



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

MYLENA FERNANDA RIBEIRO

**O SER ESTRANHO E ESTRANGEIRO NO QUADRINHO
PERSÉPOLIS**

Londrina
2020

MYLENA FERNANDA RIBEIRO

**O SER ESTRANHO E ESTRANGEIRO NO QUADRINHO
PERSÉPOLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Brasileira e outras Literaturas Vernáculas), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Suely Leite

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ribeiro, Mylena Fernanda.

O ser estranho e estrangeiro no quadrinho Persépolis / Mylena Fernanda Ribeiro. - Londrina, 2020.
103 f. : il.

Orientador: Suely Leite.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Quadrinhos - Tese. 3. Persépolis - Tese. 4. Estrangeiro - Tese. I. Leite, Suely . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MYLENA FERNANDA RIBEIRO

**O SER ESTRANHO E ESTRANGEIRO NO QUADRINHO
PERSÉPOLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Brasileira e outras Literaturas Vernáculas), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Marina Chiara Legroski
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 08 de julho de 2020.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa.

Aos meus pais, Jonas e Sandra, por sempre me estimularem a estudar.

Ao meu irmão, Everton (everzinho), por sempre segurar minha mão nas minhas crises de ansiedade.

À minha amada Bianca, minha namorada, por sempre acreditar em mim, ler tudo o que eu escrevo e não soltar da minha mão nas minhas crises.

À pequena Smokey, pelo conforto sempre presente.

À minha terapeuta, Luzia, por me fazer entender que a ansiedade e eu podemos trabalhar bem juntas. Além de todas as aulas de psicanálise que me deu sem saber.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo acolhimento.

À minha orientadora Prof. Dra. Suely Leite por ter topado entrar e me orientar neste projeto.

Aos meus amigos que estiveram presentes neste momento, mesmo que não tenha sido pessoalmente: Daniel (Danzinho), William (Willzito), Jéssica T., Henrique e Ana Carla.



Fonte: *Fun Home* (2006), Bechdel

RIBEIRO, Mylena Fernanda. **O Ser Estranho e Estrangeiro no Quadrinho Persépolis**. 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Durante muito tempo, as histórias em quadrinhos tiveram seu lugar conhecido pelo ambiente infantil em que circulavam. Com o advento das novelas gráficas, muito desse pensamento mudou e, junto a ele, nasceu a crítica que colocava estes novos quadrinhos em um patamar mais elevado. Anteriormente a isto, temos a busca por uma gênese dos quadrinhos que constantemente paira entre ser ou não ser de cunho pré-histórico, entre ter e não ter uma definição concreta. Depois disso, indagamos: mas será que os nomes quadrinhos ou novela gráfica representam de fato o que os quadrinhos são? De onde surgiu sua busca por legitimação, visto que já são a nona arte? Perguntas que nos guiam e geram mais dúvidas. Finalmente, adentramos ao nosso título. Primeiramente, Persépolis. Que quadrinho é este, de onde vem e do que fala? Escrito por Marjane Satrapi, conheceremos sua história representada através da HQ, perpassando muitos anos de sua vivência, desde sua infância no Irã, sua adolescência no Ocidente, até seu retorno e estudos no Irã para posteriormente deixá-lo de vez. No meio disso, pensamos o estrangeiro e buscamos entender com Freud o termo estranho e como ele concebeu sua definição, além de entender como migração e exílio, de certa forma, se relacionam à vivência do estrangeiro, juntamente com Said. Sartre entra em cena para nos fazer entender onde é que o outro entra nisso e perceberemos que o Outro pode ter relação fundamental na minha constituição como ser. Tudo isto, é claro, circundado por Persépolis, pois ele é o quadrinho que nos norteia do começo ao fim.

Palavras-chave: Persépolis. Quadrinhos. Exílio. Estrangeiro. O Outro.

RIBEIRO, Mylena Fernanda. **The Strange and Foreign being in the comic book *Persépolis***. 2020. 103 p. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020

ABSTRACT

Comic books have long been known for being made for children. With the advent of graphic novels, much of that thought changed and along with it the birth of the thought that put these new comics on a higher level. Before that, we have the search for a genesis of comics, which constantly hovers between being or not being of prehistoric nature, between having and not having a concrete definition. After that, we asked, but does this name comics or graphic novel represent what comics are? Why are comics still seeking legitimacy since they are already the ninth art? Questions that guide us and generate more doubts. Finally, we go into our title. First, *Persepolis*. What comic is this, where did it come from and what does it talk about? Written by Marjane Satrapi, we will get to know her story represented through the comic book and that spans many years of her experience, from her childhood in Iran, her adolescence in the West, until her return and studies in Iran, to later leave it for good. In the middle of that, we think the foreigner. We tried to understand with Freud the strange term and how he conceived its definition; in addition to understanding how migration and exile are somehow related to the foreigner's experience, together with Said. Sartre enters the scene to make us understand where the other enters it, and we will realize that the Other can have a fundamental relationship in the constitution as a human being. All of this, of course, surrounded by *Persepolis*, because it is the comic that guides us from the beginning, middle to the end.

Key-words: *Persepolis*; Comics; Exile; Foreign; The other.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Luluzinha e Bolinha.....	13
Figura 2	Registros Rupestres.....	18
Figura 3	Quadrinho do Batman	19
Figura 4	Contrato com Deus de Eisner	23
Figura 5	Marji com 10 anos.....	26
Figura 6	Fun Home de Bechdel.....	33
Figura 7	Fechamento das escolas bilíngues	34
Figura 8	Marji quer ser profeta	35
Figura 9	Marjane argumenta contra o aumento do véu	36
Figura 10	Marji discute com Deus	36
Figura 11	As negociações europeias	37
Figura 12	A despedida de Reza	38
Figura 13	Manifestação das mulheres	45
Figura 14	Mãe de Marji é fotografada	47
Figura 15	O medo vivido pela mãe de Marji.....	48
Figura 16	O amigo de Marji.....	49
Figura 17	A expulsão de Deus	50
Figura 18	Taji sofre violência.....	54
Figura 19	As guardiãs da revolução.....	55
Figura 20	O discurso de Marji	56
Figura 21	Os colegas de Marji.....	58
Figura 22	"Prostituição Secreta".....	59
Figura 23	As notas de Marji atraem atenção.....	60
Figura 24	Notas boas em Matemática.....	61
Figura 25	Dificuldade de encontrar seu lugar.....	62
Figura 26	Francesa	65
Figura 27	Afirmção de Identidade	67
Figura 28	O encontro consigo mesma	68
Figura 29	Acusação de roubo	72
Figura 30	Marji deixa a casa onde morava	73
Figura 31	O pensamento das freiras	75
Figura 32	A resposta de Marjane	75

Figura 33	A decisão dos pais de Marji	82
Figura 34	Marjane não fala o idioma	83
Figura 35	A volta à realidade.....	85
Figura 36	As amigas de Marjane.....	86
Figura 37	Desestabilização de Marji	87
Figura 38	"Estrangeira suja"	87
Figura 39	A sensação constante de afastamento	88
Figura 40	Sensação de mediocridade	89
Figura 41	!.....	89
Figura 42	O constrangimento.....	89
Figura 43	?!.....	89
Figura 44	Não sou nada.....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUZINDO O DESCONHECIDO	12
2	O CENÁRIO DOS QUADRINHOS E SUA ESTRANHEZA	17
2.1	QUE UNIVERSO É ESTE?	17
2.2	“O INOMINÁVEL”	22
2.3	OS QUADRINHOS E A BUSCA POR LEGITIMAÇÃO	25
2.4	PERSÉPOLIS	32
2.4.1	A História	34
3	ESTRANGEIRIDADE EM QUADRINHOS	40
3.1	A CRIAÇÃO DOS OUTROS	40
3.1.1	A mulher e o Outro	51
3.2	O OLHAR DO OUTRO	57
3.3	AS FORMAS DE SER ESTRANGEIRO	70
3.3.1	O Estranho na Psicanálise	70
3.3.2	Exílio e Migração	78
3.4	ESTRANGEIRIDADE: O NÃO PERTENCER	84
3.4.1	A Linguagem Estrangeira	89
3.4.2	Onde eu Habito	93
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	99



1. INTRODUZINDO O DESCONHECIDO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a relação do estrangeiro no quadrinho *Persépolis*. Para os que ainda não conhecem a obra, o quadrinho mostra Marjane Satrapi (ou Marji, como seus pais intimamente a chamam), autora da HQ, narrando sua infância até a vida adulta, perpassando momentos que exigiram adaptação, tais como as situações de guerra e mudanças políticas dentro do Irã, o seu país de origem. Por ter crescido em um ambiente que discutia e lia muito sobre política, a pequena Marji logo começou a questionar suas professoras sobre seus ensinamentos estarem equivocados. Por isso, ainda nos seus 14 anos, sua família decidiu mandá-la para Viena, um ambiente que, na visão de seus pais, seria mais acolhedor à liberdade de pensamento. A protagonista vive então momentos de tentativa de adaptação, em que ora é motivo de curiosidade por ter vivenciado a guerra, ora é ridicularizada por se alegar francesa (SATRAPI, 2007). Após retornar ao Irã, apresenta ao leitor um sentimento de perda de identidade. Marji parece não saber ao certo quem é depois de todas as experiências que teve fora de seu país, intensificando a sensação de não pertencer a lugar algum e de não ser nada (SATRAPI, 2007). Este sentimento é certamente uma das bases que fundamenta este trabalho.

Ao voltar um pouco no tempo e estudar os quadrinhos, objetivamos entender um pouco de sua origem, como foi a busca por legitimação no meio artístico. Mas

antes disso, precisamos deixar claro que nosso objetivo nunca foi o de traçar uma linha histórica de início, meio e fim – como se fosse possível - dos quadrinhos, mas de tentar, em linhas simples, entender um pouco do seu princípio: como foi sua ascensão e como se deu o surgimento das novelas gráficas e se elas beneficiaram ou não a indústria dos quadrinhos. Já adiantamos que o que encontramos gerou mais perguntas do que respostas, justamente pela divergência de opiniões. Vamos tentar aos poucos introduzir este conhecido que acabou com o passar das linhas e das páginas, se tornando cada vez mais desconhecido.

As histórias em quadrinhos, *comic books* ou gibis (no Brasil) são mundialmente conhecidas e estiveram ao longo dos anos fortemente associadas ao público infantil. Quem não se lembra da **Figura 1 - Luluzinha e Bolinha**

turma da Mônica e a grande popularidade que tinha, ou ainda da Luluzinha, um famoso desenho dos anos 1990, mas que originalmente teve seus quadrinhos publicados ainda lá na década de 1930, vale ressaltar que foi escrito por uma mulher, Marjorie Buell, que acabou sendo apagada da história da arte (CHASE, 2008, p. 69). Marcados justamente pelo humor e pelo público infantil, os quadrinhos foram conquistando seu espaço como arte, mas não sem relutância, dúvidas e empecilhos ao longo do caminho.



Fonte: Editora Abril, nº181 – Julho/89

Já foram classificados como ora infantis, ora adultos, pois já tiveram ambos como público-alvo (GROENSTEEN, 2009). Contudo, a associação ao público infantil é uma constante usada, por vezes, com o intuito de atribuir um valor negativo para uma obra ou para os quadrinhos como um todo. Afirmar que quem os lê tem “incapacidade intelectual” (EISNER, 1989, p. 07) foi uma busca de outrora para desvalidar o valor artístico que os quadrinhos possuem. Não há problema com classificações e até mesmo com as divergências nas classificações. Como veremos, os quadrinhos são um campo vastíssimo de análise e discussão, suscetível a opiniões divergentes; como quanto à sua origem, por exemplo, veremos que não se pode afirmar com certeza quando se deu, divergindo entre ser de origem pré-histórica ou não. Quanto à sua nomenclatura ainda, por ter carregado consigo um

humor muito característico dentro deste meio, a comicidade acabou se tornando uma grande questão e o motivo principal para terem seu nome mais famoso, *comics*, ligado direta e unicamente ao cômico.

Hoje, sabemos que os quadrinhos possuem não apenas o humor, mas também a abertura para falar sério quando é para falar sério, isto acabou sendo marcado pelo grande fenômeno das novelas gráficas. O termo foi fortemente impulsionado por Eisner ainda no final da década de 1970 e acabou, posteriormente, criando um nicho de leitores de *graphic novel*, o público adulto. No entanto, a terminologia acabou por afastá-los das novelas gráficas, pois criou ares de nobreza literária (LINCK VARGAS, 2015), já que não são mais pertencentes ao velho público infantil.

Por que os quadrinhos nos atraem, afinal? Eles nos atraem porque as imagens são a forma de expressão responsável por formar muito do que somos hoje, como humanidade. Afinal, elas podem ter surgido nos traços primordiais feitos pelos humanos na areia (GAIARSA, 1977). Cada vez que vemos um personagem e independentemente de sua cor, raça, gênero, somos impulsionados a nos sentirmos realizados por ele e, através dele, nos vemos. É como McCloud (1995) disse, somos tão narcisistas assim mesmo. É o encontro com nós mesmos ou com o nosso outro eu, desenhado e explícito naquela imagem que nos impulsiona a querermos continuar cada história.

Persépolis faz isso conosco, é impossível começar a ler o quadrinho e não querer terminá-lo. A história contada por Satrapi nos leva a tantos outros lugares, a tantas reflexões e interpretações que cá estou eu novamente escrevendo sobre ela. O meu estudo sobre a HQ da autora começou ainda na graduação, quando eu tentava colocar as reflexões que fazia sobre o quadrinho na escrita para possivelmente ter a sorte de levar o livro até alguma sala de aula. Mas foi no meu trabalho de conclusão de curso que tive, finalmente, a oportunidade de me debruçar melhor para escrever sobre ele. Com o enfoque em trabalhar sobre a mulher e questões de gênero, tendo como base três personagens mulheres: Marjane, sua mãe e sua avó. Reuni algumas teóricas feministas para falar sobre gênero e foi uma experiência muito mais satisfatória do que imaginava que seria. Agora, no mestrado, optei por dar um passo a mais e entrar em um universo no qual eu não estava tão familiarizada. Foi então que optei por pensar a estrangeiridade dentro do quadrinho.

Marjane novamente aparece como nosso principal personagem na análise e

buscamos perceber como a protagonista da HQ vive sua experiência sendo estrangeira no seu dia a dia, principalmente quando se muda para o Ocidente. Tendo como aporte teórico Said (2003), não podemos ignorar o fato de que ela é uma oriental no Ocidente, logo, carrega o tão aclamado estigma da “forasteiridade” (SAID, 2003), justamente pelo olhar dispensado a ela de que por ser estrangeira, não deveria estar ali.

Por isso, buscamos entender como se deu esta “criação do Outro”, perpassando desde o conceito de Orientalismo abordado por Said (2007), que entendeu a importância de pensar como o Ocidente criou para si um Outro não ocidental contrastante para com o “nós” ocidental, até a ideia de “guerra ao terror”, segundo Abu-Lughod (2002) e Khalid (2011), motivada principalmente pelo governo norte-americano contra o Outro não ocidental. Além disso, ainda temos a relação da mulher como Outro na sociedade. Compreendida primeiramente como inessencial perante o essencial masculino, voltaremos a Beauvoir (2016) para entender como ser Outro afeta a possibilidade da mulher de existir e de ser liberdade para si.

O olhar do Outro é muito importante para entendermos a forma como somos vistos e o vemos no mundo. Por isso, reservamos um tópico para estudarmos uma parte da teoria sartriana que fala sobre isso. Visualizaremos o fato de que, na medida em que somos vistos pelo Outro, somos também olhados por este mesmo ser. Construímos para nós uma imagem dele que possivelmente não teremos como constatar e afirmar sua verdade, pois aprenderemos com Sartre que jamais teremos acesso à sua interioridade.

Dessa forma, as perguntas que guiaram este momento do trabalho foram: até que ponto o olhar do Outro me faz estrangeiro? Será que ele corrobora com o seu olhar sempre presente a me sentir estranho no mundo? Sartre (2011), na terceira parte do *O ser e o nada*, trabalha o para outro, juntamente com o olhar. Veremos que o Outro é constituído como o não-eu, pois é a partir do Eu que se concebeu o Outro. Se ele não é o Eu, logo, é entendido como não essencial: “é aquele que eu não sou, e, portanto, revela-se como objeto não essencial, com um caráter de negatividade (SARTRE, p.307)”. Ao reconhecer o Outro, percebemos também que somos circundados pelo seu olhar, tornando-nos objetos: “Ser visto é meu pecado original, é a minha queda de liberdade absoluta a objeto no mundo” (ERCULINO, 2014, p.200).” Estudar Sartre nos ajuda a perceber o eu no mundo e o Outro que o circunda.

Posteriormente, passamos à diversidade do estranho e às formas como ele já foi classificado. Longe de esgotar todas as possibilidades, focamos em lembrar como o estrangeiro é visto dentro da psicanálise freudiana, pois Freud concebeu o estranho através do entendimento de que ele seria o não familiar, “o que estava oculto, mas apareceu (FREUD, 2010, p.337)”. Sem deixar passar despercebida a ideia de exílio também encontrada em Said (2003) e do significado da vivência que perpassa a questão física, atingindo o emocional. O estrangeiro nunca mais é o mesmo, pois o exílio se torna um processo contínuo que acompanha o ser durante toda a sua vida.

Por fim e longe de ser a parte menos importante do trabalho, falaremos sobre a estrangeiridade e a experiência do não pertencimento. Encontramos em Kristeva (1994) o sustento e a realização de ideias, mas o quadrinho é quem nos guia – como no restante dos tópicos, sempre seremos auxiliados por *Persépolis* -, a autora vem para nos lembrar que o “estrangeiro habita em nós” (KRISTEVA, 1994, p.09) e isso muda tudo. Já não podemos mais olhar o estrangeiro e colocá-lo longe. As divisões perdem o sentido. Logo mais questões surgem, nos estranham e nos confundem.

Os quadrinhos são assim, eles são uma arte com seu corte próprio, podendo confundir aqueles que estão acostumados aos moldes usuais. A verdade é que o universo dos quadrinhos é muito receptivo, logo dá para ser quem você quiser ser, mesmo um ser estranho. Bem-vindo aos quadrinhos!



2. O CENÁRIO DOS QUADRINHOS E SUA ESTRANHEZA

2.1 QUE UNIVERSO É ESTE?

Como de praxe para quem estuda quadrinhos, independente de qual natureza ele pertença, volta-se ao passado, seja na procura de vestígios do seu próprio objeto de estudo, seja procurando por vestígios históricos ou pré-históricos que deem uma direção de onde foi que os quadrinhos, afinal, surgiram. Obviamente, tudo que busque uma gênese já é, por si só, uma problemática. As histórias em quadrinhos, como se percebeu ao longo dos anos, não são um objeto que foge à regra, sendo também difíceis de serem classificadas.

Histórias foram contadas através das imagens, hoje sabemos disso. A linha do tempo da história em quadrinhos, por vezes, é contada a partir da primeira HQ publicada por Töpffer e como ela teve sua entrada mundial ainda no século XIX. Mas há quem diga que dá pra se ir muito mais para o passado, procurando vestígios de seu início:

Os acadêmicos são muito chatos, muito sem imaginação e sem senso de humor. Eles dizem que os desenhos famosos das cavernas pré-históricas – que foram a primeira história em quadrinhos que já se fez – eram um “ensaio de controlar magicamente o mundo”, em particular a caça. Ora, acontece que esses desenhos controlavam mesmo a realidade e eram mágicos – sem mais (GAIARSA, 1977, p.115).

Sobre uma possível gênese das histórias em quadrinhos, as especulações são grandes de que ela tenha vestígios pré-históricos, que seja até mesmo anterior à fala. Os desenhos ou pequenos traços feitos sobre a areia dão indícios da existência de inteligência do ser humano. Para Gaiarsa (1977), isso indica a formação da inteligência do ser humano, este ser que não riscara a areia à toa, mas confirmava que estava presente e era pensante. Para o autor, os hieróglifos foram “o segundo tipo de história em quadrinhos que a humanidade conheceu” (GAIARSA, 1977, p.116).

O homem das cavernas, segundo Moya (1977), nos deixou como legado as imagens. Estas contavam a história de um homem primitivo que governava o seu meio, impunha sua força e vivia da sua própria caça. É este mesmo ser que sentiu a necessidade de “eternizar a vida na pintura rupestre” (MOYA, 1977, p. 26):

Voltemos os olhos para aquelas maravilhosas primeiras expressões do homem, imortalizadas nas pinturas das cavernas, deixando para o futuro o seu testemunho de sua época, não acreditando tão-somente no canto e na dança, nos gritos guturais de caça, nos choros e nos risos, mas sentindo a necessidade de gravar, eternizar a vida na pintura rupestre (MOYA, 1977, p. 26).

Estes pequenos traços também remetem à importância dos desenhos para o ser humano. Assim como as palavras no seu princípio eram ainda desconhecidas de significação, mas desempenhavam um papel importante na vida do ser primitivo que as dominava, elas também tinham importância na comunicação. As ilustrações também tiveram seu papel na formação humana, pois através dos desenhos é possível expressar algo que as palavras falham em dizer. Se conseguíssemos transferir os desenhos para a escrita, muitas páginas seriam preenchidas, como Gaiarsa aponta: “Em um desenho,

Figura 2 - Registros Rupestres



Fonte: Fundação do Homem Americano. Disponível em: <http://fumdam.org.br/midias/midias-fotos/>

como em um olhar, podemos ver em um instante coisas que, se postas em palavras, dariam para encher um pequeno volume” (GAIARSA, 1977, p. 116).

Por outro lado, há quem diga que voltar tanto ao passado na tentativa de encontrar os quadrinhos em vestígios pré-históricos é tentar validá-los através de outros meios mais respeitados e culturalmente aceitos e já bem estabelecidos: “this kind of historical extrapolation is dubious in its logic, and often used to ‘justify’ comics by association with more culturally-respected forms”¹ (SABIN, 1993, p. 13).

O autor não estende seu argumento sobre a extrapolação histórica e como ela se daria. Ele adentra, logo em seguida, a outro ponto importante sobre a gênese dos quadrinhos, o fato da comicidade destes terem o acompanhado desde o princípio: “For the first comics were above all intended to be funny”² (p.13). Isso nos leva ao começo, novamente, aos quadrinhos terem sua filiação ao público infantil.

Figura 3 - Quadrinho do Batman



Fonte: Batman, 1940, nº1 DC Comics.

Por muito tempo os quadrinhos tiveram o estereótipo de serem infantis. Se lembrarmos, mesmo que vagamente das histórias em quadrinhos que acompanharam nossa infância, conseguiremos criar uma imagem um pouco mais próxima desse estereótipo. Um homem morcego que mantém sua identidade em segredo para proteger a sempre escura Gotham dos perigosos vilões. Um pouco além temos outro homem extremamente forte e praticamente invencível (se mantermos em sigilo a kriptonita) vindo diretamente de Krypton, literalmente, outro planeta, que salva constantemente sua cidade

¹Este tipo de extrapolação histórica é dúbia em sua lógica e geralmente usada para “justificar” os quadrinhos associando-os a formas culturalmente respeitadas” (tradução nossa).

²Pois todos os primeiros quadrinhos tinham a intenção de serem engraçados” (tradução nossa).

de outros vilões terríveis. Homens fortes lutando contra homens maus são, é claro, o maior clichê dentro deste universo, mas também compõem o que se classificou como histórias em quadrinhos.

Contudo, desde sua criação, os quadrinhos já mudaram de público duas vezes, de acordo com Groensteen (2009, p. 4) e o universo infantil não era o alvo principal como primeiramente se pensa. Começaram tendo como público os adultos, lá no começo do século XIX, para posteriormente mudarem para o infantil como primordial. Após estes dois momentos das histórias em quadrinhos, ainda na década 1960, o público adulto foi retomado como alvo novamente (GROENSTEEN, 2009, p.4).

As histórias em quadrinhos têm o seu despoite principalmente após a Revolução Industrial, advindo da mudança da palavra e do texto neste momento. A rapidez almejada na comunicação, a venda rápida, a “standardização do homem” (COHEN; KLAWA, 1977, p. 106). Nos jornais, as notícias precisavam ser transmitidas por este veículo, de forma que vendessem uma ideia e, para ser vendida, precisava despertar interesse do leitor e manter sua curiosidade. A imagem, então, foi um dos elementos encontrados pelo meio, a princípio, para preencher lacunas deixadas nas páginas (COHEN; KLAWA, 1977, p. 106), mas seu espaço acabou crescendo pela notoriedade que ganharam. Chamativas, ilustrativas, qualquer que fossem as suas características tinham a função de aproximar o leitor da notícia a qual lia. Posteriormente, o jornal incorporou a caricatura como um dos momentos em que o desenho era usado como forma de ridicularizar algo ou alguém; e ainda o *cartoon* também carregando criticidade, misturando-se por vezes com o texto, porém mantendo seu distanciamento sempre que necessário, visto que não são independentes um do outro (COHEN; KLAWA, 1977, p. 108).

Por tudo isso é que se atribui à história em quadrinhos a alcunha de produção típica da “cultura de massas, ou especificamente da cultura jornalística” (COHEN; KLAWA, 1977, p. 108) e tem o início da circulação jornalística como seu meio de propagação. Mas não somente este meio é responsável pela força ganhada pelos quadrinhos, Eco atribui como fontes importantes a evolução da pintura e da fotografia, por exemplo:

É bem verdade que seria possível individuar representações do gênero em *cartoons* ou tiras que precedem as experiências futuristas, mas também é verdade que, só após os experimentos da pintura contemporânea e as descobertas dos técnicos e artistas da fotografia, pôde a estória em quadrinhos impor suas próprias convenções gráficas como linguagem universal, com base numa sensibilidade agora adquirida por um público mais vasto. (ECO, 2001, p. 151)

Como os quadrinhos ganharam muita notoriedade no século XX, alguns educadores acabaram dando atenção a este fenômeno emergente. Durante muito tempo, foram eles quem “monopolizaram” (GROENSTEEN, 2009, p. 4) o discurso sobre as HQs que, em suas concepções, tinham ligação direta com a moralidade destes jovens leitores (GROENSTEEN, 2009, p.4). Devido a isto, os quadrinhos contaram com um estudo dedicado de sete anos e publicado ainda na década de 1954, do psiquiatra Dr. Fredric Wertham, que buscava advertir os pais sobre o perigo que eles representavam para as crianças. Em seu livro, *Seduction of the Innocent* (1954), o médico fala sobre a violência que paira dentro da arte. As crianças, em seu pensamento, são vítimas de sua sedução, “glamourizando” facas e armas (WERTHAM, 1954, p.4-5) e cenas de violência e sadismo (WERTHAM, 1954, p.10), levando-as a ter comportamentos que reproduzem as ações vistas.

Antes mesmo da publicação do seu livro, o médico liderou um movimento contra os quadrinhos na década de 1940/1950 (BAHIA, 2012, p. 342), que desencadeou na criação de um órgão de censura nos Estados Unidos para as HQs, a *Comics Code Authority*. Obviamente que para ser aceito por este órgão, obras que envolvessem a fantasia e o terror não poderiam aparecer. O mercado da nona arte, então, esmaeceu por alguns anos.

Após os anos turbulentos vivenciados com a censura advinda dos estudos oficializados por Wertham, as HQs recomeçaram seu processo de ascensão. *Contract with God*, de Eisner, é tido como marco de 1978, não somente pelo retorno tão esperado das histórias em quadrinhos, mas também por trazer juntamente com ele o termo que acompanhará a nova geração de histórias em quadrinhos para adultos, a popularização trazida por Eisner das *graphic novels* (BAHIA, 2012, p. 345). Falaremos um pouco sobre isso no próximo tópico, um desconhecimento de cada vez.

2.2 “O INOMINÁVEL”

Não somente em busca de sua gênese e de legitimação sempre estiveram as histórias em quadrinhos, mas também em busca de um nome que as comportassem de maneira adequada. O “Inominável”, então, é o título que se atribuiu a este tópico, tendo como referência principal a tese de Linck Vargas (2015), intitulada *A Invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta* que, no segundo capítulo, dedica-se a estudar ou a “desconhecer” os quadrinhos, usando a alcunha “Inominável” para descrever a dificuldade de se chegar a um nome que conseguisse abranger os quadrinhos por completo. Para ele: “O Inominável é sedutor, instigante, misterioso e mesmo a pertença que a ele conferimos – a tradição, a inserção na nomenclatura – ainda é algo que nos escapa” (LINCK VARGAS, 2015, p. 32). Assim, o “Inominável”, por mais que tenha seu toque de humor, parece ser uma nomenclatura interessante para iniciarmos uma discussão sobre os vários nomes dos quadrinhos ao longo de sua história e o fato deles ainda possuírem suas peculiaridades indefiníveis.

Para lembrar uma possível tentativa de definição das histórias em quadrinhos e de uma nomenclatura, temos Rudolphe Töpffer. No livro de Moya (1986), que reúne inúmeras obras desde o início da trajetória da nona arte, Töpffer é o primeiro a ser citado. Foi lido e elogiado por Goethe: “é preciso admirar os motivos múltiplos que sabe expor em poucas figuras... Ele humilha o inventor mais fértil em combinações e podemos felicitar seu talento nato, fértil e sempre disposto” (TÖPFFER, 1946, *apud* MOYA, 1986, p. 13).

É unânime entre os estudiosos de quadrinhos a importância da obra de Töpffer, pois foi o primeiro nome deste meio a ser publicado, ainda lá no século XIX. Se na tentativa de atribuir uma nomenclatura às HQs ou não, o escritor, ainda no século XIX, compôs um de seus livros que é tido como um marco e nas suas palavras é explicado da seguinte maneira:

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem este texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa. (TÖPFFER, 1837, *apud* MOYA, 1986, p.13)

O autor explica seu trabalho como desenhos acompanhados de textos. Basicamente, um não seria o mesmo sem o outro. Temos aqui uma possível definição do que propriamente seriam as histórias em quadrinhos modernas, que apareceram justamente com o trabalho de Töpffer (GROENSTEEN, 2009, p. 3). Contudo, demorou até a década de 1960 para a língua francesa dar um nome permanente para os quadrinhos que até então haviam recebidos alguns outros nomes:

During this long period, comics were known, not as *bandes dessinées* (literally strips that have been drawn) but, successively or indiscriminately, as *histoires en estampes*, which is Topffer's own term (stories told in prints), *histoires en images* (pictures stories), *récits illustrés* (illustrated tales), *films dessinés* (films made of drawings) and of course, comics³ (GROENSTEEN, 2009, p. 3).

Depois de *histoires en estampes*, somente em 1960, as histórias em quadrinhos são chamadas de *bandes dessinées* na França. Nos EUA, elas são

Figura 4 - Contrato com Deus de Eisner



Fonte: *A Contract with God* (1978), Will Eisner

conhecidas como *comics*, lembrando a força que a presença da comicidade nas HQs se constitui como um marco nesta indústria. Já foram chamadas de *funnies*, mas o termo perdeu força graças a Will Eisner que impulsionou os termos *graphic novel* e *sequencial art* (LINCK VARGAS, 2015, p. 32). Temos ainda, na Itália, *fumetti*, “fumaças”, referência aos balões (LINCK VARGAS, 2015, p. 32). O espanhol apresenta os quadrinhos como *historietas* ou *cómics* (LINCK VARGAS, 2015, p. 33). Em Portugal, banda desenhada tem destaque como termo mais comum (LINCK VARGAS, 2015, p. 33), e no Brasil, por fim, usamos histórias em

³ Durante este longo período, os quadrinhos eram conhecidos, não como *bandes dessinées* (literalmente tiras que foram desenhadas) mas, sucessiva ou indiscriminadamente, como *histoires en estampes*, que é o próprio termo de Topffer (histórias contadas em tiras), *histoires en images* (histórias em imagens), *récits illustrés* (contos ilustrados), *films dessinés* (filmes feitos de desenhos) e é claro, quadrinhos (tradução nossa).

quadrinhos e gibis para nos referir aos quadrinhos (LINCK VARGAS, 2015, p. 33).

Os quadrinhos têm uma grande variedade possível de nomes e todos eles possuem suas problemáticas quanto à incapacidade de capturar sua completude e essência. O termo “novela gráfica” trouxe um outro público e histórias, além de novas problemáticas para a teoria. Sobre o seu surgimento:

Certamente “novela gráfica” é apenas um termo convencional que, como costuma ocorrer, pode suscitar equívocos, pois não se deve entender que, com ele, nos referimos a uma história em quadrinhos com as características formais ou narrativas de um romance literário, tampouco a um formato determinado, mas simplesmente a um tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional. (GARCIA, 2012, p. 14)

Diferentemente do que se pode imaginar, novela gráfica não tem a ver com o formato “romance literário”, como apontou Garcia, mas com uma nova atitude frente ao momento vivenciado pelos quadrinhos. A popularização do termo a partir dos anos 1980 marcou uma distinção grande no mercado dos quadrinhos, a de que *graphic novels* possuíam qualidade distinta dos *comics*, pois marcaram o momento com sua “encadernação e qualidade de produção mais luxuosa” (GARCIA, 2012, p. 32) gerando, assim, um status que as afastavam do público infantil e cômico: “Ainda assim, é inegável que a mudança de nomenclatura denota um esforço para se diferenciar do que evoca a palavra “comic”: um produto descartável, barato e infantil” (GARCIA, 2012, p. 32).

O novo termo que aparentava tirar os quadrinhos do lugar de estranheza que sempre pertenceram, pois buscavam obter uma nova pertença, acaba gerando outra problemática que deslegitima o seu passado cômico e infantil, em prol de uma nobreza inalcançável. Linck Vargas interpreta dessa forma a ascensão este novo fenômeno:

Graphic novel, ou romance gráfico, dá aos *comics* ares de nobreza literária, tira os quadrinhos das bancas e os conduz às livrarias, algo que de fato aconteceu intensamente nas duas últimas décadas. Muitos são os críticos a este termo justamente por sua estratégia, um tanto óbvia, de conferir status aos quadrinhos a partir de sua pertença a tradições literárias validadas culturalmente nos espaços de “alta cultura”. (LINCK VARGAS, 2015, p. 33-34)

A necessidade de evasão ao termo *comic* é algo que já suscitava dúvidas quanto ao seu uso nos “primórdios do primeiro *comic* de aventuras e dramático” (GARCIA, 2012, p. 32), em 1935. Disso adveio a necessidade de mudança para um termo diferente que: “apresentasse, de forma neutra, o meio, livrando-o das conotações humorísticas e infantis, existiu sempre que se apresentou a possibilidade de ensaiar um *comic* que olhasse numa direção diferente daquela estabelecida pela corrente hegemônica”. O termo *comic*, além de nos lembrar a simplicidade dos quadrinhos, nos reduz a um tipo só de narrativa, a que seja, de fato, cômica. Apesar de serem conhecidos pelo seu caminho trilhado na linha do cômico, nem todos o são. E é exatamente este pensamento que também guiou a busca por uma outra nomenclatura.

Diante de tais pensamentos, nos resta como público leitor e apreciador da nona arte repensar a importância dos nomes que já foram atribuídos e porque dois deles e mais conhecidos: *comics* e *graphic novel* se embatem e se anulam na tentativa de nomear aquilo que há muito vem sendo chamado de tantos nomes e ainda nenhum deles conseguiu comportá-lo adequadamente. Se é tão difícil nomear algo que ainda é tão estranho a nós e atribuir-lhe uma identidade mais visível para o mundo, continuamos chamando de vários nomes sem conseguir, de fato, nomeá-lo com precisão. Quem ainda precisa nomear somos nós, pois os quadrinhos apenas são.

2.3 OS QUADRINHOS E A BUSCA POR LEGITIMAÇÃO

Marjane, autora de *Persépolis*, fala muito naturalmente sobre a sua forma de pensar os quadrinhos. Quando conta que foi abordada e indagada sobre não escrever um “livro”, a questão principal que lhe salta à mente é: “Mas *Persépolis* é um livro”⁴ (SATRAPI, 2003, p. 11) e de fato ele é. No entanto, durante muito tempo os quadrinhos não tiveram um espaço significativo nas artes, tendo o seu valor negado muitas vezes. Sabe-se que por muito tempo os quadrinhos foram considerados um meio infantil de entretenimento. Sabe-se também que, com o passar dos anos, da nova gama de quadrinhos e de estudos sobre eles, muitas perspectivas foram mudadas, certamente, a falta de legitimação desta arte mudou.

⁴ “But that’s what *Persepolis* is”. Tradução nossa.

Contudo, há paradigmas a serem quebrados, segundo alguns teóricos que pontuaremos a seguir.

Voltemos, primeiramente, à Marjane. A autora pensa a relação entre desenhar, escrever e observar o mundo ao redor como momentos que estão conectados. Por produzirmos imagens a todo instante, juntamente com nossas palavras, por que na hora da escrita ou da leitura isto precisaria ser diferente? Para Satrapi, os dois são concebidos conjuntamente no seu processo de produção:

To me, a book is pages within a cover that are related to the same thing. Graphic novels are not traditional literature, but that does not mean they are second-rate. Images are a way of writing. When you have the talent to be able to write and to draw, it seems a shame to choose only one. I think it's better to do both ⁵. (SATRAPI, 2003, p. 11)

A autora abre o caminho para pensarmos a relação entre imagem e escrita, sobre a importância de se criar algo que misture os dois e ainda tenha seu valor legitimado. Novamente, para Satrapi, deixar de lado um dos dois, quando se possui a habilidade para tal, pode parecer um desperdício (SATRAPI, 2003). Dito isso, ela escreve *Persépolis* e suas outras obras em formato de *graphic novel*, tal aprendizado, diz ela, teve de ser aprendido na prática da criação (SATRAPI, 2003), além de salientar o fato que por vezes quando encontra leitores de *Persépolis*, descobre em seus diálogos que eles nunca haviam lido HQs, mas que a partir da leitura de sua obra o interesse por quadrinhos foi despertado (SATRAPI, 2003).

Figura 5 - Marji com 10 anos



Fonte: *Persépolis* (2007), Satrapi.

É neste hibridismo que os quadrinhos são concebidos, na mistura entre escrita e na composição da imagem. Ironicamente é nesta mesma composição que foi gerada muita discussão. Houve certa dificuldade em aceitar a mistura entre escrita e desenho como válida, que dessa fusão pode ser originado outra arte: a

⁵Para mim, um livro se constitui por páginas e uma capa relacionada à mesma coisa. As novelas gráficas não são literatura tradicional, mas isso não significa que são de qualidade inferior. As imagens são uma forma de escrita. Quando você tem a habilidade de escrever e desenhar, me parece ruim ter que escolher apenas uma. Eu acredito que utilizar os dois seja melhor (tradução nossa).

nona arte. É isto também que confunde as pessoas e já foi tema de discussão até a metade do século XX:

Comics are seen as intrinsically bad because they tend to take the place of “real books”, an attitude which crystalizes a double confrontation: between the written word and the world of images, on the one hand; between educational literature and pure entertainment on the other.⁶ (GROENSTEEN, 2009, p.05)

O confronto entre estes dois universos fica evidente na escrita de Groensteen. O autor é um importante teórico dos quadrinhos e defensor da ideia de que os quadrinhos por muito tempo estiveram em busca de legitimação, e a aproximação com o universo literário acabou por confundir ainda mais a busca por seu lugar dentro das artes. O que movimenta a nossa discussão e de outros estudantes e apreciadores dos quadrinhos é a possibilidade de que esta forma de ver as HQs ainda continue um retrato do presente, com a diferença significativa de que por vezes não se vê as HQs como extremamente nocivas aos seres humanos (ainda que quando se diga respeito às crianças a conversa possa mudar). Houve uma grande intelectualização da arte com as *graphic novels* e o fenômeno *mainstream* que acabou se tornando no século XXI; por outro lado, há ainda um afrontamento contra a imagem, seja através da televisão, através dos videogames, ou ainda dos quadrinhos. Ainda nos sentimos divididos entre estes dois mundos:

The arguments used against comics in the twenties, thirties, and forties hardly differ from those brandished against television, video games and manga in more recent times. What has been, and still is, targeted by these critics is the corrupting power of the image, always capable of “striking the imagination”. An image, they believe, invites the spectator to project onto the characters represented and identify with them.⁷ (GROENSTEEN, 2009, p. 07)

Segundo o autor, houve uma dificuldade muito grande a partir dos anos 1920 em aceitar a imagem, pela crença no poder que ela tem: “o seu poder corruptível”, como o autor pontua. O que serve de aparato para a crítica de Groensteen, é a grande possibilidade de que tais argumentos usados em um passado um tanto distante, ainda serem motivos de medo atualmente, levando pessoas a continuarem

⁶Os quadrinhos são vistos como maus, pois tendem a tomar o lugar dos “livros reais”, uma atitude que elucida um duplo confronto: entre a palavra escrita e o mundo das imagens, por um lado; entre literatura educativa e puro entretenimento, de outro lado (tradução nossa).

⁷Os argumentos usados contra os quadrinhos nos anos 20, 30 e 40, diferem muito pouco daqueles usados atualmente contra a televisão, os videogames e os mangás. O que já foi e continua sendo alvo dos críticos é o poder corruptível da imagem, sempre capaz de “atingir a imaginação”. Uma imagem, crêem eles, convida o espectador a se projetar e se identificar aos personagens representados (tradução nossa).

pensando que a imagem utilizada na TV ou nos videogames, ainda possa ser vista como nociva. Percebemos, então, um dos argumentos usados há anos para apartar a população, principalmente a mais jovem, dos quadrinhos, não somente por ser híbrido, mas por carregar imagem. Esta mesma imagem que Satrapi justificou como sendo parte de si e fazendo parte do seu processo de escrita e de assimilar o mundo, que por vezes, faz parte do nosso próprio processo de conhecimento e assimilação do mundo, sendo ela vista, ouvida ou imaginada, faz parte da nossa constituição como seres, ela faz parte do nosso processo de reconhecimento de si, do eu e do outro. Demonizar a imagem é tentar negar a nossa própria identidade humana, completamente sem sentido e impossível de ser aplicada na prática. Os quadrinhos nos proporcionaram o encontro com a imagem e juntamente com ela, a possibilidade narcísica e importante para o ser humano: a de nos reconhecermos também no quadrinho. A identificação, dentro da arte, sempre foi um ponto importante, juntamente com a imaginação e a abertura para explorar o processo criativo de quem trabalha com arte. Ver-se dentro de uma obra, não é estritamente com imagens que se pode fazer isso, as formas artísticas são infinitas, por isso mesmo que o argumento contra imagem não faz mais sentido atualmente. Embora, quando se falava de quadrinhos, estes pontos eram motivo de euforia e não aceitação:

More interesting - to me – is the fact that the “irreality” of comics was for a long time considered intrinsically stupid. Animals that speaks, imaginary machines, time travel, supermen, and other fantasies have been blamed for cutting a child off from reality and making him or her lose all notion of it. Once again it is the power of the image that is feared, especially its capacity to abuse the credulity of Young readers. La Fontaine, Lewis Carroll, and Jules Verne had not been victims of such censorship of the imagination. But Tarzan, king of the jungle, living half-naked among the animals was often singled out as one of the most harmful incarnations of this irrealism.⁸ (GROENSTEEN, 2009, p. 07)

⁸Mais interessante – para mim - é o fato da “irrealidade” dos quadrinhos ter sido por tanto tempo considerada estúpida. Animais que falam, maquinas imaginárias, viagem no tempo, super-homens, e outras fantasias que têm sido culpadas por tirarem as crianças da realidade e fazê-las perderem a noção dela. Mais uma vez, é o poder da imagem que é temido, especialmente sua capacidade de abusar da credulidade de leitores jovens. La Fontaine, Lewis Carroll e Julio Verne não foram vítimas dessa censura à imaginação. Mas Tarzan, rei da floresta, vivendo seminu entre os animais foi constantemente apontado como uma das mais perigosas encarnações deste irrealismo. (tradução minha)

Mesmo que sejam dois universos à parte, quadrinhos e literatura acabam, em algum momento, sendo colocados em proximidade. A aproximação entre os dois sempre existirá, pois possuem em comum a escrita, o que não pode ser esquecido é que os quadrinhos são a nona arte, não um subgênero ou um filho bastardo da literatura. Infelizmente, houve negligência por parte de muitos críticos que temiam os quadrinhos tomarem o lugar da literatura, algo que o simples bom senso nos faz crer que jamais acontecerá, visto que isto nunca foi uma questão para os quadrinhos. Infelizmente, para alguns críticos, como apontado por Groensteen, as HQs foram vistas como nocivas por justamente terem parte significativa de contato com a imaginação. Os campos imaginativos ficam restritos pelo “academicismo chato” de que falara Gaiarsa (1977), que recusa a importância da imagem, juntamente com o texto. Para Groensteen ainda, a arte dos quadrinhos sofre por parecer insignificante artisticamente (GROENSTEEN, 2009, p.07). E para ilustrar seu argumento, o autor evoca quatro pontos que constituem a nona arte no seu cerne, mas que ao mesmo tempo, gera discórdia quanto à validade de tais pontos reunidos constituírem uma arte.

Primeiramente temos o fato de os quadrinhos serem híbridos, ou seja, constituírem-se majoritariamente pela associação entre imagem e palavras. Em relação à sua capacidade de contar histórias, foi classificado como uma “subliteratura”, além da associação com a caricatura: “Tem sua conexão com um ramo da arte também tida como inferior, a caricatura” (GROENSTEEN, 2009, p.07 – tradução minha). Por fim, o autor atenta para o fato de ainda possuírem o intuito primário de retorno à infância. Se para Satrapi, escrever e desenhar são complementares, para outros, os dois já foram vistos como incompatíveis e não naturais, como é o caso do escritor Pascal Quignard (1990):

Literature and the image are incompatible... The two forms of expression cannot be juxtaposed. They are never apprehended together... When one is readable, the other is not seen. When one is visible the other is not read. Whatever the proximity imposed upon them, the two media remain parallel, and it must be said, that these two worlds are, for eternity, impenetrable to one another... The reader and the spectator will never be the same man at the moment, leaning forward in the same light to discover the same page.⁹ (Apud

⁹Literatura e imagem são incompatíveis... As duas formas de expressão não podem ser justapostas. Elas não são reconhecidas juntas... Quando uma é lida, a outra não é vista. Quando uma é vista, a outra não é lida. Qualquer que seja a proximidade delas, permanecem paralelas, e deve ser dito que estes dois mundo são, eternamente, impenetráveis um ao outro... O leitor e o espectador jamais será a mesma pessoa no momento, inclinando-se na mesma luz para descobrir a mesma página.

GROENSTEEN, 2009 p. 08)

Antes de tudo, o próprio autor coloca a literatura junto com a imagem, insistindo na trajetória das duas em conjunto. Seu argumento, hoje em dia, é completamente incompatível com a nossa realidade, pois é muito mais evolutiva, em relação aos argumentos de Quignard, que é antiquado e completamente arcaico. Sabemos que as artes são compatíveis e livres para dialogar entre si, a importância da evolução dos campos artísticos está justamente em compartilhar daquilo que, aos olhos desatualizados, não deveriam ser formas dignas de nossa atenção. Se os quadrinhos foram insistentemente vistos como não importantes outrora, hoje sabemos que eles não deixarão de existir por quem não os considere como visíveis fontes do saber. Para Groensteen, é importante estarmos atentos a argumentos como este, pois compactuam com o pensamento da cultura ocidental (GROENSTEEN, 2009, p.08), revelam como a literatura e as artes foram pensadas e concebidas aqui: a imagem e escrita como opostas e se colocá-las juntas, gerariam discórdia. Ao contrário da cultura ocidental, sabemos que na Ásia, por exemplo, os pintores misturavam poesia aos seus desenhos (GROENSTEEN, 2009, p.08), além da China e do Japão também serem fortes aliados da imagem e da escrita, começando pela própria caligrafia (GROENSTEEN, 2009, p. 08).

Outro ponto destacado por Groensteen é a ideia que foi disseminada sobre os quadrinhos serem uma leitura mais fácil, pois são baseadas em repetições (GROENSTEEN, 2009, p.09). Mas a questão é que os quadrinhos e a literatura só têm em comum o fato de ser também “impresso e vendido em livrarias, e que contém linguagem” (GROENSTEEN, 2009, p.10). Obviamente isto não faz dos quadrinhos uma subliteratura, pelo contrário, faz deles uma arte única, híbrida e original. Contudo, no que concerne à parte analítica, como os quadrinhos são não literatura, pois também possuem imagem e dialogam com a arte, não poderiam ser avaliados com base em termos estritamente literários e nem somente artísticos. Harvey (1994) explica que:

Os quadrinhos podem ser avaliados (e com frequência o são) a partir de argumentos literários, quando o crítico se concentra em coisas como a retratação dos personagens, o tom e o estilo da linguagem, a verossimilhança das personalidades e dos incidentes, o argumento, a resolução do conflito, a unidade e os temas. Embora semelhante análise literária contribua para um entendimento da história em

quadrinhos ou do livro, utilizar exclusivamente esse método ignora o caráter essencial do meio, pois negligencia seus elementos visuais. De forma similar, uma análise que se concentre no aspecto gráfico (comentando a composição, o desenho, o estilo etc.) ignora o propósito a que servem os aspectos visuais, a história ou a piada que está contando. Os quadrinhos empregam as técnicas tanto da literatura como das artes gráficas, mas não é nem completamente verbal nem exclusivamente gráfico em suas funções. (Apud GARCIA, 2012, p. 25-26)

Qual seria, então, a melhor opção para a nona arte? Garcia (2012) entende que seria melhor buscar um modelo de análise específico para os quadrinhos. Tal ideia proporia que nenhum dos lados fosse esquecido, já que as histórias em quadrinhos fazem parte tanto do campo artístico quanto do literário (GARCIA, 2012, p. 26), seria negligência deixar um dos dois campos de fora. Portanto, procurar um modelo que consiga abarcá-los: “um modelo capaz de explicar a relação dos quadrinhos com a arte e a literatura – inclusive com os clássicos da literatura – não em termos comparativos, mas em termos alternativos” (GARCIA, 2012, p. 26), seria, portanto, um dos objetivos mais importantes, segundo o autor, para os estudiosos atuais das HQs.

É o autor também quem explica a problemática das histórias em quadrinhos buscarem preencher a sua orfandade procurando legitimação dentro do meio literário, ou mais comumente, afirmando-se através dos próprios criadores como literatura. Para o autor isto é equivocada, já que a experiência da leitura literária e dos quadrinhos é completamente distinta, afirmar-se como literatura seria causar um desserviço para a busca que os quadrinhos têm como arte própria:

Poderíamos dizer que o bem-intencionado empenho, por parte de autores como Eisner, em considerar os quadrinhos como literatura não fez senão prejudicar a visão que se tem deles, já que facilitou que fossem julgados utilizando-se os critérios próprios da literatura, em vez de seus critérios específicos. As histórias em quadrinhos são *lidas*, mas é uma experiência de leitura completamente distinta da experiência de leitura da literatura, do mesmo modo que a forma como *vemos* uma história em quadrinhos não tem nada a ver com a forma como vemos televisão ou um filme. (GARCIA, 2012, p. 25)

Groensteen teve a difícil tarefa de responder a questão que o indagou naqueles anos 2000: *Why are comics still in search of cultural legitimization?*¹⁰. Restou-nos outra difícil tarefa de olhar para a atualidade e ver se ela ainda condiz com o que foi postulado pouco tempo atrás. Ao que tudo indica, ainda buscamos

¹⁰ “Por que os quadrinhos ainda estão em busca de legitimação?” (tradução nossa).

respostas, ou ainda, mantemo-nos atentos às respostas trazidas pelo teórico, pesando a possibilidade daquela realidade ainda nos acompanhar, pois cremos serem os quadrinhos um universo ainda estigmatizado e visto como menor por parte de alguns “intelectuais”. Por outro lado, os quadrinhos têm um histórico enorme de luta e sobrevivência de séculos que mostram que vão permanecer como arte, visto que já lutaram tanto para ter um espaço neste meio. O universo dos quadrinhos é um projeto vivo e importante dentro das artes, independentemente de ter suas raízes importadas do campo literário; de possuírem parte significativa da imagem em sua composição; possuindo ou não um nome “adequado”. Por isso mesmo foi que a escolha em estudá-los dentro do campo literário se deu, pois acreditamos na sua legitimação como arte, além do fato de trazer um quadrinho para dentro deste campo de estudo ajudar na quebra de barreiras que ainda possam separar as artes. Ao reconhecer sua história, seus impasses e suas guerras, estamos também legitimando os quadrinhos como arte sólida e deixando cada vez mais longe o pensamento de insuficiência que costumava subjugar-los.

2.4 PERSÉPOLIS

Persépolis é uma história em quadrinhos produzida por Marjane Satrapi. A iraniana produziu a obra com base na sua vida no Irã e marcou, assim, o início dos anos 2000 com sua publicação que, primeiramente, foi feita em Francês e posteriormente foi traduzido para o inglês e publicado em dois volumes nos anos de 2003 e 2004 (LAZREG; REYNS-CHIKUMA, 2017, p. 758). O que se segue após a publicação da HQ é uma imensa gama de publicações também sobre o Oriente Médio de histórias em quadrinhos e que, como as histórias de Satrapi, falam sobre histórias pessoais e até autobiográficas, de guerras e perdas significativas, dentro do cenário: família e religião, envolvendo também a infância e episódios de ditadura. Tudo isto é *Persépolis*, mas obviamente, podendo se estender a tantos outros cenários e gerar, da forma que gerou muitas outras histórias e obras. Dessa forma, é inegável a importância da HQ para o cenário de produção de histórias em quadrinhos no Oriente Médio, já que está presente, podendo ser considerado o primeiro quadrinho completo e conhecido sobre o Oriente Médio (LAZREG; REYNS-

CHIKUMA, 2017, p. 760); ele certamente marcou a história dos quadrinhos pela grande notoriedade que obteve.

A HQ mais famosa da autora é constantemente colocada ao lado de outras grandes histórias em quadrinhos também premiadas, tais como *Maus* de Spiegelman, que ganhou o prêmio Pulitzer em 1992 e *Fun Home* de Bechdel, que em 2006 foi eleito pela *Time* como livro do ano. *Persépolis* garantiu o prêmio de melhor história em quadrinhos na Feira de Frankfurt em 2004. E colocá-los juntos não é somente feito para validar as suas premiações, mas para lembrar a importância da atenção midiática que tais obras receberam e tem recebido cada dia mais, e com isto mostrar um significativo avanço em diminuir as barreiras que

Figura 6 - Fun Home de Bechdel



Fonte: *Fun Home* (2006), Bechdel

constantemente separam os campos artísticos, já que estas obras “foram escolhidas entre os melhores livros do ano (sem distinguir entre os que têm desenhos e os que não têm) pelas revistas de referência” (GARCIA, 2012, p. 18). Retomar isto, então, é também reconhecer os pequenos avanços de

legitimação que buscamos no universo das histórias em quadrinhos.

Bordados (2003) e *Frango com Ameixas* (2004) também são títulos importantes quando nos lembramos de Satrapi. Estas HQs também envolvem a questão familiar e pessoal da autora, embora o segundo título conte a história do tio-avô de Marjane e o primeiro livro paire sobre a vida e sexualidade de mulheres iranianas que a circundaram, não podemos esquecer que seu ponto de vista também está ali, mais do que isto, o seu estilo consolidado de escrita e de desenho, já desenvolvidos em *Persépolis*, continuam sendo trabalhados.

O estilo de traçado forte em preto e branco é marcante nas histórias da autora. A influência de sua obra em outras obras do Oriente Médio também aparece neste aspecto, ainda mais se tomarmos como exemplo as obras da libanesa Abirached, que tanto em *O jogo das andorinhas* (2015) quanto em *I remember Beirut*

(2016), exibe forte semelhança com o desenho preto e branco, além da própria história caminhar em torno de sua vivência desde criança no Líbano.

Falamos tanto sobre *Persépolis*, outros livros que pairam e acompanham a HQ, outros livros da própria autora e ficamos ainda atrás da cortina, sem ver e entender do que se trata a sua história. Então, passemos ao que de fato interessa, à sua história, seu aparato histórico e religioso, dentro dos quadinhos e acompanhemos a visão da autora.

2.4.1 A história

A narrativa do livro inicia com Marji ainda criança contando sobre as mudanças pelas quais seu país passava naquela época. Ao começar o ano de 1980, mudanças pesadas acompanharam o seu país, dentre elas, a instituição do uso obrigatório do véu. O repúdio ao Ocidente e à modernização que este trazia tornou-se um dos focos do governo autoritário. Foram banidas as modernizações que poderiam vir com o contato ocidental, instaurou-se um regime que tinha como princípio a volta ao Corão como forma de obter um governo verdadeiramente islâmico. O fechamento das escolas bilíngues e a separação dos meninos e das meninas em classes diferentes foram marcos para a personagem principal.

Figura 7 - Fechamento das escolas bilíngues



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Ao tocarmos no que tange à política neste momento histórico que o país viveu, automaticamente tocaremos na religião. O Corão é um objeto importante para se entender a religião Islâmica, pelo valor que tem para os muçulmanos, sendo a própria palavra de Deus revelada ao profeta Maomé, um novo “Novo Testamento” (ELIADE, 1999, p. 193-194). As suas premissas englobam a adoração a um único Deus, o criador; a submissão e autorrendição são práticas importantes para encontrá-Lo (MAHMUD, 1978, p. 19), além de também contar com a realização de preces diárias formando as características mais gerais do Islã.

Marjane mostra ter uma relação muito importante com a religião. Ela mesma afirma no início da narrativa que nascera com ela (SATRAPI, 2007). Quando ainda criança mostra ter uma ligação muito próxima com Deus, a quem chama seu “amigo” (SATRAPI, 2007). É ainda criança que diz também que, quando adulta, seria profeta:

Figura 8 - Marji quer ser profeta



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

É com toques constantes de humor que a autora continuamente pontua as diferenças demarcadas entre os gêneros em seu país. Marjane demonstra em sua narrativa que sempre foi pensante com relação a essas diferenças e da real injustiça que isto apresentava às mulheres. Seja na infantil promessa de que seria profeta, ironizando toda a linhagem masculina que a antecedeu; ou no argumento perspicaz em sua universidade sobre o aumento do véu para as mulheres:

Figura 9 - Marjane argumenta contra o aumento do véu



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Apesar de mostrar um grande apego à religião, quando ainda menina Marjane rompe com seu deus de uma forma muito forte, após a morte de seu tio Anuch, com quem ela tinha um vínculo muito grande. Ele morre após ter sido preso e executado (SATRAPI, 2007):

Figura 10 - Marji discute com Deus



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Depois desse rompimento que parece ter sido muito forte e ríspido, menções a deus ou à religião de forma pessoal e amistosa não aparecem no quadrinho. Porém, quando Marjane está para fazer uma prova importante, pede à sua mãe que reze por ela. Também em outro teste, já no final da narrativa, ela mesma é quem

reza pedindo para passar e entrar na universidade. Ou seja, não há como medir esse rompimento, obviamente. Resta a nós apenas relatar estas pequenas nuances da personagem.

A partir da Revolução de 1979, o governo ficou muito mais rígido, foi quando aconteceu a instauração da República Islâmica do Irã. Antes dessa grande revolução, o Irã viveu também momentos importantes com dois grandes nomes da época: Reza Khan e Reza Pahlevi. O primeiro chegou ao poder por cooperar com os interesses políticos dos ingleses pelo Irã, interesses estes ligados ao petróleo e à sua monopolização.

Figura 11 - As negociações europeias



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Na tentativa de modernizar os costumes iranianos, no poderio de Reza Khan houve uma abertura significativa com relação à saúde e educação. No seu governo ainda outra proposta imposta foi a da suspensão da obrigatoriedade do uso do véu, contudo, isso gerou discussão, já que parte da população também gostaria de continuar com o uso, e fez com que algumas mulheres lembrassem o governo que preferiram não sair de casa sem usá-lo. No entanto, estas mudanças foram interrompidas por questões políticas e devido à Segunda Guerra Mundial. O governo inglês acabou forçando o general Reza a renunciar e colocar seu filho no poder.

Reza filho, então adentra ao Governo e promete manter as relações que seu pai mantinha com as potências europeias, já possuía fortes influências ocidentais, que favoreciam a assertiva de não rompimento com a Europa, obviamente que os europeus já sabiam disso. Seu governo também teve parte em mudanças nos

setores de saúde e educação. As mulheres obtiveram o direito ao voto em 1963. Grande parte das pessoas, contudo, se opuseram à sua forma de governar devido aos seus gastos excessivos, enquanto parte da população vivia na pobreza, o uso desmedido de força e violência gerou indignação por parte das pessoas. Isto acabou tomando proporções ainda maiores até que em fevereiro de 1979, Pahlevi teve de sair forçado do país:

Figura 12 - A despedida de Reza



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Foi Khomeini, então, quem substituiu o xá e era quem recebia grande apoio por parte dos fundamentalistas do país, estes não demoraram a mudar todo o governo buscando o retorno aos preceitos religiosos e culturais mais antigos. O governo, que durou até a sua morte, em 1989, teve a constituição mudada para se voltar o mais possível ao Corão e a maioria dos governantes interpretantes do livro era do sexo masculino, pouco sobrou de voz para a população feminina.

O governo e as leis mudaram, o Corão é tido como base. A religião e a política tornaram-se, então, indissociáveis no Irã, como aponta o *Livro Verde* de Khomeini (1980, apud NEUMANN, 2006, p. 787): “a lei corânica, que não é senão a lei divina constitui a base de todo o governo islâmico e reina infalivelmente sobre todos os indivíduos que dele fazem parte. (...) no Islã governar significa unicamente pôr em prática as leis do Corão”, isto fez com que o governo se tornasse ainda mais rígido.

Isto tudo fez parte do momento histórico vivenciado pelo país na época, a Revolução Islâmica no Irã mudou a política e conseqüentemente a maneira como a

população vivia. Mostramos aqui apenas uma fatia do que Satrapi expõe no quadrinho, com o intuito de nortear o leitor sobre o assunto tratado no quadrinho e sobre uma parte da história do Irã, pois isso será importante para entendermos a constituição da personagem principal e os anseios que possui, anseios estes ligados principalmente à sua identidade como mulher, iraniana e, por conseguinte, como estrangeira. Agora passamos adiante, explorando outros possíveis lugares em *Persépolis*, mas com um enfoque um pouco diferente. Sigamos.



3. ESTRANGEIRIDADE EM QUADRINHOS

3.1 A CRIAÇÃO DOS OUTROS

Em *How can one be Persian*, Marjane conta que em 1995 quando ainda era criança, uma das suas colegas de sua escola correu até ela e disse: “Come here, I want to show you something you’ve never seen before!”¹¹ (SATRAPI, 2006, p. 20). Satrapi seguiu-a animada e quando chegou até o local não viu nada de diferente, já que estava frio e nevava no local (SATRAPI, 2006). Sua colega rapidamente explicou o que havia de incomum, indagando-a sobre a novidade: “Have you ever seen snow?”¹² (SATRAPI, 2006, p.21). A autora conta que explicou à menina na época sobre a localização do Irã e que, na verdade, nevava lá também. Sua colega teve dificuldade em acreditar no que ela ouvia, já que tinha um imaginário muito forte na sua cabeça de que o Irã está no Oriente e ignorava que ele também está no continente Asiático (SATRAPI, 2006) e por isso sofre mudanças climáticas, lembrando muito do que se crê sobre este país estar altamente associado a um lugar desértico (SATRAPI, 2006), algo que a realidade mostrou ser diferente do esperado pela colega de classe de Marjane. Além da questão climática, Satrapi lembra que a principal referência popularizada sobre a Pérsia está pautada no

¹¹ “Venha aqui, eu quero te mostrar algo que você nunca viu” (tradução nossa).

¹² “Você já viu neve?” (tradução nossa).

romance *As mil e uma noites*, além é claro, da imagem do terrorista barbudo (SATRAPI, 2006) que é motivo de terror entre alguns países. Independentemente destas vivências e construções feitas e vividas pelo Oriente, a autora deixa claro que tais fatos os constituem como povo, contudo, mais importante do que isto é o reconhecimento da importância de cada identidade de cada povo:

Iran has extremists, for sure.
Iran has Scheherazade as well.
But first and foremost, Iran has an actual identity, an actual history –
and above all, actual people, like me¹³ (SATRAPI, 2006, p. 23)

Infelizmente, nós ocidentais possivelmente ainda estamos tomando parte na infantil análise climática da antiga colega de Marjane e mantendo viva uma única imaginação sobre um outro que a nós, ocidentais, ainda parece muito distante e estrangeiro. As concepções orientalistas feitas por ocidentais ao longo dos anos, não é novidade para qualquer pessoa que estude o Oriente Médio, relações imperialistas e culturais. Said já escreveu um livro todo dedicado a este trabalho de explicar como o Orientalismo se concebeu e como ele foi a corrente responsável por “inventar” (SAID, 2007) o Oriente, através dos olhos ocidentais. O Oriente, no entendimento de Said, é um local “das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma das imagens mais profundas e recorrentes do Outro” (SAID, 2007, p. 27-28). O Oriente serviu principalmente como Outro contrastante, de forma a colocar um toque caracteristicamente positivo à Europa, em oposição a este Outro não Ocidental. Ainda na introdução, o autor pontua a terceira definição, dentre tantas, sobre o Orientalismo, deixando clara a importância deste:

Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente... Minha argumentação é que, sem examinar o Orientalismo como um discurso, não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até produzir - o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo. (SAID, 2007, p. 29)

¹³ “O Irã tem extremistas, com certeza. O Irã também tem Scheherazade. Mas principalmente, o Irã tem uma identidade real, uma história real – e acima de tudo, pessoas reais, como eu” (tradução nossa).

Dizer que o Ocidente inventou o Oriente não é necessariamente conceber o segundo como uma criação sem fundamento algum na realidade (SAID, 2007); nem tão pouco negar as relações de poder e de dominação que envolve os dois (SAID, 2007); muito menos ainda achar que a revelação das verdades sobre os “mitos” que supostamente envolvem o estudo orientalista (SAID, 2007), faria com que as concepções já criadas sobre o Oriente se dissipassem de todos os meios. Para o autor é de muito mais proveito, entender o Orientalismo como um estudo que mostra o poderio ocidental sobre o Oriente “do que como um discurso verídico sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 33).

O Orientalismo, portanto, não é uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material. O investimento continuado criou o Orientalismo como um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental, assim, como o mesmo investimento multiplicou – na verdade, tornou verdadeiramente produtivas – as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura geral (SAID, 2007, p. 33-34).

Aquilo que muitos Orientalistas disseram sobre o Oriente, tornou-se problemático quando tomados automaticamente como verdade. Isto criou o reducionismo sobre um determinado lugar ser uma coisa só e visto com horror pelos Ocidentais, já que foi disseminada uma visão muita mais negativa sobre o Oriente. Estes acabaram sendo os Outros que queremos longe do nosso “imaculado” Ocidente.

O orientalismo é postulado sobre a exterioridade, isto é, sobre o fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o Oriente, esclarece os seus mistérios por e para o Ocidente... A exterioridade da representação é sempre regida por alguma versão do truísmo de que, se o Oriente pudesse representar a si mesmo, ele o faria; como não pode, a representação cumpre a tarefa para o Ocidente e, faute de mieux, para o pobre Oriente (SAID, 2007, p. 51).

O poder de tomar a voz do outro oriental e contar a história deste “pobre Oriente”, foi algo consolidado pelo colono ocidental. Vendo no “oriental” a figura do “outro” e tomando esta sua posição de subalternidade para “justificar” (KHALID, 2011) tal colonização; criou-se uma escrita caracterizada principalmente por descrever como o Oriente, mais especificamente o oriental, era visto pelo ocidental; eles escreveram sobre um “objeto que eles mesmos construíram” (SAX, 1998, p.

292)¹⁴ e intensificou a binaridade de “Ocidente versus Oriente”, pois o Ocidente é justamente tudo aquilo que o Oriente supostamente não é e jamais seria: “racional, moral e cristão” (KHALID, 2011)¹⁵. Ao Oriente é reservado o lugar de estrangeiro e muito mais do que isso, o de: “irracional, exótico, preguiçoso, déspota”¹⁶ (KHALID, 2011). Tudo isto é usado para articular muito bem o mistério e o exotismo do Oriente, um lugar tão diferente daquilo que o europeu ocidental via no seu lar, impulsionando-o a desbravar essa terra estranha e desconhecida; mais ainda, o poder de colocar o Outro como uma figura muito além do “nós”, é algo que fez perdurar e sustentar o mito que engendra o Oriente ainda hoje, de um lugar que há apenas pessoas más. Khalid (2011) defende que este é um dos argumentos usados como forma de invadir este Oriente temido e despótico, pois o Ocidente sempre parte do pressuposto que ele próprio possui o que é justo e moral; o Outro, novamente, é colocado como a negação destes princípios.

Usando os exemplos das invasões feitas pelos EUA nos países Afeganistão e Iraque, Khalid (2011), tendo como referência Abu-Lughod (2002), aponta para o fato de argumentos que usam gênero e a questão orientalista, terem sido usados como forma de justificar invasões que se disseram em prol de uma “luta contra a guerra” (KHALID, 2011, p.16). O foco do artigo da autora é mostrar a forma como as mulheres muçulmanas são usadas como aporte para uma invasão política, pois elas são vistas como o Outro, como “vítimas sem voz”¹⁷ (KHALID, 2011, p. 16) que precisam ser resgatas da opressão, marcando a oposição clara do homem ocidental que “generosamente” salva as mulheres orientais dos bárbaros homens orientais, não civilizados. Tem-se novamente uma justificativa para ser colono e, assim, colocar-se como superior cultural e intelectualmente que o Oriente: “Ultimately, the discourse of gendered orientalism functions to preserve and promote US masculinist power, and to justify violence under the banner of the War on Terror”¹⁸ (KHALID, 2011, p. 16). Seguindo, a autora argumenta que:

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ “Por fim, o discurso do orientalismo de gênero funciona para preservar e promover o poder masculino dos EUA e para justificar a violência sob a bandeira da Guerra ao Terror” (tradução nossa).

As the USA placed itself in the role of defender of the free world and liberator of the oppressed, and linked the oppressors with 'fundamentalist Islam', this 'secondary' justification operated according to the logic of orientalism. The them/us dichotomy at play in contemporary Western representations (for example, civilised vs. barbaric, good vs. evil) serves the purpose of 'Othering' the represented and constructing the creator of the representations in opposition to those who are 'Othered'. Orientalist justifications for intervention in the War on Terror depend on these binaries as the division of the world into 'civilised' and 'barbaric' (KHALID, 2011, p.20).¹⁹

É justamente na contraposição do nós/ eles; Ocidente/ Oriente; certo/ errado; bom/ mal, que encontramos a face oculta do imperialismo. Ao buscar não somente inferiorizar o que é estranho a ele, mas exercer poder e dominá-lo, atraindo a binaridade a seu favor, a luta contra o Outro, bárbaro e não civilizado, estende-se às mulheres não-ocidentais, que frequentemente são vistas em contraposição à figura libertária da mulher ocidental, "livre"; enquanto que as "outras" são "oprimidas e subjugadas": "The West, led by the USA, is marked out by this superior and exaggerated masculinity and yet is also benevolent and paternal" (KHALID, 2011, p.20)²⁰. Presumir o "fardo" das mulheres não-ocidentais e ainda pretender ser a nação que as salvará, demonstra o quanto o Ocidente se considera superior, civilizado e "representantes do progresso" Liddle; Rai (1998).

Hoje temos acesso à importância de não ouvir apenas uma única história (ADICHIE, 2009), pois é justamente ela a responsável por não conseguirmos enxergar o Outro como semelhante a nós. Isto faz com que sejamos semelhantes à amiga de Marji, da história contada no início deste tópico, imaginando e vivendo apenas do que contaram para nós sobre quem seriam os Outros. A busca por saber estas "outras histórias" nos capacita como seres humanos para vermos o tão temido e hostilizado Outro como um ser humano como o Nós, participante da mesma sociedade. Satrapi nos lembra no texto citado no início, que ela sempre foi vista como o Outro, aquele mesmo Outro que estigmatizávamos; o Outro que por vezes, foi visto por Nós com olhar de dó e piedade, pois tínhamos apenas uma versão da

¹⁹ "Como os EUA colocaram a si mesmo o papel de defensor do mundo livre e libertador dos oprimidos, e vincularam os opressores 'ao Islã fundamentalista', essa justificativa 'secundária' operou de acordo com a lógica do orientalismo. A dicotomia eles/nós em jogo nas representações ocidentais contemporâneas (por exemplo, civilizado versus bárbaro, bem versus mal) serve ao propósito de colocar o representado como 'Outro', e construir o criador das representações em oposição aqueles que são 'Outro'. As justificativas orientalistas para a intervenção na Guerra ao Terror dependem dessas binaridades, como a divisão do mundo em 'civilizado' e 'bárbaro'." (tradução nossa).

²⁰ "O Ocidente, liderado pelos EUA, é marcado por essa masculinidade superior e exagerada e ainda, também é benevolente e paterno". Tradução minha

história e olhávamos com o mesmo olhar que encara um bárbaro e vê uma civilização atrasada, que necessita de salvação, sem notarmos que isto automaticamente coloca o Nós em um patamar de superioridade. Marjane mostra uma fatia pequena, mas significativa do Oriente, o Irã, e com ele um universo inteiro de cultura e diversidade, da mesma forma que o Nós possui. Em *Persépolis* temos acesso a questões históricas e religiosas sobre o Irã, mas não apenas isso, a questões comuns do dia a dia, de vivência humana, de crise, de choro. Presenciamos a dicotomia, com Satrapi, na luta das mulheres por seus direitos e aprendemos que o véu também é importante para algumas delas, por exemplo:

Figura 13 - Manifestação das mulheres



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Durante o ano pós revolução de 1979, 1980 é introduzido por Marjane como o ano de mudanças. As escolas são separadas para meninos e para meninas, o que anteriormente não acontecia, também a obrigatoriedade do uso do véu. Na imagem acima, vemos uma das manifestações que a autora cita e que claramente mostra a oposição bem marcada das frentes pró e contra o uso do véu. Em preto bem marcado, a autora pincela as mulheres a favor do uso do véu. É provável que sua escolha pelo preto nesta frente, tenha sido previamente pensada já que ao longo do quadrinho vemos que as mulheres ao usarem véu, usam de artifícios singulares para conseguirem se distinguir no meio da multidão. Colocando todas de preto, elas não conseguem se distinguir umas das outras, formando uma só; apontando com isso, a

própria visão da autora, que sempre se mostrou a favor da liberdade de escolha feminina no que concerne ao véu. Do outro lado, por exemplo, conseguimos distinguir as mulheres, não apenas pela cor das roupas que se sobressai ao preto, mas por seus cabelos e expressões, visíveis e marcantes. Tudo isto, ao que aparenta, busca mostrar a diversidade e singularidade de cada lado e de cada opinião, levando-nos a pensar que o véu é importante para uma parcela das mulheres, logo ele não poderia ser simplesmente banido, pois é uma marca cultural de um povo; a questão que se sobressai neste excerto é justamente sobre a liberdade de escolha da mulher, que se torna essencial diante de tal dilema. A visão ocidentalizada e colonialista de banimento do véu ou de salvamento das mulheres contra o uso do véu mostra a ignorância de uma sociedade que mais uma vez quer impor a sua cultura em detrimento da outra, sem alguma tentativa de compreendê-la; apontando para a eterna ignorância do colono: “Nós nos tornamos politizados sobre raça e classe, mas não cultura” (CHAISE, 2016, apud Lila ABU-LUGHOD, 2013, p. 47). Ao usar de artifícios como este, o uso do véu e da religião, justamente por partir de uma visão imperialista em que se compara a cultura do Outro, com a do Nós, majoritariamente branca, heterossexual e cristã e ignora que somente nesta comparação, que pode parecer inocente, silencia-se o Outro e automaticamente o coloca em posição de “subalternidade”: “homens brancos salvando mulheres marrons de homens marrons” (SPIVAK, 1988, apud ABU-LUGDOD, 2013, p. 33). Ainda falando sobre a necessidade ocidental de “salvar” as mulheres do véu, ou da burca, Abu-Lughod (2002) comenta algo interessante quanto ao contexto norte americano e mulheres afegãs:

It is deeply problematic to construct the Afghan woman as someone in need of saving. When you save someone, you imply that you are saving her from something. You are also saving her to something. What violences are entailed in this transformation, and what presumptions are being made about the superiority of that to which you are saving her? Projects of saving other women depend on and reinforce a sense of superiority by Westerners, a form of arrogance that deserves to be challenged²¹ (ABU-LUGHOD, 2002, p. 788-789).

²¹ “É profundamente problemático construir a mulher afegã como alguém que precisa ser salva. Quando você salva alguém, implica que a está salvando de algo. Você também está salvando-a para alguma coisa. Que violências estão implicadas nessa transformação e que pressupostos estão sendo feitos sobre a superioridade daquilo que você a está salvando? Os projetos de salvar outras mulheres dependem e reforçam um senso de superioridade dos ocidentais, uma forma de arrogância que merece ser contestada” (tradução nossa).

Mais uma vez, somos colocados de frente com a relação problemática de assumir que o Outro não ocidental, precisa ser salvo. A autora aponta para a superioridade que se assume para o ser que quer salvar o Outro, a arrogância que implica em tal ato. Abu-Lughod (2002) nos lembra também que isto está longe de ser um “relativismo cultural” do tipo que implica aceitar tudo com a simples resposta “just their culture”²²(p.787), para se omitir de qualquer responsabilidade humana em criar uma sociedade mais justa e livre para todos. A questão que a autora está tentando apontar em seu texto é que o assunto é muito mais complexo e tem a ver com criar bases mais sólidas para a sociedade se desenvolver, enquanto isso, o foco ainda estaria na superfície externa: “Could we not leave veils and vocations of saving others behind and instead train our sights on ways to make the world a more just place?”²³ (p.789).

Em se tratando de liberdade, a família de Marji sempre foi muito mais liberal que a maioria das famílias do Irã mostradas no quadrinho. Sua mãe, por exemplo, sempre foi a favor da liberdade da mulher, mesmo isso não querendo dizer que ela não tenha sofrido repressão igual a todas as outras. Ao ser fotografada em uma das manifestações e ter sua foto publicada em toda a Europa, ela teve que pintar seu cabelo e usar óculos escuros por um bom tempo, por medo do que poderia acontecer a ela se fosse descoberta. No quadrinho ao lado, temos o registro deste momento. Marji ainda criança conta do orgulho que sentiu da mãe, ela ainda não sentia o mesmo medo que a mãe sentia por causa de tal ato.

Figura 14 - Mãe de Marji é fotografada



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

²² “é a cultura deles” (tradução nossa).

²³ “Não poderíamos deixar véus e vocações de salvar os outros para trás e, em vez disso, treinar nossa visão sobre maneiras de tornar o mundo um lugar mais justo?” (tradução nossa).

Figura 15 - O medo vivido pela mãe de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O orgulho rapidamente se transforma em medo. O maior medo é descobrirem a sua identidade e associarem com a expressão política, por isso é que toda a mudança de imagem se dá, para não ser reconhecida, pois não se sabe qual seria a penalidade que receberia, mas se tratando do momento político da época e de tantas outras represálias fatais narradas no quadrinho, podemos presumir que seu medo era de um inimigo muito real. No terceiro quadrinho acima, temos uma pequena amostra de quem a mãe de Marji fugia. No traçado de Satrapi eles são cabeças, expressões fortes e olhares. São estes mesmos olhares e expressões que dão a noção de medo, e justamente por não serem apenas um, mas vários, nos lembram que estão em todo lugar e que é preciso de fato temer, pois um deslize pode ser fatal. Dessa forma, visualizamos um pouco da realidade do medo, pois ele se personifica em rostos muito específicos e no poder que estes possuem em suas mãos.

Se achamos que religião tem a ver com isso, estamos em parte certos. Obviamente a religião tem papel importante dentro do cenário iraniano daquela época, já que fez parte do regime que tirou Marjane do seu país, que gerou guerras e muito medo com o qual teve que conviver dentro deste cenário. É verdade que a religião foi usada como instrumento de medo pelos políticos que regiam o país naquele momento, usando de interpretações equivocadas como forma de manter o poder do modo que lhes agradava, a religião tornou-se uma forma de forçar as pessoas a aceitarem que estes homens tomaram o poder através de frases mal

elaboradas, mas que colocavam trunfos religiosos e que os consolidavam, como o “se Deus quiser” ilustrado em momentos que claramente são decisões meramente humanas e de bom senso que estão sendo feitas. Tudo era justificado como sendo por um bem maior, assim se tirava proveito de situações e de pessoas. O quadrinho da autora nos mostra este lado pesado e muitas vezes lúgubre e nos leva a caminhar através de nossa consciência para reflexões profundas sobre a religião e o poder que ela pode exercer sobre um povo e uma nação. Mas Satrapi também trabalha com humor e nos dá momentos de reflexão através dele, provando a nós leitores que a religião e a humanidade podem ter lá seus momentos engraçados, de amizade e despedida, já que a própria protagonista mostra seus diálogos com Deus e seu sonho de ser profeta:

Figura 16 - O amigo de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Marji atribui um rosto para este ser - que mais tarde será comparado ao de Marx - tornando-o ainda mais real para nós leitores, que nos simpatizamos ainda mais com sua personagem, pois ela usa deste artifício para nos sentirmos participantes e conhecedores de sua vivência. Em momentos de alegria ou de tristeza profunda, ele está lá para auxiliá-la; ela o personifica, ele é tão real quanto seus outros amigos com os quais brinca durante seu dia a dia. No quadrinho acima vemos a imagem de Deus segurando Marji nos seus braços e dizendo palavras de conforto a ela, confirmando o desejo que tinha de ser profeta. Existe um acolhimento e um conforto muito grande nas vivências da pequena Marji e seu amigo divino, o

que mostra a própria concepção simples e leve de religião que ela possui; mostrando também familiaridade, proximidade, independente da divindade daquele ser que a segura. Ainda lembrando a familiaridade, há também a possibilidade do romper. O ser humano e a religião também podem discordar da mesma forma que Marji travava discussões ferozes com seu amigo buscando respostas. Estas acabaram nunca chegando, gerando revolta e sofrimento a ela.

Figura 17- A expulsão de Deus



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O rompimento de Marji com Deus é expresso de forma séria no quadrinho, sem tempo para o humor que nos acompanhava até então. A raiva e a angústia pela perda de seu tio Anouche tomam a pequena Marji de forma tão intensa que o diálogo de conforto e de sonhos do seu amigo Deus não encontra abertura para alcançá-la desta vez. Como vemos, na pequena amostra do quadrinho acima, Marji grita com ele, expulsando-o, sem querer ouvi-lo. Sentimos a sua raiva, a sua dor. O seu olhar e expressões mudam para indicar o romper. A clareza do seu “Fora!” não deixa dúvidas quanto a decisão que tomara. E com o rompimento com Deus, poderá significar um adeus definitivo à religião, mas, sabemos que com Marji tudo não é tão categórico e binário, logo ela tem lá seus momentos de pedir orações a sua mãe em provas etc. Por hora, continuemos falando do Outro.

3.1.1 A mulher e o Outro

O anseio por dominação também é marcado pela visão milenar da mulher como o “outro”. A história, diz Beauvoir (2016), provou-nos que o patriarcado esteve à frente do poder tomando decisões a respeito da liberdade da mulher, liberdade esta ligada à sua possibilidade de existir como existência autônoma para o mundo, não somente em detrimento de um ser que almeja a sua dependência, justamente para mantê-la cativa como eterna alteridade: “julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 2016, p. 199).” A utilidade em manter a mulher como Outro é que, tendo-a como objeto, não é preciso atribuir-lhe existência, já que somente existe a partir do sujeito essencial que não é ela própria. A mulher foi definida em oposição aquilo que se definiu como essencial ou primordial, o homem: “a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 13). Volta-se à antiga categorização da alteridade, só há um Outro porque existe um ser que se faz essencial aquele outro:

A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico (...) Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem "os outros" vagamente hostis. Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são "outros" e suspeitos; para os habitantes de um país, os habitantes de outro país são considerados "estrangeiros". Os judeus são "outros" para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários (...) o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto (BEAUVOIR, 2016, p.13-14)

A caracterização do Outro é tão primordial quanto a própria consciência do si mesmo, parafraseando Beauvoir, que lembra as fontes satrianas de pensamento da constituição do ser. A partir do momento que se entende a constituição de ser no mundo, entende-se também a do Outro. As duas são muito próximas, quase

complementares, possuindo as suas diferenças singulares. Na eterna dificuldade de entender o Outro - o seu ser constituinte -, ele é tornado objeto e inessencial. No caso da mulher, a constituição do ser é feito a partir do homem, logo ela é aquilo que ele não é, o não-homem, mais do que isso, ela torna-se a falta. Ela é, então, constituída como o Outro justamente por não ser, pois é julgada a partir do parâmetro essencial masculino. E assim é colocada no mundo, tendo no espelho uma comparação completamente inessencial ao seu próprio ser, pois é outrem; porém, anteriormente a isto, ela é esquecida propositalmente que, antes de ser alteridade, ela é ser. Ou seja, antes mesmo de ser, ela é outro: “Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro” (BEAUVOIR, 2016, p.26). E é justamente a categorização da mulher como figura referente ao Outro que a impede de ser existência para fora. Este é o “triunfo do patriarcado” encontrado por Beauvoir:

Assim, o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino (...). São eles que decidem se as divindades supremas devem ser femininas ou masculinas. O lugar da mulher na sociedade sempre é estabelecido por eles. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei (BEAUVOIR, 2016, p.112-113).

Ao ser objeto inessencial, ela é o Outro. A mulher é concebida como a representação de tudo aquilo que o homem não é, logo, todos os lugares de passividade lhes são reservados. Ela jamais poderá ser voz e potência, pois o lugar que lhe foi atribuído é de alteridade: “Outro é a passividade diante da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem (BEAUVOIR, 2016, p.116).” Ao mesmo tempo em que mistificam a sua submissão como pura e maternal, como alteridade, é também oposição ao bem. Ela é a encarnação do mal e da desordem. A mulher é a representação do caos e da tentação que os homens falharam em conter (BEAUVOIR, 2016, p. 266). Mas ela é a mãe, é a sua alma perdida, o equilíbrio que o homem idealizava:

Aparecendo como o Outro, a mulher aparece ao mesmo tempo como uma plenitude de ser em oposição a essa existência cujo vazio o homem sente em si; o Outro, sendo posto como objeto aos olhos do sujeito, é posto como em si, logo como ser. Na mulher encarna-se positivamente a falta que o existente traz no coração, e é procurando alcançar-se através dela que o homem espera realizar-se. (BEAUVOIR, 2016, p. 201-202)

A vã busca na completude através da escravidão do outro é desastrosa. O ser busca realizar-se reduzindo o seu outro à servidão, pois quer provar-se soberano (BEAUVOIR, 2016, p. 199), mas falha desastrosamente, pois, para conseguir transcender a sua própria existência é preciso que se obtenha a virtude de reconhecer as liberdades (BEAUVOIR, 2016, p. 200), e isso, certamente “exige que o homem se supere a cada instante (BEAUVOIR, 2016, p. 200)”. Reconhecer a liberdade do outro é também deixar de percebê-lo como Outro, já que ele também faz parte do universo que o ser primeiramente creditou como somente seu. Isso faz com que o momento de reconhecimento gere reciprocidade: “O drama pode ser resolvido pelo livre reconhecimento de cada indivíduo no outro, cada qual pondo, a um tempo, a si e ao outro como objeto e como sujeito em um movimento recíproco (BEAUVOIR, 2016, p. 200)”.

A injustiça de ser categorizado como Outro é que isto nunca parte do ser, mas é uma categoria que é imposta por outrem. A mulher como Outro não pode transcender a si mesma sem que tenha obtido a sua liberdade, pois, do contrário, jamais será ela mesma na completude do ser que concebeu a si mesma, será categorizada como decepção: “Sendo tudo, ela nunca é *isso* justamente que deveria ser; ela é perpétua decepção, a própria decepção da existência que não consegue nunca se atingir nem se reconciliar com a totalidade dos existentes. (BEAUVOIR, 2016, p. 267)”, pois ela é a busca do todo, mas um todo que não é ela: “é todo o *Outro*” (BEAUVOIR, 2016, p. 267), marcando o seu ser como objeto inessencial, já que ainda é desejada necessariamente por ser Outro.

A mulher é Outro, a partir do homem; o estrangeiro, a partir do nativo; o oriental, pelo ocidental. Isto faz com que sejam adicionadas camadas a existência do ser, pois não se é apenas estrangeiro, mas um estrangeiro oriental, ou no caso de Satrapi, uma mulher iraniana. Não apenas estrangeira ao olhar ocidental, mas uma mulher estrangeira ao olhar ocidental e masculino. A sua escrita torna-se essencial

quando se busca visualizar uma fatia considerável do Irã. A voz de Satrapi não fala por todas, mas conta uma história que engloba histórias de outras mulheres, além da sua própria que temos elucidado constantemente neste texto, temos a de sua mãe, por exemplo. Taji é apresentada por Marji como uma mulher com uma mente libertária, fez parte de protestos políticos e sempre desejou a emancipação de sua filha (SATRAPI, 2017). Ela também foi vítima do medo da repressão e do medo do ataque físico, por estar indo contra um certo poderio e, principalmente, por ser mulher.

Figura 18 - Taji sofre violência



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

A figura acima mostra um momento importante da HQ em que Taji saiu de casa sem usar o véu e sofreu uma violência por parte de dois homens “barbudos”, provavelmente fazendo referência ao fato de serem religiosos, já que a obrigatoriedade do uso do véu estava pronta para ser colocada em vigor naquele momento. Taji se choca com uma política tão retrógrada (SATRAPI, 2017) e logo em seguida é colocada frente a frente com a violência à sua condição de Outro. Como mulher, em um país que era majoritariamente governado por homens, o seu desejo torna-se inexpressivo frente ao poder do ser que se constituiu como objeto essencial. A repressão sofrida por Taji é contra a sua existência enquanto ser livre. O sujeito desconsidera a sua liberdade, pois automaticamente a tem como objeto e sendo ela objeto, faz-se inessencial. A violência sofrida por ela não possui bases que a justifiquem. Taji é reprimida por viver em um momento histórico específico de

seu país que atribuía maior poder aos homens, pois os concebia como essenciais. Logo, à mulher foi reservado o papel de Outro, assim, ela sofre violência primeiramente por isso.

A busca por ser sujeito gera conflitos, tanto internos, quando o ser se descobre Outro, quanto externos, ao buscar ativamente a sua liberdade como existência para fora. O conflito de Taji mostra-se doloroso, visto que o momento vivido a adocece por dias (SATRAPI, 2017). Ao tentar exercer a sua liberdade como sujeito, decidir ir à rua e não fazer uso do véu, ela é completamente reprimida e precisa se reconstruir enquanto existência.

A dificuldade em adaptar-se dentro de um país e de um momento histórico vivenciado por ele é mostrado por Satrapi, tanto no encontro da mãe com a violência contra a mulher, quanto na busca incessante de Marji pela tão almejada liberdade. Liberdade esta tanto de vestimenta, visto que sua mãe preferia não usar véu, quanto de pensamento, de poder expressar livremente sua opinião. A protagonista, quando adolescente, era consumidora da cultura ocidental, de músicas e roupas, isso também poderia se tornar motivo de repressão se acabasse encontrando na rua as “guardiãs da revolução”.

Figura 19 - As guardiãs da revolução



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Na imagem acima vemos Marjane andando contente pela rua, com seu tênis Nike, jaqueta jeans e botom do Michael Jackson, antes de se deparar com as guardiãs da revolução que já apontavam o dedo para ela, como está desenhado nos quadrinhos. O olhar de reprovação por elas está expresso não somente no dedo

apontado para Marji, que é também um dedo que julga, mas no olhar que as guardiãs possuem e nas expressões negativas que fazem. Sem não lêssemos a caixa de texto, ainda saberíamos que as guardiãs representam uma figura “má”, justamente pelas expressões sempre marcantes que Satrapi atribui aos seus personagens. De fato, as guardiãs param Marji para repreendê-la pelas suas roupas, nos quadrinhos que se seguem, ela precisa improvisar para não ser levada pelas guardiãs. A busca ainda adolescente de Marji supera a simples vontade de se vestir da maneira que desejava, ela parece buscar com isso a sua legitimação como ser, ela não queria ser Outro, já que este último era constantemente vigiado e punido severamente.

Já adulta, Marji busca a liberdade de pensamento e de poder expressá-lo livremente. Ela usa deste anseio para falar contra o aumento do véu em sua universidade, frente a todos.

Figura 20 - O discurso de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Ao questionar o aumento do véu para as mulheres, a protagonista coloca-se em pé de igualdade para com os homens, pois reivindica o seu direito de ser, não como Outro ou para idealização patriarcal da visão de mulher, mas para si mesma. Como existência que sente e deseja, ela se coloca como mulher que questiona o sujeito que aprisiona a sua liberdade. Ela mostra que também sente e que vê os homens, lembrando que a mulher não é passividade, ao contrário do que se atribui constantemente a ela. Como ser desejante, ela também busca. O discurso de

Marjane é aplaudido pelas colegas que reconhecem a veracidade das suas palavras. É interessante notar que ela não teme ser vista como ser que deseja e não se faz somente objeto para o olhar do Outro, marcando sua importante busca por liberdade.

Os anseios de Marji por reconhecimento diante do outro ocidental, o retorno à sua identidade iraniana e constante sensação de inadequação perpassam pelo seu ser mulher. Dessa forma, não podemos desconsiderar este fato. Trabalhar com sua vivência como mulher é também entender a sua dificuldade em se localizar no mundo, pois a sua existência passa primeiramente pelo fato de ser mulher, para então ser percebida como Outro através da sua nacionalidade, visto que, antes de existir como estrangeira, existiu como mulher.

3.2 O OLHAR DO OUTRO

O estrangeiro costumou ser colocar como aquele ser distante e, por vezes altamente temido, acabou eternizado na figura do Outro. Desprovido de voz e por vezes de direitos, era aquele que poderia ser subjugado, já que não teria a quem recorrer, se tivesse ainda um suspiro restante não seria ouvido, tamanha a distância que separaria o “nós”, do restante, “outros”. Esse Outro, que a mim me parece tão estranho, é na verdade, aquilo que eu também sou. Em diferentes camadas, a idealização que se cria do Outro, não passa apenas de tentativa desesperadora de afastar aquilo que sou de mim mesmo. O Outro vem, então, para lembrar-me das minhas aparentes diferenças, de que possuo a estranheza, mesmo que no escuro sutil de minha consciência. O Outro também sou eu, mas ao mesmo tempo, ele “é aquele que eu não sou, e, portanto, revela-se como objeto não essencial, com um caráter de negatividade (SARTRE, 1997, p. 307)”. Ele é o apagar de lembranças de meus desesperos mais sombrios, dos laços não cortados com o passado, laços de subjugação e abusos. O Outro é tudo aquilo que eu gostaria de apagar e se possível, esquecer completamente daquela existência, da minha própria. O Outro é, então, novamente lembrança viva daquilo que eu escondo, mas já vivi. Se me reconheço no Outro, é porque eu também sou o Outro. E se sou o Outro, já não sou mais aquele que achava ser, minha existência é pura abstração daquilo que eu sempre tive como molde, o modelo que segui. Se não sou capaz de me reconhecer

no Outro, torno-o meu escravo. Torno-o existência à parte.

A partir do momento que existo e sou visto pelo Outro, a minha tormenta inicia: “Ser visto é meu pecado original, é a minha queda de liberdade absoluta a objeto no mundo” (ERCULINO, 2014, p. 200). Ponho-me à mercê do olhar do Outro a partir do momento que existo, pois o mesmo ser que a mim dirige seu olhar, também é o ser que o meu olhar circunda e classifica, em palavras melhores: “O valor do reconhecimento de mim pelo Outro depende do valor do reconhecimento do Outro por mim” (SARTRE, 1997, p. 307). A partir disso, então, existir torna-se mais complexo do que se imagina, já que aquilo que sou, ou penso ser, é por vezes diferente do que o Outro vê sobre mim e vice e versa, gerando conflitos que afetam tanto a minha existência quanto a do Outro, pois a minha existência e a do Outro se perpassam, se circundam.

Será, então, que eu só existo a partir do olhar do Outro? É o outro que me determina como ser? Para Marji, no quadrinho abaixo, o Outro aparece como evidência para aquilo que eu sou:

Figura 21 - Os colegas de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

“Eu existia, enfim”, ecoa acima de todas as outras frases. O “existir, enfim” é o alívio de quem não era notado, de quem não tinha voz e permanecia no silêncio para que sua estranheza não fosse notada, mas ainda assim, diante dos erros mais banais, o seu ser ecoava, diante de notas boas em matemática ou erros gramaticais.

Existir é ser legitimado pelo Outro, mesmo que nas banalidades imateriais.

Figurada não somente como o Outro em relação à cultura Ocidental, Marjane também é estrangeira no Ocidente. Logo, este Outro se torna um ser que precisa ser adaptável à cultura dominante, no caso aqui, à cultura Ocidental. Ainda adolescente em formação, seus anseios à adaptação são ainda mais latentes, fazendo com que transite entre áreas que, quando inserida em seu país de origem, não transitaria. Seus estranhamentos em relação à cultura Ocidental são compreensíveis, o humor de seus colegas infantis também, mas a violência que encara na repulsa do Outro pelo estrangeiro, não. A violência do olhar encarará Marjane e, por vezes, aquilo que o olhar não conseguir impor, as palavras se encarregarão de explicitar. Se, sobre sua nacionalidade ou sua inadequação como estrangeira em Viena, o certo é que isso aparecerá através do Outro.

Figura 22 - "Prostituição Secreta"



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

A personagem de Marjane aparece repetidas vezes na narrativa como objeto de suposições de outras pessoas. Estas suposições têm, na maioria das vezes, cunho preconceituoso para com a sua nacionalidade. Os outros ao seu redor tomam como verdade, um imaginário criado por eles sobre o Irã e sobre o Oriente Médio, e tem na figura da protagonista o bode expiatório para os seus próprios medos internos. Marjane não é somente o Outro Oriental, carregado de estereótipos, é também a representação da interioridade a

qual eu não desejo acesso, por isso a subjuogo; ela é também a relação comigo mesmo que eu desprezo; o meu próprio espelho quebrado que reflete meu ser em pedaços incongruentes, o qual eu negligencio o conserto, mesmo olhando todo dia para ele. O ser que eu desprezo no Outro, é a minha própria estranheza. Cada vez que eu nego a minha, sou incapaz de reconhecer o Outro como existência. Nego que também sou objeto para o outro que a mim me é estranho, nego que preciso do outro para a minha própria legitimação como ser. Nego o reflexo que são as nossas existências no mundo.

Já que meu ser é visto, precisa ser legitimado e por vezes até mesmo refletido pelo Outro, logo sou objeto. Alguém me assiste e cria uma imagem de mim que pode e não será aquilo que sou. Minha existência é objeto nas mãos – nos olhos – daquele ser que eu sempre mais temi, o Outro. Ele exige de meu ser, mesmo que ainda apático, que encare o que ele diz do que sou. A “violência do olhar” do Outro, toma proporções gigantescas, destruindo o meu mundo e me condenando a ser objeto: “uma vez que seu Olhar cria uma imagem de mim que *sou* e *não sou* ao mesmo tempo – e precisarei assumi-la, isto é, posicionar-me diante dela” (ERCULINO, 2014, p. 201). Este Outro, “indomável”, cria uma imagem de mim que não posso desfigurá-la, tampouco desmenti-la, pois ela é o meu reflexo no espelho. Gostando eu ou não, ele reflete “uma parte importante daquilo que sou” (ERCULINO, 2014, p. 201). O que me causa o estranhamento comigo mesmo vem da certeza de que sou constantemente objeto do olhar do Outro. Mais ainda, é saber

Figura 23 - As notas de Marji atraem atenção



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

que ele me possui no seu imaginário como objeto muito diferente do ser que eu me constituo em mim. A angústia que causa no ser é de não poder ter acesso ao Outro na totalidade que se gostaria, a ponto de conseguir acessar as informações mais íntimas que falam sobre o eu objeto que o Outro criou. Tento, então, alcançar o Outro através do

Figura 24 - Notas boas em Matemática

conhecimento dele sobre si mesmo, mas falho, pois não tenho acesso à sua interioridade (SARTRE, 1997, p. 304). Só teria acesso completo ao Outro, se nossas interioridades se interpelassem, mas “um conhecimento válido da interioridade só pode se fazer em interioridade” (SARTRE, 1997, p. 305),



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

logo tenho dificuldade de acessar o Outro, já que ele só pode ser conhecido através da interioridade. Interioridade por interioridade constitui-se um movimento impossível, logo não posso ter acesso à sua totalidade. O Outro, na definição de Husserl é, portanto, “a ausência” (apud SARTRE, 1997, p. 305). Encaro na “ausência do Outro” à volta a mim mesmo. Se a interioridade do Outro me é ausente e longe está de ser meu objeto de conhecimento, logo encaro que também sou ausência para o Outro, pois o meu ser-para-fora é limitado ao que o Outro olha e constitui como eu-objeto, então o meu ser-para-mim é ausência para o Outro e está mais longe de seu olhar que busca também o conhecimento de minha interioridade. Para que a consciência de si aconteça é preciso que passe pela interioridade e a “interioridade passa pelo Outro” (SARTRE, 1997, p. 307). Logo, o que eu conheço do Outro é limitado àquilo que eu vejo, percebo, crio e conheço, através do acesso limitado ao seu externo. Mesmo que ainda tenha conhecimento de suas histórias mais íntimas, jamais terei conhecimento de sua interioridade como ser-para-si. Minhas suposições, então, parecem ser válidas até o ponto que não firo a existência deste outro ser que a mim continua sendo estranho, pois não o conheço.

Se minhas criações, ou “juízos” são também comprovações vivas de minha liberdade, elas são também os fatores que me colocam como objeto, ou “escravo” (SARTRE, 1997, p. 343), pois: “Enquanto sou objeto de valores que vêm me qualificar sem que eu possa agir sobre esta qualificação ou sequer conhecê-la, estou na escravidão”. Este fato, portanto, constitui a minha relação de co-dependência com este Outro e a liberdade *versus* escravidão decodifica a importância que eu mesmo atribuo para quem o Outro pensa que eu sou, por isso, minha eterna busca de tentar ver por seus olhos e voltá-los para o eu-objeto.

O olhar do Outro é também a minha perdição, não só porque é inesperado e por vezes inacessível, já que sou tão mistério para o Outro quanto este o é para mim, mas porque este ser me descentraliza. Já não sou mais a possibilidade infinita para mim mesmo, meu próprio deus e centro de meu universo, o Outro aparece para me mostrar que não estou sozinho, “ele nega minha consciência enquanto absoluto” (ERCULINO, 2014, p. 202). O Outro me tira do centro e se coloca no meio do meu ser-para-mim e do meu ser-para-outro. Já que agora sei de sua existência e não posso voltar atrás, para me tornar centro novamente, busco ter acesso ao que o Outro conjurou em seu interior sobre mim. Logo, sinto meu ser perdido, sem casa, à mercê do mundo, “não sei *qual* meu ser, nem *qual* meu sítio no mundo, nem *qual* a face que esse mundo onde sou se volta para o Outro” (SARTRE, 1997, p. 345).

Figura 25 - Dificuldade de encontrar seu lugar



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O inferno de Sartre aparece na ausência de um espelho físico para me lembrar de mim mesmo, do meu real reflexo, da minha identidade (GONÇALVES, 2012, p. 29). O espelho lembra a minha realidade como ser humano e na ausência de um espelho, preciso do Outro para me dizer quem sou. Mas o Outro não me refletirá como uma cópia viva de minha essência, já que, como sabemos o acesso à interioridade é impossível, ele poderá pontuar aquilo que pura e simplesmente vê sobre mim ou que confabula a meu respeito; de qualquer forma, serei mais que objeto neste momento, serei o nada; ou ainda como Sartre colocou em *A Náusea*:

Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou isso acontece porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como seus amigos as veem. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua? Dir-se-ia... sim, dir-se-ia a natureza sem os homens (SARTRE, 1987, p. 35).

Procurar a minha confirmação como ser no espelho do olhar do Outro é um movimento frustrante que compreende o meu desespero em não conseguir enxergar a própria subjetividade na minha sombra. Eu como ser participante do mundo e rodeado de outros seres, preciso da confirmação do Outro para que minha existência não seja sem significado. Mas o espelho do olhar do Outro me limita. Ele só me permite ser existência na medida em que o que sou é aquilo que o Outro disse do que sou, logo não sou a expressão completa de interioridade. Se preciso do Outro no inferno da alteridade, como espelho e juiz, ele também é quem mostra as minhas vísceras expostas, a vergonha nua e crua. O meu medo de ser julgado é tão real quanto o ser que está atrás da fechadura da porta que espio, ele é o próprio eu que não alcanço, e sem o Outro, acabo no nada da existência. Por isso, o olhar do Outro, por vezes, é sentido também como uma esperança milagrosa para a solidão, seja diante da perda de identidade ou da ausência física de um ser que me conjure como existência. Eu preciso existir, e para que isso aconteça, preciso do Outro. Mais especificamente, preciso do seu olhar, pois este talvez seja a única constante na minha vida sem espelhos, pois, como já sabemos o olhar do Outro constantemente me acompanha.

A busca pela legitimação do eu em *Persépolis* perpassa absurdamente pelo olhar do Outro. É ele que constrange, não somente pela estranheza como ser humano, mas sendo, por exemplo, iraniana participante de uma cultura ocidental

que constantemente engendra o ódio ao estrangeiro; o ser precisa, então, buscar meios de tornar esta convivência menos ardilosa. Busco no olhar do Outro a minha legitimação como ser, mas não somente isso, minha legitimação como ser humano. Contudo, o meu próprio eu não é bastante diante de tais anseios, por isso, volto incessantemente para este outro olhar que me permeia. Se sou o alvo deste olhar que constantemente me tenciona a sentir algo, uma provocação dada pelo seu próprio olhar direcionado a mim, sinto-me exposto, nu diante de um ser que mal conheço, pois não tenho acesso a seu interior, e que somente com o passar dos dias poderei conhecer e isso revelará algo de inesperado: meu inferno ou não, ou como Sartre já colocou: “Mais tarde, quando estivermos em conexão direta com o Outro por meio da linguagem e gradualmente nos inteirarmos do que pensa de nós, é isso que poderá ao mesmo tempo nos fascinar e horrorizar” (SARTRE, 1997, p. 341). O conhecimento do Outro é, portanto, gradual, mesmo que nunca possa ser atingido na sua totalidade. Este estar com o Outro, eventualmente fará aparecer a imagem que ele criou de mim, o grande mistério poderá ser revelado. Aquilo que a mim ainda é oculto, o grande mistério do meu eu, pensado pelo outro, poderá vir à tona ao ter acesso a este outro ser, que em minha imaginação também o tenho como desconhecido. Por enquanto, só tenho ciência do olhar que a mim é direcionado. Sei que sou visto pelo Outro, sei que seu olhar acompanha os movimentos que faço mesmo não tendo acesso à interioridade do Outro e de meu ser-para-outro, sei que este olhar existe, tenho ciência da realidade de tais movimentos. Eles me acompanham nas pequenezas de minha história e nas minhas expressões, eles são como um espelho que sempre está lá para me lembrar de minha existência, mas não apenas de minha existência para mim, mas de minha existência para outrem.

Diante de minha performance no mundo, o outro é meu expectador mais temido e o meu temor mostra que percebo e reconheço a liberdade do Outro (SARTRE, 1997, p. 344). Por este Outro ter sua liberdade incontestável, reconheço que estou sempre em perigo, pois ele é livre para ver e para imaginar. Sei que estou em perigo e temo este olhar, pois posso também ser expectador e não somente o dono de minha performance, mais uma vez temo. Diante de minha exposição, o temor também compactua com a vergonha, pois me sinto exposto diante do Outro. A vergonha é, então, uma das *reações subjetivas* impulsionada ante o olhar do Outro.

Figura 26 - Francesa



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Se me imaginar como alguém que está olhando pelo buraco fechadura, tal qual Sartre (1997) imaginou, terei acesso ao que o filósofo concebeu como vergonha. Se sou quem observa outrem pelo buraco da fechadura, sou o agente daquela ação e coloco o outro como objeto. A partir do momento em que sou flagrado em tal ato, o meu rubor revela a minha vergonha e também revela a mim que já não sou mais agente, mas objeto daquele outro que me vê.

Eu sou, Para-além de todo conhecimento que posso ter, esse eu que o Outro conhece. E esse eu que sou, eu o sou em um mundo que o Outro me alienou, porque o olhar do Outro abraça meu ser e, correlativamente, as paredes, a porta, a fechadura; todas essas coisas-utensílios, no meio das quais estou, viram para o Outro uma face que me escapa por princípio. (SARTRE, 1997, p. 336)

Se o Outro é meu temor, expor-me diante dele pode torna-se um fardo. Pressupor e por vezes ouvir o seu julgamento é como deixar que ridicularizem o meu próprio eu em praça pública, por isso fujo de tais momentos, pelo temor. Temo e tenho vergonha, pois não tenho controle sobre o Outro, ele tem sua liberdade. O olhar do Outro me paralisa: "O olhar do outro petrifica o Para-si de uma forma muito semelhante ao olhar da medusa" (GONÇALVES, 2013, p. 56).

Ter consciência que sou percebido pelo Outro pode ser paralisante. Encontrar-se na posição de quem sofre o olhar do Outro, mesmo que outrora tenha sido o agente principal de tal ação, é desestabilizador. Ter o acesso ao espelho novamente, faz com que eu sinta vergonha do que vejo, já que me percebo pelo olhar do Outro, e este eu que o Outro mostra é aquilo que eu sou (SARTRE, 1997). Não posso nem cogitar a negação, já que "minha vergonha é a confissão disso"

(SARTRE, 1997, p.337), é a prova de que aquilo que ele mostra de mim, de fato é parte integrante de meu ser. Tenho vergonha porque o olhar do Outro me expõe e diante de tamanha exposição, não tenho saída e nem meios de negação.

Quando um ser humano olha outro, carrega nesse olhar algo que define e qualifica o outro, em vários níveis. Isso é parte da negação interna, base da relação de alteridade. Não apenas o outro aparece como aquele outro que me olha, mas também como aquele que, ao me olhar, me vê de certa forma (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 187).

Em *Persépolis*, o Outro vem para mostrar tudo aquilo que Marjane aparenta não ser. Desse modo, o olhar vem para pontuar uma diferença marcante à percepção ocidental, a da sua inadequação como iraniana no ocidente, já que aquele que vem de fora, não pertence aquele lugar, ele não possui os mesmos costumes, a mesma cultura, pelo contrário, participa de uma cultura “inferior” dentro do imaginário comum ocidental, uma cultura por vezes conhecida como atrasada, responsável por guerras e até mesmo por terrorismos. Isto tudo reúne o imaginário comum que se tem sobre o oriente, indo muito além do que Marjane contou sobre sua amiga não saber se no Irã tinha neve ou não (SATRAPI, 2006). O outro é um ser estranho a mim, mas eu ainda não me permito conhecê-lo. A distância entre o “nós” se torna ainda maior, gerando ainda mais medo e vergonha.

“Era mais fácil mentir que assumir”. O olhar do Outro pode me constranger a tal ponto de eu negar aquilo que sou perante o mundo. Independentemente da minha liberdade absoluta sobre o meu eu e meu mundo, a invasão do olhar faz com que eu duvide da minha própria independência, já que sou de fato constituído por aquilo que o Outro diz de mim, mas sou também ser existente, mesmo que ainda esta perpassa pelo Outro. O ser prefere, então, criar um outro eu. Um eu mais simples e mais compatível ao olhar ocidental, ou até mesmo pelo senso comum, para não desestabilizar o Outro, mesmo que a presença estrangeira já o faça de qualquer forma. O meu eu torna-se um sussurro que poucos escutam, pois temo o que dirão de mim. Temo a figura que o Outro fará surgir diante do público, esta mesma que eu não tenho controle e que ele, livre para existir, exhibe sua liberdade em me constranger. Torno-me objeto, mesmo que na realidade não o seja, mas neste momento é o meu estado.

Se prefiro negar o meu eu - a minha nacionalidade -, é porque percebo a desvalidação dela perante o olhar do Outro. A minha inadequação torna-se uma

banalidade já que no universo da intersubjetividade todos são olhados e todos são vistos. Todos temem e todos se envergonham. O Outro é meu carrasco e eu a qualquer momento posso me tornar o dele neste ciclo interminável da existência. O estranhamento meu para com o Outro se torna cíclico, já que o estranhamento que sinto por ele volta no estranhamento que ele sente por mim.

Figura 27 - Afirmação de Identidade



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Mas é também pelo olhar do Outro que me constituo como ser. É através deste olhar que consigo perceber a mim mesmo como idêntico. É com base no conflito que eu me torno objeto e passo pelo processo de reconhecimento de meu ser no espelho da

subjetividade. O Outro mostra também o meu ser: “Um ‘eu’ só pode ser idêntico a si mesmo quando reconhecido, capturado por um ‘outro’” (GALLO, 2010, p. 168). Logo, é neste mesmo inferno da intersubjetividade que eu posso encontrar as ferramentas necessárias que buscava para legitimar o meu próprio ser.

Ao verbalizar ao mundo tudo aquilo que Marjane não era, as colegas dela deram subsídios para que ela mesma retornasse à sua existência como iraniana no Ocidente, lembrando que ela era, de fato, iraniana. E por mais que tentasse mudar a si mesma para agradar aos olhares insatisfeitos, isso não encerraria a sua possibilidade de voltar a ser quem sempre foi.

A protagonista mostra a importância de se ver no Outro, e também de ter sua identidade vista e legalmente aceita por ele; algo que sabemos ser difícil acontecer. Ao reencontrar os motivos pelos quais a fizeram ser motivo do riso alheio, ela percebe que sua nacionalidade e boa parte da sua existência fora colocada como passível de questionamento, já que outrora usou da nacionalidade francesa para se justificar neste meio; e que a afirmação de si perante a sociedade se mostrava necessária, já que ela havia deixado isso por vergonha do julgamento alheio. Entendendo isto, ela volta aos conselhos que recebeu da sua avó, os quais

relembavam os valores que aprendera quando ainda estava no Irã, sobre ser fiel a si mesma e não esquecer de onde viera, ou seja, da importância de constantemente lembrar a sua própria história:

Figura 28 - O encontro consigo mesma



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Se retornarmos ao que Sartre pensava sobre liberdade, também entraremos na questão de que por mais que estejamos “condenados a sermos livres” (SARTRE, 2011), e que a partir do momento que nos deparamos com esta afirmação ou quando nos constituímos como seres no nosso próprio nascimento, somos nós unicamente responsáveis pelas nossas ações, logo temos que arcar com qualquer prejuízo que as nossas decisões possam nos causar. Também temos o Outro, que tem sua liberdade, da mesma forma que possuímos a nossa. O Outro, como temos estudado neste tópico, é meu maior tormento, justamente por constituir parte da minha vida e me circundar com o seu olhar, por vezes aterrador. Este mesmo Outro que me tem como objeto formado em seu íntimo, o qual eu jamais terei acesso por completo, me compele a ser um só. Mas é a consciência que tenho de minha própria liberdade, única e pontual, que poderá ser a minha salvação contra o tormento que me permeia sobre o que o Outro criou de mim, ser determinante do que eu sou hoje, amanhã ou depois, da minha própria imutabilidade. A liberdade que eu possuo como ser existente neste mundo, faz com que eu tenha a possibilidade de escolher o que sou e se isto não me acomodar em um futuro próximo, posso mudar ainda mais uma vez e tantas outras que eu desejar. Assim, não há um olhar de prisão dentro de

qualquer subjetividade, já que posso ser múltiplo, da forma que eu escolher ser.

Liberdade implica que posso sempre ser um outro projeto, porque nenhuma escolha é em si justificada. Assim, meu projeto não me dá a conhecer a mim mesmo no alcance da totalidade pretendida, porque, qualquer que ele seja, traz consigo a possibilidade de ser outro. O para-si, ao conhecer-se, conhece-se sempre também como podendo ser outro: o si-mesmo nunca é captado definitivamente. Trata-se de uma busca irremediavelmente relativa de ser absoluto. (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 140-141)

Dessa forma dita, nenhum ser exaure o seu para-si em uma só escolha ou em um só momento. As possibilidades são infinitas, até mesmo porque o ser quer ser absoluto e todas as suas tentativas de possuir algo, são com o intuito de possuir a multiplicidade do mundo em si: “Disso deriva que o desejo de possuir objetos simboliza o desejo de possuir o mundo na sua totalidade, de possuir o ser (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p.142)”, por isso é que são infinitas as maneiras as quais o ser procura possuir o mundo e ter de escolher, por vezes, uma dentre tantas é motivo gerador de angústia (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 143). Contudo, isso não afetará a liberdade que o ser tem para poder escolher ainda outras possibilidades futuras.

Nenhuma escolha decidirá sobre a própria liberdade, porque não posso escolher não ser livre. Assim, em toda escolha, permanece a liberdade de escolher diferentemente; de ter podido escolher diferentemente e de poder vir a fazê-lo. Como nenhuma escolha consolida o meu ser, ou o ser que escolhi ser na contingência da situação, todas são igualmente revogáveis. Não há um sustentáculo que apoie a escolha feita e fundamente meu ser a partir de uma dada opção de ser. (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 144)

E por estas vias pairam a minha liberdade como ser, meu desejo de ser absoluto e múltiplo. A escolha de Marjane de omitir ou criar para si uma nova identidade, tal qual francesa ou até mesmo como punk, podem nos revelar as infinitas maneiras de ser no mundo e de tentar integrar todas ao para-si, mesmo que eles possam não constituir a existência deste. Elas mostram a importância que o ser apresenta de se preencher, através da posse, como Leopoldo e Silva mesmo comentou: “A posse é uma categoria da ação humana porque denota uma relação estruturalmente ontológica, isto é, um vínculo interno que me liga ao que possuo (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 141)”, fazem com que eu me conecte ao mundo através daquilo que escolhi possuir, mostram ao mundo e aos outros que eu existo e estou ali.

Os olhares se perpassam. Eu possuo e sou possuído. Através do Outro eu me percebo como não mais solitário no mundo e esta notícia não é de todo satisfatória, já que sou perseguido pelo seu olhar. O Outro também me faz perceber como existência que sou no mundo, mas não somente isso, seu olhar também pode apontar para a minha existência estrangeira e até mesmo nômade. A vergonha da minha estranheza ao olhar pela fechadura só demonstra que sou culpado, que possuo a estrangeiridade e ela me possui. Logo, somos estranhos conjuntamente. O meu aliado e meu inimigo mais temido é o olhar do Outro, ele também me faz estrangeiro e corrobora para que me sinta ainda mais estrangeiro em mim mesmo e no mundo que compartilhamos. Reconheço o olhar do Outro sobre mim como identificador do meu processo de existir, mas não como fator determinante de minha existência, somente assim poderei voltar o espelho novamente para mim e perceber os meus traços reais no espelho da subjetividade. O espelho que já não mais é o Outro, já não dependente única e exclusivamente do Outro. Posso, assim, entender melhor minha relação comigo mesmo através do Outro e entender a minha própria estrangeiridade no mundo. Perpassar por este caminho, entender o quanto o olhar do Outro tem influência sobre o ser, leva-nos a olhar para Marjane com um olhar muito mais acolhedor, pois reconhecer a importância do olhar é primeiramente reconhecer a realidade deste olhar, ao entendermos isto, nos identificamos e estamos ainda mais próximos de nos reconhecermos estrangeiros.

3.3 AS FORMAS DE SER ESTRANGEIRO

3.3.1 O estranho na psicanálise

A estranha dificuldade de entender os estrangeiros vem, primeiramente, da minha própria resistência em me aceitar como também vivenciando a condição de estrangeiro. Se me percebo olhando para o meu vizinho que eu pouco ou bem conheço, a quem dirijo algumas palavras, encaro-o como o Outro; mas não posso simplesmente terminar aí meu momento de reflexão, preciso lembrar que da mesma forma que o olho, este ser também me olha e me vê como seu Outro. Este é o estranho processo da descoberta da alteridade.

Eu, brasileiro nato, sou incapaz de experienciar a vivência de um iraniano, pois jamais poderei sê-lo. Meu existir é somente um, o meu próprio, e não poderá ser o do Outro. O processo que me envolve ao que o Outro experimenta é o de entender que aos seus olhos eu sou estrangeiro e aos meus ele o é também, logo somos os dois estrangeiros.

É claro que nem só de diferentes pátrias é constituída a estrangeiridade, mas também de movimentos internos dentro de um mesmo país, dentro de uma mesma família, dentro de uma mesmo grupo de pessoas que aparenta uma unicidade impecável. O estrangeiro está em mim, da mesma forma que o Outro me constitui como ser no mundo. E é através do meu olhar para ele e do olhar dele mesmo sobre mim, que este descobrimento pode acontecer, já que o estrangeiro e o Outro possuem suas semelhanças. O Outro causa em mim uma sensação de inquietude, pois ele me faz objeto quando eu menos espero; sou olhado e captado por seu olhar como Outro alguém, diferindo de quem eu sou como na minha própria concepção enquanto sujeito, ao mesmo tempo em que, o movimento inverso também é real. Como vimos anteriormente, o olhar do Outro me perpassa na mesma medida que o meu olhar, naturalmente, o perpassa. Contudo, se sou estrangeiro, já carrego um estigma, o da forasteiridade: “Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54), ou seja, de não pertencer ao lugar em que estou, já que: “Forasteiro é, então, o estrangeiro, mas também todo aquele que apresenta comportamento e/ou aparência em flagrante contraste ou desacordo com a norma comunal (SILVA, 2011, p. 69)”. Este movimento faz com que por vezes o olhar do Outro se intensifique sobre mim. Um olhar que por vezes é mais racista e xenofóbico do que se esperaria e que atribui à minha estrangeiridade uma mancha que faz da minha não pertença uma sujeira que precisa ser extinta. Aí se tem o desponte ao ódio intenso a qualquer imagem que remeta ao Outro, ou aquele que a mim seja estrangeiro: “Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até nas comunidades mais familiares, mais fechadas” (KRISTEVA, 1994, p. 11).

Figura 29 - Acusação de roubo



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O quadrinho de Marjane nos transporta para o momento da narrativa em que ela, após uma decepção amorosa, encontra no local onde está vivendo, o olhar de violência, ultrapassando o olhar e sendo transmitido através das palavras. Sem encontrar um broche, a dona da casa na qual Marji vive, acusa-a friamente de roubo, sem cogitar o contrário, ou o seu próprio erro em conceber tal imaginário. O estrangeiro, portanto, é o invasor (KRISTEVA, 1994). Para compensar

o fato de seu corpo ser algo a mais naquele espaço, ele precisa ser culpabilizado e esta culpa pode significar o não pertencimento aquele espaço, ainda mais quando crescentemente se ouve que o estrangeiro não deveria estar ali. O Outro é, portanto, este estrangeiro odiado por ter invadido aquilo que eu tinha como “meu” território.

No entanto, se somos todos nós estrangeiros de alguma forma, por que este ódio tão intensificado à figura do Outro é capaz de gerar uma separação tão violenta entre o tão temido “nós” e “eles”? Kristeva (1994) concebe que a questão do estrangeiro é motivada principalmente por questões “religiosas e morais” (p. 10), além de envolver a busca do indivíduo moderno pela singularidade do seu ser, expressa na condição de ser único, tanto na sua experiência como sujeito que existe de forma única para o mundo, quanto para a sua formação “ética e nacional” (p. 10) que deve ser também marcada pela sua excepcionalidade. O reconhecimento da estrangeiridade do indivíduo moderno é somente alcançado através do olhar para aquele que ele denominou como outro, pois através desse olhar, faz-se o movimento contrário que o mantinha fechado na sua inaceitabilidade da diferença. Só assim, então, pode se tornar mais clara a percepção da estranheza comum aos dois.

Ora, se o nacionalismo se opõe às tendências universalistas (sejam elas religiosas ou racionalistas), dispendo-se a segregar e mesmo a perseguir o estrangeiro, nem por isso chega, por outras vias, ao individualismo particularista e intransigente do homem moderno. Mas talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se

considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas “estranhezas”, que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser (KRISTEVA, 1994, p. 10)

O ser estrangeiro, então, é uma vivência comum a todos. Contudo, poucos reconhecem que a diferença tão visível do Outro, é também a minha diferença, independente da nacionalidade. Falamos de nacionalidade por ser uma questão crucial aqui e vivenciada pela protagonista de *Persépolis*, mas reconhecemos que a questão da estrangeiridade perpassa a vivência física, ela pode ser de cunho existencial e aplicar-se também ao que teorizamos.

Figura 30 - Marji deixa a casa onde morava



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Mas o que é, afinal, ser estrangeiro? Vindo primeiramente do latim *extraneus* e tendo como significado “vindo de fora” (SOUZA; GALLO, 2002, p.50-51), mas não necessariamente significando “não nacional” (ANDREATTA, 2008, p.89), o vocábulo estrangeiro tem sido usado para atribuir nome aquele que, pertencendo a outro lugar, veio habitar no lugar que a nós é conhecido: “Quem é estrangeiro? Aquele que não faz parte do grupo, aquele que não ‘é dele’, o *outro*” (KRISTEVA, 1994, p.100). O estrangeiro é sempre estranho a um Outro e sua classificação como tal, depende necessariamente da existência daquilo que é seu oposto, o “familiar”.

Até o século XIV, em francês a palavra *estrange* – que havia aparecido no século XII – designava tudo aquilo que não era comum ou que não se oferecia à compreensão. No francês atual, *étrange* (estranho) faz parte da raiz de *étranger* (estrangeiro) – atributo tanto de quem é estranho como de quem vem do *extérieur*. No inglês do século XVI, *strange* dizia respeito tanto à mulher adúltera quanto aos elementos bastardos de uma família, ou, em outros termos, a tudo o que não fosse (reconhecidamente) familiar. Só depois do século XVIII passou a significar uma pessoa, objeto ou ser oriundo de outro país. No *Oxford Advanced Learner's Dictionary* lê-se que *foreigner* (estrangeiro) é uma pessoa de um lugar outro que não o seu país, ou alguém que não tenha vínculo de pertencimento a uma comunidade, a *stranger or an outsider*. Em alemão, *fremd*

relacionava-se, primeiramente, ao não-familiar. (SOUZA; GALLO, 2002, p. 50-51)

Nos estudos psicanalíticos freudianos, o estrangeiro também foi tema de estudo e de tentativas esclarecedoras para entendê-lo. *O Inquietante*, como é uma das traduções brasileiras para o *Unheimlich*, sendo mais comumente traduzido por *Estranho* ou *não familiar*, é o texto no qual o autor analisa a relação do ser humano com o inquietante e entende que aquilo que nos é estranho, é na verdade, a volta a nós mesmos e ao que não creditávamos como familiar: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331).

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimish*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (p. 331-332)

O não familiar é aquele que sinto ser a razão do meu temor, é diretamente quem eu tenho como suspeito e a quem atribuo a punição por ser estranho; não devendo ele ser participante, muito menos familiar a mim e ao meu grupo. O ser estranho gera em mim terror, me assusta e me angustia. O fato da existência deste Outro me amedronta, pois não vejo semelhança dele com o meu mundo; já que o considero como aquele que é o Outro, quem está do “lado de lá” da fronteira que remete ao “nós”. O estranho é, então, tudo aquilo que, na verdade deveria ficar oculto, mas acabou aparecendo (FREUD, 2010, p. 337).

Figura 31- O pensamento das freiras



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O estranhamento dentro do quadrinho aparece na figura de Marjane enquanto o Outro que aparece para abalar o “certo” e familiar ocidental. No quadrinho de Marji com as freiras notamos que a freira atribui à personagem uma ideia predominantemente ocidental sobre os iranianos, a de que “eles” (aqui também marcando a alteridade) “não têm a menor educação”, como forma de menosprezá-la como iraniana, apenas por não cumprir com um papel social esperado pela freira, que demonstraria que Marji seria, de fato, educada. Ser educada não significa apenas comer de determinada forma, mas ser vista como ocidental, mascarar sua estrangeiridade. Significaria apagar qualquer marca visível de que ela era iraniana, pois ser visto como tal era negativo. O olhar da freira é também atribuidor de valor e com isso, de desaprovação.

A relação do estranho com o familiar é uma relação também determinada pelo olhar, este olhar é classificatório e atribuidor de caráter; pois na mesma medida em que olho, também sou olhado. Ao ser atribuidor da não familiaridade de outrem, posso também ser aquele que sendo olhado, é estranho e não familiar ao Outro. Se

Figura 32- A resposta de Marjane



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

acredito que a relação do estranho é somente unilateral, ainda estou olhando pelo binóculo de Natanael, de Hoffmann, e deixando-me enganar pela visão que observo pelo binóculo, e esta visão é ainda sedutora e assustadora, mas irreal. Com isso, a minha reação frente ao Outro que me atormenta é de ódio e repulsa, quero também desestabilizá-lo, mas não consigo somente no imaginário, preciso expulsá-lo de alguma forma de dentro de mim; preciso expulsar a minha própria ambivalência; o meu ódio e meu amor por aquilo que está no desconhecido que eu internamente conheço, pois ele também é meu eu interno. Conheço sua existência, ela é a minha estranha familiar:

(...) o fenômeno racista só surge quando o “estrangeiro” está na cidade. (...) O racismo encontra suas fontes na oposição entre próprio e estrangeiro (...) mas para expulsar é preciso antes ter ingerido. Só se vomita o que se engoliu. Não há corpo estranho senão dentro do próprio corpo. (...) Depois, já não há no racista oscilação entre atração e medo, essa fascinação confusa pelo estranho e estrangeiro. (...) O racista separa, cliva, há nele um amor pelo seu ódio (PONTALIS, 1991 apud SOUZA; GALLO, 2002, p. 54).

Sei que não posso controlar o não familiar, mas preciso, já que ele representa uma ameaça à minha ordem coletiva e moral. O Outro não pode estar livre, pois ele representa a minha própria prisão, as minhas inseguranças não expostas, os meus medos do inexplorado. Eu preciso criar algo que o controle, que o coloque no seu lugar de estrangeiro; eu preciso de uma fronteira que nos separe e mostre que há lugares que o não familiar não poderá ultrapassar, por serem demasiado para ele.

Na tentativa de aplacar o estranho-familiar e controlá-lo, se criam “diques” por onde possam escoar o estranho. Os “diques” nada mais são do que as diferentes representações culturais ou espaços-lugares instituídos pela cultura (religiões, escolas, valores, tabus etc.) para acolher e simbolizar o estranho familiar que habita o sujeito de linguagens. (LIMA FILHO, 2017 apud FLECHA, 2017, p. 125)

Natanael carrega seus medos e estes o levam ao encontro com o inquietante desde sua infância. O encontro com o “Homem da Areia” na confabulação da mãe do personagem tinha o intuito de fazer as crianças irem dormir, do contrário o tal homem chegaria e geraria tormento às crianças. A verdade sobre a existência dele vem nas palavras da governante, que atribui ao homem da areia o papel daquele que viria jogar areia nos olhos das crianças com o intuito de roubá-los (HOFFMANN, 2012). A morte do pai de Natanael o desestabiliza e, na visão dele, foi protagonizada por Coppelius, um advogado da família que não tem simpatia alguma por crianças e é sempre lembrado pelo seu modo grotesco. Esta lembrança não abandona o

imaginário de Natanael, que mesmo depois de adulto, acredita que Coppelius ou “O homem da areia”, está solto no mundo procurando olhos para roubar. Isso se torna um tormento tão grave, acaba levando o protagonista à loucura.

Além de toda a análise de Freud sobre o inquietante propriamente dito dentro deste conto fantástico e das características que pontua em seu texto sobre tal temática, outro ponto importante é a visão de Clara sobre a forma como Natanael deixa-se penetrar pelo estranho em sua vida. Ela percebe com muita clareza que o estranho só tem poder na medida em que acreditamos nele e o deixamos perpetrar as paredes da razão que nos circunda (HOFFMANN, 2012). Embora ela esteja falando abertamente do fantástico que acabou adentrando profundamente o seu noivo, pois Natanael se apaixona perdidamente por uma boneca, que acreditou ser mulher; Clara percebe que a existência desse outro estranho que parece querer nos arrastar para o fantástico juntamente com ele, só está presente no nosso imaginário, pois cedemos espaço à ideia de sua existência assustadora e seus artifícios perturbadores para nos levar a crença de seu terror inquietante.

Se existe potência que seja perversa, sinistra e hostil em seus objetivos, e que tenha conseguido colocar dentro de nós sua garra para nos apreender e nos arrastar por caminho perigoso, nefasto – o qual espontaneamente não percorreríamos –, se tal potência realmente existe, teria de se desenvolver dentro de nós mesmos, enquanto nós evoluímos. Teria de ocupar o nosso *eu*. Só assim nós acreditaríamos nela, cedendo-lhe o que necessita para cumprir sua missão secreta. Se tivermos bastante firmeza e o espírito alimentado pelas coisas luminosas da vida para conhecermos o que é, em verdade, esta influência estranha e hostil e para seguirmos firmemente pelo caminho onde nos levam nossos gostos e nossa vocação, então esta potência sinistra se cansa com o esforço que faz para se apropriar de nossas características e se apresentar a nós como nosso próprio reflexo num espelho (HOFFMANN, 2012, p. 10)

É, então, o relacionamento com o meu próprio eu inconsciente que por vezes me faz ver o Outro como um inimigo que está constantemente perseguindo os meus passos. Vejo-o invadindo a minha fronteira e buscando desesperadamente ser também o “nós” que eu pré-determinei pertencente ao meu nacionalismo intocável, mas somente na medida em que eu mesmo permito vê-lo dessa forma. O estranho, para mim, se torna aquele que acredito constantemente me perseguir, por isso preciso e me esforço para eliminá-lo. Contudo, não percebo que ele já faz parte há muito de mim, ele é “o meu (próprio) inconsciente” (KRISTEVA, 1994, p. 192). Ele já criou raízes, pois nasceu em mim. Não há fronteiras, somos estranhos em conjunto,

independentemente se conseguimos ver ou não.

Por outro lado, Freud nota que o ego arcaico, narcísico, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora dele o que sente em si mesmo como perigoso e desagradável em si, para dele fazer um *duplo* estranho, inquietante, sobrenatural, demoníaco. O sobrenatural aparece desta vez como uma defesa do ego desamparado: este se protege, substituindo a imagem do duplo benevolente, que antes bastava para protegê-lo, por uma imagem de duplo malevolente onde ele expulsa a parte de destruição que não pode conter. (KRISTEVA, 1994, p. 192-193)

O estranho é, novamente, o velho espelho que eu desprezo e que certamente me mostrará um pouco de quem eu sou. É o mesmo espelho que as freiras ou a senhora, dona da casa que Marjane se hospeda, ignoram olhar ou ignoram a realidade do que ele mostra, o meu reflexo também exposto no Outro que eu desprezo.

3.3.2 Exílio e Migração

Comumente classifica-se o estrangeiro como aquele ser que adentra um território, mas não pertence ao novo lugar, pois não nasceu ali. Se a mudança se deu por escolha própria, por ter sido forçado a fugir de seu país ou por ter sido mandado embora dele, podemos não saber ao princípio, o fato é que não se demora a atribuir-lhe um novo nome: o estrangeiro.

Sobre movimentos migratórios e exílio, muito se tenta distingui-los já que aparentam possuir diferenças muito pontuais. Em linhas muito gerais, comumente suas diferenças são expressas pela seguinte sentença: “a imigração vinculada às questões econômicas; e o exílio às questões políticas” (SARMIENTO, 2017, p. 31). Apesar de possuírem princípios e significados distintos, possuem suas similaridades já que dialogam conjuntamente com o deslocamento, a perda de algo deixado para trás e o encontro com o novo.

No processo de elaboração do exílio impõe-se ao sujeito um constante trabalho dialético, entre o ser estrangeiro e se sentir em casa e a aceitação das diferenças implica um trabalho jamais acabado que nos habilita nesse lugar de eterno estrangeiro, nas experiências da vida toda (WEISSMANN, 2017, p. 190).

O exílio é também uma vivência que compartilha da condição da estrangeiridade e possui seus significados próprios. Said (2003) atribui alguns deles e mostra que o exílio tem também a ver com um estado de espírito, uma mudança interior que o indivíduo perpassa na sua vivência, carregando um toque de solidão que se perpetuará durante toda a sua vida naquele outro território, que não é o seu conhecido. Além disso, distingue refugiados de emigrados e expatriados:

A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo "exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.

Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver na França. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar. (SAID, 2003, p. 54)

A possibilidade de escolha é uma grande distinção para entender os dois movimentos. Na migração, temos sempre a possibilidade de retorno, pois, desde o princípio de sua saída, implicou-se uma escolha para tal ato, o que não acontece no caso do exílio, já que para o exilado o retorno é uma ideia que precisa ser abandonada à força no momento que em se exila: “no exílio, os sujeitos não conseguem fazer uma escolha livre e própria, já que se trata de uma busca desesperada por uma terra— qualquer uma — que os acolha” (WEISSMANN, 2017, p. 195).

O exílio, então, é uma experiência que envolve o ser humano por completo e mistura-se à complexidade do ser que o vivencia, sendo algo, nas palavras de Said ainda, “terrível de experienciar”: “Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46). Ele é responsável por este “estar fora” que remete ao ser estrangeiro, ou ao “estar a mais” (KRISTEVA, 1994, p. 10), que juntos dão forma ao corpo que é demasiado para o espaço que agora ocupa. O exilado é aquele que foi forçado a sair de seu espaço primário, ele encara no lugar novo onde se encontra a dificuldade em se adaptar. Sem a possibilidade visível de retorno, ele encara na perda de seus laços com seu país, sua cultura, família e passado, a identidade que também o constituiu como ser participante daquele outro território: “O

estatuto da perda é complexo, pois o lugar de origem não desapareceu, mas o indivíduo desapareceu do país” (FREITAS; DANTAS, 2011, p. 603).

Said ainda nos lembra que, apesar de a Literatura produzir infinitas obras acerca do exílio, ela acaba por “obscurecer” as reais angústias e atrocidades vividas pelos seus experienciadores:

(...) a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como "bom para nós". Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (SAID, 2003, p. 46)

A perda, a separação, o desaparecimento e o “luto” (FREITAS; DANTAS, 2011, p. 603) advindo deste, são vivências relacionadas ao exílio. A perda e separação estão fortemente relacionadas ao nacionalismo. A busca por agregar os seus povos e com isso, criar uma nação com nome próprio, cultura e língua própria, levou a agregação de muitos e abandono de outros. Sobre o nacionalismo, Said entende que: “O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural” (SAID, 2003, p. 49), contudo, a outra face do nacionalismo é também expressa pelo autor: “Com o tempo, os nacionalismos bem-sucedidos atribuem a verdade exclusivamente a eles mesmos e relegam a falsidade e a inferioridade aos outros” (SAID, 2003, p. 50).

O elo entre nacionalismo e o exílio fica claro na medida em que entendemos como a separação e a perda da lembrança vivida de um lar se dissipam do ser que é exilado, e tem somente na lembrança o possível retorno ao seu antigo lar. As marcas deixadas pelo exílio afetam toda a vivência do ser humano: “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50). O exílio é um “estado de ser descontinuo” (SAID, 2003, p. 50), justamente pela separação das raízes, daquilo que o ser tinha como verdadeiro e imutável, a sua composição inteira como ser humano e digno de ser participante de uma nação. Isto se torna uma ponte para a sensação de perda

de identidade, já que tudo aquilo que experimentou no seu país de origem, parece dissolver-se na perda de um lugar fixo, um lugar que também remeta a quem o ser era anteriormente; que remeta ao rosto dos seus pais e dos seus avós, que mostre sua ancestralidade. Mesmo que se lute contra ela, sua força é “desestabilizadora” (SAID, 2003, p. 60):

Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente.

O movimento migratório, também com suas características desestabilizadoras, tem como marco a perda de suas referências culturais e precisa buscar, no novo lugar, nova linguagem para se comunicar, novas formas culturais que expressem a sua subjetividade. Ele perde a sua sustentação como ser humano que tem suas marcas culturais, advindo de um outro território, que no novo ambiente, pode não ser compreendido de forma acurada: “Na mudança de país, perdem-se os significados culturais que terão de ser ressignificados para corresponder com seu novo entorno, com seus vínculos e consigo mesmo” (WEISSMANN, 2017, p. 188). As suas buscas, contudo, não querem dizer que haverá uma identificação direta ou muito menos, uma aceitação: “sem que isso seja garantia de que o sujeito conseguirá se estruturar como um sujeito intercultural inserido e atravessado pelas diversas culturas que o marcaram” (WEISSMANN, 2017, p. 187). Suas diferenças estarão marcadas e estarão visíveis, mostrando que ele ainda é o Outro.

Figura 33- A decisão dos pais de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

O quadrinho de Satrapi mostra o momento que seus pais tomaram a difícil decisão de colocá-la em outro lugar, fora do país, para sua própria proteção. Os quadrinhos que o antecedem mostram o medo da mãe de Marji em perdê-la, já que o regime de seu país poderia ser terrível com quem expunha sua opinião contra o governo, e Marji andava confrontando seus professores e demonstrando ideias que poderiam colocá-la em perigo. Frente a isso, seus pais tomam a decisão dolorosa de mandá-la para outro país, no qual eles percebiam que a filha teria uma liberdade maior de pensamento, isto se daria na Áustria. A indagação dela é quanto à língua, já que esta representa grande parte da cultura de um povo, cultura esta que ela não tinha ideia do que seria e nem a linguagem dominava. Mas para seu alívio momentâneo, recebe na resposta de seus pais que lá eles também falam francês, língua esta estudada por ela. Vemos com isso, que a necessidade maior de Marji, juntamente com qualquer estrangeiro, é a de se comunicar com as outras pessoas. Não é à toa que ela estivesse preocupada com a barreira da linguagem, pois seria esta mesma responsável pela agregação dela ou não, ao tão temido e necessitado: “nós”. Esta é a necessidade primária de Marjane frente a conhecer o desconhecido. Através da linguagem ela se faz, também, conhecida pelo Outro.

Figura 34- Marjane não fala o idioma



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

apresenta em sua adaptação. Rosa, Carignato e Berta (2006), psicanalistas, falam sobre isso:

Este tempo no qual o sujeito custa a se localizar tem efeitos na sua posição subjetiva e política e no laço social. Entre a angústia e o desejo, é necessária a elaboração do luto face ao perdido, pois, dessa maneira, o sujeito reconstitui não somente sua imagem, mas sua posição de ser causado por um desejo que lhe permita localizar-se no mundo. Para que tenha lugar discursivo, para que faça laço social, é preciso reconstruir a história perdida na memória, reconstrução que já implica numa deformação, permitindo passar da reconstrução para a criação (apud WEISSMANN, 2017, p. 189).

A dificuldade do ser em se localizar diante dessa mudança de território é uma grande fonte de angústia e isso também faz com que ele encontre empecilhos quando almeje criar um futuro diferente para si. Isso nos mostra que nenhum processo de exílio e migração é simples, pelo contrário, são marcas que o indivíduo carrega em si mesmo para o restante da sua vida. Estas marcas podem não ser físicas, mas elas angustiam o ser que viveu tais experiências. Entender o movimento que tem por objetivo tirar um ser de dentro de seu país, ou a própria

O não reconhecer-se está expresso através deste quadrinho ao lado. Apesar de não conter sentenças propriamente ditas, a imagem por si só, nos conta uma história. Enquanto os outros riem e se relacionam com o que veem e uns com os outros, através do riso que possuem em comum, nossa protagonista não entende a razão do riso de todos, pois não entende a língua. Logo, não consegue compartilhar deste momento, isto também se baseia na dificuldade que o indivíduo deslocado tem de se localizar.

A possibilidade do desenraizamento desse indivíduo é gerador de angústia e de uma sensação de “não localização” (WEISSMANN, 2017, p.189), sentimentos estes ligados fortemente a dificuldade que se

saída voluntária do ser, é importante para nos aproximarmos de Marjane, pois sabemos que seus pais tomaram a decisão de mandá-la para Viena. Existe esta saída e a necessidade de desenraizamento do lar. Esse movimento tem consequências, geram marcas, e passar por este tópico nos prepara um pouco mais para o que virá a seguir, a desestabilização propriamente dita deste ser, as suas marcas e o encontro ainda mais próximo com a estrangeiridade.

3.4 ESTRANGEIRIDADE: O NÃO PERTENCER

O estrangeiro sou eu. O estrangeiro “habita” em mim, logo ele faz parte da minha própria constituição de ser. Eu posso mentir sobre ele, posso escondê-lo, mas ele sempre terá parte de si participante dentro de mim; pois nunca deixará de ser minha parte, mesmo que eu o negue publicamente. A estrangeiridade estará sempre refletida no espelho, pronta a me olhar novamente, a me lembrar que juntamente com o outro, eu também não pertencço.

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 09)

A estrangeiridade é a minha leitura de mundo incongruente; minha necessidade exacerbada de solidão; minha constante mudança estrangeira. Tudo o que é estrangeiro foge aos moldes usuais e por isso, o olhar do Outro é tão crucial para intermediar a minha vivência com aquilo que ele diz que sou: estrangeiro aos costumes, aos moldes, ao outro; ao usual, ao Ocidente, ao meu próprio país. Se sou conhecido como estrangeiro por aqueles que me circundam, estrangeiridade é o que sinto com relação ao mundo e com relação à própria descoberta de meu não pertencimento. Não consigo me bastar sozinho, e meu outro só me lembra do que não sou, logo não sei em que lugar pertencço. A sensação é de constante deslocamento físico e interno, sem a possibilidade de volta, pois não há um lar.

A vivência do deslocamento físico e interno é ilustrado por Satrapi. É no quadrinho que abre o diálogo para o pensamento de sua insuficiência como iraniana

e como habitante do Ocidente, marcando a visão de como os iranianos a veem depois de sua volta. O quadrinho também ilustra no preto e branco constante a perda da identidade desse ser que, ilustrado em branco, se perde e se destaca no abismo ao seu redor. Este abismo marcado com seu traçado preto que pode representar esse ser que perdeu sua identidade, pois não possui um rosto que o identifique, da mesma forma o destaca no quadrinho por marcar a busca constante que acompanhamos a protagonista possuir ao longo de sua jornada. A volta para o Irã representava volta ao seio materno. A volta do herói depois de sua jornada, com exceção que ela se torna a olhar no espelho novamente, e este espelho é o condenador de sua existência. Se no Ocidente a maioria das pessoas repugnava a sua estrangeiridade, de volta ao Irã - seu lar - Marji não encontra o conforto que almejava. Ela visualiza no olhar do Outro a sua ocidentalização, ou seja, novamente o seu ser estrangeiro exposto. Este momento tem um efeito devastador na personagem, que percebemos atingi-la profundamente.

Marjane havia voltado há pouco para o Irã e estava tentando se readaptar ao ambiente e sua carga emocional. Havia o reencontro com os familiares e antigos colegas da escola, e tinha a vivência da guerra, referente ao tempo que ainda vivia no Ocidente. Em meio à sensação

de sufocamento por tantas vozes que se interpelavam às que já existiam e ecoavam constantemente em sua mente, ela sucumbe, pois mais uma vez se sente sozinha e sem um lar. A sua experiência fora, o seu coração partido por um amor ocidental, parecia desprezível comparado aos sofrimentos de quem tinha permanecido no Irã e vivenciado a guerra. A protagonista não parece encontrar conforto no olhar dos seus, isso

Figura 35 - A volta à realidade



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

faz com que ela embarque em um fechamento ainda maior de si para o mundo, juntamente com a sua “impermeabilidade” (SATRAPPI, 2007) para seus sentimentos,

não se deixando fluir.

A suposta ocidentalização de Marji é vista como um gesto tão afrontoso perante a sociedade levando a protagonista a sofrer rejeição de suas amigas iranianas mais próximas. Ao encontrar-se em um momento mais íntimo para

Figura 36 - As amigas de Marjane



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

conversarem sobre sexo, Marjane conta que já havia tido suas experiências sexuais, causando espanto nas amigas que tinham valores mais tradicionais. O quadrinho ao lado mostra este momento de encontro com a realidade para Marji. Se outrora se vira em uma Viena mais liberal, em que havia presenciado um homem andando de cuecas pela casa de sua amiga e até conseguiu ouvi-los fazendo sexo; hoje a realidade é diferente, pois por mais libertária que fossem suas amigas, ainda haveria um limite de autopreservação para estas mulheres.

Se anteriormente Marji havia se unido a elas, na tentativa de curar sua depressão, agora o quadrinho revela a delimitação de espaço entre “elas” e o “eu”. Sabemos que o eu está caracterizado aqui por ser justamente aquilo que elas não são, então, o espaço utilizado no desenho de Satrapi mostra esta delimitação simbólica de que a protagonista não compactua com as ideias de suas amigas e que, mais uma vez, fica no entre lugar.

Para as amigas iranianas ela tinha se tornado um Outro estrangeiro e decadente, logo não participante do nós, sobrando para ela apenas a fronteira. Marjane é muito perspicaz em entender que estas atitudes expressadas pelas amigas são motivadas por suas próprias frustrações, ou seja, é pelo próprio eu subjetivo, a aparição do Outro somente potencializa aquilo que já vivencio internamente. Enxergo no Outro o motivador do meu ódio, este que sempre foi primeiramente meu e tendo como fonte o meu próprio eu, mas o que diferencia este tópico do segundo, é que o Outro aqui é o próprio estrangeiro, lutando dentro do seu país, contra o seu igual: “A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho” (KRISTEVA, 1994, p.

13). E Marjane, mesmo conseguindo perceber algumas destas nuances não deixa de ser afetada por um discurso que é de todo desestabilizador.

Figura 37 - Desestabilização de Marji



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Há uma sensação de perda de sentido a partir do momento em que ela chega ao Irã. O reencontro com o lar acentua ainda mais a sua percepção de ser inadequada tanto ali, quanto no Ocidente, justamente por encarar novamente a vivência de ser estrangeira, só que agora no seu próprio país. Sabemos que o estrangeiro é visto como uma figura negativa e ameaçadora para o Outro que o observa, ele é a expressão daquilo que não é, além de ser “uma boca a mais, uma palavra incompreensível, um comportamento incomum” (KRISTEVA, 1994, p. 13). Marji é vista assim enquanto estava no Ocidente e encarou na repulsa do olhar do Outro ocidental dispensado a ela, o horror ao estrangeiro. Palavras agressivas dispensadas no metrô, o “estrangeira suja” que não poderia ser esquecido; a mãe de um namorado seu que não a queria em sua casa; a dona

Figura 38 - "Estrangeira suja"



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

do apartamento em que morava que a acusou de roubo e prostituição; além das freiras que julgaram os iranianos como pessoas “sem educação”. Voltar ao Irã e não se reconhecer nos traços familiares é permanecer nômade, já que é justamente o *encontro* que “equilibra o nomadismo” (KRISTEVA, 1994, p. 18). Sem o encontrar-se, resta permanecer na inexistência. É continuar questionando se o meu eu é válido, já que o olhar do Outro novamente o atacou e o afastou: “*Eu* faço o que se quer, mas não sou “eu” – meu “eu” está em outro lugar, meu “eu” não pertence a ninguém, meu “eu” não pertence a “mim”... “eu” existe?” (KRISTEVA, 1994, p. 16).

A questão da sua própria existência refletir o que Marjane de fato é está em discussão e é causadora de seu tormento. Antes de voltar ao Irã, já havia se questionado sobre sua identidade iraniana, pois teve o momento de alegar-se francesa na tentativa de ser aceita por seus colegas moradores de Viena. Encontrou dificuldade neste momento em tentar se adequar ao meio em que vivia, pois ora sentia que não era ocidental o suficiente, já que constantemente era lembrada pelas pessoas de que era estrangeira; ora sentia que este movimento de imersão profunda nessa “ocidentalização” era o que de fato a afastava de seu eu originário.

Figura 39 - A sensação constante de afastamento



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Jogar um jogo que não era dela. Mais do que isto, era dar passos tão longos

Figura 40 - Sensação de que pareciam quererem afastá-la principalmente de seus pais, as duas figuras representadas ao lado da protagonista e que fazem lembrar-se de suas raízes iranianas, as mesmas que a avó anteriormente havia pedido para que ela não esquecesse de onde viera. São imagens que pesam na existência de Marji e que requerem uma atitude. Este é momento que ela reafirma sua identidade iraniana perante seus colegas e sente ter reestabelecido seu eu. Mesmo após sua reafirmação, Marjane não deixa de ser estrangeira. Isso nos leva a pensar que a felicidade estrangeira é fugaz e momentânea; é também carregada por seu peso, o de sempre habitar dois lugares e não pertencer a nenhum deles.



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

3.4.1 A linguagem estrangeira

Com enfoque sobre o estrangeiro e a dificuldade encontrada por ele em adaptar-se, *Estrangeiros para nós mesmos* nos lembra de que o ambiente no qual o estrangeiro agora habita, não fala mais a sua língua. Kristeva (1994), então, pontua a questão do aprendizado da nova língua para o estrangeiro: “Não falar a sua língua materna. Habitar sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo, do sono agridoce da infância” (KRISTEVA, 1994, p. 22). O silêncio é a forma de se fazer ouvido, de se fazer presente, já que tudo sobre você será avaliado: seu sotaque, a sua fluidez, os erros, sua forma de expressão. No final, tudo sobre o estrangeiro parecerá muito errado, pois ele já é a “boca a mais” (KRISTEVA, 1994). Até porque, quem é que ouve o estrangeiro: “Quem o escuta? No máximo, toleram você. Aliás, você quer realmente falar?” (KRISTEVA, 1994, p. 23).

O silêncio é também o resultado da recusa de ouvir o corpo a mais, pois é impossível para o Outro se fazer estrangeiro conjuntamente com ele. O silêncio é a prisão do estrangeiro, que precisa gritar para ser ouvido, mas que sabe que só o existir ali no meio onde vive já é demasiado: “Trazer em si como um jazigo secreto ou como uma criança deficiente – benquista e inútil -, essa linguagem de outrora, que murcha sem jamais abandoná-lo” (KRISTEVA, 1994, p. 22). O que resta ao estrangeiro é aperfeiçoar-se, mesmo que por vezes, o silêncio o emudeça, ou o silenciamento o perturbe e faça com que desmorone.

É importante se fazer ouvido. Ainda mais quando nos encontramos em terras estrangeiras. Marjane precisou fazer isso. Apesar de seus pais a instalarem em uma escola que falasse francês e o país para o qual se mudou também falar a língua, ela precisou encontrar a sua própria linguagem para conseguir atingir as pessoas da forma como gostaria. Já pontuamos aqui, o momento em que precisou retomar sua identidade iraniana, afirmando perante os outros que tinha voz e que outrora, ao alegar-se francesa, estava de fato, silenciando-se. Viena possui como língua oficial o alemão, ao se deparar com uma colega de quarto que não falava sua língua, Marjane vivencia o silêncio. A primeira tentativa de troca de palavras entre elas é bem expressiva, vejamos outro momento do quadrinho em que Marjane busca sua voz:

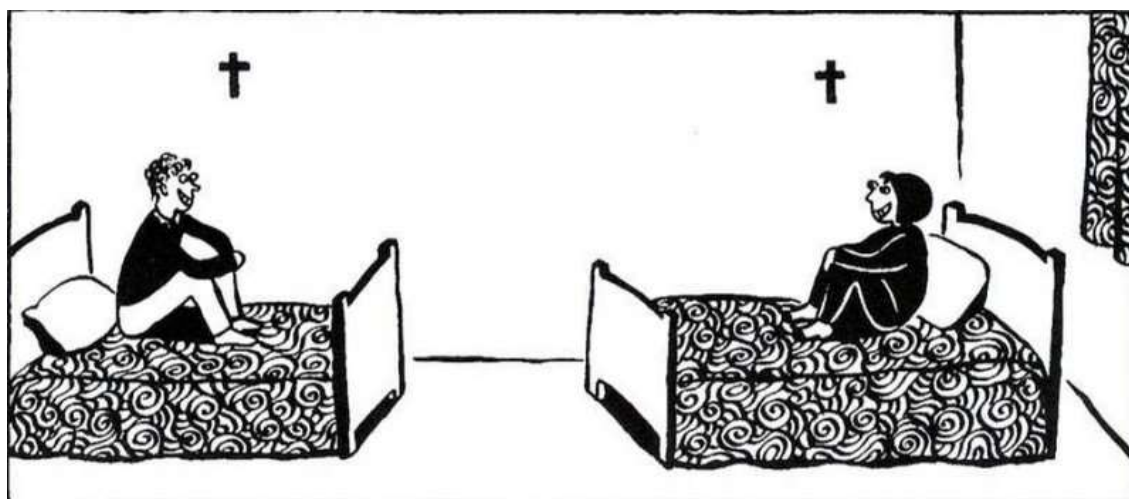
Figura 41 - !



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

A busca por ser ouvida é muito mais física do que outrora, já que se trata de uma questão prática do dia a dia, a comunicação. Marji mostra no quadrinho querer interagir com Lucia, mas como fazer isso se não entende o que ela diz e nem ela entende Marjane. Logo, a troca entre as duas fica nula ou muito limitada. Notamos no quadrinho acima que, na primeira vez que se encontram, elas tentam criar diálogo a partir do idioma que cada uma conhece e a tentativa é falha, já que o final do diálogo é marcado por um ponto de exclamação, acompanhado do olhar expressivo que cada uma lança em direções contrárias, marcando uma separação e fuga daquele momento que acaba mostrando mais a sensação de constrangimento uma da outra por não poder ter acesso ao que o Outro tem a dizer, fazendo com que cada uma delas ficasse somente dentro de si mesma, sem ter acesso uma à outra.

Figura 42 - O constrangimento



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Este outro quadrinho nos aproxima ainda mais do olhar constrangido dispensado por elas. Vindo logo em seguida do anterior na HQ, Satrapi desenha as camas voltadas uma para a outra, mostrando que não há como fugir desse momento. A autora ainda coloca um riso que mistura vergonha com constrangimento, mostrando que embora preferisse deixar aquela situação embaraçosa, ainda precisa permanecer, pois divide o quarto com aquela pessoa. O riso é o mesmo nas duas, mostrando que o outro também sente o que ela sente, logo são os dois experienciando a estranheza de não poder se comunicar com o outro da maneira que gostaria.

Figura 43 - ?!



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

Depois do constrangimento e do silêncio, só resta a elas a adaptação ao novo ambiente. Como Marji encontrou uma colega de quarto que também queria quebrar o silêncio, elas foram ensinando uma à outra os seus idiomas, Marjane o francês e Lucia, o alemão. Dentre os risos de Lucia por Marji errar o significado de uma palavra ou outra, elas vão apontando os objetos e desenhando-os para entender o novo idioma. A alternativa é concreta e bem manejada pelas duas, justamente por ambas compartilharem o desejo de se comunicarem, o que acaba resultando na aproximação e amizade das duas. Mas na figura ao lado, temos o lembrete de que a diferença dos idiomas existe e ela acaba se tornando uma barreira, quando poderia unir,

pois mesmo com os esforços das duas isso não é capaz de mitigar a vivência de Marji dentro de um ambiente que não fala a sua linguagem.

Ao visualizarmos o quadrinho ao lado, Marji continua com pontos sob sua cabeça e dessa vez não indicam apenas que está se sentindo deslocada do ambiente, mas que principalmente não entende absolutamente nada do que ouve. Ao decidir, entusiasmada, acompanhar Lucia em um filme, acaba se arrependendo, pois o filme está em alemão. Enquanto todos riem ou ficam concentrados no que está passando, ela está alheia aquele universo, afinal de contas ela não fala aquela língua. O deslocamento está também na linguagem estrangeira.

3.4.2 Onde eu habito

A linguagem me escapa, sem ela eu também não consigo me fazer ouvido. Muito distante está a adaptação que gostaria de vivenciar. Onde mais eu posso habitar? O meu eu não pertence. Embora habite uma imensidão de lugares, a experiência do eu é sempre a de estrangeiridade. Em Viena ou no Irã, Marji alguma hora acaba por encontrar a solidão da inadequação. A solidão de não ser habitante, independente de estar em casa ou não. Não há uma casa. A estrangeiridade é justamente a constante sensação de não habitar, embora fisicamente se habite um corpo, uma mentalidade e um lugar físico; não há a pertença propriamente dita, sendo esta última a responsável pela vivência da adequação. A estrangeiridade encontra o ser mesmo que ele esteja na fronteira, no abismo de não saber quem é, se é o eu ou o Outro; se estou dentro ou fora de mim. A sensação é de esvaziamento, mesmo que nada houvesse dentro:

Ninguém me é próximo, cada palavra é signo menos de uma coisa do que da minha desconfiança para com as coisas. E se falo, não falo a alguém, eu *me* falo das coisas ou mesmo das pessoas enquanto coisas, estando ao mesmo tempo dentro e fora, mais fora. Não tenho realmente um interior. Sou o desdobramento, a tensão posta em palavras, que suspende a qualquer ação: não faço nada e, se às vezes acontece-me de fazer algo, é como se não tivesse feito nada, pois é fora de mim, meu eu está fora de mim. Portanto, fazer ou falar são iguais para mim, incluindo a morte. (CAMUS apud KRISTEVA, 1994, p. 34)

Isolamento do mundo, mas não porque se quer, mas por ter sido expulso dele. Sem o retorno maternal à terra, pois a forasteiridade acompanha o estrangeiro. Não há retorno possível para Marjane, já que ela não é mais vista como iraniana por aqueles que a observam, ela não possui mais a semelhança para com aquilo que reconhecia como lar. O retorno ativa mais as suas memórias daquilo que ela não é, do que aquilo que ela poderia ser ou costumava ser. A liberdade para ser já não aparece como fato incontestável, mas como algo para além da fronteira, por isso a sua tristeza e sua constante busca por sentir-se completa.

Não poder se reconstruir e estar atrelada apenas a um pensamento capaz de selar o seu destino: estrangeira. No Irã ou no Ocidente: estrangeira. A mesma voz que ecoa e parece selar seu destino.

O possível encontro com a morte, que felizmente não aconteceu, abre novos horizontes para a protagonista. E nos guia a pensar sobre o perigoso território do não pertencimento, que leva o meu eu para muito além do não sentir-se

Figura 44- Não sou nada



Fonte: *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi

nunca, o lugar do deslocamento. Perto dela ainda temos, o território do não-pertencer de que falara Said: “E logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas (SAID, 2003, p. 49)”.

Entender o estrangeiro é entender a si mesmo. É permitir-se olhar para o Outro e fazer as mesmas perguntas que ele e chegar no fundo aterrador da sensação de não pertencer. Se me percebo como estrangeiro, então, onde pertenço? Se temo o olhar do Outro, este olhar que me julga e me expõe, cria, por vezes, um outro eu diferente do meu eu-para-mim, onde mais estarei seguro além de no meu próprio recolhimento? Se o “nós” me impossibilita de habitar e não abarca quem sou e o Outro é o meu temor, o “território do não pertencimento” é o que se

“participante”, mas a não sentir-se vivo. O deslocamento, literal do resto do “nós” pode ser fatal para o ser que idealiza como único território possível de habitação. A delimitação desses espaços, faz com que atentemos para o fato de que existe um “nós” e um “eles”, e no meio desta luta está a fronteira, que acaba virando, mais do que

alinha mais ao sentimento de estrangeiridade que vivencio.

A luta de Marji por encontrar o seu lugar perpassa todas as áreas próximas a qualquer ser humano. Seja na busca juvenil por adaptação e suas notas boas em matemática lhe rendendo fama; seja voltando para o Irã após anos vivendo como uma estrangeira, e sentindo que a estrangeiridade ainda a acompanha, pois o estranhamento também está no olhar dispensado pelo Outro a ela no seu próprio país. O olhar que muitas vezes pode ser odioso, de repulsa e nojo por uma figura que mal entende, mas que desperta nele uma fúria e vontade “de matar o *outro*, inicialmente temido ou desprezado, depois promovido da categoria de dejetivo ao estatuto de perseguidor poderoso, contra o qual um “nós” se solidifica para se vingar (KRISTEVA, 1994, p.27).” Se há um ódio capaz de impulsionar um “nós” a lutar contra o “outro” é porque não conseguimos ainda nos reconhecer como estrangeiros. “Estrangeiros para nós mesmos”, como diria Kristeva (1994). Mas não somente isto, reconhecer o excessivo desejo humano por adaptação, por não querer ser o “outro”, que está atrelado ao “nós”, subjugando-o tão friamente.

É não querer reconhecer a excessiva corrida contra o nomadismo, contra a sensação de estar correndo maratonas parado em um lugar só. Abandonar o Outro é abandonar a si mesmo e ainda esperar por clemência. É querer abandonar o exílio, ignorando o fato de que o exílio é um estado permanente, pois é ele quem encontra o ser; logo, se o exílio encontra o ser, para onde se deve ir? Há um lugar para o exilado habitar?: “La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. Sin embargo, si lo que se deja no es El suelo, ¿qué es lo que se deja?”²⁴ (Nancy, p. 26)”.

O estar fora sempre foi uma questão para o exilado, pois se há um fora, é porque existiu um dentro onde havia pretensão de se habitar. Houve um lugar pretendido, mas o acesso me foi negado, seja ele físico ou não. Se não consigo compreender a realidade e a singularidade de tal existência é porque ainda há um abismo muito grande que nos separa. Que separa o nós de sua compreensão conjunta com o Outro sobre a existência humana, pois a realidade é que nós somos estrangeiros. Experimentamos a estrangeiridade em diferentes níveis, pois a

²⁴ “A questão do exílio é, portanto, a questão dessa partida, desse movimento como um movimento que sempre começou e que talvez nunca deva terminar. No entanto, se o que resta não é o solo, o que resta?” (tradução nossa).

experiência do ser é peculiar para cada tipo de vivência. Mas, ao final de tudo, nos encontramos todos no abismo da estranheza, querendo ou não.

Estranha, também, essa experiência do abismo entre mim e o outro que me choca – nem mesmo o percebo, ele me anula talvez porque o nego. Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco os meus limites, não tenho mais continente, as lembranças das experiências em que me haviam deixado cair me submergem, descontrolo-me. Sinto-me “perdida”, “vaga”, “enevoada”. Múltiplas são as variantes do sobrenatural: todas reiteram a minha dificuldade em me colocar em relação ao outro e refazem o trajeto de identificação-projeção que jaz no fundamento de meu acesso à autonomia. (KRISTEVA, 1994, p. 196)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição deste trabalho nos trouxe uma gama importante de achados para o universo da pesquisa científica e para a nossa constituição existencial. A importância de se trabalhar com os quadrinhos e com a questão do estrangeiro nos fizeram perceber que tais pontos são mais complexos do que imaginávamos e exigiram de nós perpassarmos por caminhos inesperados.

Ao buscar compreender melhor os quadrinhos, sua composição histórica e sua busca assídua durante muito tempo por legitimação, resultaram na dedicação de um único capítulo, que passou longe de ser conclusivo e acabado em si mesmo.

Entendemos com Gaiarsa (1977) e com Moya (1977) que os quadrinhos possuem raízes pré-históricas, tendo nos primeiros desenhos feitos pelos homens primitivos o seu despoite. Levou um tempo significativo até que a circulação deles começasse a ser feita em jornais impressos, como Cohen e Klawa (1977) nos lembraram. Tiveram que enfrentar um estudo feito por Wertham (1954) que buscava alertar os pais sobre o perigoso universo dos quadrinhos. Reergueram-se após este evento com a ressurreição das *graphic novels* nas composições de Eisner (1978).

Ter que enfrentar o vilão da busca por legitimação, lembrou-nos o quão cansativo é ter que lutar contra fantasmas do passado. Groensteen (2009) fez com que entendêssemos o real motivo pelo qual os quadrinhos tiveram e ainda têm, por vezes, que lembrar que são a nona arte. A constante associação com o público infantil como forma de atribuir um valor negativo à arte; a hibridez de sua composição artística; a forma como é vista como uma parte da Literatura, ou sublitteratura, são alguns dos pontos encontrados que remetem ao motivo primário

de legitimação.

Trazer a questão da busca por legitimação para a atualidade nos gerou dúvidas e nos levou a crer que, embora possam existir nichos onde os quadrinhos não são bem recebidos, eles são uma arte própria e consolidada. A composição deste trabalho, dentro do campo literário, fez-se possível justamente por isso, além de servir como forma de reforçar nosso posicionamento contra a deslegitimação dele.

Ao adentrarmos o quadrinho *Persépolis*, visualizamos a importância do entendimento de questões políticas e religiosas vivenciadas pelo país de origem da protagonista, o Irã, pois estes acontecimentos tiveram relação direta com ela e influenciaram a sua existência e constituição de ser. Por ser iraniana e viver parte da sua vida no Ocidente, foi vista como estrangeira e forasteira. Said (2007) nos lembrou que dentro do universo orientalista, foi criada uma visão do oriental que era majoritariamente negativa e contraposta ao do Ocidental, este último marcado por ter “moralidade, cristandade e racionalidade” (KHALID, 2011), atribuições estas que, na visão orientalista, o não-ocidental jamais teria.

Ao Oriente coube o papel do Outro. Foi preciso lembrar de que, antes de sua nacionalidade, Marjane é mulher, logo, mostrou-se importante perpassarmos por Beauvoir (2017) e entendermos como se deu a concepção da mulher dentro da sociedade como o Outro. Vimos que a mulher foi tida como inessencial, diante do homem e “essencial”, sendo este o motivo pelo qual sua existência esteve fadada ao papel do Outro e aprisionada à falta de liberdade. Foi possível perceber dentro do quadrinho a busca de Marjane por existir da forma como quisesse e a dificuldade e repressão que, por vezes, encontrou nos momentos que buscou exercer sua liberdade.

Também tendo a corrente existencialista como base, fomos beber dos conhecimentos sartrianos do Outro, pois vimos em seus estudos importantes pensamentos para entender a relação do olhar do Outro para com o ser no mundo. Sartre (1997) nos fez entender que o Outro faz parte da nossa constituição de ser e que seu olhar nos perpassa cotidianamente, em um movimento cíclico. Isso nos gerou tormenta, pois este é realmente o sentimento resultante de tal descoberta, já que descobrir o Outro é descobrir também parte de si mesmo no estranho processo da alteridade. Marjane, como vimos, viveu trocas com o Outro que a deixaram com a constante sensação de inadequação, foi vista como Outro por ser estrangeira.

Compreender a ruína da estrangeiridade nos levou a questionar qual seria o lugar de pertença deste ser que se encontra vivenciando o sentimento de perda de um lugar “familiar”. Com Kristeva (1994) concluímos que a estrangeiridade perpassa todo ser humano em algum momento da sua vida e que negar tal ato é tão inútil quanto tentar negar a própria existência. Então, o lugar de habitação seria a própria estranheza, se todos nós conseguíssemos nos reconhecer como sendo estrangeiros para nós mesmo. Pois é justamente no espelho do Outro que eu reconheço melhor a minha própria imagem. O Outro sou eu.

5. REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Zeina. **O jogo das andorinhas**: morrer partir retornar. Tradução de Claudio Roberto Martini. – 1 ed. – Campinas, SP: Zarabatana Books, 2015.

ABIRACHED, Zeina. **I remember Beirut**. Graphic Universe; Edição: Translation, 2014.

ABU-LUGHOD, Lila. Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others. **American Anthropologist**, New Series, Vol. 104, No. 3 (Sep., 2002), pp. 783-790. Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3567256>

ABU-LUGHOD, Lila. 'Orientalism' and Middle East Feminist Studies. *Feminist Studies*, vol. 27, no. 1, 2001, pp. 101–113. JSTOR: www.jstor.org/stable/3178451.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo da história única. TEDGlobal 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt

AMIR; KHALIL. **O Paraíso de Zahra**. Escrita por Amir; ilustrada por Khalil; [Tradução para a língua portuguesa Texto Editores. São Paulo: Leya, 2011.

ANDREATA, Rita Maria De Faria Corrêa. **A dignidade humana do estrangeiro**: o imigrante e o refugiado na perspectiva do diálogo intercultural. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões Santo Angelo, 2008.

BAHIA, Marcio. A legitimação cultural dos quadrinhos e o Programa Nacional Biblioteca da Escola: uma história inacabada. **Educação**, Porto Alegre, v.35, n.3, p. 340-351, setembro-dezembro, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84824567007>.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução: Sérgio Millet.- 3.ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BECHDEL, Alison. **Fun Home**: A family tragicomic. Boston: Houghton Mifflin Company, 2006.

BETTONI, Rogério Andrade; ANDRADE, Maria José Netto. A Formação dos Grupos Sociais em Sartre. **Μετανόια**. São João del-Rei, n. 4, p. 67-75, jul. 2002.

CHAISE, Mariana Falcão. Feminismo Transnacional: uma lente para o Anti-Orientalismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 24(3): 1027-1030, setembro-dezembro/2016.

COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, A. **Shazam**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. p. 103-113.

ECO, Umberto. Leitura de “Steve Canyon”. In: **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.129-181.

EISNER, Will. **A Contract with God**. DC Comics, New York, 1978.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea, 1907-1986. **Dicionário das religiões**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. – 2ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ERCULINO, Síloe. A violência do olhar: intersubjetividade em Sartre. **Kínesis**(Marília), v. VI, p. 200-2014, 2014.

FLECHA, Renata. Esse estranho/estrangeiro conhecido que nos habita. **Sapereaude** – Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 116-127, Jan./jun. 2017.

FREITAS, Maria Ester de; DANTAS, Marcelo. O estrangeiro e o novo grupo. **Rev. adm. empres.**, São Paulo, v. 51, n. 6, p. 601-608, Dec. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003475902011000600008&lng=en&nrm=iso.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras completas** volume 14, História de uma Neurose Infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010.

FURLAN, Reinaldo. A relação com o outro em Sartre. **Memorandum**, 24, 85-99. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/memorandum/a24/furlan02.

GAIARSA, José. “Desde a Pré-História até McLuhan”. In: MOYA, A. **Shazam**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 115-120.

GALLO, Silvio. Imagens do outro na filosofia: o desafio da diferença. **ETD - Educação Temática Digital**, v. 14, n. 1, p. 160-178, 18 nov. 2010.

GARCIA, Santiago. A novela gráfica. In: **A novela gráfica**. Tradução Magda Lopes. - São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

GARCIA, Santiago. A última arte de vanguarda. In: **A novela gráfica**. Tradução Magda Lopes. - São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

GONÇALVES, Aline Ibaldo. O Encontro com o outro em Jean-Paul Sartre. **Griot**, v. 8, p. 55-71, 2013.

GONÇALVES, Aline Ibaldo. **O Problema do Outro em Sartre**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. Why are comics still in search of cultural legitimization? In: **A comics studies reader**. Edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi, 2009, p. 3-13.

GROENSTEEN, Thierry. The impossible definition. In: **A comics studies reader**. Edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi, 2009, p.124-132.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **O homem da areia** [recurso eletrônico] / E.T.A. Hoffmann; organização e apresentação Fernando Sabino; tradução Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

JEAN-LUC NANCY. La existencia exiliada, **Revista de Estudios Sociales** [En línea], 08 | 01/01/2001, Publicado el 07 diciembre 2018, consultado el 19 marzo 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>

KHALID, Maryam. Gender, Orientalism and Representations of the “Other” in the War on Terror. **Global Change, Peace & Security**, Vol. 23, No. 1, 15–29 February: 2011.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiro para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIDDLE, Joanna; RAI, Shirin. Feminism, Imperialism and Orientalism: The challenge of the ‘Indian Woman’. **Women's History Review**, Vol. 7, No. 4, 495-520, 1998

LINCK VARGAS, Alexandre. **A invenção dos quadrinhos**: Teoria e crítica da sarjeta. Florianópolis, SC, 2015.

MAHDI, Ali Akbar. Iranian Women: Between Islamization and Globalization. In: **Iran Encountering Globalization: Problems and Prospects**, Edited by Ali Mohammadi. London and New York: Routledge/ Curzon, 2003

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução: Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. – São Paulo: Makron Books, 1995.

MCCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. Tradução: Roger Maioli. São Paulo: Makron Books, 2006.

MOYA, Alvaro. Era uma vez um menino amarelo... In: **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. Editora: L&PM, 1986.

NEUMANN, M. N. Por detrás dos véus: A mulher muçulmana e as Revoluções Turca e Iraniana. **Pap. Polít. Bogotá**, Colombia, Vol. 11, No. 2, 761-795, 2006.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier; SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. O direito e o absurdo: uma análise de “O estrangeiro”, de Albert Camus. **Revista Sequência**, nº 56, p. 259-276, jun. 2008.

RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista Famecos**, nº 5, Porto Alegre, 1996.

SABIN, Roger. The first adult comics. In: **Adult Comics**. Routledge, 2010.

SAID, Edward. A representação do colonizado a representação do colonizado. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.114 – 136.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.46-60.

SAID, Edward. O Orientalismo reconsiderado. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.61-78.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como Invenção do Ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMPAIO, Leandson Vasconcelos. Jean-Paul Sartre e a “explicação de O Estrangeiro” de Albert Camus. **Revista Lampejo**, pp. 155 – 167, nº 9 - semestre 1 – 2016.

SARMIENTO, Érica. Emigração e exílio, novas abordagens nos estudos migratórios: considerações sobre o artigo de Sylvie Aprile. **Almanack**, Guarulhos, n. 17, p. 29-44, Dez. 2017: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320171703>.

SARTRE, Jean-Paul. O para-outro. In: **O ser e o nada** - Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. RJ: Vozes, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 259 p.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: **Os Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1987.

SATRAPI, Marjane. How can one be Persian? In: AZAM ZANGANEH, Lila (Ed). **My Sister, Guard Your Veil; My Brother, Guard Your Eyes**: Uncensored Iranian Voices. Boston: Beacon Press, 2006.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução: Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SATRAPI, Marjane. **Frango com ameixas**. Tradução de Paulo Werneck – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SATRAPI, Marjane. Why I wrote Persepolis: a graphical novel memoir: writer Marjane Satrapi faced the challenges of life in post-revolutionary Iran. She used the graphic novel format to tell her unique story. (Reading-Writing Link). **Writing!**, Nov-dec, 2003, Vol.26(3), P.9(5), v. 26, n. 3, p.9-11, nov. 2003. Disponível em: <http://search-ebSCOhost.com.ez78.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=11142799&>

[ang=pt-br&site=eds-live.](#)

SAX, William S. (1998). The Hall of Mirrors: Orientalism, Anthropology, and the Other. **American Anthropologist**, Vol.100, No.2, 292-301, June: 1998.

SILVA, Denise Almeida. Estrangeiros entre Nós Outros, Estrangeiros para Nós Outros: O Lugar do Estrangeiro em Uma Margem Distante. **Revista Plurais**. 2010, v.1, n.3, pp. 68-82. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/plurais/issue/view/68/showToc>

SILVA, Franklin Leopoldo. Alteridade. In: **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. P.183-204

SILVA, Franklin Leopoldo. Liberdade e valor. In: **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. P.135-156

SOUZA, Regina Maria de and GALLO, Silvio. Por que matamos o barbeiro?: reflexões preliminares sobre a paradoxal exclusão do outro. **Educ. Soc.** [online]. 2002, vol.23, n.79, pp.39-63.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A história de um sobrevivente. Editora Brasiliense, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: [Sandra Regina Goulart Almeida](#), [Marcos Pereira Feitosa](#), [Andre Pereira Feitosa](#). – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TARASOVA, Liubov. **Cultura e discurso no contexto do encontro com o outro-estrangeiro**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Rondônia/UNIR. Porto Velho, Rondônia, 2016.

TOLENTINO, Célia; CHAVES, Luana Hordones. A profetisa que amava Bruce Lee: Oriente e Ocidente na perspectiva de Persépolis. **Lua Nova**, São Paulo, n. 89, p. 249-274, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010264452013000200010&lng=en&nrm=iso

VERGUEIRO, Waldomiro. De marginais a integrados: o processo de legitimação intelectual dos quadrinhos. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

VOLICH, Rubens Marcelo. Pátio de Miragens. In: **O estrangeiro**. Catarina Koltai (org). São Paulo, Escuta, 1998.

WEISSMANN, Lisette. Migração/Exílio e a perda da língua materna. **Cadernos de Psicanálise** de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 185 - 206, 01 dez. 2017.