

## FELICIDADE CLANDESTINA: UMA FOTONARRATIVA BASEADA EM *BORDADOS* DE MARJANE SATRAPI

**Janayne Carvalho do Amaral**<sup>1</sup> UFG  
Goiânia-GO/Brasil. [menequete@gmail.com](mailto:menequete@gmail.com)

**Ana Rita Vidica Fernandes**<sup>2</sup> UFG  
Goiânia-GO/Brasil. [anavidica@gmail.com](mailto:anavidica@gmail.com)

**RESUMO:** Esta comunicação busca descrever e refletir sobre a Direção de Arte aplicada ao processo de adaptação e produção da fotonarrativa *Felicidade Clandestina* a partir de uma cena da obra *Bordados* da iraniana Marjane Satrapi. Para tanto, foram analisados dados biográficos e aspectos estéticos da autora, assim como conceitos sobre a linguagem dos quadrinhos, da fotografia e do teatro. Como estudo de caso, e evidenciando o contraste entre a percepção do universo feminino do Ocidente e do Oriente Médio, através de uma análise técnica e estética, a produção de fotonovelas da Revista Grande Hotel de 1960 foi estudada em conjunto com os desenhos de Marjane Satrapi. Faz-se uma revisão do potencial expressivo da fotonovela, melhor qualificada, no presente contexto sobre o conceito de fotonarrativa, questionando os preconceitos que cercam tanto o gênero, quanto à visão sobre a posição da mulher e a cultura iraniana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Direção de Arte; Fotonovela; Adaptação; Irã.

### ***CLANDESTINE HAPPINESS: A PHOTO NARRATIVE BASED ON BRODERIES BY MARJANE SATRAPI***

**ABSTRACT:** This communication aims to describe and to reflect on the Art Direction applied to the process of adaptation and production of the photo narrative *Clandestine Happiness* from a scene of the work *Broderies* by the Iranian Marjane Satrapi. To do so, biographic data and aesthetic aspects of the author were analyzed, as well as concepts about the language of comics, photography and theatre. As a case study, this communication highlights the contrast between the perception of the feminine universe in the Western and in the Middle East through a technical and aesthetical analysis. The production of photo novels in the 1960's *Grande Hotel* Magazine was studied together with the drawings of Marjane Satrapi. We review the expressive potential of the photo novel, qualified in this context as photo narrative, questioning the prejudice in both gender and vision of the Iranian culture and women's role.

**Keywords:** *Art Direction; Photo Novel; Adaptation; Iran.*

<sup>1</sup> Mestranda em Antropologia Social na Universidade Federal de Goiás – UFG, na linha de etnografia das ideias e dos repertórios culturais. Graduada em Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC/UFG; pesquisadora do Grupo GALABRA.

<sup>2</sup> Doutoranda em História na Faculdade de História – Universidade Federal de Goiás (UFG), Mestre em Cultura Visual (UFG) e Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UFG). Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação (UFG). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG).

## Considerações sobre Marjane Satrapi e *Bordados*

Nasceu em Resht, Irã, e cresceu em Teerã. Satrapi estudou Comunicação Visual na Universidade de Teerã, e Ilustração na Escola de Artes Decorativas de Estrasburgo. Ela ficou conhecida após a publicação de sua primeira novela gráfica, com desenhos em preto e branco, *Persépolis*<sup>3</sup>. Sobre o início da carreira de Satrapi,

In 1997, Satrapi moved to Paris, where she met Christophe Blain, who brought her into l'Atelier des Vosges, home to many of France's celebrated "new wave" of comic book artists. There, she regaled her fellow artists with amazing stories of her family—stories of dethroned emperors, suicidal uncles, state-sanctioned whippings, and heroes of the revolution—in short, the details of daily life in contemporary Iran. After listening to her stories and seeing her drawings, they kept asking why she was waiting to put her life in the pages of a comic book<sup>4</sup>. (STEVEN BARCLAY AGENCY).

Após a adaptação de *Persépolis* para o cinema de animação, com Marjane Satrapi e o francês Vincent Paronnaud na direção, o segundo filme de Satrapi, foi realizado também em parceria com Vincent Paronnaud, *Frango com Ameixas*<sup>5</sup>. *Frango com Ameixas* está baseado no livro homônimo. Uma terceira produção é a comédia *A Gangue dos Jotas*<sup>6</sup> de 2012, com roteiro de Satrapi. *A Gangue dos Jotas* foi o primeiro filme que ela dirigiu sozinha. Satrapi, além de ser diretora, atuou no filme encarnando uma personagem. Completando a sua atuação no cinema cito *The Voices* (2014), filme de suspense que ela dirigiu recentemente.

Outros livros de Satrapi foram publicados por diferentes editoras e traduzidos para outras línguas. No Brasil, além das duas obras acima indicadas, a obra *Bordados*<sup>7</sup> também foi traduzida<sup>8</sup>.

A história de *Bordados* se passa em Teerã, após o almoço na casa da avó de Marjane, enquanto os homens faziam a sesta, as mulheres lavavam a louça. Em seguida nove iranianas - mãe, a avó, as tias, amigas de Marjane, e a própria autora - se reuniam ao redor do samovar<sup>9</sup> para a realização da sua atividade favorita: a conversa. Mas não é qualquer conversa, são desabafos e discussões sobre amor, sexo, virgindade, casamento e traição.

As personagens de *Bordados* possuem idade, opiniões, e experiências bem distintas. Suas histórias aconteceram, sobretudo, antes da Revolução Iraniana ocorrida em 1979. Temos uma

<sup>3</sup> SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Tradução Paulo Werneck. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: Persepolis

<sup>4</sup> Em 1997, Satrapi mudou-se para Paris; lá conheceu o quadrinista francês Christophe Blain, que a levou ao *L'Atelier des Vosges*, espaço de trabalho situado na *Place des Vosges*, ponto de encontro de muitos escritores da celebrada "nova onda" francesa de artistas de quadrinhos. Seus colegas artistas ficavam impressionados com as histórias que ela contava de sua família, histórias de imperadores destronados, tios suicidas, chicotadas sancionadas pelo Estado, e dos heróis da revolução, ou seja, acerca dos detalhes do cotidiano do Irã contemporâneo. Após ouvirem suas histórias e verem seus desenhos, eles perguntavam o que ela estava esperando para colocar sua vida nas páginas de um livro em quadrinhos. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> *Poulet aux Prunes* (no original em francês).

<sup>6</sup> *La Bande des Jotas* (no original em francês).

<sup>7</sup> *Broderies*, 2003 (no original em francês).

<sup>8</sup> Outra obra de Satrapi, ainda sem tradução para o português do Brasil é *Le Soupir (O Suspiro)* (2004). Na área da literatura infanto-juvenil, receberam tradução ao português: *Ajdar - o dragão da terra* (2007) e *Os monstros não gostam da lua* (2009).

<sup>9</sup> Utensílio culinário tradicional utilizado para o preparo do chá iraniano.

iraniana casada e com quatro filhas que nunca viu um pênis. Mulheres que valorizam a virgindade, outras não. Aquelas que traíram ou foram traídas. Os casamentos por interesse, ou prematuros e forçados pela família. Uma que não quer ser amante, outra que deseja ser, pois acha a situação vantajosa. E para algumas dessas mulheres, casar e viver com homens ocidentais é uma oportunidade de ser livre, e libertar-se do véu islâmico.

A narrativa também revela a preocupação que as iranianas têm com sua aparência física que, além de recorrerem a cirurgias plásticas de correção do nariz e aumento de mama, nos deparamos com outro tipo de cirurgia possível no Irã: os *Bordados*. A palavra bordado na cultura iraniana é tanto o ato de bordar em si, quanto um procedimento cirúrgico de reconstituição do hímen que essas mulheres recorrem quando vão se casar e não são mais virgens.

*Bordados* se difere tecnicamente de *Persépolis* e *Frango com Ameixas*, pois agora os desenhos de Satrapi não estão organizados em quadrinhos colocados lado a lado. Devemos destacar que o livro é conhecido como HQ, porém em *Bordados* o estilo de Satrapi é similar à ilustração, há desenhos que ocupam toda a página. Esse estilo de narrativa visual foi definido por Eisner (1999) como Arte sequencial<sup>10</sup>, e a técnica utilizada por Satrapi como “superquadrinho”, que além de pretender ser uma página, deseja que o leitor o perceba como uma página.

Os traços de Satrapi são simplificados e distantes do realismo. Nos seus desenhos em preto e branco, a autora combina a gestualidade e as expressões faciais dos seus personagens para revelar a personalidade deles. Neste sentido, os desenhos da iraniana atendem àquilo que sugere o quadrinista McCloud (2008, p. 81, *grifo do autor*) quando afirma que “não há caminho mais forte para as emoções de seus leitores do que as emoções dos **PERSONAGENS** que você cria **PARA** eles”.

Esses “superquadrinhos” da autora não possuem requadros<sup>11</sup>, Eisner (1999) explica que o requadro pode se tornar parte da história, contribuir para a sua atmosfera, e despertar o envolvimento do leitor na narrativa. Neste sentido, a ausência do requadro nas composições de Satrapi, aliadas a uma linguagem coloquial, e o uso de uma tipografia cursiva nos balões e legendas reforça o caráter despojado e íntimo da história.

O cenário também é simples e minimalista. Serve para contextualizar o local onde acontece a cena e situar o leitor. Em alguns momentos o cenário desaparece totalmente, ficando na página apenas os personagens. Aproximando-se de uma linguagem quase cinematográfica, Satrapi explora enquadramentos de plano geral (nas mudanças de ambiente), médio (nos personagens), primeiro plano (no rosto, partes do corpo e gestos dos personagens), e *close-ups* (nos objetos, rostos, e gestos dos personagens) em suas composições gráficas. Outra característica visual do estilo de Satrapi é o desenho de silhuetas, presente também em suas *graphic novels* *Persépolis*, e *Frango com Ameixas*.

A história contada em primeira pessoa não possui especificamente uma protagonista, todas as mulheres possuem a mesma importância, e são narradoras e personagens ao mesmo tempo. O que leva a narrativa adiante são os constantes *flashbacks* das personagens. Apesar de ser em sua maioria histórias de desilusões amorosas, o humor prevalece, e juntamente com ele, a visão feminina, as

---

<sup>10</sup> “[...]veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia. (EISNER, 1999, p.5).

<sup>11</sup> Em sua origem, os quadrinhos surgiram em tiras compostas por três quadrinhos com proporções semelhantes, publicadas em jornais diários ou semanários. Com a evolução dos quadrinhos como produções independentes, o enquadramento de cada cena passa a exigir a distribuição em páginas inteiras, permitindo que, os desenhistas e roteiristas conquistem liberdade para definir requadros de diversos tamanhos e formatos, de acordo com as expectativas diante da narrativa.

duras críticas ao casamento, à relação entre homem e mulher, e à liberdade sexual da mulher iraniana.

### **O universo das fotonovelas Grande Hotel**

O objetivo desta comunicação é demonstrar o processo de produção de uma fotonarrativa, a partir de cenas da obra “Bordados”, de Marjane Sartrapi, tendo sido definida, anteriormente, como arte sequencial e tendo como enfoque central o universo da mulher iraniana. Para isso, é salutar recuperar um pouco da história das fotonovelas e fazer a análise visual de duas delas, a fim de, posteriormente, proceder a adaptação da referida obra. Acerca de sua origem,

Apareceram na Itália em 1947, a partir da *cinenovela*, ou seja, do argumento de um filme através de uma seleção de fotografias fixas a ele pertencentes, ordenadas e dispostas para uma leitura sequencial, às quais tinham sobrepostos textos explicativos ou de diálogos a fim de facilitar a reconstrução da narrativa. (GUBERN, 1979, p. 19)

Gubern (*ibidem*) aponta que nos anos 50, o amplo mercado consumidor feminino, favoreceu a expansão das fotonovelas, que devido à sua proposta sentimental e moral, elas estavam ligadas à imprensa sentimental e como versão do "romance cor-de-rosa"<sup>12</sup>. Direcionadas ao público feminino, constantemente, suas protagonistas eram mulheres idealistas que lutavam por amores difíceis ou impossíveis. As fotonovelas circulavam através de revistas ou jornais e eram publicadas em capítulos ou em versão completa. "No Brasil, o gênero chegou no final da década de 1940, com a Editora Vecchi, que começou a publicar Grande Hotel, seu título mais famoso, em 1947."(SAMPAIO, 2008, p.1)

Embora tenhamos encontrado dentre as fotonovelas temas como aventura, erotismo, e educação, optamos pelas revistas de temática romântica por se dedicarem ao público feminino e como Marjane Sartrapi em *Bordados* também criarem representações sobre a mulher. Nesse caso, a mulher ocidental.

Para a compreensão da visualidade de uma fotonovela, selecionou-se a edição de *Grande Hotel* nº 667 de 17 de Maio de 1960, distribuída em todo o Brasil e publicada semanalmente pela Editora brasileira Vecchi. A maioria das fotonovelas e fotografias do exemplar é em preto e branco. As cores aparecem na capa da revista, nos detalhes da diagramação, principalmente em títulos e anúncios publicitários, e esporadicamente nas fotografias.

Foram selecionadas duas fotonovelas desta revista para a análise de suas características visuais, identificação do elenco e a composição da equipe de produção, são elas *Lutar por amor* e a *A impossível vingança*, ambas foram publicadas em capítulos.

*Lutar por amor* possui trinta e quatro fotografias em preto e branco colocadas lado a lado com um pequeno espaço em branco entre elas. Em cada página da revista foram distribuídas cinco ou seis imagens; este capítulo da fotonovela é composto por seis páginas. As legendas com a voz do narrador aparecem dentro de uma caixa retangular ou na própria fotografia.

---

<sup>12</sup> "As fotonovelas constituíram durante anos verdadeiras *girls strips* fotográficas, embora circunscritas a um sentimentalismo sumamente primário e melodramático, que expunha invariavelmente as aflições de uma mulher jovem e honesta para conseguir, por fim, o amor de um homem com boa apresentação."(GUBERN, 1979, p. 38).



Figura 1 - Página diagramada da fotonovela com ficha técnica.  
 Fonte: Revista Grande Hotel, 1960, p.13.

O primeiro quadro da fotonovela *Lutar por amor* apresenta a ficha técnica sem desenho no fundo, cuja estrutura é semelhante à abertura de um filme, divulgando o nome dos personagens, seus respectivos intérpretes e a equipe de produção italiana composta pelo diretor, diretor de produção, fotógrafo e cenógrafo. Logo abaixo dessas informações, temos o resumo do capítulo publicado na edição passada. Quando essas fotonovelas chegavam ao Brasil elas eram traduzidas e diagramadas por brasileiros, mas os nomes destas pessoas não constam na ficha técnica.

Percebemos que os atores não olhavam para a câmera quando estavam sendo fotografados de forma que a ação ocorre como se o registro não estivesse ocorrendo. As fotografias apresentam profundidade de campo com bom uso da perspectiva; predominam os enquadramentos de conjunto focando os atores da cintura para cima, ou plano americano.

*A impossível vingança* é uma fotonovela desenhada com roteiro do italiano G. Marzi e quadrinização de G. Pallotti. Justamente por ser desenhada, sua abertura possui apenas o título da história, nome dos autores, desenho dos personagens, resumo da parte publicada na edição anterior da revista. O capítulo possui três páginas com 5 a 7 quadros por folha num total de dezenove quadros. A organização dos quadros é mais descontraída e os requadros possuem contornos irregulares.

Quanto aos enquadramentos de cena, predominam os planos de conjunto, focado nos personagens, mas os planos geral, médio, primeiro plano e de detalhe também foram utilizados. O ângulo em relação ao desenho, na maioria das vezes, é fixo, de tal modo que apenas um desenho foi feito como se fosse visto de cima para baixo. Em relação ao lado, predominam as visões frontal, posterior e de perfil.



Figura 2 - Diagramação da página da fotonovela desenhada com abertura  
 Fonte: (Revista Grande Hotel, 1960, p.37)

A principal diferença visual que encontramos entre a narrativa de desenhada *A impossível vingança*, e a narrativa fotográfica *Lutar por amor* são as expressões faciais dos personagens. Na primeira, os personagens possuem mais indicações de movimento e as expressões faciais de tristeza, raiva, arrependimento ou alegria são mais acentuadas.

Na segunda narrativa, a expressão facial existe nas fotografias das cenas, mas de maneira bem discreta. Na maioria das imagens, o desenhista não faz o movimento da boca dos atores quando falam, mesmo quando há balões de fala para o seu personagem. Gubern (1979, p. 47-48) explica que existe uma grande diferença estética entre a fotografia e o desenho: a fotografia possui o naturalismo em suas imagens. Já o desenho permitiria criações iconográficas das mais fantasiosas e imaginativas, até a distorção grotesca da própria linguagem caricatural, além dos ícones simbólicos típicos da linguagem em quadrinhos, por exemplo, um coração em cima da cabeça de um personagem para exprimir uma intenção amorosa, ou linhas cinéticas para indicar a direção de um veículo. Desse modo, estamos diante da distinção entre fotografia e do desenho, duas linguagens com características próprias.

Enfim, a análise de Grande Hotel permitiu a compreensão dos seguintes aspectos característicos das fotonovelas: podem ser desenhadas ou fotografadas, os atores das fotonovelas desenhadas possuem rostos mais expressivos, a interpretação, expressão e a captação dos movimentos dos atores em cena podem ser melhoradas nas fotonovelas desenhadas. A fim de explorar o potencial da linguagem fotográfica e dos atores, recorreremos às técnicas teatrais, cujo processo será descrito em seguida.

## Dirigindo a fotonarrativa *Felicidade Clandestina*

A partir da análise das fotografias e desenhos das narrativas da revista de fotonovela, surgiu o interesse de adaptar uma cena da obra *Bordados* para uma fotonarrativa.<sup>13</sup> Embora tenha sido feita a retomada à estética da fotonovela, as mulheres retratadas por Satrapi são bem diferentes daquelas retratadas na revista *Grande Hotel* (GH) da década de 1960.

Mesmo que muita coisa tenha mudado de lá, o padrão das mulheres de GH jovens, magras e belas, que sonham em casar e ter filhos, ainda pode ser encontrado hoje em dia, entre nós ocidentais. Já em *Bordados*, as mulheres não obedecem a um padrão. Ao contrário do que costuma ser difundido em relação a mulher iraniana, as personagens de Satrapi são vaidosas e românticas, sem deixar de lado um posicionamento crítico sobre a relação entre homem e mulher, e sem assumirem o papel de vítima. Outro motivo que chamou minha atenção para este livro de Satrapi foi a apresentação das divisões ideológicas entre mulheres iranianas retratadas tanto em *Bordados* quanto em *Persépolis*: as tradicionais e religiosas, as seculares e progressistas.

Para esta adaptação fotográfica, dividi *Bordados* em capítulos e selecionei o trecho que conta a história de Parvin e Amineh<sup>14</sup>. Amineh, após se livrar de um casamento fracassado, conhece na Alemanha um homem casado chamado Herbert. Eles se apaixonam e ficam juntos por um tempo, mas depois ela chega à conclusão de que ser amante não é papel para ela. Já Parvin casou forçadamente aos 13 anos com um general do exército e, com a morte dele, herda alguns bens e parte para a Europa, onde estudaria arte. Lá ela se torna amante de um ministro e defende que ser amante de homem casado é muito vantajoso.

A pequena história criada foi intitulada de *Felicidade Clandestina*,<sup>15</sup> o seu elenco é formado por estudantes de graduação em Artes Cênicas da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), e por atores e atrizes do Grupo de Estudo, Investigação e Produção Teatral, Companhia Mínima Goiânia, dirigida por Franco Pimentel. Após a seleção dos atores, definido o roteiro e elaborado o *storyboard*, partimos para a caracterização do espaço e instalação de equipamento para captação das imagens.

Como nos apropriamos dos móveis e objetos decoração do apartamento, apenas os posicionamos com base no desenho de Satrapi. A inserção de detalhes que remetem a Europa como quadros e livros de Paris deve-se ao fato do aparecimento de objetos que remetem ao ocidente nos próprios livros da autora, principalmente em *Persépolis*. A mescla desses objetos também simboliza a influência que o ocidente tem na vida dos iranianos. Com base no texto e nos desenhos de Satrapi,

---

<sup>13</sup> Ao pesquisarmos sobre as definições de "fotonovela", percebemos que o termo estava principalmente associado a narrativas de teor sentimental. Com o objetivo de não limitar o potencial expressivo de uma narrativa fotográfica a um gênero específico, conceituamos este trabalho de fotonarrativa.

<sup>14</sup> Inicialmente a intenção era a montagem de todo o texto, mas percebi que devido ao tempo e os altos custos de produção a proposta seria inviável. Neste sentido, optei pela seleção de um fragmento para atender os objetivos do projeto. Esse trecho do livro foi selecionado para adaptação fotográfica devido a sua viabilidade de execução. O trabalho não tem como objetivo exaltar o adultério e nem discutir questões moralistas.

<sup>15</sup> Disponível na íntegra em: <http://azad-fii.blogspot.com.br/>.

além de fotografar na sala de estar, as cenas foram adaptadas para o quarto de casal, lavabo, cozinha, recepção e salão de festas do prédio.

Por se tratar de uma história contada em ambiente residencial, optou-se por uma iluminação do ambiente cotidiano. A luz natural foi aproveitada e projetada através das janelas e portas do espaço, enquanto a luz artificial obtida através do flash externo rebatido no teto se prestou apenas para reforçar a iluminação geral do cenário e, em alguns momentos, para iluminar o rosto dos atores.

Apesar de todas as mulheres usarem roupas de cor preta, com mangas longas cobrindo todo o braço, a personalidade de cada personagem é revelada nos detalhes no vestuário, como nos decotes, comprimento e no caimento da roupa, justa ou larga. O uso de roupas com decotes no Irã é mal visto pelos conservadores e podem ser considerados atos de rebeldia, assim como roupas que marcam o corpo da mulher. Seguindo os desenhos de Satrapi, as personagens não usam o véu islâmico uma vez que as iranianas não precisam usá-lo dentro de casa.

Estabelecidos os elementos fundamentais da Direção de Arte, ou seja, caracterização do espaço cênico e dos intérpretes, partiu-se para a captação e, posterior, edição das imagens.

### **Processo fotográfico e edição das imagens**

Com o objetivo de melhor produzir as imagens e dirigir os atores, recorreu-se a uma ferramenta do cinema, o *storyboard*. O *storyboard* se fundamenta no desenho dos quadros a serem fotografados, permite a pré-visualização da composição das cenas prevendo os ângulos fotográficos e posicionamento dos atores. Evidentemente que algumas das tomadas preservavam a composição original, mas em outros casos, os quadros foram adaptados. A partir do *storyboard*, o processo fotográfico consistiu em três etapas: a captura, a seleção e o tratamento digital das imagens.

Os atores e atrizes não ensaiaram para realização deste trabalho, e muitos comentaram que nunca haviam atuado para a câmera fotográfica. Mesmo que não faça parte efetiva da formação do Diretor de Arte, o elenco foi dirigido por Janayne Carvalho do Amaral<sup>16</sup>, com base em duas técnicas do método de interpretação proposto por Stanislavski.

A primeira se baseia na proposta de Aslan (1994) que consiste em estimular a memória emotiva ator, ou seja, provocar uma emoção sincera a partir da sua experiência pessoal semelhante àquela vivida pela personagem. A segunda intitula-se “o mágico se fosse”, que conforme explica Kusnet (1992) consiste em estimular o ator a perguntar para si próprio: - E se eu fosse à personagem? Se eu estivesse nessa situação, se estivesse diante das “circunstâncias propostas” pelo autor da peça, como reagiria? Com base nessas proposições, os atores foram orientados a se expressarem a partir de situações/circunstâncias contidas no texto de *Bordados*.

O uso dos planos cinematográficos ocorre da mesma forma na fotografia e nos quadrinhos. Na passagem do desenho para a fotografia, o processo de adaptação acontece de duas formas:

- A fotografia da cena adota o mesmo ângulo do desenho de Satrapi, embora possa ter variação de posicionamento.

---

<sup>16</sup> A direção da parte fotográfica deste trabalho foi feita sob a supervisão da Profa. Ana Rita Vidica Fernandes, e da parte teatral pelo Prof. Newton Armani de Souza.





Figura 3 - Bordados  
Fonte: (SATRAPI, 2010, p.105 )



Figura 4 - Adaptação fotográfica  
Foto: Janayne Carvalho do Amaral

- A fotografia da cena é totalmente adaptada com base na ideia/sentido do desenho.

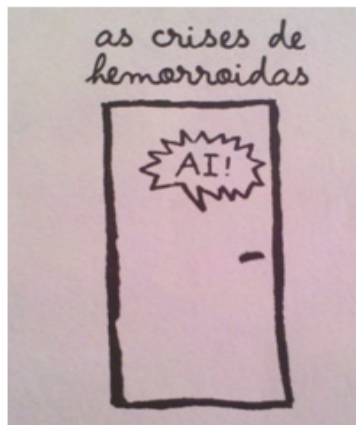


Figura 5 - Bordados  
Fonte: (SATRAPI, 2010, p.105)



Figura 6 - Adaptação fotográfica  
Foto: Janayne Carvalho do Amaral

Mesmo com a orientação pré-estabelecida através do *storyboard*, a produção fotográfica exige uma larga margem de segurança na seleção de imagens adequadas à edição. Nesse sentido, de um total de 300 fotogramas, 55 foram pré-selecionadas para a primeira etapa de edição nos softwares *Photoshop* e *Lightroom*. No primeiro fizemos recortes e eliminamos elementos indesejáveis, como a marca das roupas dos atores, manchas em seus dentes, fios de cabelo fora do lugar e objetos cênicos ou técnicos que tenham ultrapassado o recorte. No *Lightroom* colocamos todas as imagens em preto e branco e fizemos ajustes na iluminação.

Antes das imagens passarem por uma nova manipulação digital nos *softwares* de diagramação e ilustração, fizemos um “boneco”<sup>17</sup>. A partir de uma avaliação durante o processo, definiu-se que fotonarrativa seria composta com 34 quadros distribuídos em 13 páginas. Embora a versão digital tenha sofrido algumas alterações, esse planejamento manual facilitou a execução do trabalho no *indesign* um software específico para diagramação.

A ficha técnica de abertura de *Felicidade Clandestina* segue o modelo das fotonovelas fotografadas da *Revista Grande Hotel*, dando os créditos ao diretor, ao roteirista, e ao elenco. Com

<sup>17</sup> Este é recurso utilizado em artes gráficas que funciona como um modelo da paginação do impresso.

duas diferenças, não foi inserido o resumo de *Bordados* na ficha, pois na própria fotonarrativa foram recuperados elementos essenciais de trechos anteriores (cenário e personagens) com o objetivo de situar melhor leitor quanto à parte da narrativa adaptada. A outra diferença é que o nome do editor das imagens e do arte-finalista foram colocados para dar credibilidade a todos os envolvidos na realização do trabalho.

A finalização do projeto gráfico levou em consideração os elementos comuns aos quadrinhos e à fotonarrativa. Esta sequência fotográfica foi montada segundo os conceitos abordados por Will Eisner (2010), a respeito dos quadrinhos e seus elementos, tais como o requadro, os balões e o *timing*, tidos como ferramentas para despertar o envolvimento do leitor com a narrativa.

Eisner (2010) explica que a forma como os quadrinhos são organizados na página é fundamental para expressar a ideia de tempo na narrativa visual e transmitir uma mensagem ou emoção específica. Essa sensação também pode ser expressa através de símbolos, de grafismos e dos balões. Em *Felicidade Clandestina* a ideia de *timing* foi criada através da transformação de um quadrinho de Satrapi em várias fotografias, por exemplo, o desenho da boca aberta abaixo (figura 7) com a frase “os dentes estão tinindo” originou toda a narrativa da figura 8.



Figura 7 - Recorte de Trecho de *Bordados*.  
Fonte: (SATRAPI, 2010, p.50)



Figura 8 - A ideia de tempo e os requadros de *Felicidade Clandestina* - décima página da fotonarrativa- trecho da sequência "Quando um homem casado vai ver a amante."

Fotografias: Janayne Carvalho do Amaral

Já os requadros em “branco” inseridos entre os requadros representam a passagem do tempo, enquanto os demais requadros fotográficos possuem contornos retos ou irregulares a fim de contribuir para a construção da atmosfera informal da história. Como esta não é uma narrativa linear, foi adotado como padrão, que a composição das cenas que aconteceram no passado fosse sobreposta em páginas com fundo cinza e as ações do presente em páginas de fundo branco.



Figura 9 - Os balões de *Felicidade Clandestina* - página cinco e seis da fotonarrativa – trecho da sequência "As vantagens de ser amante."  
Fotografias: Janayne Carvalho do Amaral

Como se pode observar na ilustração acima a atriz ao fazer a pergunta “você conseguem imaginar?” é fotografada olhando para a câmera, pois o convite à imaginação é tanto para os outros personagens da história quanto para o leitor.

Para dar ênfase às emoções representadas pelos atores e experimentar a junção da fotografia com o desenho, os balões foram trabalhados visualmente, de acordo com o que Eisner (2010, p. 24) define como uma tentativa de “captar e tornar visível um elemento etéreo: o som”. Como exemplo, o balão do primeiro quadrinho da página 6 da figura 9 acima possui formato oval, mas o seu “rabicho” é representado como um “raio”, na tentativa de expressar a ideia de raiva na fala da personagem. Já no segundo quadrinho da mesma página, para expressar sensação de “nojo” na fala da personagem, o balão sobre alterações na sua forma e rabicho, suas linhas são sinuosas assim como as linhas de expressão que são formadas em nosso rosto quando temos a sensação de repulsa diante de algo.

O desenho de linhas também foi utilizado em algumas fotografias, pois McCloud (2005, p. 128), explica que elas podem representar fenômenos visíveis aos nossos olhos como a – fumaça, ou invisíveis, como por exemplo, o cheiro; essas linhas não seriam figuras, mas uma metáfora visual, um símbolo.

Em *Felicidade Clandestina*, os elementos invisíveis traduzidos graficamente são o odor do mau-hálito e da flatulência, como se pode observar na sequência fotográfica abaixo:



Figura 10 - *A linha como metáfora visual em Felicidade Clandestina - página sete da fotonarrativa*  
Fotografias: Janaynne Carvalho do Amaral.

Há também o grupo de triângulos finos que aparecem sobre a cabeça de Parvin com a cor vermelha enfatiza os sentimentos de indignação ou raiva, na cor preta enfatiza a repulsa que a personagem sente ao segurar a cueca suja (Ver figura 9, página 6).

A escolha das cores das linhas foi pautada no esquema de significação proposto por psicólogos e especialistas em cores, estudo mencionado por Modesto Farina (1990, p. 111-115) em seu livro *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. O esquema é dividido em dois grupos: sensações acromáticas e cromáticas, em que cada cor possui seu significado e sua associação pode ser afetiva ou material.

Desse modo, a cor preta, associação material, foi associada com a sujeira nos quadros nos quais as linhas representam flatulência, mau-hálito e cuecas sujas; verde, frescor associado ao hálito fresco. Por fim, a cor vermelha, associação afetiva, aparece enfatizando sentimentos como ira e revolta.

### Considerações Finais

Durante as etapas de produção da fotonovela *Felicidade Clandestina* foi observado que este é um trabalho de alto custo que envolve profissionais de várias áreas, a criação/adaptação de uma fotonarrativa é um processo equivalente às fases de uma realização cinematográfica, se diferenciando apenas pelo fato de não haver filmagem e trilha sonora. Em contrapartida, há um rigoroso investimento em editoração.

Desse modo, na área da Direção de Arte da cena estão envolvidos além do diretor e o roteirista, o figurinista, o maquiador, o cenógrafo e uma equipe técnica para trabalhar o tempo todo com o diretor. Na área editorial da Direção de Arte gráfica contamos com editor de imagens, arte-finalista, revisora e tradutora.

Assim, a criação desta fotonovela exigiu conhecimentos básicos sobre impressos, a linguagem fotográfica, teatral, cinematográfica e dos quadrinhos. A proposta do estudo e utilização de diversas linguagens artísticas ao mesmo tempo, não é criar uma relação complementar já que cada uma tem a sua particularidade, mas uma relação de interatividade explorando ao máximo sua capacidade de expressar ideias e conceitos quando colocadas em conjunto. Percebeu-se que a narrativa fotográfica pode alcançar a mesma expressividade dos quadrinhos, quando dialogada com os métodos de direção do ator no teatro.

A escolha de *Bordados* como roteiro para a realização desta experiência permitiu contrapor a imagem da mulher do corpo perfeito, romântica, submissa, ou erótica das revistas de fotonovela, e é um convite para se pensar o quanto a realidade das iranianas ao mesmo tempo está próxima e distante de nós, ocidentais.

Próximas porque suas dores e desilusões com a vida não são diferentes de nós ocidentais. Distantes porque ao mostrar as fotografias para amigos e professores fui questionada se havia errado na composição dos cenários e figurinos, e muitos disseram “elas não são iranianas”, “onde estão os véus e a burca?” “e a dança do ventre?”, ou “não me sinto no Irã”. Neste sentido, notou-se que a imagem dos iranianos está fortemente associada aos árabes, embora estes sejam povos que compartilhem o Islã, suas culturas possuem diferentes universos de significação com encontros e particularidades que ainda não são muito claros para nós.

Afinal, o que sabemos sobre os iranianos? Percebe-se que isso revela o quanto há uma representação imagética depreciativa, exótica e estereotipada dos orientais. Se os grandes responsáveis pela propagação dessas imagens são as mídias de massa, por que não se pode utilizar os mesmos meios para compartilhar de forma visual nossas pesquisas, e proporcionar um melhor conhecimento do *outro*?

Esse “outro” pode ser percebido nesta fotonarrativa que pretende, com isso, disseminar um outro Irã e, principalmente, outras iranianas, que por de trás dos véus são mulheres fortes e potentes de significação.

## Referências

- ASLAN, Odete. Stanilavski. In: \_\_\_\_\_. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Quadrinhos e Arte Sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GUBERN, Román. *Literatura da imagem*. São Paulo: Editora Salvat, 1979. (Coleção Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 57).
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4. ed. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 1990. p. 111-113.

KUSTEN, Eugênio. Circunstâncias propostas. O mágico se fosse. Visualização. In: \_\_\_\_\_. *Ator e método*. 4.ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucitec Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992. p. 35-47.

MCCLLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. Tradução Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

\_\_\_\_\_. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

REVISTA GRANDE HOTEL: A mágica revista do amor. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, n. 667, 17 mai. 1960. 50p.

SAMPAIO, Isabel Silva. *Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores*. 2008. 287p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SATRAPI, Marjane. *Bordados*. Tradução Paulo Werneck. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Título original: Broderies.

\_\_\_\_\_. *Frango com ameixas*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Título original: Poulet aux prunes.

\_\_\_\_\_. *Persépolis*. Tradução Paulo Werneck. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: Persepolis.

STEVEN BARCLAY AGENCY. *Marjane Satrapi*. Disponível em: <<http://barclayagency.com/satrapi.html>>. Acesso em: 01 dez. 2013.