

O VERBO E O RIO: PONTES DE SIGNO EM *HABIBI*, DE CRAIG THOMPSON¹

THE WORD AND THE RIVER: BRIDGES OF SIGNS IN *HABIBI*, BY CRAIG THOMPSON

*Phellip William de Paula Gruber*²

RESUMO: O presente trabalho visa estabelecer conexões entre a teoria desenvolvida pela estética da recepção, sobretudo a respeito do ato comunicativo, e a obra de arte sequencial intitulada *Habibi*. O texto analisado se utiliza da linguagem da arte sequencial e explora as relações entre a linguagem verbal e icônica, atribuindo sentidos diversos nas relações entre os signos. A teoria do ato comunicativo nos dá condições de perceber os espaços criados no texto, que conduzem o leitor para os sentidos elaborados entre a grafia árabe e a figura do rio.

Palavras-chave: Arte sequencial. *Habibi*. Estética da recepção.

ABSTRACT: This work purposes make connections between the reception theory, mainly the studies about the communicative reading act between the literary work and the reader and the sequential art work called *Habibi*. The text analyzed uses the language of sequential art and explores the relationships between the verbal language and iconic making different meanings between the signs. The communicative theory make us able to perceive the spaces created in the text that lead the reader to the senses elaborated between the arabic spelling and the imagem of the river.

Keywords: Sequential art. *Habib*. Reception theory.

¹ Artigo recebido em 19 de abril de 2016 e aceito em 15 de maio de 2016. Texto orientado pelo Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG).

² Mestrando do Curso de Linguagem, Identidade e Subjetividade da UEPG.
E-mail: phellip.willian@gmail.com



INTRODUÇÃO

Os estudos da estética da recepção trazem à tona uma nova ótica para os estudos literários: um olhar que se debruça sobre o leitor. Mas como é possível pensar a recepção, tendo como objeto de estudo o texto literário? Wolfgang Iser (1979) explora as fronteiras do ato da leitura em seu estudo sobre a comunicação entre indivíduo leitor e texto estético.

Neste trabalho propõe-se a investigação dos modelos comunicativos explorados por Iser no funcionamento da leitura da obra *Habibi* (2012), de Craig Thompson, atendo-se, sobretudo, para a maneira como a *graphic novel* relaciona os signos verbais e icônicos na construção do seu argumento acerca do rio e a grafia árabe em sua conexão com a vida e a alma.

OS VAZIOS CONSTITUINTES

A contribuição de Iser para se pensar a recepção parte da distinção dicotômica sobre aquele que recebe o texto, a saber, a diferença entre o leitor real, o que realiza o ato concreto de leitura e age sobre o texto a nível subjetivo e simbólico, e o leitor programado pelo texto, aquele que funciona como narratário e segue os esquemas estruturados pela narrativa.

Segundo Iser, a leitura “une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor” (ISER, 1979, p. 83). Partindo dos estudos da psicologia social, que tipificam as formas das contingências das interações no meio social, Iser se baseia nos “planos de conduta” (p. 84) dos modelos de interação. Os atos comunicativos se baseiam nos planos de conduta dos sujeitos da interação, de forma que o sujeito interfere na ação do outro e transforma o seu próprio plano de conduta.

Este modelo teórico abre campo para Iser perceber que além das projeções criadas nas relações diádicas há também projeções concretizadas pelos sujeitos leitores diante de um texto literário. Para ele “os códigos que poderiam regular esta interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiro ser construídos” (ISER, 1979, p. 88).

Para Iser, o texto estabelece vazios que diferem a comunicação da leitura de textos literários das formas de interação diádica, uma vez que o texto não apresenta formas imediatas de controle da contingência, ao contrário, cria espaços (vazios) que agem como fonte de interação.



(...) são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o nada (no-thing) da inter-relação humana – da função de ser constituinte da comunicação. (ISER, 1979, p. 88)

Iser denomina os espaços criados pelo texto de vazios constitutivos e são estes que criam condições de projeção para os sujeitos leitores. Os leitores criam, assim, projeções, antecipações e inferências com base nos códigos presentes no texto e nas ausências criadas entre eles.

Tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (Vorstellungstätigkeit) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. (...) Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas em conjunto, tem como efeito final aparecerem como instâncias de controle. (ISER, 1979, p. 90-91)

Além dos vazios, as negações que movimentam as contingências da interação entre texto e leitor também realizam a concretização comunicativa das possibilidades de significação. Ao negar ou confirmar uma antecipação do leitor, quando esse tenta projetar um sentido possível, o texto o direciona para os caminhos possíveis dentro da obra.

Desta forma, a teoria levantada por Iser nos orienta a perceber como o texto trabalha com o leitor em um jogo de constante criação, projeção e correção/confirmação, de forma que a liberdade do leitor está condicionada pelos vazios e negações das obras. Aprofundemos agora este modelo teórico aproximando a obra analisada *Habibi*, de Thompson.

A principal característica a se ressaltar sobre a obra *Habibi* é a maneira como as relações de vazio se sobressaem, uma vez que a obra é tecida pela linguagem da arte sequencial, isto é, utiliza-se de signos visuais e signos verbais para compor a narrativa. Essa forma de iconotexto³ propicia vazios e

³ O termo **iconotexto** é utilizado nos estudos de livro infantil ilustrado e é definido como “uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem” (HALLBERG, citado em NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21).



negações que exigem uma dupla relação de leitura, isto é, o leitor cria projeções tendo como base os dois códigos.

Se as projeções de um texto normalmente acontecem em um texto verbal, as exigências para a eficácia comunicativa em um texto iconoverbal se extrapolam além do uso tradicional da linguagem. Inclui-se, desta forma, uma necessidade de complementação dos vazios entre os códigos verbais e os códigos visuais, além, é claro, da relação intrínseca entre as duas linguagens na tessitura do texto.

Para Eisner:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. (EISNER, 1999, p. 8)

As habilidades necessárias para a eficácia de leitura da obra em arte sequencial incluem a percepção, projeção e complementação dos vazios e suas ligações com os pontos de ancoragem e negativas do texto.

A sintaxe visual de *Habibi*, desde o início, já colabora para possíveis preenchimentos e cria um campo de situação que dá condições para o leitor perceber os topos da narrativa. Os elementos de grafia árabe, os ornamentos de tapeçaria, tecidos, quadros e azulejos de países do oriente médio presentes na capa, frontispício, até mesmo o sumário, dão condições de leitura que já situam a estética que permeará todo o texto.

A narrativa utiliza destes elementos para criar os vazios que direcionam as ações de leitura. A primeira página da obra já nos auxilia a perceber esta forma de interação: apenas os dois primeiros quadros possuem texto verbal no seu interior. O foco narrativo inicia uma descrição: “Da pena divina pingou a primeira gota de tinta’ (...) `e aquela gota virou rio” (THOMPSON, 2012, p. 9, ênfase no original). A descrição é acompanhada de uma ilustração ao texto; no primeiro quadro há uma gota preta em um espaço em branco; no segundo há um rio aparentemente volumoso. Logo em seguida, ao longo dos sete últimos quadros, nos é contada uma narrativa em que o rio seca, as pessoas procuram por água. Há um sol forte no topo do quadro, além de uma pequena menina vestida com vestes de plantas.



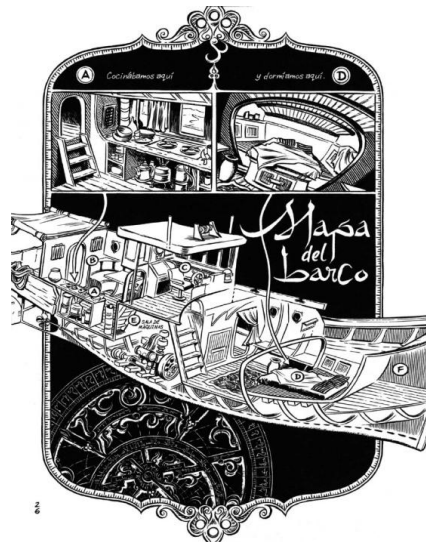


Figura 1: O barco (THOMPSON, 2012, p. 26)

Os vazios criados entre a história que começa a ser contada verbalmente e a que é contada pelas imagens criam vazios para que o leitor estabeleça conexões entre as duas formas narrativas que, embora trabalhem com signos diferentes, cooperam entre si em uma única narrativa.

Na página seguinte o leitor já concretiza uma possível projeção quando é informado pela própria narradora que a menina presente no quadro anterior era ela mesma: "Quando a terra secou na estiagem, meus pais me venderam em casamento" (THOMPSON, 2012, p. 10). Assim, alguns elementos já passam a possuir uma característica mais controlada, de forma que o plano de conduta do leitor já é direcionado a perceber a relação entre o foco narrativo e o visual: ambas fazem parte da história contada por uma mulher.

A aproximação entre a imagem e o foco narrativo torna-se ainda mais clara quando ela assume a imagem também de narradora da sua própria história (Figura 1). Ao descrever o local onde ela e Zam moravam, ela assume o desenho como pertencente a sua narração. A imagem acompanha um título (*Mapa do barco*), uma letra e uma seta que ligam o foco narrativo à imagem: a letra **A** denomina um espaço: "Cozinhávamos aqui" (THOMPSON, 2012, p. 26); e a letra **D** outro: "(...) e dormíamos aqui" (p. 26). A narradora, ao assumir conhecimento pela imagem e ao descrevê-la como parte da sua narração, assume o ícone também como matéria do narrável, isto é, todos os elementos fazem parte da sua narrativa e não caminham de forma separada; é ela quem controla o verbal e o visual.

A imagem do mapa do barco cria um universo referencial dentro da própria obra. Quando, na página seguinte, ela descreve uma ação



temporal: "Quando nos mudamos, o PORÃO e a CABINE PRINCIPAL estavam entupidos de areia" (THOMPSON, 2012, p. 27, ênfase no original) – as letras **F** e **B** aparecem ao lado de palavras grafadas em caixa alta e situam espacialmente as ações descritas. O leitor, que já havia lido o mapa do barco e reconhecia onde eram o porão e a cabine, já relaciona o espaço e o tempo da narração e consegue conectar as duas formas de linguagem em um único curso.

Percebemos assim a dialética que move o texto *Habibi*, que revela a estrutura visual e que se relaciona diretamente com a verbal, dando condições para o leitor de preencher os espaços criados entre aquilo que é mostrado e aquilo que lhe é solicitado fazer; ou seja, constituir a narrativa pelas conexões.

Conforme percebemos com Iser:

(...) o processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado. (ISER, 1979, p. 90)

Em *Habibi*, a imagem mostra e as palavras falam, mas há entre elas aquilo que se cala, que se esconde, e estes vazios condicionam o plano de conduta do leitor que se vê obrigado a participar deste jogo para construir a narrativa.

A escrita árabe é ainda outro fator de extrema relevância na comunicação estabelecida pela *graphic novel*. A grafia árabe possui uma organização que não apenas funciona como signo verbal, mas oscila também por entre conotações semântico-visuais. Isso nos é mostrado pelo próprio foco narrativo quando, nas páginas 38 e 39 (Figura 2), o narrador explica a *Bismillah*: um texto sagrado cujo significado é "Em nome (...) de Deus (...) cheio de compaixão (...) sempre compassivo" (THOMPSON, 2012, p. 38-39).



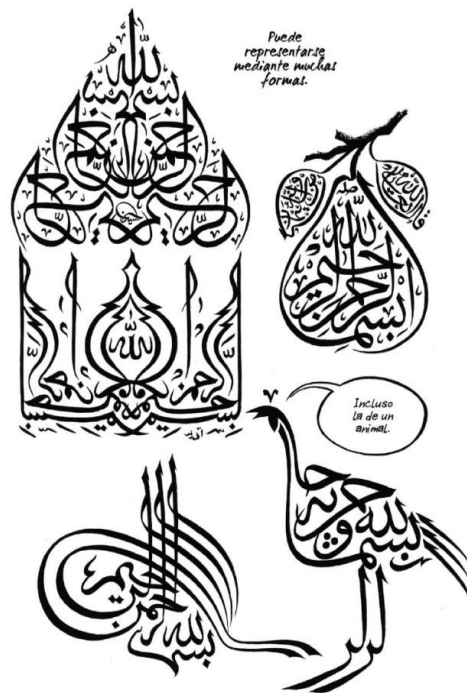


Figura 2: *Bismillah* (THOMPSON, 2012, p. 39)

A *Bismillah* trata-se de um texto sagrado escrito na grafia árabe e que pode, como o próprio foco narrativo mostra (Figura 2), juntar-se de diversas maneiras, ocupando o espaço com formas que variam desde frutas, alimentos e até animais. Esta disposição variada do texto sagrado, bem como todo o funcionamento icônico da língua árabe, aproxima as relações entre verbal e visual de forma que a leitura pode possuir um caráter duplo – em *Habibi* se pode privilegiar o caráter da sintaxe visual dos textos ou o campo semântico verbal, embora o texto condicione a leitura de forma indissociável.

Quando, nas páginas 559 e 560, o foco narrativo nos explica que a junção das quatro letras, se repetidas, formam o desenho de um rio - “*Habibi* segue como um rio” (THOMPSON, 2012 p. 560) - e que verbalmente significam “meu amado” (p. 659), ele aproxima as formas de linguagem e evidencia o funcionamento das letras árabes em todo o romance, isto é, nenhum uso dessa grafia dentro do romance se dá em uma única via de significação.

Assim, na cena em que vemos letras árabes saindo do topo da árvore ilustrando o texto do Corão que dizia que nada “exauriria as palavras de Deus’ (31:27)” (THOMPSON, 2012, p. 182, ênfase no original), o leitor pode reconhecer que as palavras não apenas exprimem um funcionamento visual, mas evidenciam de fato as “palavras” pertencentes, segundo o Corão, ao sagrado.



Em suma, todas estas relações que constroem a narrativa exigem do leitor um exercício de constituição que atuam pelas formas duplas de linguagem, isto é, ícone e signo verbal revelam e escondem elementos que são ligados no processo de leitura, além da inserção da grafia árabe que intensifica ainda mais os espaços e negações propiciados pelo texto.

Há ainda uma estrutura mais profunda do que as levantadas até aqui. Uma estrutura que esconde estratégias narrativas e funcionam com o objetivo de trazer significações para o texto e revelar “uma surpreendente forma de vida” (ISER, 1979, p. 90).

O RIO E O VERBO

A história de *Habibi* narra a saga de Dodola e Zam, que se conhecem ainda crianças, como escravos, e crescem em uma série de infortúnios para então se reencontrarem e viverem um amor mutilado. A história utiliza-se do *Corão* e do clássico do oriente *As mil e uma noites* para compor a trajetória do casal.

Do *Corão* a obra se utiliza dos textos sagrados e dos mitos religiosos que permeiam toda a esperança de uma vida melhor para os dois. De *As mil e uma noites* retira-se a constante presença de contos que são utilizados por Dodola para educar Zam e evidenciar o drama vivido pela protagonista – como quando se vê obrigada em um Harém a manter o interesse sexual do sultão por setenta dias para não morrer, semelhante à história de Sherazade.

Nas duas fontes há a presença constante de elementos que se conectam à narrativa e configuram uma unidade referencial: A figura do rio em *Habibi* é de evidente percepção. Seja pelas formas verbais ou imagéticas, o rio é atualizado em diversos momentos e cria formas de sentido variadas. Com Iser podemos dizer que:

A liberação de aspectos ocultos começa então a orientar as possibilidades de combinação do leitor. Mas os vazios não estão apenas no repertório, mas também nas estratégias. Como produto perspectivístico, o texto exige que suas perspectivas de representação sejam constantemente inter-relacionadas. (ISER, 1979, p. 108)

A leitura da obra passa a sofrer cortes e atalhos com as revelações de significados presentes no corpo do texto, abrindo possibilidades de leituras que vão se relacionando às projeções possíveis.

O início da narrativa, utilizando a origem do mundo pela perspectiva do *Corão*, mostra a presença do rio. Ao afirmar que a origem do mundo



veio da pena divina, através de um pingo que virou rio, a história já compila um universo referencial que fará parte da constituição de toda a obra.

A dicotomia criada neste início, entre a presença do rio e a seca vivida pelos pais de Dodola quando a vendem, favorece a desigual relação da moradia de Dodola e Zam no deserto: um barco. Eles vivem, no meio do deserto, em um barco que está “flutuando num oceano de areia” (THOMPSON, 2012, p. 24), sendo que a ausência deste rio problematiza os dogmas da origem do mundo e da condição de abandono por parte da tinta divina.

A alegoria criada entre o texto sagrado (da tinta divina) e o rio estabelece conexões que são possíveis pontos de ancoragem para o leitor. O foco narrativo descreve que na região em que se encontra o barco já houve um rio e que este rio formava movimentos de serpente: “Ele desacelerava e se contorcia levemente ao passar pelos contrafortes. (...) Nas planícies ele amadurecia e começava a serpentear” (THOMPSON, 2012, p. 30).

Dessa figura do rio surge um importante ponto de ancoragem. O foco narrativo compara o movimento do rio com os das letras, “que se transformavam em histórias” (THOMPSON, 2012, p. 31), alegando que o rio, quando parou, emudeceu, isto é, deixou de contar histórias. Nesse momento, a aproximação entre o rio e qualquer manifestação escrita em grafia árabe ao longo da *graphic novel* pode ser comparada, pelo leitor, como um rio ou como a representação de um contar histórias.

Podemos perceber esta alegoria nas imagens em que a chuva e as letras acalmam Dodola e Zam, nas páginas 178 e 179 (Figura 3). A primeira imagem mostra um momento da infância de Dodola, quando ela participava de um ritual para pedir chuva. A cena apresenta a menina contente sob a chuva que vem da esquerda para a direita. No sentido contrário, na página seguinte, as letras caem sob Zam e Dodola, abraçados e confortados pela chuva narrativa: “Zam se acalmava com as histórias” (THOMPSON, 2012, p. 179).



Figura 3: Dodola e Zam (THOMPSON, 2012, p. 179)



Ao utilizar as letras árabes no sentido da chuva, o narrador fortalece ainda mais a alegoria criada pela própria obra quando compara o rio e as letras que geram histórias. O leitor, que já conhece essa comparação, encontra outro momento de ancoragem como elemento constituinte, isto é, novamente as palavras possuem um sentido de água, mas agora lhe é atribuído a capacidade de acalmar.

Existe outro fator nessa imagem que fortalece ainda mais a relação entre os sentidos da grafia e da água: A tradução do texto que cai como chuva sobre o casal também possui um campo semântico que se aproxima da sintaxe criada pela imagem:

Como sabe que a tristeza provoca a chuva?
E como as calhas soluçam quando ela cai?
E como faz o solitário se sentir perdido?
Sem fim, como o sangue vertido, como os famintos,
Como o amor, como os meninos, como os mortos...
Isto é chuva! (THOMPSON, 2012, p. 669)

Evidentemente o leitor que não conhece o poema de BadrShakir al-sayyab, ou não o interpreta na cena, tem dificuldade de preencher todos os distanciamentos criados entre os signos verbais e visuais. Porém, o leitor que consegue estabelecer leituras interpretativas e percebe a condição verbal e espacial através da qual ele é disposto em cena, tem condições muito mais precisas de encontrar as projeções controladas pelo texto.

O poema fala sobre a tristeza e a sua relação com a chuva; sobre as cargas carregadas pela chuva, como amor, meninos e mortos. Se a comparação entre as águas do rio favorecer o paralelo também com as águas da chuva, o leitor, ao ler "Isto é chuva", pode relacionar com as histórias, isto é, a carga das histórias também são "meninos", "amor" e "mortos".

Segundo Iser, as projeções devem ter como fundamento os vazios constituintes e uma projeção baseada apenas em privilégios do leitor está fadada a equívocos e desvios não respaldados pelo texto:

O equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. (ISER, 1979, p. 88)



O leitor pode perceber os elementos repetidos, como a ênfase na cursividade da escrita árabe, as aproximações entre a grafia e o rio, e criar projeções para dar sentido e complementar o texto. Mas as projeções podem ser negadas ou confirmadas de acordo com o funcionamento do próprio texto.

Se, com a cena da chuva, o leitor pode conjecturar possibilidades de relação do rio com as histórias, somente o texto daria condições de manifestar a veracidade destas especulações. Mais a frente o rio é comparado a outra figura: a do cordão umbilical. A imagem do rio aparece cortando um quadro retangular e logo abaixo, com a mesma disposição, está o cordão umbilical do filho de Dodola.

Antes disto, o texto já favorece uma relação entre o umbigo e o rio, quando ao mostrar a imagem de um rio agitado ele afirma: "(...) e quando a criança nasce, os outros orifícios se abrem, e o umbigo é fechado" (THOMPSON, 2012, p. 113). O umbigo é comparado a um rio e logo é cortado, como o rio que emudece no início da narrativa.

Neste momento, a projeção pode ser frustrada e as comparações entre água e letra ou entre rio e as letras pode ser afastada. No entanto, há diversas outras passagens em que o rio é retomado como fluxo textual e também em relação a outros elementos. Zam quando encontra água se inclina para bebê-la e o reflexo proporcionado pela água o transforma em letras espalhadas sobre o rio.

O que favorece esta constante variação de relações e significados para a água ou o rio é o movimento de mito-realidade proporcionado pelo texto. Inúmeras histórias são contadas por Dodola e estas narrativas criam caminho para situações advindas de sonhos dos protagonistas ou devaneios da história. A imagem do rio, por exemplo, como serpente é retomada também visualmente podendo criar outros tipos de projeções.

A página 196 revela um importante ponto de ancoragem. O primeiro quadro mostra o sangue do marido de Dodola (cena já mostrada anteriormente) que muito se aparenta com o serpentear do rio - semelhante à comparação com as letras. O sangue serpenteado se transforma em fumaça nos quadros seguintes. A imagem é acompanhada de um texto elucidativo: "Os ahadith dizem que dormir é o retrato da morte. (...) A alma sai do corpo. (...) Tentei agarrá-la, (...) então me perguntei: (...) Há quanto tempo estava dormindo? E para onde havia ido meu coração?" (THOMPSON, 2012, p. 196).

É a primeira vez que o serpentear do rio se aproxima de uma noção de alma. Este é mais um momento em que os distanciamentos são ampliados e as projeções podem ser corrigidas ou reforçadas. O leitor, neste momento, pode reestruturar o caminho que seguia ou pode encontrar projeções que unam as significações trazidas até então.



Segundo Iser, os textos argumentativos, diferente dos textos ficcionais, procuram em sua construção obter a maior precisão de sentido, de forma que:

A multiplicidade de significações possíveis deve ser constantemente reduzida pela observação da conectibilidade dos segmentos textuais, ao passo que, nos textos ficcionais, a conectibilidade interrompida pelos vazios torna-se variada. Eles abrem um número crescente de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas passa a exigir a decisão seletiva do leitor. (ISER, 1979, p. 108)

Assim, os leitores de obras ficcionais podem criar projeções de maneiras distintas, quando confrontados com os pontos de indeterminação, mas é sempre o texto quem possibilita os caminhos tomados. Do contrário, o leitor correria o risco de fechar a leitura com suas próprias expectativas.

Relacionando a alma com o serpentejar do rio, o texto abre caminho para outros vazios presentes dentro dele próprio. Quando em uma cena Zam encontra Dodola no Harém de um sultão, ela aparece como um corpo formado por letras. Apenas nos é dado a sua silhueta, dentro da qual o texto se distribui preenchendo quase todos os membros. O leitor que ainda mantém na memória a *Bismillah*, descrita pelo foco narrativo anteriormente, sabe que esse texto sagrado pode ocupar o espaço de diversas formas, inclusive formando o corpo de uma mulher.

Esse estreitamento com as letras sagradas e o corpo de Dodola podem permitir leituras que relacionam a comparação entre alma e rio ou entre rio e palavra. Talvez aqui também se crie uma tríade entre as representações de rio, letras e alma.

Essa tríade é reforçada ainda mais quando um curandeiro receita à Dodola um remédio atípico: ele escreve textos sagrados e quadrados mágicos, derrete a escrita sobre uma tigela e ordena à moça que tome. "Beba cada letra (...) o mais próximo que se pode chegar do texto (...) o corpo absorve a mensagem (...) a palavra torna-se carne" (THOMPSON, 2012, p. 473). A cena em que ela toma o remédio apresenta a água entrando pela sua boca, serpenteando por entre o seu corpo e tornando-se, na região do estômago, palavras.

A tríade agora parece pertencer à mesma semântica e propiciam um momento elucidativo no processo de significação da obra. O leitor não necessita conhecer as orações e talismãs dos textos escritos pelo curandeiro para perceber as conexões entre os elementos visuais, uma vez que o próprio texto já possibilitou ao indivíduo leitor o conhecimento das alegorias criadas pelo narrador.



Outro momento em que o rio é comparado à alma se dá quando o casal está abraçado e dois quadros o cercam, mostrando vasilhas no sentido oposto (Figura 4). Uma das vasilhas parece derramar água – ela aparece virada de cabeça para baixo – e esta água corre pelo meio da página para cair na outra vasilha. O texto favorece uma aproximação da alegoria entre alma e água com os personagens: “Se o espírito transborda. (...) outro é capaz de retê-lo” (THOMPSON, 2012, p. 627).

A aproximação das metáforas trazidas pela narrativa com a relação dos dois personagens intensifica ainda mais a importância das figuras criadas pelo foco narrativo. O adjetivo dado a Zam por Dodola, que nomeia o livro, também é colocado como elemento comparativo ao rio. A narração explica que a junção de letras do quadrado mágico para formar a palavra *Habibi* também se transforma visualmente para, quando repetida, transformar-se, como ícone, em um rio: “Habibi segue como um rio” (THOMPSON, 2012, p. 660).

A obra parece então conduzir a leitura de toda a narrativa para as conexões dadas pela relação dos dois. É Dodola quem é vista como formada por letras e é ela também quem bebe o remédio que serpenteia dentro de seu corpo até virar o texto sagrado. O nome de Zam também é ligado à figura do rio. O foco narrativo nos conta que Zam, que significa calma, é o nome de um rio encontrado por Ismael, personagem do *Corão*, no meio do deserto, quando o menino e a mãe passavam fome e sede.



Figura 4: O espírito (THOMPSON, 2012, p. 627)



Essas pontes entre os signos que constroem a narrativa e os elementos repetidos, sejam como cenário (Dodola e Zam fugindo do Sultão pelo rio), alegorias, ou narrativas contadas pela protagonista, levam a leitura para caminhos repletos de pontos de conexão.

Embora as projeções pudessem caminhar em vias distintas, a história parece prosseguir para tentar estabelecer uma unidade de sentido, na medida em que projeta visões unidas por um tronco central – a relação dos dois e a sua tentativa de sobrevivência.

Nesse caminho de projeções, o leitor, como lembra Iser (1979), opta e faz seleções que o levam a leituras possíveis, mas nunca únicas ou rígidas, uma vez que isso ignoraria o sentido polifônico de um objeto intencional. Além da presença do rio como figura repetida, há também a constante representação da árvore, também colaborando para pontos de concretização da obra, mas que poderiam levar para outras leituras ou ainda para ênfases que gerariam outros significados que, embora não fossem contraditórios à imagem do rio, revelariam outras facetas das muitas vozes presentes no texto.

Existem ainda aspectos de conhecimento de mundo que alteram a leitura e as significações atribuídas aos elementos da obra. Embora as traduções dos textos árabes nos sejam acessíveis, através de notas e referências ao fim do livro, é pouco provável que o leitor abra mão da progressão do texto para se lançar sobre o significado pontual das imagens que utilizam os textos árabes.

Jouve faz distinção entre duas formas de leitura, que nos auxiliam aqui, para refletir sobre os caminhos possíveis em *Habibi*.

A partir do momento em que há a preocupação de destacar os percursos de leitura inscritos no texto, a escolha teórica fundamental opõe a leitura “inocente” (isto é, a primeira leitura, aquela que segue o desenvolvimento linear do livro) à leitura “experiente” (quando o leitor, ou melhor, o “releitor”, pode utilizar seu conhecimento aprofundado do texto para decifrar as primeiras páginas à luz do desfecho). (JOUVE, 2002, p. 28, ênfase no original)

Essa distinção nos possibilita pensar sobre as possíveis leituras da obra analisada. Se o leitor opta por ignorar as conexões criadas na obra, ele pode optar por conhecer progressivamente a saga dos personagens. Mas aquele que opta por analisar de maneira mais profunda essa estrutura sgnica pode se interessar por realizar a releitura, em que a progressão não é o objeto de real interesse.



Além dos aspectos de relação entre as linguagens icônica e verbal, há ainda o conhecimento da língua árabe que o leitor, se não for do seu universo referencial, pode, com conhecimentos posteriores a leitura, regressar para uma releitura, em que a atenção destinada à grafia árabe pode ser acentuada.

Jouve afirma: "Desde que uma obra seja minimamente construída, a releitura não é apenas desejável: é necessária" (JOUVE, 2002, p. 30). Talvez o leitor de *Habibi* reconheça na estrutura da *graphic novel* uma complexidade que melhor se fecharia em significação se houvesse uma releitura, momento em que todos os elementos verbais e visuais, além da condição dupla da escrita árabe, possam ser decodificados e significados dentro da estrutura narrativa.

CONCLUSÃO

A construção iconoverbal de *Habibi* exige do leitor uma participação bastante intensa. Utiliza-se da construção estilística da escrita verbal (com o foco narrativo), da escrita gráfica e altamente visual da linguagem árabe e da junção indissociável de ambos em contextos bastante singulares à narrativa.

No entanto, a dificuldade da construção dos significados do texto se ameniza com a utilização dos mecanismos diagnosticados por Iser. Conforme percebido nesta pesquisa, os pontos de ancoragem, os preenchimentos dos vazios por parte do leitor, possibilitam com maior eficácia a manutenção da obra e sua atualização significativa.

Resta, contudo, perceber quais as outras pontes passíveis de significação no texto que, apesar de limitadas pelas condições impostas pela sua construção, não se interrompem somente nos termos trazidos neste escrito. As leituras podem, com base nos caminhos narrados pela obra, se enveredar por vias ancoradas em outros códigos e/ou por preenchimentos de outros vazios presentes no texto. As pontes se abrem para outras travessias.

REFERÊNCIAS

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.



JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

THOMPSON, C. *Habibi*. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2012.

