



**REVISTA ELETRÔNICA DISCENTE HISTÓRIA.COM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS**

**HISTÓRIA E CINEMA: UMA CONEXÃO REFLEXIVA ATRAVÉS DE
“PERSÉPOLIS” DE MARJANE SATRAPI**

Elaine Cristina Senko¹

Resumo

Este artigo pretende sintetizar as principais ideias do curso de História e Cinema ministrado por mim em 2015 na Pós Graduação em História Cultural (FIE-PR). Nesse sentido conseguimos visualizar uma trajetória de pesquisa que uniu sob um mesmo ponto de vista a história da arte do Cinema e a história do Oriente através da obra de Marjane Satrapi, “Persépolis”, em sua forma de Hq e produção filmica.

Palavras-chave: Cinema. Persépolis. MarjaneSatrapi.

*“Aliás, tudo na história deve brotar
da estrutura de caráter do autor”.*

Clive Staples Lewis²

Os Irmãos Lumière, Auguste Marie L. Nicholas (1862-1954) e Louis Jean (1864-1948), em 1895 patentearam um aparelho denominado “cinematógrafo”, e na própria época este instrumento já foi entusiasticamente percebido de sua nova tecnologia por George Méliès (1861-1938)³. O que foi e é produzido desde então até os dias de hoje se tornou uma efusão de fotografias em movimento que cabe ao historiador, como André Luiz Leme nos aponta, *interpretar e explicar*⁴.

¹ Doutora em História pelo PPGHIS UFPR, membro do NEMED, professora de “História e Literatura” na Pós Graduação de História FIE-PR, “História e Cinema” na Pós Graduação de História FIE-PR. Professora na Pós Graduação em História Contemporânea da UNIPAR. Pesquisadora do Laboratório História Intelectual da UNIOESTE. Contato: elainesenko@yahoo.com.br

² LEWIS, Clive Staples. *As Crônicas de Nárnia*. Tradução SilêdaSteuernagel e Paulo Mendes Campos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, 750. Este artigo é dedicado aos meus alunos/as de História do Cinema.

³FRÉMAUX, Thierry. *Autocromos:Lumière, o tempo da cor*. Tradução de Hací Maria Longhi Farina. Curitiba: Ed. Museu Oscar Niemeyer, 2009.

⁴LEME, André Luiz. Arriano de Nicomédia, ideólogo do poder: considerações sobre os aspectos da formação do líder exemplar na Anábase de Alexandre Magno. *Revista Alétheia*.v. 2, pp. 1-15, ag./dez. de 2009. E acrescentamos que a fotografia tem conexão direta com o modo do nosso olhar: “A história do pensamento humano é repleta de comparações e reflexões entre os olhos e o espírito, os olhos e o saber, os olhos que contemplam a beleza divina, os olhos que se chocam com a realidade e diante da

Entre o final do século XIX, por longo de todo século XX e início do XXI recebemos uma quantidade enorme de informações, as quais devemos apreender com rapidez e destreza para que possamos acompanhar o ritmo do pensamento contemporâneo. Walter Benjamin (1892-1940) já indicava essa aceleração do conhecimento e de sua recepção em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito publicado em 1955. NiobeXandó (1915-2010), Roy Lichtenstein (1923-1997) e Andy Warhol (1928-1987) transformaram este fenômeno da massificação cultural em suas obras de arte, pois vivenciaram a mecanização de nossa sociedade capitalista⁵. Nesse sentido, cito uma das frases de Douglas Adams (1952-2001) na abertura de um dos seus livros da série *O Mochileiro das Galáxias*, na obra *Praticamente Inofensiva* para refletirmos sobre a ocorrência histórica múltipla e ocasional: “A história da Galáxia ficou meio confusa por vários motivos: em parte porque aqueles que tentavam acompanhá-la ficaram meio confusos, mas também porque coisas incrivelmente confusas aconteceram de fato”⁶. Esse fenômeno da informação dispersa e que temos de certo modo agregar em nossa compreensão, pelo menos o possível dela, é uma das críticas de André Bueno em sua obra *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*, quando ele nos lembra, inspirado pelo *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, que vivemos uma *cegueira estrutural*⁷. Entretanto a nova história cultural nos possibilitou, para nós historiadores, desde a década de 1970, a interpretação e explicação das práticas e representações daquilo que nossos objetos de estudo podem demonstrar. Desse movimento historiográfico é fruto nossa possibilidade de se realizar pesquisas da história no cinema, ou seja, de análise e crítica historiográfica da produção fílmica. Podemos assim seguir duas indicações do historiador José Rivair Macedo para o estudo das fontes no Cinema: 1) do tema exposto dentro da produção fílmica e 2) a análise da produção fílmica (da época de construção do filme)⁸.

qual também permanecem indiferentes, desavisados. Fique de olho neles, nos olhos da alma!”. In: ANDRADE, Rosane. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002, p.26. Contribui para essa mesma reflexão a obra: BAZIN, André. *O Cinema*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁵Exemplos nesse sentidos estão disponíveis nas seguintes obras: ABDALLA, Antonio Carlos. *NiobeXandó: A arte de subverter a ordem das coisas II*. Curitiba: Ed. Museu Oscar Niemeyer, 2008. PHILLIPS, Lisa. *Roy Lichtenstein: animated life*. Tradução de Izabel Burbridge e Stephen Berg. Curitiba: Ed. Museu Oscar Niemeyer, 2005.

⁶ADAMS, Douglas. *Praticamente Inofensiva*. Tradução de Marcia Heloísa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: Sextante, 2006, p. 5.

⁷BUENO, André. A educação pela imagem & outras miragens. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002, pp. 15-39.

⁸MACEDO, José Rivair; MONGELLI, L. M. (Organizadores). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. E também conforme Antonio Costa as relações História e Cinema são assim definidas:

As relações de estudo sobre o Cinema nascem também de uma discussão sobre o avanço contemporâneo da literatura jornalística, das técnicas da fotografia de imagem e da desenvoltura das mídias de som (a história da música). Nesse artigo analisaremos o encontro entre a História e o Cinema tendo por fonte o documentário *Pérsepolis* de Marjane Satrapi de 2007. Vejamos o pensamento de Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Já na década de 1930, Walter Benjamin (1985), reportando-se à realidade soviética, chamava a atenção, na conferência intitulada "O autor como produtor", para o processo de fusão de formas literárias, no qual oposições habituais perdiam força. O propósito de Benjamin, nesse texto, era pôr em relevo a possibilidade aberta pela imprensa de se ultrapassarem as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas e ficcionistas e, principalmente, entre autores e leitores. Com os jornais, teria surgido um novo tipo de leitor – o leitor moderno – e com ele, um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva. Os autores procurariam atender à demanda desse tipo de leitor extensivo que consome diversos e numerosos impressos, o que alteraria o estilo, a maneira de escrever: os textos tenderiam a se aproximar da escrita comum, propiciando a superação das esferas compartmentadas⁹.

Nesse histórico sobre o desenvolvimento do Cinema, tendo por base a escrita literária¹⁰, podemos observar que:

Como se vê, se o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento. Já na Europa da terceira década do século XX, a possibilidade de bons investimentos comerciais, que o entusiasmo do público com o cinema deixava entrever, estimulava a publicação de versões romanceadas de obras cinematográficas e de textos destinados a serem convertidos em filmes. A partir de 1921, surgem, na França, coleções, como *Cinéma-Bibliothèque*, *Cinéma-Collection*, que difundem, sob a forma de textos adaptados e, frequentemente, ilustrados com fotografias tiradas de filmes, diversas obras literárias. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire (2004, p. 45) lembram que editoras de renome não deixaram de aderir à moda desses textos híbridos e que, em 1925, as edições Gallimard apresentaram uma coleção chamada *Cinário*, cuja perspectiva era diferente da que orientava a publicação de adaptações de romances. *Cinário* aspirava a criar um gênero misto, a meio caminho do roteiro e do romance. Essas iniciativas tinham antecedentes no chamado *roman-cinéma* ou *ciné-roman*, que se expandira, na França, durante a Primeira Guerra Mundial. Naquele momento, o cinema comercial francês nutria-se do sucesso do romance em episódios, isto é, adaptava-se a técnica popular do folhetim. Em 1913, *Fantomas*, de Louis Feuillade, era a transposição para as telas de um folhetim, cujos capítulos foram publicados mensalmente nos jornais. Com o tempo, os termos *roman-cinéma* e *ciné-roman* acabaram designando tanto os filmes como os folhetins publicados nos jornais, como também os livros em que estes eram posteriormente editados¹¹.

¹"1. A história do cinema; 2. a história no cinema; 3. O cinema na história". COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003, p. 28-30.

⁹FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Literatura e Cinema: intersecções. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 37, p.14, 2011.

¹⁰ Indicamos o importante livro para o aprofundamento das relações entre Cinema e Literatura: GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

¹¹FIGUEIREDO, op. cit., p.17-18.

O diálogo entre os livros literários (além da História da Fotografia) e o Cinema foi fundamental para fomentar todas as transformações do gênero desde os Irmãos Lumière (origem dos documentários) e de George Mèlies (origem da ficção fílmica). Conforme Figueiredo: “O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de “adaptação”¹². Isso porque o Cinema, conforme Aumont, também exerce um poder de crítica, ou seja, um novo suporte para a História¹³. Conforme a historiadora Rosane Kaminski:

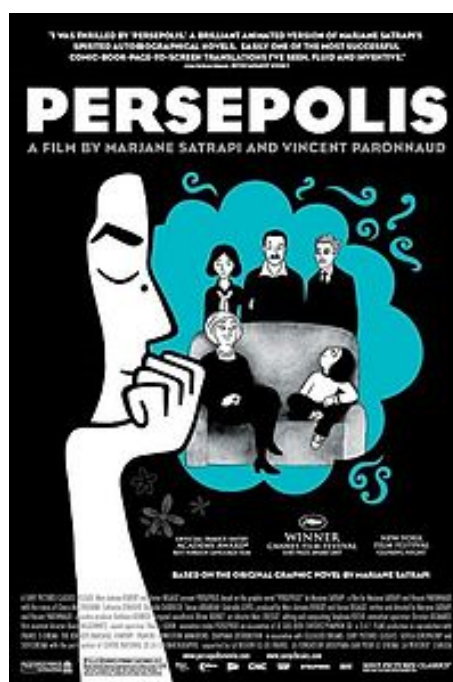
O cinema moderno é um fenômeno internacional, mas uma de suas especificidades no caso latino-americano – incluindo o brasileiro – consiste em que esse cinema, além de promover rupturas estéticas, também queria discutir política, e isso ao menos desde o começo da década de sessenta. Naqueles decênios, os jovens cineastas, desejosos de intervir na política e na cultura brasileiras, absorveram e rearticularam em termos poéticos desde os projetos mais otimistas de um nacionalismo cultural até a consciência da condição de subdesenvolvimento do país. Como resultado de tal junção entre interesses estéticos e políticos, esse foi o período em que a cinematografia brasileira acabou se inscrevendo em meio às discussões intelectualizadas¹⁴.

Nossa fonte em análise rememora essa época – anos 60/70 até os dias atuais – a biografia da artista Marjane Satrapi desde a Revolução Iraniana até sua reavaliação do Oriente. Primeiramente apresentado em forma de Hq (História em quadrinhos), o filme documentário ganhou proporções internacionais.

¹²Ibidem, p.18.

¹³Sobre a análise historicamente crítica em que o Cinema contribui indicamos os três livros do professor Jacques Aumont: AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004, p.7-14; AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993, p. 13-16; AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 68-69.

¹⁴KAMINSKI, R. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos de 1960-70)*. 2008. p.2 Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

Capa da Hq "Persépolis" (2007)¹⁵Cartaz do filme "Persépolis" (2007)¹⁶

Na literatura atual, que conhece todo esse passado da literatura do Oriente, apresenta-se em diversos suportes midiáticos. Tal como Andrade indica sobre a

¹⁵Capa da obra: SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁶ Imagem do cartaz disponível em: <www.comicbookresource.com>; Acesso em: 08/08/2015.

fotografia e que podemos refletir sobre a produção em Hq e filmica: “O fotógrafo luta por deixar pontos vivos na imagem, mantendo a fidelidade e a autenticidade naquilo que enxerga”¹⁷. Citamos como exemplos, portanto, a Hq (História em quadrinhos) e documentário filmico de *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi¹⁸. Nessa narrativa, baseada numa não-ficção¹⁹, da artista iraniana apresentam-se a sua autobiografia, elementos do contexto do Irã como a Revolução Islâmica (1979), a Guerra Irã X Iraque (1980), a questão das fronteiras iranianas (1981); essas ocorrências da política da época são importantes, mas o que se destaca são os acontecimentos do privado que nos chamam a atenção: a posição da mulher na sociedade iraniana xiita; os diálogos e conflitos entre o Ocidente e Oriente; e a desilusão identitária ao final.



Contrastes²⁰

¹⁷ANDRADE, op. cit., p.50.

¹⁸SATRAPI, op. cit. O método baseado na teoria do cinema que contribui para nossa discussão é: “1. A matéria-prima; 2. Os métodos e técnicas; 3. Formas e modelos; 4. Objetivo e valor”. In: ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.15-17. Nesse mesmo sentido crítico ao olhar para o Oriente temos: OUFKIR, Malika; FITOUSSI, Michèle. *Eu, Malika Oufkir, prisioneira do rei*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; OZ, Amós. *Judas*. Tradução do hebraico para o português de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. E para as observações sobre a mulher na História, indicamos: DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011; DEL PRIORE, Mary. *Histórias e Conversas de Mulher*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2013. YOUSAFZAI, Malala e LAMB, Christina. *Eu sou Malala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

¹⁹Para temas baseados em não ficção, sinalizamos a seguinte obra: BURCH, Noël. *Temas de não-ficção. Praxis do Cinema*. Tradução de Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973, p. 185-196.

²⁰Imagem do recorte da Hq: <www.escrevalolaescreva.blogspot.com> Acesso em 08/08/2015. Também a obra de Kellner contribui para verificarmos os contrastes sobre as identidades pós modernas através do uso da mídia em geral: KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia : estudos culturais de identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001, p.253-291.

Contrastes 2²¹

Tanto a Hq quanto a produção fílmica (que tratam da mesma narrativa) destacam o ritmo de nossa compreensão sobre um novo Oriente, ou seja, marcado pelas intervenções ocidentais desde a época do imperialismo (séc. XIX). Destacam-se acima cenasmlemáticas da Hq/documentário *Persépolis* que refletem as inter-relações culturais (contrastes 1 e 2). Os contrastes entre Ocidente/Oriente são a máxima da narrativa em história em quadrinhos como na narrativa fílmica. Sobre essa conexão narrativa Hq para a produção fílmica:

Assim, para determinados diretores, conferir dignidade ao cinema passava, principalmente, por consolidar a ideia de que as imagens não nos reenviam às coisas – pelo menos não mais que as palavras – procurando aproximá-las do conceito abstrato, permear seu caráter visual com o filtro da razão conceitual, priorizando o estilo em detrimento da relação mimética. O cinema, nesta vertente, tornava-se herdeiro do sonho de Flaubert: a arte só estilo. Em 1921, Jean Epstein, por exemplo, atribuía ao próprio dispositivo técnico cinematográfico o poder de diluir a oposição entre sensível e inteligível, já que permitiria ver o que o olho humano não vê: a dimensão íntima, imaterial da realidade, constituída de partículas, ondas e vibrações em movimento contínuo. Em consonância com a estética modernista, certo cinema, questionando o sentido da narrativa tradicional, da arte mimética, se afastará, então, da velha arte de contar histórias, da sedução dos encadeamentos lineares entre princípio, meio e fim. Paralelamente, outro cinema colocou seus poderes visuais a serviço da renovação da ordem representativa, deixada de lado pela literatura e pela pintura, restaurando tramas, códigos expressivos, personagens típicos²².

²¹ Imagem do recorte da Hq:100grana.wordpress.com (Acesso em 08/08/2015). E para compreender e aprofundar um olhar crítico sobre o cinema e sua relação com a história: XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.15.

²² FIGUEIREDO, op. cit., p.17.

Além disso, Figueiredo aponta que tanto a produção narrativa quanto a produção fílmica necessitam de uma espécie de catarse aristotélica no leitor/expectador:

Muitas vezes, como observou Bazin, o cinema se apropriou de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram o universo literário, fazendo parte de uma memória ficcional mais ampla, de uma espécie de mitologia que se tornou independente do texto original, como é o caso de alguns personagens de Alexandre Dumas. [...] Assim, tópicos da cultura audiovisual são utilizados pelos escritores como mediação entre o texto e o leitor, evocando-se o mundo das imagens técnicas como forma de estabelecer uma base comum que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais. São feitas referências, por exemplo, a posicionamentos de câmeras que enquadrariam a cena narrada, procurando facilitar a passagem do mundo verbal para o da imagem cinematográfica. Nesse sentido, a ficção literária contemporânea, ao mesmo tempo que questiona o regime de visibilidade instaurado pelas imagens tecnológicas, sua insuficiência para representar a realidade, seu caráter demercador, busca aproximar o texto desse mesmo regime de visibilidade. Essa busca de aproximação entre os dois campos, que deixa marcas na escritura, é estimulada pelo mercado de bens culturais que, cada vez mais, trabalha com o reaproveitamento das matérias ficcionais disponíveis, distribuindo-as por plataformas diversas, o que fica evidente no caso das narrativas transmidiáticas, cujo processo de criação já prevê a circulação das obras em suportes diferentes, como o livro e a tela do cinema ou da televisão.²³

Jacques Aumont, nesse sentido, aponta que a tarefa de se traduzir uma narrativa escrita para uma narrativa fílmica é da importância de se provocar em identificar e em comunicar um encontro²⁴. Desde a primeira geração experimentalista do cinema (Lumière, Méliès, Linder), passando pela fase acadêmica (Spielberg, Lucas, Kubrick), chegamos a fase atual (Tarantino, Szifron) em que a experimentação é possível, mas mantendo o teor acadêmico. Nesse ínterim último que foi possível essa leitura da Hq Persépolis e sua dinamização para um público ainda de maior alcance através do suporte fílmico. Nesse sentido, Aumont indica:

É pouco dizer que a teoria do cinema foi - entre os críticos, entre os filósofos, entre os cineastas - muitas vezes uma teoria do visível, da imagem e de sua relação de submissão ou de independência. Aqui, como em outros lugares, o peso da história é impressionante e, em sua maioria, os cineastas que pensam a imagem pensam-na como uma representação afetada por um maior ou menor coeficiente formal, mais ou menos voltada para o irreal ou o impossível, segundo o grande George Méliès, mas sempre como uma representação. (...) Até o momento, consideramos a teoria do cinema em sua natureza de teoria (a produção de conceitos) e em seu objeto mais central e mais profundo, a "ontologia" do cinema (ele é imagem, documento, arte poética?). É esquecer um pouco demais que o cinema, arte intelectual e coisa mentale tanto quanto se queira, também é o produto de uma prática quase sempre muito pesada. Existem cineastas que trabalham sozinhos, com material reduzido (é o caso de muitos

²³Ibidem, p.18-20.

²⁴ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004, p.18.

cinastas "experimentais"). Mas o que ainda hoje se chama "o cinema" é principalmente uma máquina enorme que serve para produzir imagens, espetáculos e narrativas e, por aí, participar em grande escala da vida dos signos, das ideias, das opiniões e dos afetos na sociedade²⁵.

Portanto, nesse sentido que a produção de Marjane Satrapi prova que o Cinema é uma arte útil para a sociedade. Temas relacionados ao Oriente têm se demonstrado cada vez mais presentes nas recentes produções cinematográficas, uma constatação que por si só aponta para um forte interesse e demanda de público quanto a esses momentos específicos de nossa história. São filmes que retratam os mais diferentes personagens e situações, não necessariamente existentes, compondo tramas de aventura, drama, romance, comédia, entre outros possíveis gêneros. Em sua grande maioria, tais produções vão de encontro ao nosso entretenimento e lazer, não estando fundamentalmente comprometidas, no trabalho que realizam e apresentam, com o rigor das perspectivas acadêmico-científicas. No entanto, ainda que sejam obras declaradamente ficcionais, o historiador não pode eximir de sua crítica tais filmes, pelo contrário: deve sempre avaliar, à luz de seu conhecimento, de que modo eles trabalharam e apresentaram a realidade do passado, atuando como debatedores. Lembremos, ademais, que na atualidade as produções filmicas possuem um alcance global, podendo influenciar, em um sentido positivo ou negativo, o modo como as pessoas enxergam a sociedade.

²⁵Ibidem, p.53-97.