

A transgressão feminina em linguagem literária e cinematográfica nos filmes *Frango com ameixas* e *Radioativo*, de Marjane Satrapi**La transgression féminine dans le langage littéraire et cinématographique dans les films *Poulet aux prunes* et *Radioactive* de Marjane Satrapi**

Josilene Pinheiro Mariz¹
Universidade Federal de Campina Grande

Manuella Barreto Bitencourt²
Afiliação Institucional

Resumo

Tradicionalmente, o papel da mulher está ligado ao de esposa, cuidadora, mulher perfeita. Pensando sobre essa conduta, neste artigo, discutimos sobre a linguagem cinematográfica no âmbito do ensino de francês, refletindo sobre os comportamentos das personagens femininas, que podem ser compreendidas como transgressoras, nos filmes *Frango com ameixas* (2011) e *Radioativo* (2019), dirigidos por Marjane Satrapi. Este artigo é fruto de uma investigação realizada no grupo de pesquisa LELLC-UFCG (Laboratório de Estudos de Letras e Linguagens na Contemporaneidade, da Universidade Federal de Campina Grande) de 2021 a 2023; pesquisa na qual buscamos investigar como a obra literária pode ser trabalhada em sala de aula de língua francesa para além do texto escrito, considerando-o um espaço de discussões, exemplificando como a cultura e as tradições têm retratado o feminino nas últimas décadas sob o olhar de Marjane Satrapi. As nossas reflexões encontram ancoragem em Beauvoir (2019), no que diz respeito ao comportamento feminino e humano na sociedade; e, em Vanoye e Goliot-Lété (2012) e Müller (2008), quanto às linguagens cinematográficas e literárias. Identificamos, nestas ponderações, a aparente infração ou desrespeito pode ser tão somente uma forma de ver o feminino.

Palavras-chave: Transgressão feminina. Marjane Satrapi. Cinema. *Frango com ameixas*. *Radiotativo*

Résumé

Traditionnellement, le rôle de la femme est lié à celui de l'épouse, de la soignante, de la femme parfaite. En réfléchissant à cette conduite, dans cet article, nous discutons du langage cinématographique dans le cadre de l'enseignement du français, en réfléchissant aux comportements des personnages féminins, qui peuvent être perçus comme transgresseurs, dans les films *Poulet aux prunes* (2011) et *Radioactive* (2019), réalisés par Marjane Satrapi. Cet article est le fruit d'une recherche menée au sein du groupe de recherche LELLC-UFCG (Laboratoire d'Études de Lettres et Langages Contemporains de

¹ Professora da Universidade Federal de Campina Grande. Atua na graduação em Letras Língua Portuguesa e Língua Francesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (UFCG). Mestre e Doutora pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Pós-doutora pela Universidade Sorbonne (Paris 8). ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4879-579X>

² Mestranda no PPGLE/UFCG. Graduada em Letras Português e Francês. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1050-243X>

l'Université Fédérale de Campina Grande) de 2021 à 2023; recherche dans laquelle nous cherchons à travailler avec l'œuvre littéraire en classe de français, au-delà du texte écrit, en la considérant comme un espace de discussions, exemplifiant comment la culture et les traditions ont représenté le féminin au cours des dernières décennies sous le regard de Marjane Satrapi. Nos réflexions s'ancrent sur Beauvoir (2019), en ce qui concerne le comportement féminin et humain dans la société; et, dans Vanoye et Goliot-Lété (2012) et Müller (2008), en ce qui concerne les langages cinématographiques et littéraires. Nous identifions, dans ces réflexions, qu'une attitude vue comme infraction ou manque de respect, parfois n'est qu'une manière de percevoir le féminin.

Mots-clés: Transgression féminine. Marjane Satrapi. Cinéma. *Poulet aux prunes*. *Radioactive*

Introdução

Realizar pesquisa em nosso país é uma das atividades mais desafiadoras para um estudante, de modo particular, quando é da área de Letras-Literatura, uma vez que, até mesmo para alguns governantes, no nosso domínio do conhecimento, não se faz pesquisa. É nesse aspecto que somos fortemente fragilizados, pois órgãos que deveriam dar suporte para as pesquisas no Brasil parecem andar na contramão desse intento. É por essa razão que os grupos de pesquisa no Brasil são tão importantes para pesquisas como a nossa. Neste caso, esta pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Francês como Língua Estrangeira (doravante FLE), a partir da leitura literária em diálogo com a obra cinematográfica, e teve no grupo de pesquisa ao qual estamos vinculadas, LELLC-UFCG (Laboratório de Estudos de Letras e Linguagens na Contemporaneidade, da Universidade Federal de Campina Grande), a ancoragem necessária para a sua realização. Neste artigo, então, trazemos as reflexões da obra literária em aula de FLE.

As discussões no seio do grupo de pesquisa (GP) são fundamentais para que ponderações sejam construídas, sobretudo, quando se está no contexto de sala de aula, em que se deve ouvir com atenção a voz do aprendente da língua-alvo; ademais o nosso GP constitui-se em um importante espaço de discussões sobre línguas e culturas, com foco em um contexto de plurilinguismo. Esta pesquisa foi desenvolvida no domínio de um grupo de pesquisa que entende língua e literatura como elementos inseparáveis, e o ensino de ambos como uma necessidade basilar do ser humano. Além de abordar o ensino da língua francesa, instiga o aprendente a pensar sobre questões sociais de necessárias discussões na atualidade. Portanto, o nosso *corpus* se constitui de linguagens distintas: a obra literária em formato de história em quadrinhos e a obra cinematográfica, que são objetos de estudo que, mesmo nos campos das línguas parece ocupar um espaço de desconforto para alguns profissionais da área, pouco habituados a essa nova forma de ver/ler o mundo hodierno. Nessa esteira, entendemos aqui que as obras em quadrinhos são completas em sua abrangência, por apresentarem a culminância entre o texto verbal e as imagens dos elementos simbólicos, levando o leitor a exercer as suas habilidades interpretativas visuais e verbais (Eisner, 2010).

Ao voltarmos o nosso olhar para as adaptações de obras literárias, observamos que, dependendo do público, são mais bem aceitas quando fazem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, como o próprio processo de transformação

mediática. Entendemos, então, que o cinema e os quadrinhos apresentam pontos em comum, tais como a narração de enredos, ainda que, com linguagens diferentes — uma textual e outra visual —, e a inclusão ou retirada de alguns elementos no processo de adaptação; pois, levamos em conta que cada pessoa faz uma leitura diferente das obras, assim como propõem Müller e Scamparini (2013, p. 2):

Cada materialidade produz um sentido que não se remete à “encarnação”: as matérias não oferecem “o seu corpo” para que o significado (ideal) seja possível. Não há sentido, senão aquele que nasce da materialidade (da mídia, do meio). Por isso, não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios da outra.

Ao olharmos as obras sob a ótica da intermedialidade em um sentido mais amplo como música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema) mas também às mídias e seus textos (Clüver, 2006), podemos perceber que ela permeia toda a obra, tanto a adaptação cinematográfica, quanto a obra fonte, os quadrinhos.

Refletindo sobre a escrita dos quadrinhos e a produção cinematográfica, observa-se que o cinema e a literatura ainda são um reflexo da realidade, ou seja, uma prática em que circundam, por exemplo, os mitos sobre as mulheres estarem diretamente ligadas à feminilidade e os homens à masculinidade, conforme se vê na tradição literária. Historicamente, o espaço reservado à mulher sempre foi, por assim dizer, de inferioridade, principalmente no que diz respeito à produção intelectual. No cinema não seria diferente, com as narrativas predominantemente masculinas, o espaço reservado à mulher passou a ser o de atrizes sem protagonismo, isso porque a mulher era vista como não adequada para alguns papéis de maior projeção. Foi apenas no final do século XIX que Alice Guy-Blaché, uma mulher diretora e roteirista de cinema, lançou seu primeiro filme, *La fée aux choux*. Considerada a mãe do cinema, criou o conceito de cinema narrativo e inovou ao explorar recursos como áudio, efeitos especiais e técnicas de luz (Thebas, 2022).

Muitos anos se passaram, mas a realidade da representação feminina pouco mudou. O fato de Marjane Satrapi, artista franco-iraniana, ser uma mulher é essencial para essa discussão, pois a imagem da mulher ainda é vista como na tradição em que é vista como frágil e doce. A posição do sujeito feminino permanece em um não lugar, onde, às vezes, parece que as mulheres não podem representar a si mesmas, sendo aprisionadas entre a representação masculina e a imagem especulativa da feminilidade, conforme apontado por Smelik (1998 *apud* Almeida; Pechansky, 2017).

Nesse contexto, o trabalho de Satrapi no cinema contemporâneo é um exemplo evidente de resistência a essa realidade. Nascida no Irã em 1969 e atualmente vivendo em Paris, Satrapi, bisneta de um imperador iraniano, tornou-se uma romancista gráfica, cineasta e ilustradora internacionalmente premiada. Suas obras, como a trilogia *Persepolis* (2000), *Broderies* (2003) e *Poulet aux prunes* (2008), têm sido amplamente lidas e citadas, especialmente por sua representação crítica da cultura árabe e da condição feminina. Além de sua produção gráfica, ela dirigiu e roteirizou filmes como *Radioactive* (2019), *Poulet aux*

prunes (2011)³, *Tales from the Hanging Head* (2018), *The Voices* (2014) e *Persepolis* (2007), além de atuar em produções como *Alice Guy-Blaché: a História não contada da primeira cineasta do mundo* (2018). Este documentário iniciou a programação das *Pioneiras do Cinema* (2018), escolhido pela plataforma de *streaming Telecine* para abrir o Festival 125 Anos de Cinema; e, no seriado *The Simpsons* - temporada 29, episódio 2 - (2017), interpretando a si mesma e, também, como uma vendedora em uma loja de CD em *Les Beaux Gosses* (2009), filme dirigido pelo também autor de romances gráficos, Riad Sattouf. Satrapi, portanto, desafia as barreiras impostas pela representação feminina, ocupando um lugar singular tanto no cinema quanto na literatura, onde mulheres como ela ainda lutam para escapar das narrativas criadas por olhares masculinos.

Nessa perspectiva, vemos que a busca feminina por espaços predominantemente ocupados por homens é uma luta necessária na literatura, no cinema e na vida real. Levando-se em conta a importância dessa autora, temos como objetivo, neste texto, refletir sobre as transgressões das personagens femininas nos filmes *Franço com ameixas* (2011) e *Radioativos* (2019), exemplificando como a cultura e as tradições têm retratado o feminino nas últimas décadas. Dessa forma, a proposta de análise aqui apresentada pode ser definida como uma utilização do filme para esboçar o quadro de uma sociedade (Vanoye; Goliot-Lété, 2012). Nesse caso, o procedimento consistiu em retirar “informações parciais, isoladas, do filme para relacioná-las com informações extratextuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas)” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 53), a fim de construir uma história própria, uma descrição, uma tese. O objetivo da nossa análise, portanto, não é explicar o conjunto dos textos, mas abordá-los como fontes iconográficas, analisados do ponto de vista semiológico, ou seja, como imagem-objeto, no qual o significado é tecido a partir da desconstrução fílmica, apesar de compreendermos ser necessário associá-los ao mundo do qual fazem parte e com o qual se comunicam.

Logo, acreditamos que realizar uma análise fílmica, neste caso, seria articular o que é filme (narrativa, texto, cenário etc.) com aquilo que não é filme (autor, produção, público, crítica etc.), sem deixar de associá-los ao mundo e com o seu texto-fonte: a literatura, como na nossa pesquisa. Esse é, portanto, um dos principais suportes que o LELLCC pôde dar a essa pesquisa, uma vez que outros trabalhos já haviam sido desenvolvidos nesse âmbito e, portanto, pudemos aprofundar outras questões, com enfoque na intermedialidade. Com o olhar voltado para as narrativas fílmicas *Franço com ameixas* e *Radioativos*, apoiamos as reflexões em Beauvoir (2019), no que diz respeito ao pensamento feminino; no olhar sobre representação, cultura e realidade social do ponto de vista do pensamento de Hall (2016); em Vanoye e Goliot-Lété (2012) no que tange à adaptação fílmica, em Eisner (2010) no tocante aos quadrinhos e em Müller (2013) sobre a relação do cinema e a literatura.

Marjane Satrapi na representação do quadro de uma sociedade

O cinema pode interferir em diferentes contextos do espectador. Pierre Bourdieu (2007), sobre esse tema, afirma que o cinema pode ser entendido como responsável pelo que chamamos de competência para ver, pois tem, ao mesmo tempo, o poder de registrar o presente e contar histórias de diferentes formas. Ademais, a sua dimensão se dá como

³ A partir de então optamos por utilizar o título traduzido das duas obras, a saber: *Radioativos* (2019) e *Franço com ameixas* (2011), para uma melhor compreensão e fluidez do texto.

importância histórica, como testemunho do presente e do passado, numa construção de memórias, das visões de mundo, das identidades e das ideologias.

Duarte (2002, p. 90) enfatiza que “o cinema é um instrumento preciso, por exemplo, para ensinar respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas”. Sob esse prisma, podemos afirmar que o texto cinematográfico, assim como outras mídias tais como HQ (histórias em quadrinhos), canções, arte dramática, artes plásticas, é propício para as trocas interculturais enquanto forma de sociabilidade, haja vista que se pode promover discussões psicológicas, teológicas, sociológicas, filosóficas, históricas, políticas, econômicas ou, até de modo eficaz e eficiente, as culturais. Reiterando tal perspectiva, Apolinário (2012) afirma que o cinema tem o papel de linguagem, que estimula diversas possibilidades de interpretação e representações, apoiadas na percepção de cada indivíduo que se propõe a tentar entender as particularidades presentes na Sétima Arte⁴ e as tantas possibilidades ligadas a ela, dentre os mais diversos enredos, tempos e espaços.

O diálogo entre as obras literárias e o cinema foi fundamental para provocar transformações do gênero literário desde os Irmãos Lumière e de George Mèlies. André Bazin (1985), diferentemente de outros autores, não enxergava a adaptação como um método preguiçoso para a criação de repertório de histórias que o cinema teria encontrado, mas sim, como um trabalho que exigia grande talento e sensibilidade do roteirista/cineasta para reconstruir os significados essenciais da obra. Segundo ele, quanto maior fosse a qualidade do texto literário, mais intensa se tornava a reconstituição deste universo no texto cinematográfico. Vemos que as tensões representacionais que perpassam o filme se tornam mais perceptíveis, demonstrando que as imagens “captam o visível e o invisível das sociedades” (Rossini, 2007, p. 7).

Ao relacionar representação e cultura, Hall (2016) nos faz refletir sobre as diferentes formas em que conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens, e como a linguagem pode se tornar uma forma de interpretação e referência do mundo. Sob esse prisma, vemos que pertencer a uma cultura significa compartilhar diferentes maneiras de percepção da realidade, “é ver o mundo pelo mesmo mapa conceitual e fazer sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem” (Hall, 2016, p. 10).

As obras de Marjane Satrapi são transgressoras tanto em relação à política do Estado iraniano, quanto à visão ocidental que, não raramente, vê o Oriente Médio como culturalmente atrasado e fundamentalista. Em sua autobiografia *Persépolis* (2000), Satrapi revela como a voz feminina no Irã é frequentemente desconsiderada, sendo muitas vezes ignorada até como testemunha ocular de um crime. O ambiente familiar de Satrapi, que a levou a emigrar, teve um papel significativo em moldar sua identidade. Muitos iranianos têm deixado o país para escapar do regime teocrático, e Satrapi se encontrou frequentemente em um espaço transterritorialista, onde se sentia uma mulher ocidental no Irã e uma iraniana no Ocidente, como se não tivesse uma identidade própria.

Dentro da comunidade diaspórica de milhões de iranianos que saíram do país após

⁴ A expressão Sétima Arte foi criada pelo italiano Ricciotto Canudo, em 1912, por considerar a arte cinematográfica a síntese das outras seis artes: arquitetura, música, pintura, escultura, poesia e dança (Varella, 2020).

a Revolução de 1979, Marjane Satrapi e Shirin Neshat são duas das figuras mais conhecidas fora do seu país; vistas como mulheres libertadas, as cineastas são consideradas como um antídoto para os estereótipos ocidentais de iranianos como fundamentalistas e extremistas (White, 2015). A considerada obra-prima de Marjane Satrapi é uma animação — e foi a primeira obra do cinema com sotaque iraniano a se utilizar deste formato (Naficy, 2012). É a obra que mais se destacou dentro dessa cinematografia produzida por mulheres da diáspora cinematográfica, ocupando, inclusive, espaços nunca conquistados; foi amplamente aclamada pela crítica, *mainstreams* do cinema dominante.

A animação *Persépolis* (2007) é uma adaptação dos quadrinhos homônimos de Marjane Satrapi, que também escreveu o roteiro e dirigiu o filme junto com Vincent Paronnaud. Baseada em sua própria vida, Satrapi narra a história de uma jovem iraniana que, nascida em 1969 em Teerã, acompanha a queda do Xá e seu regime antidemocrático. Marji, a protagonista, se rebela contra as imposições fundamentalistas, especialmente as que afetam as mulheres. Esse foi, até então, o trabalho mais significativo de Satrapi em termos de sucesso financeiro e crítico, sendo publicado primeiro em francês e depois em inglês, com uma reedição em volume único em 2007.

Esse sucesso evidencia um dos maiores desafios para autores, tanto de obras literárias quanto cinematográficas: reconstruir um universo narrativo que ressoe com o público. Quando selecionamos os *corpora* para pesquisa trabalho, nos questionamos sobre a autoria das obras, já que um filme não existe sem o fundamento de um texto escrito. Nesse sentido, a adaptação literária estabelece uma autoria inicial, como vemos com Satrapi em *Frango com Ameixas* (2008) e Lauren Redniss em *Radioativos: Marie e Pierre Curie, uma História de Amor e Contaminação* (2010).

Ao transpor essas obras para o cinema, segundo a cultura cinematográfica, o diretor torna-se o autor do filme. Mas, ora, se o autor é aquele que concebe, que constrói a linguagem, que toma as decisões que vão dar o significado do filme como um todo, podemos então supor que Marjane Satrapi seria a autora dos dois filmes? Qual o papel de Vincent Paronnaud e Jack Thorne na produção das respectivas obras? Seria a visão masculina de ambos os produtores que fazem as obras filmicas se distanciar dos quadrinhos e se legitimarem enquanto obras distintas? Tais questionamentos nos motivaram ainda mais a refletir sobre a legitimação e a transgressão das vozes femininas, como a de Marjane Satrapi que hoje ecoa e exige cada vez mais espaço.

Personagens transgressoras femininas nas obras *Frango com ameixas* (2011) e *Radioativos* (2019)

Em sua obra, *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir nos dá alguns esclarecimentos que são fundamentais para a desnaturalização do fenômeno da dominação masculina. Primeiramente, Beauvoir (2019) concebe críticas relacionadas ao biológico, ou seja, ainda que haja diferenças entre o corpo feminino e o corpo masculino, tais elementos não são suficientes para justificar a causa da submissão da mulher. O que a autora problematiza é que se há um complexo de inferioridade por parte da mulher, isso é validado a partir do contexto histórico que privilegia o homem enquanto modelo a ser seguido.

A obra cinematográfica *Frango com ameixas* (2011), por exemplo, nos apresenta um

homem maduro, inconsequente e deprimido, que decide morrer após a quebra de seu violino, trata-se da história do tio-avô de Marjane Satrapi. O filme traz alguns temas já abordados em suas obras anteriores, como a arte, a mitologia, a decadência familiar, a (in)felicidade e o amor. Além do tema denso da morte iminente, o sarcasmo tradicional de Satrapi e a escolha por momentos de realismo fantástico direcionam o filme para o humor, romance e fábula, que se distancia do drama fatalista de um homem que decide se matar após uma greve de fome. Tudo isso acontece como uma animação que ganha vida em *live-action* com duração de 1h34min.

Na obra, o personagem principal, Nasser Ali, vive em meio a um impasse diante de sua formação identitária, levando-nos a pensar no que Hall (2005, p. 9) nomeia de “crise de identidade”. Nesse contexto, o processo de mudança está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que dá aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Antes mesmo de saber o que levou o homem a uma decisão final de suicídio e quem é Nasser Ali, os diretores levam o espectador a uma viagem capitular pelo seu passado e, por vezes, pelo futuro dos outros personagens, de forma fragmentada e apresentada como em sonhos e delírios do protagonista, enquanto espera a morte em seu leito. Paulatinamente, o espectador descobre, em uma sequência de memórias, delírios e revelações, que tudo na vida do protagonista está ligado à sua insatisfação no casamento, sobretudo com a esposa, uma mulher com quem se casou a contragosto e por influência de sua mãe; conhece também a velha história de amor mal resolvida por razões patriarcais, vivida por Nasser.

Na versão cinematográfica, que é uma animação em 2D, em um *intermezzo*⁵ apresentado por Azrael⁶, traz uma representação dramática que é exposta durante o filme conta a história de um homem, Ashur, que se encontrando com o anjo da morte, Azrael, em Jerusalém, pede a Salomão para ser transportado pelo vento para o Taj Mahal, onde trágica e ironicamente acaba se encontrando novamente com a Morte, que antes de levá-lo, explica sua surpresa. As personagens de Rachel Weisz e Mathieu Amalric (Irâne e Nasser) entregam suas vidas nas mãos de seus amores impossíveis e contemplam a morte após a partida do ser amado. Mas, enquanto Irâne encontra forças para continuar vivendo, Nasser apenas ganha uma sobrevivência possibilitada pela arte da sua música. É em seu violino que ele escuta os ‘cantos’ de sua amada Irâne; e, quando até mesmo o violino se quebra, é como uma segunda partida, um segundo término.

A música toma uma forma de evocar o seu amor passado para o artista, até mesmo se considerarmos o nome da amada de Nasser, ‘Irâne’, como o país, podemos ainda inferir que a arte foi, para Satrapi, uma maneira de evocar o seu próprio Irã, sua terra natal da qual foi separada. Representando no filme a melancolia inerente ao tema, a trilha sonora surge com uma forte presença de cordas, conduzida por Olivier Bernet. Torna-se claro que o espectador de cinema, contudo, pode não ser o mesmo leitor do romance: suas referências visuais devem se apresentar de modo que o espaço e o tempo da narrativa fílmica permaneçam claros, homogêneos e se encadeiem com lógica. (Vanoye; Goliot-Lété, 2012).

⁵ *Intermezzo* é um termo de origem italiana que significa "entre ato" ou "intervalo". Inicialmente utilizado na ópera e no teatro, refere-se a uma peça curta ou interlúdio executado entre os atos de uma obra maior, como uma forma de entretenimento ou alívio cômico.

⁶ Tanto no Islamismo quanto no Judaísmo, Azrael é visto como aquele responsável por levar os vivos à morte, separando a alma do corpo e acompanhando a alma até o seu destino (Dicionário de Símbolos, 2023).

Nessa esteira, separamos a narrativa fílmica de *Frango com ameixas* (2011) em três grandes atos: violino, amor e morte; o primeiro diz respeito à quebra do instrumento do personagem principal: o violino.

Depois de ganhar o instrumento do seu mentor, Nasser se dedicou totalmente à música e, apesar das adversidades e preconceitos com a sua profissão, não parou. Com a interpretação da atriz Maria de Medeiros como a rejeitada esposa de Nasser, Nahid, endurecida pela rotina de viver à sombra do real e sem amor do marido, ela destrói o instrumento como forma de reparação pelos anos de dedicação à música e negligência à família. Observamos nesse momento que a quebra do instrumento se tornou o ponto decisivo para o avançar da história, uma vez que era a única coisa à qual Nasser dedicava tempo, esforço e amor. Como não encontra outro violino que lhe remetesse ao amor que sentia pela música, sente que perdeu o seu propósito e, até mesmo, o único dom que lhe cabia em vida. A sonoplastia e os *flashbacks* do filme trazem com assertividade para o espectador a sensação do que a música era para Nasser, como se estes momentos fossem os únicos que lhe faziam sentido.

Ao observarmos a forma do instrumento ao qual Nasser dedica o seu amor, refletimos sobre o estereótipo clássico globalizado da mulher atraente, o corpo escultural, sem excesso de peso, o modelo da “mulher violão”, com seios fartos, cintura fina e quadris largos. Apesar de não podermos inferir que sua escolha tenha sido propositalmente feita, observamos a forma como Nasser toca o violino, como se tivesse devoção, um cuidado exacerbado, como se estivesse tocando a própria Irâne, seu grande amor. A objetificação da sexualidade feminina é uma realidade vivenciada diariamente pelas mulheres, vemos que o desejo pelo corpo feminino faz com elas sejam tratadas como mercadoria. É preciso repensar as estruturas do corpo e sua inter-relação no mundo, uma vez que a definição da mulher é feita em relação ao homem e não a partir de si mesma, dessa forma ela acaba sendo objeto antes de se tornar sujeito (Beauvoir, 2019).

O segundo grande ato é o amor, uma vez que o espectador é levado a compreender que a narrativa não trata apenas de um suicídio por causa de um instrumento, mas sim, do amor, não só de Nasser pela música e por Irâne, mas, principalmente pelo amor que Nahid sente pelo marido, apesar de saber que não tinha lugar na vida dele como o violino. Ela sabia que Nasser só se casou por conta da tradição, pois um homem se torna ainda mais respeitado se for casado. E, diferentemente dos quadrinhos, no filme é possível que o espectador faça essa inferência, a partir da cena de Nahid na frente do espelho antes de entrar no quarto de Nasser.

Para grande número de mulheres, os caminhos de transgressão são barrados. Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo e seu mistério cobre apenas um vazio. (Beauvoir, 2019). O peso da tradição em ter que ser uma mulher casada e manter a sua família faz com que a única transgressão possível para Nahid seja quebrar o que ela julga ser o único ponto de interesse de Nasser. Nessa esteira, vemos o que Beauvoir (2019) vai classificar como narcisista, uma vez que, ao se sentir ameaçada, a mulher se torna “susceptível, irritável, está sempre na expectativa; sua vaidade nunca se satisfaz, quanto mais envelhece, mais procura ansiosamente elogios e êxitos” (Beauvoir, 2009b, p. 459). É ainda Beauvoir quem postula sobre o narcisismo como uma atitude fundamental de toda mulher e que, na realidade, este seria um processo de alienação bem definido: o Eu é posto como um fim absoluto e o sujeito nele foge de si.

Sem ser perdoada pelo marido, Nahid se posiciona como uma personagem vitimizada no papel de esposa incompreendida e, aos seus próprios olhos, torna-se “a mulher mais infeliz do mundo” (Beauvoir, 2019).

A partir do momento em que os homens são colocados como parâmetro para todas as coisas, as mulheres são relegadas ao lugar do silenciamento. Vemos, então, que as circunstâncias convidam a mulher, mais do que o homem, a voltar-se para si mesma e a dedicar-se a seu amor, para isso, ela se ocupa com as suas funções de mãe, esposa, dona de casa, mas não é reconhecida em sua singularidade, sofre mais é por se acharem absorvidas na generalidade: uma mulher entre milhares. De acordo com Beauvoir (2019), as mulheres historicamente foram definidas a partir da situação masculina, considerados o padrão absoluto. Isso resulta na redução da identidade feminina a papéis sociais limitados, como mãe, esposa e dona de casa, o que contribui para sua invisibilidade e falta de reconhecimento em sua individualidade. Quando os homens são o parâmetro para todas as coisas, as mulheres são muitas vezes absorvidas em um papel generalizado e despersonalizado, sendo vistas como apenas mais uma entre muitas, o que acentua seu silenciamento e marginalização. Beauvoir argumenta que esse processo de definição relacional impede as mulheres de serem reconhecidas como sujeitos autônomos e únicos, confinando-as a uma posição secundária na sociedade. Apesar de a obra ser ambientada há mais de 60 anos, essa ainda é uma realidade não só presente na cultura iraniana, como também na cultura brasileira.

Um levantamento feito pela consultoria IDados (2019), realizado com base nos números do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do ano de 2019, revela que o número de mulheres que são responsáveis financeiramente pelos domicílios vem crescendo a cada ano e já chega a 34,4 milhões em 2020, em quase a metade das casas brasileiras são as mulheres que têm o principal sustento da família. Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), o percentual de domicílios brasileiros comandados por mulheres saltou de 25%, em 1995, para 45% em 2018 (Phelipe; Barbosa, 2020).

Apesar de ser fiel à sua obra fonte, é notável como o filme é voltado mais para a história de amor platônica entre Irâne e Nasser, deixando as outras interações em segundo, e até mesmo em terceiro plano. Esse é um dos pontos que acreditamos ser um dos marcos da direção de Satrapi nessa obra, ao transpor a narrativa para o cinema, ela nos apresenta mais cenas de amor entre Irâne e Nasser, vemos aí a tentativa da diretora em dar uma chance de redenção a essa personagem, uma significação maior para a sua tomada de decisão de morrer, mas que, no final, acaba fazendo a mesma escolha, o amor não a salva.

O que nos leva ao último ato que elencamos: o desfecho da história de Nasser. Desde o começo do filme, nos perguntamos o porquê da sua decisão drástica. Vemos então o ator Amalric sendo envolvido em uma série de cenas cartunescas de suicídio que, com tratamento visual do filme, a partir de sombras, contrastes e colorimetria diferente para cada ambiente e grupos de personagens, cria, assim, um mundo bem próximo daquele dos quadrinhos da obra fonte. Isso graças ao trabalho dos diretores e do diretor de fotografia, Christophe Beaucarne, que também se destacou em outro universo cartunesco em 2013, *A Espuma dos Dias*, de Michel Gondry.

Já *Radioativos* (2019), que tem como base a HQ *Radioativos: Marie e Pierre Curie, uma história de amor e contaminação* (2010), da autora Lauren Redniss, conta desde a infância da

cientista Marie Curie até a sua história de amor e colaboração científica com o cientista que se tornou seu marido, Pierre, bem como a maneira que suas descobertas, que incluíam o rádio e o polônio, os envenenaram de forma lenta. Diferentemente das ilustrações em preto e branco de Marjane Satrapi, Lauren Redniss fez uso de um processo chamado impressão cianotípica, em que um desenho, através de um processo químico que envolve luz solar revela as imagens em qualquer suporte absorvente em diferentes tonalidades de azul, se transformando em um negativo monocromático do original. Assim como as cores utilizadas, a HQ é uma obra de arte que apresenta uma narrativa vibrante e uma história de amor emocionante.

As cores brilhantes dos quadrinhos remetem ao imaginário do leitor e refletem o encantamento da época, quando o brilho do rádio no escuro atraía a atenção das pessoas. De maneira semelhante, essas cores intensas podem ser comparadas à sedução superficial de um relacionamento tóxico. Assim como as cores vibrantes escondem o conteúdo muitas vezes violento ou conflitante das histórias, os relacionamentos tóxicos também começam com uma atração inicial envolvente que mascara os problemas subjacentes. A manipulação visual nos quadrinhos, que cativa o leitor, reflete a manipulação emocional que frequentemente ocorre em relações destrutivas, onde o encanto superficial oculta a realidade desgastante. A obra é permeada pelas descobertas científicas revolucionárias de Marie Curie, uma mulher que desafiou os preconceitos diários enfrentados pelas mulheres de sua época, especialmente no meio científico, além das dificuldades de financiamento e apoio financeiro que marcaram sua trajetória. A narrativa oferece uma viagem pelos eventos mais significativos e controversos da vida de Curie, e a adaptação cinematográfica *Radioativos* (2019) recria a Paris do final do século XIX e início do XX para explorar os altos e baixos de sua vida e obra. Este retrato cinematográfico não apenas celebra suas conquistas científicas, mas também destaca o contexto desafiador em que ela trabalhou, evidenciando a luta por reconhecimento e apoio que moldou sua história.

O primeiro grande ato que elencamos é o empenho e a avidez que Marie tem para ser reconhecida enquanto cientista. O filme acompanha a história de Marie Skłodowska, posteriormente Marie Curie (interpretada por Rosamund Pike), pesquisadora científica desacreditada na França cuja vida muda com uma inesperada parceria com Pierre Curie (Sam Riley), com quem ela se casa e com quem depois mudaria os rumos da ciência com a descoberta da radioatividade.

O início da obra nos apresenta cenas em que Marie é humilhada ao tentar fazer parte do corpo docente da Universidade de Cracóvia, na Polônia, apenas por ser uma mulher e cientista. Apesar de devotar a sua vida à ciência, Marie Curie sempre enfrentou dificuldades para conseguir apoio para suas experiências, mas ela não deixou que isso a parasse, ao perceber que não poderia avançar em sua carreira se continuasse na sua cidade natal, ela se muda para Paris e consegue continuar as suas pesquisas, mas não deixou de enfrentar a misoginia e a xenofobia por parte dos docentes. Na medida em que a mulher é considerada o Outro⁷ absoluto – isto é, independentemente de sua individualidade ou capacidades, é vista como o não essencial em comparação ao masculino – torna-se impossível reconhecê-la como um sujeito autônomo. Assim, as mulheres nunca constituíram um grupo separado que pudesse se posicionar de forma independente em

⁷ O termo 'Outro' está grafado em maiúscula para enfatizar essa visão de subordinação e alteridade que a define em contraste com o masculino.

relação ao grupo masculino; elas nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens (Beauvoir, 2019a, p. 90).

O segundo grande ato que separamos, assim como em *Frango com ameixas* (2011), é o amor; que no primeiro momento é rejeitado por Marie, mas ela acaba se apaixonando por Pierre e se entregando ao casamento e à família. Mesmo após a morte do marido, Marie se envolve em um caso amoroso com Paul Langevin, (personagem interpretado por Aneurin Barnard), ex-aluno de seu marido e, na época, casado. Na mesma época em que Marie se envolve com Paul, ela ganha o seu segundo prêmio Nobel. Antes da cerimônia de premiação, o caso entre eles vem à tona e a comissão decide que Marie não deve receber o prêmio.

Os homens que chamamos grandes são os que, de uma maneira ou de outra, puseram sobre os ombros o peso do mundo: saíram-se mais ou menos bem da tarefa, conseguiram recriá-lo ou soçobraram; mas primeiramente assumiram o enorme fardo. É o que uma mulher jamais fez, o que nenhuma pôde jamais fazer. (Beauvoir, 2019b, p. 538)

Ancoradas no pensamento de Beauvoir (2019), podemos observar que das suas conquistas, Marie não é tratada como mulher, dona do seu corpo e dos seus desejos, mas sim como fêmea, frágil, manipulável. O sujeito homem aqui, mais uma vez, é colocado como um ser imaculável, que não pode ser copiado ou comparável, a mulher não pode fazer o mesmo ou então será podada e rechaçada pela sociedade.

O terceiro grande ato elencado é também o desfecho da vida de Marie. A morte de Pierre que, com o apoio do efeito em câmera lenta, leva o espectador a entender o quanto isso abalou emocionalmente Marie e a presenciar como a radioatividade, utilizada de forma incontrolável foi, não só uma fonte de ajuda durante a Primeira Guerra Mundial, em 1914, com invenção das máquinas de raio-X para ajudar nas fraturas, como também proporcionou a morte de diversos cidadãos por exposição extrema.

O filme mostra que a vida de Marie Curie não foi de glamour, mesmo após ganhar dois prêmios Nobel na sua carreira. Diferentemente dos quadrinhos, o filme foca na relação de Marie com uma sociedade que exigia um comportamento determinado das mulheres, o qual ela nunca esteve disposta a adotar, tanto na vida pessoal quanto na profissional. Beauvoir afirma que “Se as dificuldades são mais evidentes na mulher independente é porque ela não escolheu a resignação e sim a luta” (Beauvoir, 2019b, p. 510), vemos que Marie luta com afinco, sendo ela uma mulher centrada em seu trabalho, inclusive por vezes foi taxada como egoísta.

Quando se julgam as realizações profissionais da mulher e quando a partir delas se pretende antecipar-lhe o futuro, é preciso não perder de vista esse conjunto de fatores. É no seio de uma situação atormentada, escravizada ainda aos encargos tradicionalmente implicados na feminilidade, que ela se empenha numa carreira (Beauvoir, 2019b, p. 522). Ainda que no século XX as mulheres já pudessem estudar, os comportamentos historicamente impostos a elas ainda eram motivo de desvalorização e preconceito contra o trabalho feminino. Sob a direção de Satrapi, vemos que o protagonismo feminino é colocado em foco, somos apresentados a uma cientista brilhante e premiada, mulher que

satisfaz os seus próprios desejos, mas que nem por isso deixou de ser apaixonada pelo marido e uma mãe preocupada. Vemos que a ciência sempre foi a vida de Marie, ao dedicar-se a ela, foi julgada por deixar a família em segundo lugar e, mesmo Pierre, cientista dedicado tanto quanto ela, não foi julgado pelo mesmo motivo, algo que sempre parece pesar mais para as mulheres que para os homens. Dessa forma, tomamos consciência de “que a mulher tradicional é uma consciência mistificada e um instrumento de mistificação” (Beauvoir, 2019b, p.534).

Desse modo, após as reflexões apresentadas, percebemos que, embora *Franço com Ameixas* (2011) traga uma carga política, são as relações pessoais e os conflitos internos que se destacam, levando o espectador a refletir sobre as consequências de viver preso ao passado e a incapacidade de seguir em frente. Além da objetificação feminina retratada, outro fator que contribui para a dominação masculina é o paradoxo entre os momentos em que as mulheres conseguem exercer controle sobre suas próprias histórias e a persistente limitação das suas possibilidades, revelando as barreiras que ainda enfrentam para se tornarem plenamente sujeitas de suas narrativas.

Em *Radioativos* (2019), de modo geral, também somos levados a refletir sobre como o caminho da autolegitimação como sujeito da sua própria história é árduo. Assim, quando pensamos como a dominação masculina reflete na inserção do feminino no exercício da ciência e em qualquer instância da vida, torna-se evidente que as mulheres são colocadas em um lugar de desprestígio e deslegitimação, até porque, como destacam Zinani e Polesso (2010), as mulheres são forçadas a serem passivas e quase sempre caracterizadas como inocentes ou ingênuas quando o assunto é o intelecto.

Conclusões

De acordo com o dicionário de língua portuguesa Michaelis (2023), podemos caracterizar a palavra *transgressão* como: 1 Ato ou efeito de transgredir (MS). (Michaelis, 2023). Ou seja, ao passar dos limites, já se pode considerar uma transgressão. Ao observarmos a história da nossa sociedade, vemos que a maior parte das transgressões foram cometidas por mulheres, uma vez que, se o papel da mulher é o de esposa e do lar, qualquer outra atividade feita por ela já seria considerada uma transgressão. Tal afirmação fica ainda mais clara quando nos deparamos com o termo *bruxa*, que na própria origem do nome, deriva dessa perseguição: *brucia*, expressão italiana que significa queima, do verbo *bruciare*, queimar (Russel; Brooks, 2019). Eram consideradas bruxas mulheres que se sustentavam sozinhas, sem marido ou familiares, mulheres mais ricas ou que sabiam cultivar ervas medicinais que curavam ferimentos e algumas doenças, dentre outros motivos.

Pensar essas questões para além da estética literária também foi essencial para uma formação adequada na atuação como professoras de francês, pois, enquanto mulheres-professoras, é preciso estar pronta para agir, discutir e conscientizar os nossos aprendentes sobre questões atuais. Para isso, o papel do LELLC foi fundamental, dando suporte para a execução desta pesquisa, a partir de reflexões e diálogos com outros especialistas em colóquios, congressos e encontros promovidos por esse GP. Historicamente tenta-se justificar o ímpeto feminino para transgredir os limites impostos pelo patriarcalismo. Ao nos debruçarmos sobre as duas obras dirigidas por

Marjane Satrapi ora apresentadas, refletimos sobre as transgressões da mulher presentes nos filmes buscando exemplificar como a cultura e as tradições têm retratado o feminino nas últimas décadas. Sob a direção de Satrapi, na obra *Frango com ameixas* (2011) vemos personagens femininos que seguem a tradição da Teerã dos anos de 1950 (e ainda hoje), mas que, ao serem colocadas em situações de desmoralização familiar, vão além da tradição para garantir o sustento e a base da família dentro da sua realidade. Em *Radioativos* (2019) temos Marie Curie, um exemplo histórico de transgressão feminina e que na direção de Satrapi deu ainda mais destaque às lutas e dedicação à personagem. As produções descrevem com detalhes a angústia, o desespero e a morte. Mas também nos mostram pessoas que aceitaram rumos que não eram para elas ou que perceberam que para alcançar a glória também vêm as perdas.

Apesar de ambas as obras terem fonte em histórias reais, fica nítido para o espectador-leitor que ambas fazem parte do que podemos chamar de projeto cultural sobre mulheres transgressoras para Satrapi. A produção de Marjane Satrapi demonstra como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para desafiar estereótipos e oferecer uma representação autêntica das mulheres. Satrapi é autora de uma direção inovadora para romper com os papéis tradicionais impostos às mulheres, proporcionando-lhes um lugar de destaque e voz que historicamente lhes foi negado. Ao abordar temas relacionados ao Oriente e apresentar uma visão alternativa de Paris, sem os clichês habituais, ela oferece uma perspectiva mais rica e diversificada dessas realidades. Conhecer as ruas e as pessoas da cidade luz, em vez de se limitar a imagens estereotipadas, permite uma compreensão mais profunda e genuína da vida urbana. Essa abordagem não só enriquece a narrativa, mas também ajuda a dismantelar preconceitos e visões reducionistas. Ao representar a realidade feminina e cultural de forma mais autêntica, o cinema pode contribuir para a subversão das normas tradicionais e enfrentar a dominação masculina, promovendo uma maior equidade de gênero e uma mudança nas normas sociais dominantes.

Ao voltarmos o nosso olhar para o contexto de formação docente, uma das linhas de pesquisa do nosso grupo de pesquisas, na qual esta investigação foi desenvolvida, é importante lembrar que é papel do professor de línguas pensar além dos limites estabelecidos pelas sociedades, uma vez que ele trabalha entre culturas diferentes. No contexto das pesquisas realizadas pelo LELLC, por exemplo, a abordagem de temas contemporâneos, como direitos humanos, questões de gênero, diversidade cultural e mudanças climáticas, estimula os participantes a expandir seus horizontes. Isso inclui explorar literatura além do texto escrito, como literatura digital, *graphic novels* e mídias interativas. Além disso, as pesquisas abordam temáticas atuais e desafiam preceitos estabelecidos, questionando normas e convenções tradicionais. Portanto, entendemos que o GP também deve adotar uma postura de transgressão nesse sentido, rompendo com as normas convencionais e explorando novas perspectivas.

Referências

ALMEIDA, Guilherme. PECHANSKY, Rafaela. Mulheres, transgressão e representação: o cinema pós-feminista de “Thelma & Louise”. In.: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Caxias do Sul – RS, 15 a 17/06/2017. **Anais eletrônicos** [...] Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <

<https://docplayer.com.br/65323928-Mulheres-transgressao-e-representacao-o-cinema-pos-feminista-de-thelma-louise-1.html>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

APOLINÁRIO, Juciane Riacarte. Cinema: historicidades, interpretações, representações e sensibilidades. In: Buriti, Iranilson. (ORG). **Identidades e sensibilidades: o cinema como espaço de leituras**. Campina Grande, Paraíba: Eduepb, 2012.

AZRAEL. In.: Dicio, **Dicionário dos símbolos e simbologias. 2023. Disponível em:** <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/azrael-anjo-da-morte/>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Tradução: Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: 5ª Ed. Nova Fronteira, 2019a.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: A Experiência Vivida**. Tradução: Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: 5ª Ed. Nova Fronteira, 2019b.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira, São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Marjane Satrapi**, 2020. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02065>>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade e Estudos Interartes**. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et all (org). Literatura, artes, saberes. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2006, p.209 – 232.

DESOTI, Carol. Consultoria IDados disponibiliza Relatório sobre a Prova Brasil 2019. **IDados**, 14 set. 2020. Disponível em: <<https://blog.idados.id/consultoria-idados-disponibiliza-relatorio-sobre-a-prova-brasil-2019/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. Tradução: Luís Carlos Borges e Alexandre Boide, 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade Nacional na Pós-Modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

MÜLLER, Adalberto. SCAMPARINI, Julia. (org.) **Muito além da adaptação. Literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

NAFICY, Hamid. **A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era. 1984-2010**. Durham e Londres: Duke University Press Book, 2012. 4v

PHELIPE, André. BARBOSA, Marina. Mulheres são responsáveis pela renda familiar em quase metade das casas. **Correio Braziliense**. Brasília, 16 fev. 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2020/02/16/internas_economia,828387/mulheres-sao-responsaveis-pela-renda-familiar-em-quase-metade-das-casa.shtml>. Acesso em: 22 dez. 2022.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, Nº 34, 2007.

RUSSEL, Jeffrey B.; BROOKS, Alexander. **História da Bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2019.

THEBAS, Isabella. **Mulheres no Cinema**. Instituto de Cinema, São Paulo. Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/mulheres-no-cinema>>. Acesso em: 20 de dez. 2022.

TRANSGRESSÃO. In.: MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/transgress%C3%A3o/>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Editora Papirus, 2012.

VARELLA, Paulo. **A sétima arte; Por que o cinema tem este nome?**. Arteref, 2020. Disponível em: <<https://arteref.com/cinema/a-setima-arte-por-que-o-cinema-tem-este-nome>>. Acesso em: 9 fev. 2023.

WHITE, Patricia. **Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms**. Durham: Duke University Press, 2015.

Recebido em 15 de agosto de 2024

Aceito em 6 de novembro de 2024