

LITERATURA E QUADRINHOS: LINGUAGENS EM DIÁLOGO

Rosa Maria Cuba Riche (UERJ)
rosacubariche@gmail.com

Um grande número de recontos e adaptações de textos já consagrados pela crítica ganhou o mercado nos últimos anos. Da narrativa oral africana para a escrita, de obras da literatura universal para produções com texto mais enxuto, voltadas para o leitor menos experiente, de romances mais atuais para histórias em quadrinhos, sem falar em filmes que saíram das telas e ganharam as páginas do livro, são inúmeras as adaptações. Se verificarmos esse percentual nos últimos anos, esse dado fica ainda mais claro ao observador que se depara com o crescimento de textos que ganharam a roupagem dos quadrinhos. Aproximadamente, 1300 títulos de literatura infantil e juvenil produzidos em 2011, foram inscritos pelas editoras para concorrer ao Prêmio Anual da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, sem contar os outros livros publicados. Desse total, aproximadamente, 7% são adaptações de gêneros textuais variados para a linguagem dos quadrinhos. O interesse dessa pesquisa nasceu da curiosidade de investigar a qualidade dessa produção que chega às mãos do leitor comum e principalmente do leitor em formação, que muitas vezes não teve contato com a obra original, mas é atraído principalmente pelas histórias em quadrinhos.

O objetivo dessa pesquisa é investigar a adaptação de um texto literário para a linguagem dos quadrinhos, a partir da análise de obras do gênero, lançadas no mercado no último ano. Como se dá o reconto da narrativa original? Em que medida a adaptação do texto para o gênero quadrinhos provoca um reducionismo do enredo e uma simplificação da linguagem literária? Que recursos gráficos o adaptador utiliza para fazer a transposição de um gênero para o outro sem perder a literariedade do texto? Essas e outras são indagações que pretendemos responder através desse trabalho. Em função do grande quantitativo de títulos, fez-se necessário um recorte do corpus, e o ponto de partida foi a análise da obra *O caçador de pipas* de Khaled Hosseini na versão em quadrinhos, ilustrada por Fabio Celoni e Mirka Andolfo, em comparação com o romance homônimo. Outras obras serão analisadas no decorrer da pesquisa, que teve início com um estudo sobre o reconto da narrativa oral africana

Domikalina, realizado por Rogério Andrade Barbosa, no livro *Histórias que nos Contaram em Luanda*.

Após a análise e a comparação entre o texto original e o adaptado, serão levantados os recursos utilizados pelo adaptador para transpor o texto escolhido para a nova linguagem e verificado como se deu a mudança de um gênero para o outro. Isso implica em averiguar como a imagem foi utilizada a serviço da narrativa, se os recortes contemplam os ganchos principais do enredo, o papel do entrequadro e sua função no imaginário do leitor, a maior ou menor fidelidade ao texto matriz. O aporte teórico escolhido para dar suporte à pesquisa está pautado na obra de estudiosos do gênero quadrinhos e da arte sequencial como Will Eisner, Scott McCloud, Sonia M. Bibe-Luyten dentre outros; de estudiosos da imagem (Alberto Manguel), do reconto (Sophie Van der Liedon, Vera M. Tieztzmann Silva) e da adaptação (Lielson Zeni, Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos, Affonso Romano de Sant’Anna, Mario Feijó Borges Monteiro).

Há vários critérios para proceder uma análise comparativa entre duas obras escolhidas. Pode-se partir dos chamados ganchos, ou, dialogando com Roland Barthes, dividir em unidades de comparação. Entenda-se por unidade de comparação uma sentença, um parágrafo, uma palavra que tenha essa função indicada por Barthes. Pode-se também acrescentar as temáticas, a caracterização das personagens, a ideologia, os símbolos, os recursos da linguagem de que o adaptador lança mão para a adaptação e a própria estrutura narrativa, o encadeamento das cenas, a progressão, o clímax.

Quando se fala de textos literários que ganharam nova roupagem na linguagem dos quadrinhos, dois conceitos veem à tona: o de reconto e o de adaptação. Três áreas dialogam para pensar esse objeto de estudo: letras, artes e comunicação; cada uma com as suas especificidades pode contribuir para refletir sobre o texto verbal, o texto não verbal/imagem e a adaptação para o novo gênero textual.

O termo “reconto”, com seu prefixo reduplicativo, significa contar de novo, pode-se atrelar à oralidade nas histórias que circulam em comunidades narrativas de tradição oral, como as africanas (*Histórias que nos contaram em Luanda*, de Rogério Andrade Barbosa), assim como pode ter o foco na produção escrita, como um texto literário disponível para um leitor menos experiente, em coleções como a da Cia. das Letrinhas, das editoras Scipioni, Ática, Nova Fronteira, Peirópolis e de muitas ou-

tras que encontraram nas adaptações de clássicos da literatura universal um novo filão. O reconto também pode optar por outro tipo de linguagem - a imagem – como os contos de fadas por imagens de Rui de Oliveira (*Chapeuzinho Vermelho, A Bela e a Fera*), *O Gato de Botas: cordel em imagens* de Jô de Oliveira (2011), ou usar a linguagem de quadrinhos que une imagem e texto.

Tomado aqui em sua acepção mais ampla, o reconto ou contar de novo, não está atrelado à ideia de recontar um conto, como fizeram os Irmãos Grimm, há dois séculos, ou às traduções e adaptações, como fizeram os irmãos Charles e Mary Lamb, na coleção *Contos de Shakespeare* ao adaptarem para a narrativa em prosa as tragédias e comédias do autor inglês, ou mesmo os autores brasileiros como Ruth Rocha, com *Odisseia* de Homero (2001), *Nau Catarineta* de Roger Mello (2005) e de Ana Maria Machado (2011), *Os três mosqueteiros* de Ana Maria Machado, (2011), *As 100 melhores lendas do folclore brasileiro* de A. S. Franchini (2011) e tantos outros. Pretendemos nos ater mais especificamente às obras em que a mudança de linguagem se dá da prosa ficcional para a os quadrinhos.

Nessas obras, os verbos recontar e adaptar são conjugados juntos, não são excludentes, mas complementares. Ora encontramos textos literários recortados e adaptados à linguagem dos quadrinhos com a fala do narrador usada para resumir o texto na legenda, no alto dos quadrinhos, ora o texto é um reconto, mas contém muitas falas totalmente idênticas às ditas pelos personagens da obra matriz, ou obra primeira.

E a adaptação, o que é?

Segundo Zeni, “Adaptação é uma obra que pretende rerepresentar de alguma forma outra obra, mesmo que essa adaptação seja em um meio diferente, com mais ou menos personagens, em outra língua, em espaço diferente, em outro tempo.” (ZENI, 2009, p. 131). É o que acontece no cinema, (em *Harry Potter* ou em o *Segredo de Hugo Cabret*), nos seriados de TV e em novelas brasileiras e nas histórias em quadrinhos.

Dialogando com o filósofo francês Michel Foucault,

adaptação é um discurso que se atualiza. (...) Podemos considerar a adaptação de um clássico da literatura como uma estratégia de atualização de um discurso literário (estratégia que é predominantemente confirmadora, mas algumas vezes subversiva) (*Apud* MONTEIRO, p. 16),

ou seja, discurso que pode ser endossado, paráfrase, ou subvertido, paródia. Segundo o filósofo,

As adaptações existem e são necessárias porque toda e qualquer sociedade precisa atualizar seus discursos (artísticos, filosóficos, jurídicos). (...) Toda sociedade é construída por uma rede complexa e sofisticada de discursos; para se manter coesa ou para se reconstruir constantemente, se corrigir, se ajustar depende da atualização de seus discursos (*Ibidem*).

Por que adaptar? Segundo Monteiro, o principal objetivo é manter viva e bem ativa certa tradição considerada de valor. Se morrem os autores e seus leitores, como se dá a permanência de uma obra literária? Pela conquista de novos leitores; são eles que atualizam o discurso. A adaptação literária é um tipo especial de tradução que envolve seleção de conteúdo, adequação da linguagem para rerepresentar a obra aos novos leitores de um novo tempo, explica o pesquisador. (*Ibidem*).

Para Affonso Romano de Sant'Anna, na literatura, a aproximação entre tradução e paráfrase aparece explicitamente em John Dryden, para quem o tradutor tem liberdade de variar palavra e sentido ou até abandonar ambos, quando há oportunidade. Dryden distingue entre “metafrase, converter um autor, palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra”; e “paráfrase: tradução que o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido” (SANT'ANNA, 1988, p. 18)

Para Monteiro, a adaptação é uma forma artística da paráfrase. Uma definição oficial desse termo é: “a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. (...). (SANT'ANNA, 1988, p. 17). Em geral ela se aproxima do original em extensão.” Melhor dizendo, se refere à possibilidade de narrar uma história com as próprias palavras, mas mantendo o enredo original. Os conceitos de adaptação defendidos por todos esses pesquisadores para estudar as adaptações literárias também se aplicam às adaptações feitas para a linguagem dos quadrinhos.

As principais questões com as quais o adaptador se depara ao fazer uma adaptação são: o que cortar, como resumir o texto matriz sem mutilar o enredo, que mudanças podem os cortes produzir no discurso literário? Os cortes feitos pelo adaptador não podem deixar marcas na narrativa. Se para ser adaptação, é preciso ser paráfrase, um novo texto em que o adaptador conta a história com suas próprias palavras; isso significa dizer que é preciso atualizar a linguagem, tendo em vista o público e a moral vigente na sociedade da época. Para tornar mais clara a afirmação,

Monteiro lembra algumas adaptações feitas por autores como Ana Maria Machado em *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, em que a autora suprime a passagem em que o rei manda matar os bebês do reino, na tentativa de eliminar filho bastardo que no futuro tentará usurpar sua coroa; ou a adaptação de *Odisseia*, feita por Ruth Rocha. Nela, a violência de Ulisses que manda torturar com requintes de crueldade escravos que não tinham se “comportado bem” na sua ausência é suprimida. (MONTEIRO, p. 20). Entretanto, não é isso que ocorre na adaptação para quadrinhos do romance *O Caçador de pipas*, de Khaled Houssein. O estupro sofrido por Hassan, filho do empregado, e presenciado por Amir, o filho do patrão de Hassan, é transposto para a linguagem visual, usando uma paleta de cores sombrias, em tons esverdeados. A supressão dessa passagem, momento de intensa dramaticidade do enredo, diminuiria a culpa que Amir sente em relação ao seu comportamento desleal para com o “amigo” fiel; característica que marca o perfil dessa personagem e move a trama.

Segundo Lielson Zeni, a obra adaptada guarda uma relação de semelhança com a obra original. Vale lembrar a resposta de Jacob Grimm a um amigo quando este lhe diz que jamais acreditaria que os *kindermärchen* (Contos Infantis) foram transcritos tal qual os Irmãos os receberam: “uma fidelidade matemática é absolutamente impossível” e completa dizendo que “não podes quebrar um ovo sem que parte da clara adira à casca”, porém o importante é “não romper a gema do ovo”. A gema seria o núcleo fundamental da história, sem acrescentar ou mudar nada de essencial (JOLLES, 1976, p. 187-188).

Tratando-se de histórias em quadrinhos, as duas obras, um texto em prosa ficcional e uma com palavras e imagens, as palavras podem variar, as imagens dos quadrinhos serem diferentes daquelas que o leitor imaginou ao ler e, mesmo assim, termos uma adaptação. O adaptador tem liberdade de suprimir cenas, como acontece em *O Caçador de Pipas*, fazer recortes, omissões, mas o que é contado se assemelha. Não é uma regra absoluta, mas se aplica a muitas adaptações. Por isso, em função dessas nuances, não cabem modelos fixos de estrutura para análise. A partir de um determinado corpus, o estudioso da adaptação pode encontrar variáveis; é o que se observa na história em quadrinhos em pauta, em que a adaptação vem quase colada ao texto original, este, aliado aos recursos da linguagem dos quadrinhos, imprimem à obra a marca da diferença. Concordamos com Zeni quando afirma que “O ideal seria compará-las como duas obras autônomas que guardam uma intenção de seme-

lhança.” (ZENI, 2009, p. 131) Isso significa dizer que, embora o ponto de partida seja a obra literária e a história em quadrinhos esteja próxima ao texto matriz, ela consegue ser uma obra autônoma e o resultado final é sempre uma obra nova.

Alguns críticos acreditam que histórias em quadrinhos não são literatura e que, por mais que a elas se apliquem teorias literárias para a análise estrutural da narrativa, elas não são literatura, são histórias em quadrinhos. Discussões à parte, na leitura comparativa entre o romance e a história em quadrinhos, o que precisa ficar claro é a percepção de que são artes diferentes, com sentidos estéticos distintos.

Nessa perspectiva comparativa, vale lembrar das ideias preconizadas pelo teórico francês Roland Barthes, em seu texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*, ao afirmar que a narrativa:

pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral e escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura de todas as substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...) no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos (BARTHES, 1971, p. 18, *apud* ZENI, p. 135).

A tendência de adaptar clássicos da literatura para histórias em quadrinhos remonta à metade do século passado com a Coleção *Clássic Illustrated*, revista americana inicialmente chamada de *Classic Comics* surgiu em 1941 até 1971 (*Moby Dick*, *Os três mosqueteiros*, *Os miseráveis*). No Brasil, ela foi usada pela EBAL, no Rio de Janeiro, nas séries *Edição Maravilhosa*, 1941-1961, e *Álbum Gigante*, 1949-1955.

A editora brasileira juntou obras da literatura nacional aos títulos da revista americana como *Iracema*, adaptada por André Le Blanc, e *O guarani* (José de Alencar), *Memórias de um Sargento de Milícias* (Manuel Antônio de Almeida), *Menino de engenho e Doidinho* (José Lins do Rego), livros de Malba Tahan e romances de Bernardo Guimarães. Embora alguns adaptadores como Le Blanc respeitassem as características da narrativa visual, era tal a massa de textos nas legendas das adaptações, que a imagem não narrava, não mostrava a ação ocorrendo, apenas ilustrava as cenas, algumas com qualidade, mas faltava agilidade. É o que ocorre hoje com adaptações em que o adaptador transporta para os quadrinhos a narrativa original, suprimindo apenas alguns trechos, colocando uma grande massa de textos nas legendas, como ocorre em *Frankstein*, da editora Peirópolis, publicada em 2012.

A pesquisa está em curso, mas a análise inicial comparativa entre o romance e a história em quadrinhos *O Caçador de Pipas* já apontou algumas conclusões iniciais:

- ❖ a fidelidade ao texto original com a manutenção de algumas falas idênticas às das personagens do romance sinalizadas pelo uso das aspas. Veja-se o diálogo entre Baba, o pai de Amir, e Rahim Khan, seu amigo e sócio:

– Na verdade, não me reconheço no meu filho.

– E daí? As crianças não são cadernos de colorir. Você não pode preenchê-lo com as suas cores favoritas (cf. p. 11, HQ e p. 29 livro).

- ❖ a presença de recortes necessários à adaptação para o gênero quadrinhos sem perder os ganchos da narrativa e o fio condutor do enredo. Como quando o narrador do romance cita os dois presentes que Amir ganhou do pai no aniversário e, na HQ, o adaptador só se refere ao relógio porque este é o gancho responsável pela progressão narrativa e dará continuidade à cena seguinte, quando Amir esconde-o debaixo das cobertas da cama de Hassan para depois acusá-lo de tê-lo roubado e assim se livrar da presença dele na casa. Veja-se o trecho:

Ele me deu dois presentes. Um deles uma Schwinn Stingray novinha em folha, a rainha das bicicletas. (cf. p. 58 do texto original do livro)

escondi notas de afegães mais o relógio. (p. 59 texto adaptado da HQ)

- ❖ a transposição para imagem dos traços fisionômicos que marcam a raça e o caráter das personagens. Veja-se, por exemplo, a fisionomia de Hassan, retratada com os olhos amendoados, tom de pele amarelado, traços característicos do povo mongol, (cf. p. 9 da HQ e p. 16 do livro). O porte altivo, magro, esguio, de cabelos louros, sorriso sarcástico, vestido com paletó de gola e punhos de pele de Assef, o esturpador, perfil que contrasta com a baixa estatura, o porte e a simplicidade das vestes de Hassan.
- ❖ a caracterização dos ambientes externo e interno em que se passa a história. O ambiente externo descrito no romance, a arquitetura da casa de Amir, com um “portão de ferro fundido que se abre em duas partes, piso de mármore, janelas enormes de vidro”, e a decoração interna com “tapeçaria com fios dourados” (cf. p. 12, livro); o quintal: “à sombra de um pé de nêspers ficava a casa dos empregados, uma casinha modesta onde Hassan morava com os

pais.” (cf. p. 13 livro e p. 14 HQ) são retratados na história em quadrinhos com pequenas adaptações.

- ❖ o uso de imagens para narrar as cenas do livro (p. 50 da HQ) como na passagem : “vi algo que nunca vou me esquecer: Hassan servindo bebidas a Assef e Wali em uma bandeja de prata.” (cf. p. 105 livro e p. 57 HQ.).O texto do romance substituído pela imagem narrativa da cena : “um dia de verão, usei uma das facas de cozinha de Ali para gravar nossos nomes naquela árvore.” Hassan faz uma inscrição no pé de romã. Imagem sem palavras de grande força narrativa que ocupa todo o quadrinho. (cf. p. 34 livro e 50 HQ). O silêncio, entendido como ausência de palavras, é usado como forma de narrar, através da sequência de imagens que aparecem na página. (cf. p. 15-16 e 17). A ocupação do espaço inteiro da página com uma só imagem usada para exacerbar a culpa de Amir. (cf. p. 45 HQ). Mesmo tendo assistido à cena de estupro escondido no vão de um muro, Amir espera o grupo comandado por Assef ir embora para encontrar Hassan sangrando, mas finge não saber de nada. Segue-se uma digressão enxuta da narrativa com legenda (cf. p. 59 HQ).
- ❖ as cenas mais dramáticas são transpostas para a imagem sem perder a sutileza. Veja-se o caso do estupro de Hassan, um dos momentos de maior intensidade dramática que serve para exacerbar a covardia e a culpa que Amir sente por não reagir diante do abuso sofrido pelo amigo fiel e é o gancho principal da diegese. A cena é adaptada com vigor de imagens e tons, poucas falas verbalizadas e uma fala do inconsciente do narrador, no quadrinho correspondente: “Saí correndo. Saí correndo porque era um covarde.” (p. 77 a 81 livro e p. 42 e 43 HQ). Aqui vale lembrar a máxima: Uma imagem vale mais que mil palavras.
- ❖ a escolha da paleta de cores que varia de intensidade de acordo com a cena retratada; colorida e forte, quando a cena é alegre (p. 17), em tons esverdeados e terrosos esmaecidos, nos momentos dramáticos como no estupro (p. 42 HQ). O jogo de luz e sombra que acentua detalhes importantes da configuração das personagens, dos ganchos do enredo e da ambientação das cenas narradas, está presente em toda a obra. O retorno de Amir ao Paquistão para resgatar o filho de Hassan é marcado por uma mudança de traços das imagens que ganham contornos distintos das anteriores.

- ❖ o uso expressivo dos recursos da linguagem dos quadrinhos e da relação entre a fala e o silêncio que marcam o enredo. A presença do entrequadro cortando de forma quase cinematográfica uma cena para passar a outra e dar progressão à narrativa, delegando ao leitor a possibilidade de imaginar o que se passou e preenchendo os hiatos ou vazios do texto.

Há que se considerar ainda na relação texto/letra e imagem, o estudo da ocupação dos espaços pelas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonância e contraste realizado por Sophie Van der Linden em relação ao livro ilustrado. As reflexões da pesquisadora podem-se aplicar também ao diálogo existente entre as linguagens verbal e não verbal/imagem na história em quadrinhos. Para ela e para muitos ilustradores e cartunistas como Zivaldo, Roger Mello e Rui de Oliveira, só para citar alguns deles, letra é também imagem, ocupação de espaço e deve ser entendida como tal. Essa afirmativa fica mais clara ao observar o alfabeto chinês, em que o uso do pincel e os ideogramas nada mais são que desenhos, imagens sobre o espaço da página. Alguns artistas, como Jean Alessandrini, se definem numa tripla atividade “criador de caracteres tipográficos, assim como ilustrador e autor que” dedicou ampla reflexão à produção de sentido a partir da forma da palavra e da relação que ela tem como as imagens. Segundo ele,

existe uma ocasião _ tão particular que chega a ser excepcional em que a tipografia consegue ocupar diretamente o ilustrador. É quando a própria imagem se constrói a partir de palavras... quando a palavra se torna imagem e a imagem se torna palavra.

E a pesquisadora prossegue afirmando que os termos palavra e imagem lhe parecem imprecisos para descrever as relações formais entre textos e imagens. (LINDEN, 2011, p. 92)

A força do simbólico

Em uma cultura milenar como a dos povos orientais, elementos que podem parecer irrelevantes ao homem ocidental, carregam uma força simbólica que passa despercebida ao olhar do leitor menos atento. Para compreender a importância de alguns desses elementos que aparecem no texto, seria preciso um estudo mais aprofundado da arquitetura das casas, dos costumes, da organização social e da própria história da sociedade retratada na narrativa. Como não se trata aqui de um estudo antropológi-

co, iremos nos ater a alguns dos elementos mais significativos que enriquecem a compreensão da trama.

A carga simbólica presente na narrativa primeira, deixa também suas marcas na adaptação. São elementos que fazem parte do cotidiano e da cultura dos povos orientais que ganham dimensão especial no relato e carregam uma carga semântica.

A árvore, por exemplo, elemento telúrico por excelência, dá sombra ao quintal da casa, mas também serve de refúgio aos meninos no alto do morro para contarem e ouvirem histórias e perpetuarem no tronco os dois nomes gravados à faca, selando a amizade e o destino dos dois. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier & Gueerbrant:

A árvore é um dos símbolos mais ricos e difundidos, símbolo da vida em perpétua evolução e ascensão para o céu, evoca o simbolismo da verticalidade. Serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica, morte e regeneração, sobretudo as frondosas. No plano do mundo e dos fenômenos, o tronco erguido em direção ao céu símbolo de força e poder eminentemente solar, diz respeito ao falo, imagem arquetípica do pai. (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2006, p. 84).

A árvore, no alto do terreno, fora da casa, abriga, protege, é confiante, acolhe, acaricia e dá segurança a Hassan. Debaxo dela, ele ouve as histórias lidas por Amir, que precisa de um ouvinte para testar seus dotes de leitor proficiente, alimentar seu imaginário e gestar o futuro escritor, desacreditado pelo pai. À sombra da árvore frondosa, selam amizade e fazem promessas para o futuro. Depois de adulto, e da morte de Hassan, ao retornar à cidade para resgatar o filho de Hassan das mãos do poderoso Assef, Amir revê a casa abandonada, mas a árvore permanece em pé, viçosa, no alto do morro, com a inscrição feita por Hassan ainda nítida. No nível do simbólico, “É o aspecto cíclico da evolução cósmica, morte e regeneração”. Traduzindo melhor, Amir, desde que traiu o amigo na infância, acusando-o de ladrão, sentia necessidade de se redimir, honrar a dívida que levou o amigo fiel a abandonar a casa. Depois da morte de Hassan e da fuga do país, Amir nunca mais esteve em paz consigo mesmo. A oportunidade de voltar à terra natal para resgatar o filho de Hassan, seria uma forma de pagar a dívida que o atormentava e assim poder “voltar a ser bom” como gostaria de ter sido na infância. Amir evolui como ser humano, se regenera, fecha o ciclo de um período de vida que o atormentava desde que Hassan partiu daquela casa por sua causa.

Outro elemento que chama a atenção é o portão de ferro batido que se abre em duas partes e separa a casa da rua, descrito no romance e

representado na história em quadrinhos. É o local de passagem entre os dois lados, os dois mundos: o conhecido e protegido e o desconhecido e ameaçador; a casa segura e a rua adversa com seus perigos, a luz e as trevas, a riqueza e a pobreza. Segundo o dicionário de símbolos,

A porta tem um valor inumano psicológico; pois não somente indica passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo ao além. A passagem a quem ela convida é, na maioria das vezes do domínio do profano ao domínio do sagrado. Assim são as portas das catedrais (CHEVALIER GUEERBRANT, 2006, p. 735).

Fora dos portões, no profano, há o perigo, a perda e o sofrimento. Dentro estava a proteção, embora, na história em quadrinhos, essa relação se inverta: o perigo também está dentro de casa como no episódio do falso roubo do relógio, plantado por Amir para incriminar Hassan. Quando o sagrado é profanado por Amir, ao esconder seu relógio debaixo das cobertas de Hassan, a situação se inverte, e o perigo passa a morar dentro da casa, lugar do sagrado; a falta cometida, a traição e o caráter duvidoso de Amir vão atormentá-lo até a idade adulta. Por isso “voltar a ser bom”, uma das primeiras falas de Amir adulto, é o mote que dá início à trama, é o desejo com a possibilidade de se realizar. Quando os dois meninos atravessam o portão, suas vidas seguem rumos distintos e difíceis. Ele aponta a saída para o desconhecido, para o perigo, num convite à viagem rumo ao além.

Outro elemento da cultura local que aparece nas casas de Amir e de Assef, depois deste ter-se tornado chefe religioso, é o tapete. Para os orientais não é, como para muitos ocidentais, um fino objeto de decoração. É um elemento importante da vida pessoal, familiar e tribal. A sua ornamentação não é, em parte alguma, simplesmente ocidental; foi condicionada por ideias, sentimentos milenares:

Como símbolo estético, o tapete expressa muitas vezes a noção de jardim, inseparável da ideia de paraíso. Ali encontram-se flores, amores, animais, pássaros reais e míticos... representa o jardim em si, suas características formais e universais, não um jardim individual, mas a alegria permanente que oferecem os jardins (CHEVALIER GUEERBRANT, 2006, p. 863).

O interior da casa de Amir é coberto por tapetes de seda, símbolo de riqueza e poder, mas também de amor; por outro lado, quando Amir vai buscar o filho de Hassan, o esconderijo de Assef tem as paredes e o chão revestidos de tapetes. Para quem vive ali, é um oásis afastado da cidade, esconderijo do poder, uma fortaleza cercada de riqueza em contraste com a pobreza do povo. O tapete confere identidade ao dono da casa e marca cenas narrativas importantes.

Outro elemento que chama a atenção do leitor, dá nome à obra e é um dos fios que percorre a trama é a pipa. Soltar papagaios de papel é um passatempo muito comum na Ásia oriental. O papagaio de empinar, literalmente (do francês “cervo-voador”) faz lembrar a grande lei físico-química que dá ao cervo Mercúrio a possibilidade de elevar-se e propicia a realização da sublimação filosófica. (CHEVALIER GUEERBRANT, 2006, p. 683)

O ato de soltar pipa abre e fecha a narrativa, mas com conotações diferentes nos dois momentos. Na abertura, mostra a destreza do filho do patrão no manuseio do objeto e a habilidade desenvolvida, aliada a perspicácia do filho do empregado em perceber a direção aleatória que uma pipa cortada pode tomar e conseguir recuperá-la para o amigo. No quadrinho final, a pipa serve de instrumento para estabelecer um vínculo inicial de amizade entre o filho de Hassan, resgatado das mãos de Assef, e Amir que retribui ao menino o que Hassan lhe fizera durante toda a sua infância: recuperava a pipa voada onde quer que ela tivesse ido parar, e repetia a frase muitas vezes pronunciada pelo amigo: “por você, faria isso mil vezes”. Na obra, a pipa reúne, redime, paga a dívida que Amir tem para com o amigo morto e ainda é o meio para conquistar o amor do filho do amigo que falecera, agora resgatado das mãos de Assef.

Se pipa ou qualquer outro nome pelo qual é conhecida, no imaginário popular, está associada à liberdade de voar mais alto, com segurança por estar presa a uma linha comandada por alguém, mesmo correndo o risco de ser cortada, quem solta pipa se arrisca e, quanto mais linha lhe dá, mais alto ela pode voar. Em *O caçador de pipas*, é ela que move a narrativa, marca a trajetória das personagens, gera os mais profundos sentimentos: amor, ciúme, impotência, traição, fidelidade, infidelidade, medo, ganância, ódio e sedução etc. O título da obra antecipa a narrativa, e o vigor da trama fica por conta da habilidade do autor e da destreza e da sensibilidade dos adaptadores, que, mesmo partindo de um texto matriz, criaram outra obra de arte.

Refletir sobre esse objeto híbrido composto de palavras, imagens, símbolos, dotado de características próprias e se aventurar no estudo das adaptações de obras literárias para a linguagem dos quadrinhos com todas as implicações e especificidades que cada uma das artes possui é um desafio posto aos pesquisadores que queiram mergulhar na busca de identidades e diferenças que fazem dessas obras, que chegam ao mercado cada ano em maior quantidade, um objeto tão atraente aos leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBE-LUYTEN, Sonia Maria. *O que é história em quadrinhos?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *História em quadrinhos: leitura crítica.* São Paulo: Paulinas, 1984.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas.* São Paulo: Devir, 2005.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOSSEINI, Kaled. *O caçador de pipas em quadrinhos.* Ilustr: Fabio Celsoni e Mirka Andolfo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *O caçador de pipas.* Trad: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado.* Trad.: Dorothé de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio.* Trad.: Rubens Figueiredo et all. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos.* São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Reinventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte.* São Paulo: Makron Books, 2005.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Permanência e mudanças: o desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura.* Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, mimeo., 2006.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* 3. ed., São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Vera M. Tietzmann. *Sobre contos e recontos.* Goiânia: UFG, 2011, mimeo.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMA, Angela; BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; TULIO, Vilela. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula.* São Paulo: Contexto, 2004.

ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro, RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 127-158.