



Tradição e transgressão em *Persépolis*, de Marjane Satrapi

Laisa Marra*

Resumo: O trabalho tem como objetivo entender as articulações do conceito de tradição (HOBSBAWM) no Irã Pós-Revolução de 1979 de acordo com o que é criado por Marjane Satrapi na história em quadrinhos autobiográfica *Persépolis*. Questiona-se, na primeira parte do artigo, a associação entre Islã e opressão, e examina-se a situação iraniana retratada em *Persépolis* por um viés político ao invés de religioso. Para tanto, foi utilizado o conceito de foucaultiano de poder (2006), pois, para o autor, o poder é uma *rede*, passando não apenas pela alta hierarquia dos líderes políticos, mas também pelas relações pessoais. Na segunda parte deste trabalho, analisa-se a estética do quadrinho de Satrapi e suas possibilidades de transgressão ao regime da República Islâmica do Irã. Para tanto, utiliza-se a teoria dos quadrinhos (EISNER) e a do imaginário (DURAND). Por fim, é colocada em destaque a questão do agenciamento da criança e do jovem em relação à vida social e à Literatura Infantil e Juvenil, bem como sua capacidade de perceber a arbitrariedade e conveniência dos discursos oficiais.

Palavras-chave: *Persépolis*; Tradição; Literatura Infantil e Juvenil.

Abstract: This article aims to understand the articulations of the concept of tradition (HOBSBAWM) in Iran Post-Revolution of 1979 according to what is created by Marjane Satrapi in the autobiographic graphic novel *Persepolis*. In the first part of this paper, the association between Islam and oppression is questioned, so the Iranian situation, as portrayed in *Persepolis*, is examined by a political approach instead of a religious one. To do so, Foucault's concept of power (2006) is used since that, for the author, power is a *network*, passing not only through high-ranking political leaders, but also through personal relationships. In the second part of the article, it is analyzed the aesthetics of Satrapi's comic book and its possibilities of transgression to the regime of the Islamic Republic of Iran. Therefore, the theory of the graphic novel (EISNER) and of the theory of imaginary (DURAND) is employed. Finally, we underline the question of agency of children and youth in relation to social life and to the Children's and Youth Literature, as well as its ability to perceive the convenience and the arbitrariness of official speeches.

Keywords: *Persepolis*; Tradition; Children's and Youth Literature.

1 Introdução

As revistas em quadrinhos foram, por muito tempo, vistas com hostilidade, sinal de preguiça intelectual de seus leitores e de decadência cultural de uma época (BRAGA, 2013, p. 5). Entretanto, o cenário tem mudado nas últimas décadas, e o sucesso do quadrinho *Persépolis* (SATRAPI, 2013), espécie de autobiografia da cartunista iraniana Marjane Satrapi, demonstra essa reviravolta. *Persépolis* pode ser lida como uma nova perspectiva sobre temas muitas vezes incompreendidos no Ocidente, tais como a situação política do Irã, a identidade iraniana e o islamismo.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás.

Neste artigo, serão analisadas as partes de *Persépolis* que tratam da infância e adolescência da personagem Marjane no Irã de fins da década de 1970, momento em que o país passava por uma revolução, conhecida como Revolução Iraniana ou Revolução Islâmica de 1979. A escolha pelo foco nessas primeiras partes, e não nas últimas (adolescência na Europa e vida adulta no Irã), se deu visando aprofundar as questões relativas à infância e ao período histórico pelo qual passava o Irã – tópicos fecundos para pensar o tema deste artigo, ou seja, a invenção da tradição (HOBSBAWM, 2002) e suas possibilidades de transgressão.

Em outras palavras, a questão que se pretende desenvolver articula-se da seguinte forma: o estado teocrático islâmico do Irã seria fruto de uma tradição cultural islâmica? Essa ideia é proclamada pelas autoridades religiosas e governamentais do país e até fora dele, quando a mídia ocidental utiliza-se desses discursos oficiais para tratar de assuntos como o *status* da mulher no islamismo – reforçando velhos estereótipos, como o da ligação indissociável entre Islã e opressão.

Persépolis, na contramão, sugere outra hipótese para pensar o cotidiano da sociedade civil iraniana Pós-Revolução Islâmica. E é justamente essa hipótese a qual será estudada a fim de entender os mecanismos discursivos que sustentam o conceito de tradição. Além disso, faz-se importante estudar os sentidos da estética de *Persépolis* – pois a história em quadrinho (mais conhecida como HQ) é tida como uma forma transgressora em si –, bem como o público que tal forma narrativa pode alcançar.

A HQ inicia-se com a apresentação da protagonista e uma breve contextualização histórica, “Em 1979 aconteceu uma revolução que depois foi chamada de ‘Revolução Islâmica’” (SATRAPI, 2013, *O véu*¹, p. 1), as duas próximas tiras mostram a situação de obrigatoriedade feminina do uso do véu nas escolas e o quanto aquilo parecia confuso para as crianças, como demonstra a reação das meninas no quadro abaixo:

¹ Primeira página do capítulo *O véu*. Como o quadrinho não apresenta nenhum tipo de numeração de páginas, mas é formado por vários pequenos capítulos, optou-se por colocar o nome do capítulo e o local em que a citação aparece no mesmo.

Figura 1



(SATRAPÍ, 2013, *O véu*, p. 1).

Ou seja, logo no início de *Persépolis*, o leitor depara-se com uma situação que aparecerá de várias outras maneiras ao longo da narrativa, a jovem que, consciente ou inconscientemente, problematiza a artificialidade da invocação da tradição, além de sua própria condição intelectual enquanto criança ou adolescente.

Marjane é uma criança adquirindo os traços de sua identidade pessoal em um momento no qual o significado da identidade nacional passava por mudanças. Naquele fim de século, ser iraniano passou a significar ser muçulmano xiita. Outros traços da identidade nacional, como a ancestralidade persa, por exemplo, são secundarizados em nome dos objetivos da Revolução.

A perspectiva de uma personagem infantil como Marjane, contando dez anos de idade no começo da HQ, é essencial para colocar em foco a arbitrariedade da tradição. A protagonista lembra a criança da *Roupa Nova do Imperador* (ANDERSEN, 2010, p. 179-187) a única que, livre de pressões sociais, consegue enxergar as farsas que outros convenientemente fingem não ver. No caso da fábula, todos fingiam ver uma capa inexistente e, no caso de *Persépolis*, as pessoas defendem o pensamento dominante, seja ele qual for.

As meninas da figura 1 demonstram não compreender a imposição da peça de vestuário, mostram que o véu não lhes dizia absolutamente nada. Em poucos anos, a escola deixara de ser laica e mista, e outros discursos foram acionados. Outro exemplo disso é quando as escolas são reabertas depois da Revolução e a mesma professora que antes defendia o Xá retrata-se com naturalidade: “Crianças! Arranquem as fotos do Xá dos seus livros!” ao que Marjane comenta com sua colega: “Mas era ela mesma que dizia que o Xá foi eleito por Deus!” (SATRAPÍ, 2013, *A festa*, p. 5).

Marjane, como toda criança, é curiosa e está sempre atenta às mudanças discursivas. Ela, entretanto, está à margem do pensamento dominante. Aqui há um paradoxo, a criança, normalmente vista como ingênua e ignorante dos assuntos políticos, é aquela que vê com maior clareza os mecanismos da coesão e coerção políticas: os discursos da tradição. Segundo Ana Maria Machado, referindo-se à censura a Monteiro Lobato no Brasil da década de 1940: “as crianças podem não saber detalhes do que está acontecendo, mas percebem o universo político em que se movem.” (MACHADO, 2011, p. 197).

Para fins metodológicos, o artigo será dividido em duas partes principais. A primeira desenvolverá uma crítica à ideia de tradição, como difundida no Irã criado por *Persépolis*, e os aparatos discursivos que a mantêm. Na segunda parte, serão estudados a forma narrativa de *Persépolis* e suas possibilidades de transgressão em relação ao discurso da tradição. Por fim, o quadrinho será discutido dentro do que se convencionou chamar Literatura Infantil e Juvenil no intuito de problematizar os limites desse tipo de rotulação.

2 Tradição

Segundo uso comum, a ideia de tradição está integrada a práticas tão imutáveis quanto indiscutíveis. Hobsbawm (2002), entretanto, defende que novas tradições são sempre articuladas às antigas e que tal caráter inflexível é questionável. Assim sendo, neste trabalho, será utilizado o conceito de *tradição inventada* como definido por Hobsbawm:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

(2002, p. 9).

O conceito é útil, pois *Persépolis* estrutura-se justamente nesse lugar delicado da tradição. Marjane Satrapi, assim como a maioria da sua família, é muçulmana. E não só, a menina conversa com Deus em sua imaginação e sonha em ser profeta, a primeira profeta mulher (SATRAPI, 2013, *O véu*, p. 4-6). O estranhamento de Marjane não está, portanto, na religião em si, mas nos usos que os novos líderes iranianos passam a fazer da crença religiosa geral. Nesse sentido, Marjane parece atualizar o mito ao redor de Aisha, personagem importante na narrativa muçulmana. Aisha, casada aos nove anos com o profeta Maomé (falecido quando ela ainda tinha dezoito anos), é célebre e, ao mesmo tempo, polêmica entre os muçulmanos por sua inteligência e autonomia: “Ela combateu em diversas guerras e

batalhas e esteve ativamente envolvida em atividades políticas, culturais e literárias [...]” (SAADAWI, 2002, p. 191). Há um episódio que vale a pena ser destacado para pensarmos nessa atualização do mito, o qual refere-se à vez em que Aisha questiona o profeta sobre o porquê de as leis enviadas por Alá servirem tão bem aos seus próprios interesses: “Quando, em um destes versos, Alá permitia a Maomé desposar quantas mulheres quisesse, ela comentou com veemência: ‘Alá sempre responde imediatamente a tuas necessidades’” (SAAD, 1970, *apud* SAADAWI, 2002, p. 192). Assim como Aisha, Marjane parece estar sempre desconfiada das conveniências do discurso.

Ainda segundo Hobsbawm,

[...] na medida em que há referências a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (2002, p. 10).

O que acontece no Irã vivido por Marjane configura-se como uma continuidade artificial da história islâmica, não porque esse passado histórico seja falso, mas porque ele é deslocado de seu tempo e utilizado como discurso legitimador de um poder que, entre outros (comunistas, p.e) que pretendiam ascender após a queda do Xá, destacou-se por seu caráter popular e coesivo (afinal, a imensa maioria da população iraniana é muçulmana). O discurso desses líderes religiosos sempre foi o de combate ao imperialismo ocidental através da forma de organização social e política ensinada pelo Alcorão. A título de ilustração, em *Persépolis*, isto fica claro quando Marjane é pega pelas “Guardiãs da Revolução” usando tênis Nike e outros ‘símbolos imperialistas’: “O que é isso? Michael Jackson? O símbolo da decadência?” (SATRAPI, 2013, *Kim Wilde*, p. 8). O *Alcorão* é, entretanto, um texto religioso, metafórico – o que faz com que alguns temas, como o direito da mulher, possam variar enormemente de acordo com o recorte e a interpretação dadas por seus leitores.

Assim sendo, pode-se argumentar que a igualdade entre os gêneros é um preceito inerente ao Islã, como tem sublinhado inúmeros(as) pensadores(as) desde o final do século XIX – como é o caso do egípcio Mohammed Abdou que “defendeu a abolição do concubinato e da escravidão feminina, e sustentou o princípio de igualdade entre homem e mulher, como sendo a essência dos valores islâmicos” (SAADAWI, 2002, p. 243) ou das militantes da Sociedade para o Avanço das Mulheres, fundada em 1908 no Egito, e responsável por publicações de cunho feminista – mesmo seguindo uma linha islâmica não-ocidental (AHMED, 1992, p. 172). Deve-se também citar as milhares de argelinas muçulmanas que combateram o colonialismo francês (PONTECORVO, 1966).

O ativismo político e as discussões de gênero foram conquistas nascidas no seio das culturas dos países citados, e não fora da tradição cultural religiosa. No Irã de *Persépolis* às vezes temos a impressão de que a cultura ocidental francesa era aquela que garantia a liberdade das mulheres – a qual teria sido suprimida pelo Islã. Mas não é bem assim. As feministas islâmicas conquistaram o direito ao voto e à propriedade através de seus próprios esforços e militâncias (AHMED, 1992). A situação de desigualdade entre os gêneros como retratada em *Persépolis* não é fruto, portanto, de um afastamento dos costumes ocidentais e da institucionalização do Islã como sistema de governo. É um reducionismo localizar na cultura islâmica as opressões correntes em um país como o Irã – normalmente, para tal fim, contrapõem-se implicitamente Ocidente e Oriente em termos de progresso cultural. As conquistas emancipatórias existiram e continuam a existir nos países muçulmanos do Oriente Médio, apesar do patriarcalismo, o qual, entretanto, não é exclusividade oriental. A questão, segundo perspectiva crítica, deve ser discutida não em termos culturais, mas políticos.

Entende-se que *Persépolis* denuncia as ditaduras que se alternaram no país durante o século XX, evidenciando a seguinte ideia: para que o poder, seja ele qual for, mantenha-se inquestionável é preciso de um discurso que o legitime, que funcione como uma razão de ser. No caso de *Persépolis*, esse discurso é o da religião e o da tradição. Foucault (2006) percebe o poder como um discurso – ou melhor, como discursos, uma vez que para ele não há um discurso soberano que reverbera nos menores, mas vários discursos de dominação que dão o contorno das relações pessoais, sociais. Assim, o poder é feito de um complexo aparato de verdades que precisariam ser professadas:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.

(FOUCAULT, 2006, p. 183).

Seguindo essa linha de raciocínio da *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 2006), o sucesso da *ditadura islâmica*² iraniana não estaria localizado apenas em seus líderes, mas na minuciosa rede de relações pessoais que tornou esse momento histórico possível. Como se pode perceber, *Persépolis* é uma narração que parte de uma jovem e de suas relações com a família, a escola, os vizinhos etc. Na HQ não têm destaque Khomeini e demais líderes, e sim as bases que sustentam o poder destes. Por isso, episódios como o da professora que manipula

² Oficialmente, o Irã é uma república teocrática, mas Satrapi denuncia que a vida cotidiana no país assemelha-se aos tempos ditatoriais, uma vez que muitas liberdades são cerceadas.

discursivamente o seu passado são importantes, assim como o momento em que a família Satrapi encontra-se com os vizinhos e estarrecem-se com sua súbita mudança de opinião:

Figura 2



(SATRAPI, 2013, *A festa*, p. 5).

A narradora denuncia que os vizinhos jamais protestaram contra o Xá, pelo contrário, defendiam-no. Todavia, os personagens políticos haviam mudado e era preciso rearranjar o discurso, mesmo que isso significasse uma edição do passado. Como Foucault (2006), Satrapi localiza a engrenagem do poder à sua volta, ou até mesmo em si. Neste mesmo capítulo, *A festa*, as crianças comentam que o pai de um colega haveria trabalhado no serviço secreto do Xá, o Savak, ao que Marjane responde que era preciso “dar uma lição” nesse colega em nome de todos aqueles torturados por seu pai:

Figura 3



(SATRAPI, 2013, *A festa*, p. 6).

Nesse episódio duas coisas chamam a atenção. A primeira, o fato de as crianças resgatarem distorcidamente as falas dos mais velhos para dar sustentabilidade a suas próprias ações e, segundo e mais assustador, a naturalidade com a qual a tortura é sugerida para resolver o conflito. Estando em pauta naquele momento as práticas de tortura, elas não

deixaram de serem percebidas pelas crianças em seu sentido mais cru: punir o diferente através da força e do medo. As crianças demonstram nesse episódio que estão testando aquilo que escutam e que podem ser também agentes de poder. Não indiferente a isso, os “líderes da revolução” passam a dar *chaves do paraíso* feitas de plástico para que os meninos lutem pela revolução na guerra contra o Iraque em troca da promessa de tornarem-se mártires e de receberem comida, mulheres, ouro e diamantes no paraíso (SATRAPI, 2013, *A chave*, p. 6-7).

Aqui mais uma vez poderíamos utilizar o conceito de *tradição inventada* (HOBSBAWM, 2002) para analisarmos a questão em torno dos mártires da revolução. Partindo de uma situação concreta, uma guerra que colocava em xeque o sucesso da Revolução, são recrutados todos os possíveis soldados, inclusive meninos. O discurso que mobilizaria esses combatentes vem, então, de maneira inquestionável, através da religião. Chamando a guerra contra o Iraque de *jihad*, guerra santa, atualiza-se todo o mito ao redor do tema, e a morte passa a significar a sorte de morrer por Alá e pelos ensinamentos do profeta Maomé. Não é difícil localizar no Alcorão todas as graças devidas aos combatentes da *jihad*. E, mais uma vez, a tradição é acionada para os mais convenientes fins. Para reforçá-la, o Irã instaura novos costumes: a renomeação das ruas para homenagear os mortos, que agora passam a serem tratados por mártires, e a nova prática escolar de chorar as vítimas da guerra batendo no próprio peito. Aqui mais uma vez Satrapi denuncia com humor a falta de sentido dessas ações:

Figura 4



(SATRAPI, 2013, *A chave*, p. 4).

3 Transgressão

Nesta segunda parte do artigo, a forma narrativa de *Persépolis* será analisada de acordo com o que foi argumentado anteriormente acerca do discurso da tradição. Em primeiro lugar, devemos tentar uma breve contextualização dos quadrinhos – uma vez que trata-se de uma forma moderna que só começou a ser estudada a partir da década de 1950, com a

abertura permitida pela *pop-art* (SILVA, 2002, p. 11). Dessas pesquisas, houve uma divergência quanto à classificação das HQs: literatura, artes visuais ou um gênero a parte? Will Eisner (1999), um dos precursores da HQ moderna, defende que as narrativas em quadrinho se aproximam do cinema, uma vez que, via de regra, a combinação entre imagem e texto é a própria caracterização do gênero e, portanto, elementos indissociáveis, mas não deixa de considerar a linguagem das *grafic novels* (termo eisneriano) como uma forma literária (EISNER, 1999, p. 8). Longe de resolver a polêmica ao redor do gênero dos quadrinhos, Eisner considera-os exemplar do que chama *Arte Sequencial*. Segundo o cartunista:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectivam simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.

(EISNER, 1999, p. 8).

A combinação entre imagem e texto pode até ser lugar comum dentro da teoria dos quadrinhos, sendo o grande desafio justamente essa *percepção estética* requisitada ao cartunista e ao leitor. De acordo com Sidney Valadares Pimentel, “nas histórias em quadrinhos, a função diegética é cumprida pelo texto verbal, e a função mimética, pelo texto icônico, formando uma unidade sintagmática de complementariedade” (1989, p. 53). Apesar de enxergar uma complementaridade entre texto verbal e icônico, Valadares localiza neste uma função mimética. Ou seja, a imagem estaria influenciando para o desenvolvimento do enredo através da construção do espaço cenográfico e emocional. Acreditamos não ser possível fixar tão rigidamente os papéis da imagem e do texto nos quadrinhos, uma vez que o texto pode ter caráter mimético, e a imagem, diegético. Ou seja, as imagens em um quadrinho podem ser tanto um cenário para o enredo (textual), bem como o enredo em si. De qualquer forma, fica claro que a HQ pressupõe uma leitura diferente da convencional, pois a imagem não está apenas ilustrando o enredo, e, assim, o leitor de quadrinhos precisa expandir sua capacidade de leitura.

Persépolis é um quadrinho com estética incomum se comparado aos mais famosos de seu gênero; é minimalista, em preto e branco e com traços que lembram os infantis. A cartunista Satrapi atribui parte da maneira de ser de seus desenhos à sua formação na escola de Belas Artes do Irã – a qual teve que trocar os modelos nus por outros cobertos em véus, transformando a aula de anatomia em aula de texturas:

Figura 5



(SATRAPI, 2013, As meias, p. 1).

Como nas HQs que inspiraram (HATTENSTONE, 2008) *Persépolis*, *Maus*³, de Art Spiegelman (2009) ou nas de Joe Sacco, o traço simples cria uma proximidade entre o quadrinho e a memória afetiva dos cartunistas. O leitor tem a impressão de que aquelas cenas emergem da memória, não completamente detalhadas e realistas como nos quadrinhos de super-heróis, mas essencializadas. Os quadros de *Persépolis* são relativamente tradicionais e os seus tamanhos não variam muito, deixando em destaque aqueles poucos que ocupam uma página inteira. Estes, contudo, não possuem a função de dar sequência a história, ao contrário, são quadros com grande carga simbólica, responsáveis por dar contorno justamente à abstração que são os sentimentos neles apresentados. Observe-se o quadro abaixo,

³ Primeiro quadrinho ganhador do Prêmio Pulitzer, em 1992 (SPIELGEMAN, 2009).

Figura 6



(SATRAPI, 2013, *A chave*, p. 2).

Nele a cartunista retrata várias meninas cobertas por véus pretos. Atrás, o fundo é também preto, opressor, focalizando em branco os rostos assustados das meninas, desenhadas de maneira semelhante, porém sem compor uma massa amorfa. Na verdade, ao analisar mais detidamente, percebe-se que cada uma delas tem uma particularidade: a expressão do olhar, da boca, enfim, os rostos não são exatamente os mesmos. Ainda assim, poderíamos afirmar que o desenho é baseado em uma técnica de repetição, a qual chama atenção para os detalhes diferentes, ao mesmo tempo em que aprofunda a sensação expressa pelo quadro todo: de tristeza, medo, absurdo. Na legenda acima do desenho, lê-se acerca do novo ritual estabelecido pela escola a fim de exaltar os mártires. A reação a esse ritual é dada pela imagem, a qual sugere, diante de uma suposta tradição de mártires religiosos, o sentimento de perplexidade – reforçando o que discutimos na parte I do artigo acerca da denúncia de *Persépolis* à artificialidade da *tradição islâmica*, da maneira como ela é delineada no Irã. O fato de esse episódio ganhar uma página inteira deve-se não à função sequencial do quadrinho. Trata-se, antes, de um aprofundamento de suas possibilidades artísticas e simbólicas.

Nesse sentido, poderíamos utilizar o conceito de função mimética atribuído por Valadares (1989) ao texto icônico. O mimetismo de Satrapi, seria, no entanto, relacionado à sua memória emocional. Satrapi (2013, folha de rosto) diz ter criado *Persépolis* para explicar aos amigos franceses um pouco de sua cultura nacional e história pessoal. No entanto, a autora escreve a partir de uma posição de afastamento, temporal e espacial, dessa história. Há anos vivendo na França, Satrapi procura criar nos quadrinhos suas impressões e sentimentos enquanto criança ao mesmo tempo em que, de forma quase pedagógica, mostra o momento pelo qual passava o Irã, e o posicionamento político de esquerda laica dos pais. Há, então, duas Marjanes em *Persépolis*, a personagem jovem que expressa-se em discurso direto, dentro dos típicos balões; e a outra, adulta, que narra a história em discurso indireto, dentro de letreiros (acima ou abaixo dos desenhos). Assim, torna-se evidente o trabalho de recriação artística da memória.

Para Durand (1997), essa recriação terá sempre contornos simbólicos, pois as imagens estéticas são símbolos subordinados a esquemas individuais. Durand (1997) percebe uma normatividade nas representações imaginárias (sem que isso exclua seu caráter dinâmico) e dedica-se ao estudo das estruturas do imaginário. Nesse sentido, entende-se estrutura como "uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral que chamamos *Regime*" (DURAND, 1997, p. 64).

Segundo Durand (1997), há dois grandes regimes: noturno e diurno. Trataremos aqui deste último, pois é aquele que melhor evidencia os sentidos da estética de *Persépolis*. O regime diurno (também chamado de heroico) é conhecido por seu caráter separador: "de tipo extrovertido, valoriza os cortes, os antagonismos, as antíteses e a distinção." (ARAÚJO, 2009, p. 31). Ele é, ao contrário do regime noturno, incapaz de conciliar extremos. Segundo Satrapi, a dualidade era uma marca da vida cotidiana no Irã pós-revolucionário: "Nosso comportamento público e nosso comportamento privado eram antípodas... essa diferença nos deixou esquizofrênicas" (SATRAPI, 2013, *As meias*, p. 7).

A técnica de repetição na figura 6, bem como o uso de preto e o branco nos desenhos em *Persépolis* ilustram bem isso, pois não deixam espaço para diferença, nem para o meio-tom. Trata-se de uma sociedade passando por um momento histórico marcado pela inflexibilidade. Sua representação simbólica, portanto, baseia-se nos extremos, usando, para tanto, o humor como principal arma, e sendo o humor, por sua vez, característico tanto dos quadrinhos, como do regime diurno da imagem.

4 Considerações finais

De acordo com o que foi problematizado ao longo do artigo em relação ao tema da tradição, faz-se necessário concluir este artigo com algumas questões acerca de outro tipo de tradição, a literária. Esta tem sido estudada atualmente por um viés não muito diferente do abordado neste trabalho: o da desconfiança. No caso, acerca da construção de seu público e de seus cânones (SAID, 2007). Nesta discussão poderíamos incluir o que Peter Hunt (2010) defende em seu livro *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Nele, o autor, ao questionar o cânone literário, coloca em xeque também o que se entende comumente acerca da literatura infantil como um gênero menor:

Precisamos adotar o conceito óbvio de que “literatura” é a escrita autorizada e priorizada por uma minoria influente. A noção de “cânone” ou “corrente principal” é uma construção social. Esse “cânone” tem sido influenciado pelas universidades e, para que a literatura infantil aceda a essa condição privilegiada, deve se tornar parte da estrutura de poder ou essa estrutura precisa mudar

(HUNT, 2010, p. 87-88).

Persépolis é especialmente complexo para essa discussão sendo sua forma a da HQ. Como mencionado, o gênero quadrinho só agora começa a sair da marginalidade narrativa. Um gênero antes *acusado* de fenômeno de massa (SILVA, 2002, p. 11), dirigido aos mais jovens e menos educados, passa hoje por uma transformação que pode muito bem ser vista na ascensão de *Persépolis* (ou do premiado *Maus*) a um *status maior* por tratar de temas de interesse geral, o Irã da Revolução Islâmica (ou o holocausto, no caso de *Maus*), ganhando assim legitimidade para transitar no mundo adulto e sério. A situação nos faz lembrar o que Hunt aponta sobre o *status* atribuído por C. S. Lewis à narrativa ficcional: “Algo que as pessoas cultas recebem da poesia pode chegar às massas por meio de histórias de aventura e quase nenhuma outra forma [...]” (LEWIS 1966, *apud* HUNT, 2010, p. 85). Como analisa Hunt (2010, p. 86), Lewis caracteriza o leitor jovem como *massa* e opõe seus interesses aos das pessoas cultas.

Examinando a situação concreta em torno de *Persépolis*, é importante destacar que o livro foi censurado tanto no Irã como nas escolas públicas de Chicago, EUA. No Irã, os motivos da censura são entendidos através da leitura do próprio quadrinho. Em Chicago, a censura baseia-se na discussão em torno do que é *apropriado* para os alunos do ensino fundamental. Segundo Hunt, os livros atribuídos ao público infantil e juvenil “tendem a ser usados para fins práticos como a educação ou socialização” (2010, p. 87). Assim sendo, privam-se os alunos do prazer estético da obra de arte, considerando-os intelectualmente ingênuos para tanto. O município de Chicago justifica sua censura a *Persépolis*, pois,

aparentemente, tanto a linguagem quanto as imagens seriam inapropriadas para alunos da *seventh grade*⁴: “We are not protesting the value of this book as a work of art. We just want to make sure that when we put this book into the hands of students, they have the background, the maturity to appreciate the book”⁵ (FLOOD, 2013). Há aqui uma inversão na relação livro-leitor. Considera-se que os jovens, ao contrário dos adultos, devem possuir *a priori* conhecimento ou maturidade para compreender os livros, tirando da obra de arte qualquer papel na construção do conhecimento ou na maturação intelectual da pessoa.

Subestimados, os leitores mais jovens são direcionados para aquilo que parece mais apropriado: uma leitura mais curta, mais *fácil*, mais pedagógica. Os censores (institucionalizados ou amadores) fazem, eles mesmos, suas teorias sobre Literatura Infantil. Esta deveria ser livre de temas como violência, racismo, gênero, rebeldia, porque – dizem eles – estes são temas incompreensíveis para os jovens.

Assim sendo, *Persépolis* posiciona-se no centro de um debate, não apenas da invenção da tradição, mas também da imposição de conceitos (tão arbitrários quanto rígidos) acerca da infância, da adolescência e da formação intelectual nessas fases da vida. Peter Hunt (2010) associa sua interpretação de literatura infantil ao conceito de criança. Vista e representada como mini adulto na Idade Média (ARIÈS, 2011), na Idade Moderna a criança e o adolescente é interpretado segundo regras de conveniência: como agente pela indústria, como paciente pelo sistema de ensino. O mesmo jovem tido como parte de um mercado consumidor por uma infinidade de empresas (entre elas, as editoras), é minimizado enquanto agente social capaz de fazer e interpretar cultura. Não se questiona aqui o fato de a literatura infantil ser mais ou menos acessível a determinada faixa etária. No entanto, privar *Persépolis* do público jovem nada tem a ver com acessibilidade, mas com a perseverante ação de *en-caixar* e *falar por* grupos socialmente desprestigiados.

Persépolis não é uma simplificação pedagógica da vida de uma iraniana, e justamente por isso ganhou destaque entre o público e a crítica. O livro de Satrapi é ao mesmo tempo transgressor a uma política de Estado oriental, a iraniana, e ao pensamento ocidental, acostumado a enxergar o Oriente Médio como culturalmente atrasado e fundamentalista. Satrapi utiliza-se do humor para recriar seu passado artisticamente, ironiza a *tradição inventada* em seu país e a si mesma. Assim, *Persépolis* coloca tanto a teoria das revista em

⁴ Penúltimo ano do que chamaríamos no Brasil de ‘ensino fundamental’, ou seja, alunos de 11, 12 ou 13 anos de idade.

⁵ “Não estamos julgando o valor deste livro enquanto obra de arte. Nós apenas queremos ter certeza que quando pusermos o livro nas mãos de estudantes, eles tenham experiência, maturidade, para apreciá-lo.” (tradução livre).

quadrinhos quanto história recente do Irã sob nova perspectiva. Uma perspectiva mais complexa e mais cheia de possibilidades.

Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. A Roupas Nova do Imperador. In: MACHADO, Ana Maria (Org.), *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Trad. Maria Luíza de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ARAÚJO, Alberto Filipe. Da imaginação. In: ARAÚJO, Alberto Filipe, ARAÚJO, Joaquim Machado de. *Imaginário Educacional: figuras e formas*. Niterói: Intertexto, 2009.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- AHMED, Leila. *Women and Gender in Islam: historical roots of a modern debate*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1992.
- ALCORÃO. Português. *Tradução do sentido do Nobre Alcorão para língua portuguesa*. Trad. Dr. Helmi Nasr. Colaboração da Liga Islâmica Mundial, Makkah Nobre, s/d.
- BRAGA, Ana Cláudia Vieira. *Norma Linguística e Oralidade Fingida na Tradução de Persépolis*. Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15091/1/2013_AnaClaudiaVieiraBraga.pdf> Acesso em: 16 de fev. 2014.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. 3. ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FLOOD, Alison. Persepolis battle in Chicago schools provokes outcry. *The Guardian*, Londres, 19 mar, 2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2013/mar/19/persepolis-battle-chicago-schools-outcry>>. Acesso em: 10 fev. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 22 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- HATTENSTONE, Simon. Confessions of Miss Mischief. *The Guardian*, Londres, 29 mar, 2008. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2008/mar/29/biography>>. Acesso em: 16 fev. 2014.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. 3. ed. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- MACHADO, Ana Maria. *Silenciosa Algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *Feitiço Contra o Feiticeiro*: história em quadrinhos e manifestação ideológica. Goiânia: CEGRAF, 1989.

PONTECORVO, Gillo. *A Batalha de Argel*. [Filme]. Produção: Videofilmes. Direção e roteiro: Gillo Pontecorvo. Argélia, Itália, 1965. DVD. 121min, p&b. son.

SAADAWI, Nawal El. *A Face Oculta de Eva*: as mulheres no mundo árabe. 2. ed. Trad. Sarah Giersztel Rubin, Therezinha Ebert Gomes, Elisabeth Mara Pow. São Paulo: Global Editora, 2002.

SAID, EDWARD. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Trad. Pauko Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasia e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002.

SPIELGEMAN, Art. *Maus*: a história de um sobrevivente. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.