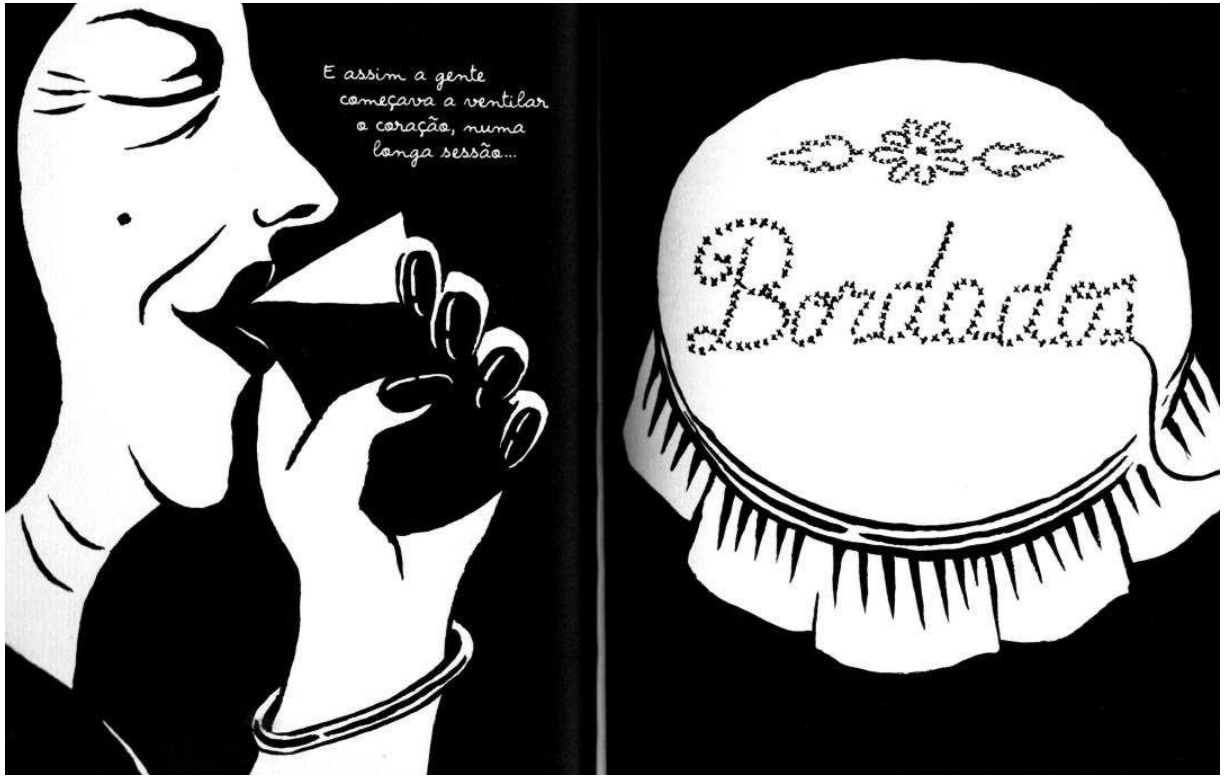


Figura 15



Figura 16



Figura



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 24



Figura 25



Figura 27



Figura 29

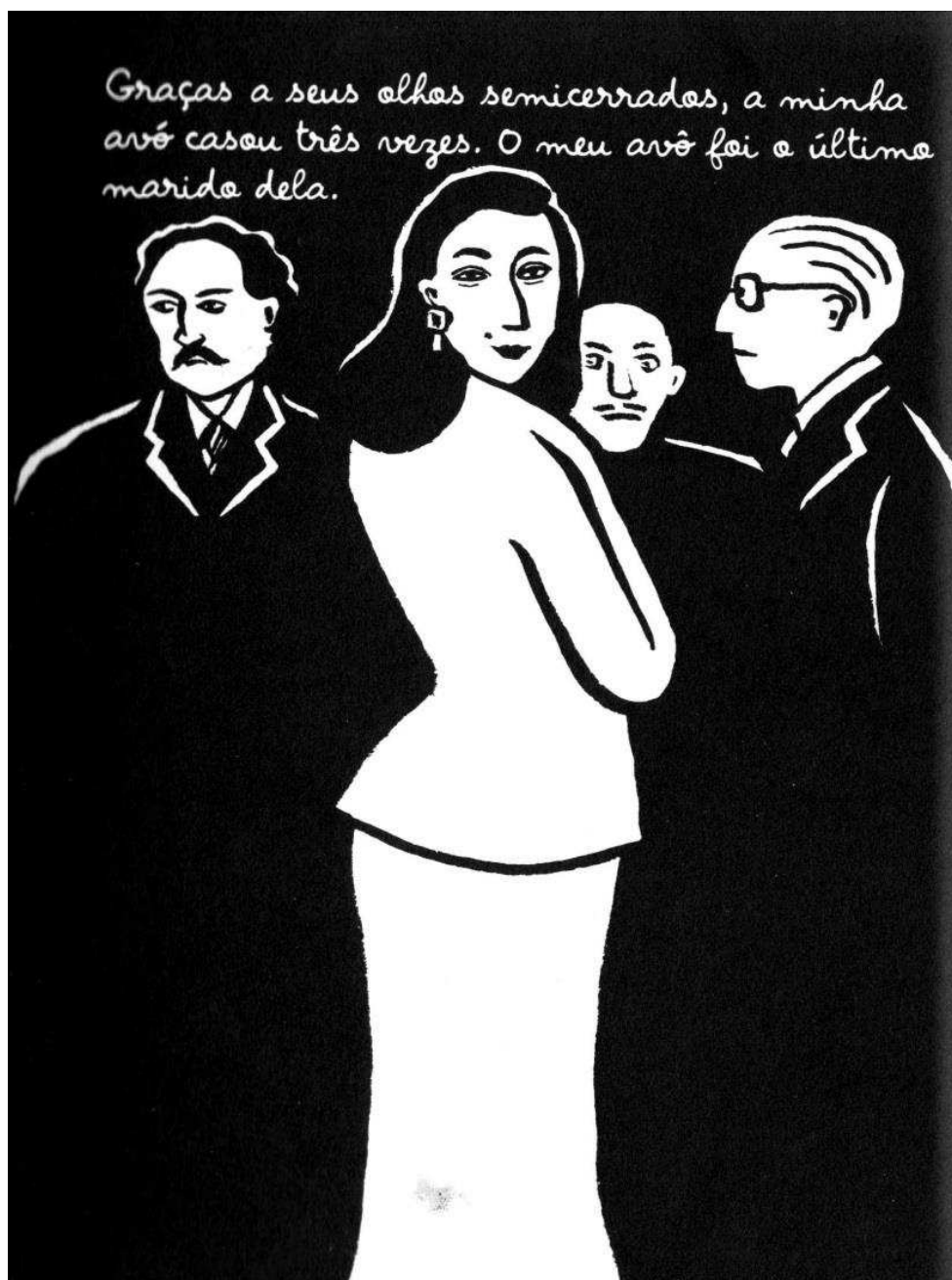


Figura 30

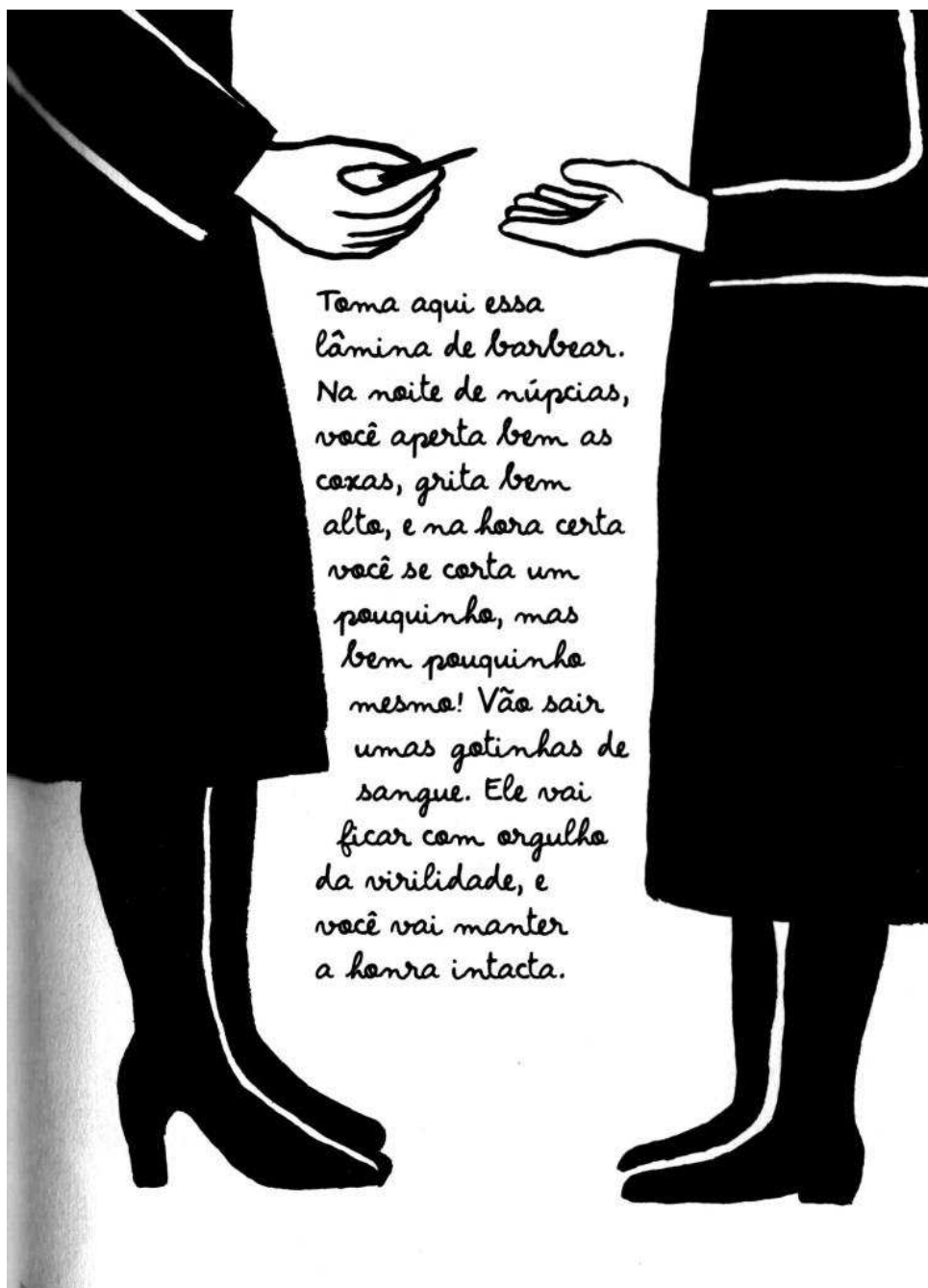


Figura 31



Figura 32



Figura 33

Ai, ai, ai! Que besteira, que besteira...



... Já eu, depois da minha temporada na Europa, virei amante de um ministro...



... ser a amante de um homem casado é ficar com o melhor papel...



... Era perfeito...



... Vocês conseguem imaginar?

As camisas sujas,



a bafa,



pra não falar no mau humor...



... pois é, tudo isso era para a mulher dele.

as cuecas molhadas,



as crises de hemorroidas



e nos caprichos dele...



o ferro de passar,



as gripes,



Figura 34



Figura 35



Figura 36

