

A *Iliáda* em quadrinhos: por uma difusão dos clássicos¹

Iliad comics: spreading the classics

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA (*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*)²

Abstract: We report the results of a project developed with the purpose of “translating” the *Iliad* into the sequential language of comic or cartoon strips, hoping to reclaim the imagistic strength of the epic attributed to Homer. In the process, we have chosen not to emphasize narrative content, but rather give priority to the style and the rhetorical devices used in the Greek text. This approach seeks to counterbalance some commercial adaptations of Homer which focus on the rewriting of content and plot. We have attempted to associate comics and ancient rhetoric within the narrative process, thereby opening up the possibility of approaching visuality through figures of speech.

Keywords: image; figures of speech; literature; rhetoric.

A *Iliáda* e a *Odisseia* já foram transpostas para a linguagem da “banda desenhada” muitas vezes e de muitas maneiras.³ Não nos compete aqui arrolar, analisar ou mesmo criticar tais tentativas, todavia apraz-nos o debate acirrado que se sustenta no Brasil e que focaliza, de modo geral, o uso das Bandas Desenhadas como “facilitadores da aprendizagem”.

Não compartilhamos da ideia de que o quadrinho seja um simplificador e propomos, nos casos da reescrita dos cânones da literatura universal, reconhecer o potencial de “arte sequencial” da banda desenhada e colocá-la no patamar de uma tradução artística. Apoiados na teoria da tradução de Haroldo de Campos⁴ e Itamar Even-Zohar, hipotetizamos um produto sofisticado e ao mesmo tempo acessível, que tem valor em si mesmo e que,

¹ Texto recebido em 15.11.2012 e aceite para publicação em 23.01.2013. A pesquisa aqui apresentada teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

² tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com.

³ Entre os textos mais originais e de boa qualidade, podemos citar Camille Legendre, *La colère d'Achille* (Paris 2006); Valérie Mangin e Demarez, *Le dernier troyen*, (Paris 2004); Marcia Williams, *A Iliáda e A Odisseia*, tradução de Luciano Vieira Machado (São Paulo 2004); Sébastina Ferran, *Ulysse*, Tomo I (Paris 2002).

⁴ Transcriar Homero: desafio e programa. *Os nomes e os navios II: Homero, Iliáda*. (Rio de Janeiro 1999) 111-155.

além do mérito que lhe é próprio, possibilita a compreensão da carpintaria literária de maneira divertida e aprofundada. O método que descrevemos e propomos constitui-se, no nosso entender, como uma abordagem inovadora no cenário editorial brasileiro. Para nós,

"(...) a reflexão acerca da tradução por imagens não parte da perspectiva de especialistas em Hq, mas brota do universo da literatura e emprega desafios, exercícios e programas (nos dizeres de Haroldo de Campos) que possibilitam adentrar tanto na literatura quanto na Hq. Desta forma, esperamos que o quadro que intentamos esboçar possa jogar uma nova luz sobre o tema.

Dirigimos nosso olhar para mirar a conjugação texto e imagem em um outro horizonte e, conseqüentemente, examinamos a nova tendência pedagógica de combinar a leitura e reescrita do cânone literário com a forma Hq sob uma perspectiva movente, que resulta em trabalhos de permuta, barganha, perda, troca e negociação da Hq com a literatura e da literatura com a Hq." (BARBOSA, GUERINI 2012) 8.

Evitamos, portanto, lidar com a banda desenhada como uma mera reprodução de enredos a partir de imagens e buscamos um formato que realce as estratégias e o estilo do poeta, aqui, no caso, Homero. Neste sentido, acreditamos que um estudioso da língua e da literatura grega pode contribuir significativamente para recriações — e como preferimos nomear o resultado deste processo, traduções — deste tipo especial de forma. Em razão disso, produzimos, como um primeiro desdobramento de nossa pesquisa e como comprovação da metodologia utilizada, a *Ilíada em quadrinhos: uma tradução de Homero*.⁵

Para a obra, nosso ponto de referência foi retórico-literário; pretendíamos, e acreditamos ter alcançado, demonstrar que o texto homérico foi, antes de sua redação e fixação por escrito, um produto constituído, *a priori*, de imagens voantes, para não dizer, retomando a conhecida fórmula, de *palavras aladas* (ἔπεα πτερόεντα). Como afirmamos, nossa realização é devedora dos autores antes mencionados com suas propostas na Teoria dos

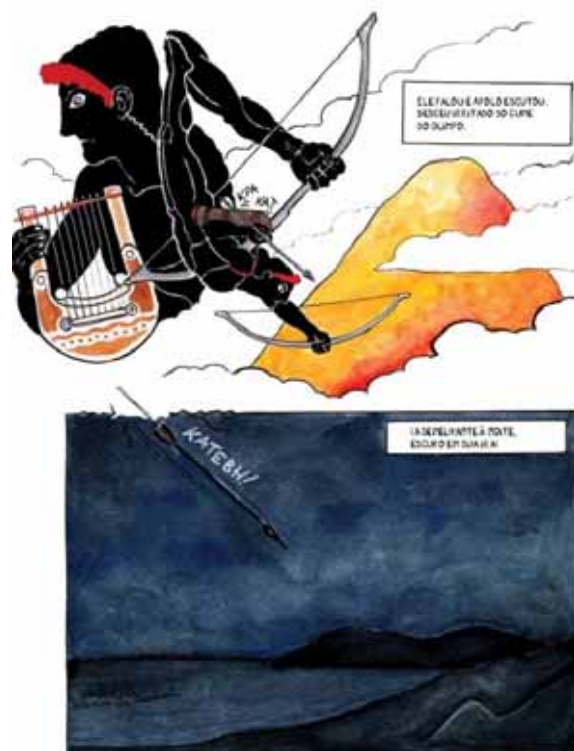
⁵ Editora RHJ (Belo Horizonte 2012). A obra foi produzida, sob nossa orientação, em parceria com Andreza Caetano, Paulo Corrêa e Piero Bagnariol, os quais, além de serem autores da *Ilíada em quadrinhos: uma tradução de Homero*, integram o referido projeto. Todas as ilustrações são de Piero Bagnariol, sendo os direitos cedidos para o grupo de pesquisa.

Polissistemas e nos exercícios poéticos da Transcrição e Transluciferação.⁶ Assim, o pressuposto da investigação que aqui se apresenta é o de que:

"The idea that semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (e.g., culture, language, literature, society) should be regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken bona fide on empiricist grounds and analysed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations. Viewed as systems, it became possible to describe and explain how the various semiotic aggregates operate. Subsequently the way was opened to achieve what has been regarded throughout the development of modern science as the latter's supreme goal: the detection of those rules governing the diversity and complexity of phenomena rather than their registration and classification." (EVEN-ZOHAR, 1979) 288

Situamo-nos, por conseguinte, em uma abordagem funcional, isto é, pretende-se conhecer o funcionamento dos poemas homéricos através de sua herança iconográfica e cultural inserida no sistema literário dos falantes de língua portuguesa. Trata-se, pois, de uma abordagem dinâmica, heterogênea e diacrônica, em que não se postula a uniformidade dos procedimentos nas diversas situações, visto que a ênfase é dada à multiplicidade de intersecções e na grande complexidade de leituras possíveis no reino da literatura (EVEN-ZOHAR, 1979) 290 em todo o período de existência de uma determinada composição (para os poemas homéricos, do séc. VII a.C ao século XXI d.C.). Nesse procedimento, procuramos realçar e materializar em cores, formas, traços e movimentos, a técnica narrativa dos aedos e rapsodos antigos para traduzir Homero sem tantas palavras. Assim, por exemplo, em nossa tradução, os deuses ficam sempre fora da margem dos quadrinhos. Quando vêm ao mundo dos mortais, eles entram no σχῆμα mortal. Abaixo vê-se o símile homérico de Apolo (*Iliáda*, 1, 43-47), frecheiro, deixando o Olimpo e entrando na guerra. Ele cai (κατέβη) como um dardo e, ao mesmo tempo, como a noite. Ao descer sobre a terra, muda em trevas tudo que está no mundo.

⁶ Para transcriar a *Iliáda*. (São Paulo, 1994) 11-28.



Entretanto, o produto-resultado almejado não deve estar desconectado do original; na verdade o que se pretende é que a leitura de um amplie a do outro. Evidentemente, de acordo com a teoria de Even-Zohar, não excluimos as possibilidades da seleção, manipulação, amplificação e apagamento, bem como a relação dos poemas homéricos com os seus muitos tradutores.

O outro suporte que subjaz em nossa prática, o do poeta, tradutor e teórico da tradução Haroldo de Campos abrange o campo da linguística mais pontualmente. Para o escritor brasileiro,

"[n]a tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: "a transmissão inexata de um conteúdo inessencial"." (CAMPOS 1977) 100

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)

Na perspectiva desta corrente e, mais uma vez, pelas palavras de Campos, entendemos que

"Hoelderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido *translato* a força concreta da *metáfora* original (a mesma que Pound, por seu turno, fez emergir dos ideogramas lexicalizados, distinguindo, por exemplo, segundo o método de seu mestre Fenollosa, as pinturas abreviadas de sol e lua juntos, onde o linguista veria tão-somente o substantivo "brilho", o adjetivo "brilhante" ou o verbo "brilhar"). Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente. Veja-se, por exemplo, a concretude tátil que têm, em Dante, as "parole di colore oscuro", inscritas no pórtico do "Inferno"." (CAMPOS 1977) 99

Pensamos então na natureza das coisas, do homem, dos bichos, do cosmo, da cultura e da literatura. Pensamos que uma criança, antes de falar e se expressar por escrito, vê e ouve. Imaginamos que ela, ainda no útero de sua mãe, aprende a ouvir e a ver pelo ouvido (FREIRE 1982) 11. Sem dúvida, há, por trás dessas questões, toda a nossa curiosidade sobre as potencialidades da representação visual da poesia homérica. De acordo com vários teóricos,⁷ entre eles Helene Foley, Oliver Taplin e Irene de Jong, é razoável

⁷ Maureen Alden, *Homer Beside Himself: Para-Narratives in the Iliad* (Oxford 2005); Don Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis": *Journal of Roman Studies* 81, (1991), 25-35; Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene P. Foley, Jas Elsner, *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature* (Oxford 2007); S. D. Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge 1991); N. K. Rutter, & Brian Sparkes, A., *Word and image in ancient Greece* (Edinburgh 2006); P. R. Hardie, "Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles": *Journal of Hellenic Studies* 105, (1991), 11-32; I. J. F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam 2004); C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, (Gottingen 1977); Webb, R. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre in *Word and Image*": *A journal of verbal/visual enquiry* 15 v.1 (1999) 7-18; S. Goldhill, "The erotic eye: visual stimulation and cultural conflict": S. Goldhill, (ed.) *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire* (Cambridge 2001) 154-94; J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton 2007); Christopher Janaway, *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts* (Oxford, 1998); P. Toohey, "Epic and Rhetoric": Ian Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action* (London/New York 1994) 153-175; Peter Toohe, *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives* (London / New York 1992); Brian Vickers, *Defence of Rhetoric* (Oxford, 1989); Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* (New York 2000).

afirmar, para o mundo antigo, uma hegemonia da visão. Aderimos a este grupo e, sem pretendermos esgotar o assunto, assumimos, para desenvolvimento de nosso propósito, que os gregos antigos são espectadores das palavras que se movimentam no ar e pousam na pedra, no pergaminho, na cerâmica. Mais do que isso, afirmamos que, de Homero ao teatro clássico, na tragédia ou na comédia, de Platão — com a alegoria da caverna — às *écfraseis* dos romancistas do período helenístico, a palavra poética é capaz de fazer o ouvinte ‘ver’ o que é narrado. A hipótese é já bastante arcaica e não se restringe aos estudiosos contemporâneos; reflexões sobre o assunto, como vimos, existem inúmeras. Todavia, um argumento é conveniente. Citamos, para ilustrá-lo, um trecho retirado de *Vision and Narrative in Achilles Tatius “Leucippe and Clitophon”* (Cambridge, 2004), uma publicação de Helen Morales que pode confirmar e sustentar as bases de nosso pensamento. A classicista afirma claramente que:

“Greek literature has always been ocularcentric. The Homeric epics provide abundant attestation of the power of vision. The Odyssey is energized by curiosities, revelations, and epiphanies. When the iliadic hero is repeatedly displayed as “a wonder to behold”, thauma idesthai, or when Priam calls Helen, that iconic beauty, to witness with him the great spectacle of war fought over her, “we the audience become” as Segal says “spectators of the power of vision itself [Segal, 1995, 185]. Helens’s lust-lure dazzles throughout Greek literature. The sight of her transfixes and destroys.” (MORALES 2004) 8-10.

Em outro passo, Morales evoca Heródoto e consoante a assertiva por ele veiculada propõe que:

“Among mankind, the ears are less trusting than the eyes”, says a character in Herodotus (1.8.3), whose Histories are a “display”, apodeixis (1.1), of the things which he considers “worth seeing”, axiotheeton. (...) many mythological accounts which tell of visual infringements, such as Teiresias catching sight of Athena bathing and being struck blind as a punishment; and Acteon (...). Visual relations — central to the works of these two great story-tellers, Homer and Herodotus — play a privileged role throughout Greek-literature.” (MORALES 2004) 8-10.

Tomemos então por certa a importância da visão/imagem na poesia dos aedos cegos (aqueles que viam pela palavra) e admitamos que a mensagem dos antigos pode ter se fixado, exclusivamente, por meio de imagens, seja retoricamente falando, seja concretamente, visto que as imagens — letras, palavras ou formas, inscrições em “materiais como a pedra, a argila,

o papiro, o pergaminho, o papel etc" (BRANDÃO 2012) 31-57⁸ — são, efetivamente, eflúvios, simulacros que ainda emanam do discurso do passado e se imprimem em nós como sensações de visão.

Mas, ainda assim, carece não descuidar dos detalhes. Na obra *O que é filosofia*, no capítulo intitulado "Percepto, afecto e conceito", Gilles Deleuze e Félix Guattari problematizaram o estatuto da imagem na obra de arte afirmando — e por isso nos interessam de forma particular — que "figuras estéticas (e o estilo que as cria) nada têm a ver com a retórica. São sensações: *perceptos* e *afectos*, paisagens e rostos, visões e devires" (DELEUZE; GUATTARI 1992) 211-256. Não concordamos plenamente com a assertiva dos filósofos franceses, mas entendemos que esta postulação pode ser conjugada com algumas das reflexões de Epicuro na *Carta a Heródoto*.⁹ Epicuro se preocupa com a formação das imagens emanadas de objetos em nosso corpo; Deleuze e Guattari se interessam pela formação das imagens no discurso. Em ambas as reflexões, as imagens são simulacros; todavia, a contra-pelo dos filósofos franceses — ponto em que estamos em consonância com o filósofo antigo —, Epicuro "diz que os simulacros são reais e verdadeiros, assim como os objetos dos quais são emanados." (SILVA 2012) 275. Assim trataremos a retórica: como coisa feita de imagem e som fixada em matéria concreta, a saber, as palavras escritas, ἔπεα γράφοντα.

Para desenvolver esse raciocínio, valemo-nos da retórica antiga e das expressões "figura de linguagem" e "figura de pensamento", em grego, σχῆμα τῆς λέξεως e σχῆμα τῆς διανοίας. Interessa-nos saber o que vêm a ser, semanticamente, figura de palavra e figura de pensamento.

A palavra grega σχῆμα é traduzida nos dicionários pelos termos 'forma, figura, aparência, aspecto'. Nesse sentido, podemos entender que as

⁸ Nesse passo, destacamos, igualmente, a seguinte afirmação: "(...) é importante ressaltar que a escrita faz do discurso também um objeto, uma mensagem que, em vez de efetivar-se de uma forma 'natural', ou seja, da boca para o ouvido, é produzida pelas mãos e recebida pelos olhos (...)."

⁹ Nosso acesso à carta de Epicuro se deu a partir do capítulo desenvolvido por Markus Figueira da Silva, "Pensamento e imagem na carta a Heródoto de Epicuro", na obra organizada por Marcelo Marques *Teorias da imagem na Antiguidade* (São Paulo 2012) 269-285.

formas e as figuras são capazes de entrar na linguagem como sensações e como pensamento, pois

"[a]s imagens nos afetam, ao mesmo tempo em que voltamos nossa atenção para os objetos exteriores. Desse modo, elas se impõem como realidade simulada (representada) e pode-se concluir que tanto as sensações como o pensamento são efeitos das afecções dos simulacros. Sendo plausível pensar as sensações como o contato externo do corpo com os simulacros e o pensamento como o contato interno da alma com os simulacros que penetram nos corpos; então, a formulação epicurista da percepção visual é contínua com a visão mental. O visível e o invisível completam-se na representação das coisas do mundo naquele que as percebe." (SILVA 2012) 273-4.

Ora, endossando o pressuposto epicurista, vamos, portanto, admitir que a visão de imagens se estabelece como um fenômeno que acaba por moldar de forma subjetiva, sensível e estética a linguagem, que desse modo se faz poesia. Em outros termos: as figuras de palavra e as figuras de pensamento são marcas de um processo de transformação da palavra em matéria e poesia; são igualmente um processo de transformação da abstração em som ritmado e do arquivo em registro e, destarte, a linguagem ganha forma e desenho variados de pessoa para pessoa, de época para época. Neste raciocínio, quando postulamos, advertimos: não se trata somente do desenho gráfico com letras, mas, sobretudo, de imagens pensadas e materializadas em uma linguagem que se faz sentir em concretude — porque provocaram um desvio daquilo que fosse o esperado e, pelo estranhamento, chamaram nossa atenção, já que, pelas figuras literárias, nosso olhar é dirigido para o 'realçado'.

Entretanto, deixemos os filósofos e recorramos a algumas palavras do poeta portenho Jorge Luis Borges para refletir sobre o mesmo tema. Em uma conferência intitulada "Pensamento e poesia" e proferida na Universidade de Harvard, o escritor afirma:

"Descobrimos que as palavras não começaram abstratas, mas concretas — acredito que, nesse caso, "concretas" signifique quase o mesmo que 'poéticas'. (...) Tomemos a palavra "thunder" [trovão] e olhemos em retrospecto para o deus Thunor, o equivalente saxão do Thor nórdico. A palavra punor exprimia o trovão e o deus; mas tivéssemos perguntado aos homens que chegaram à Inglaterra com Hengist se a palavra exprimia o estrondo no céu ou o deus colérico, não acho que seriam argutos o suficiente para compreender a diferença. Imagino que a palavra carregava ambos os sentidos sem se comprometer muito a fundo com nenhum deles.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)

Imagino que, quando proferiam ou escutavam a palavra “thunder”, ao mesmo tempo ouviam o grave estrondo no céu e viam o raio e pensavam no deus. As palavras eram envoltas em mágica; não tinha significado estanque.” (BORGES, 2000) 85

Borges, na ocasião, falava de concretude, de poesia, de simultaneidade no ver e no ouvir, de magia, da ausência de significados determinados e fixos. Na mesma conferência o poeta declara que, em algum momento, na linguagem, a palavra *light* [luz] talvez, de fato, parecesse lampejar e a palavra *night* [noite] quiçá fosse escura e representasse a própria noite — “sua escuridão, suas ameaças, as estrelas cintilantes.” E acrescenta:

“Para os judeus, parecia óbvio que havia um poder nas palavras (...) Eles leem no primeiro capítulo da Torá: “Deus disse: ‘Que se faça a luz’, e fez-se a luz.” Assim, lhes parece óbvio que na palavra “luz” houvesse uma força suficiente para fazer com que a luz brilhasse por todo o mundo, uma força suficiente para engendrar, para gerar a luz.” (BORGES 2000) 87

Portanto, anuentes a esse outro aedo, o grande poeta cego da América Latina, afirmamos que tudo se dá como se as palavras tivessem começado, “em certo sentido, como mágica” (BORGES 2000) 86 e mágica não dos estudos de filólogos, filósofos ou acadêmicos, mas de “espantos” dos homens comuns — camponeses, pescadores, caçadores, cavaleiros, soldados, cozinheiros —, todos eles alumbrados com o mundo e as coisas do mundo. Por esta hipótese percebe-se, intuitivamente que umas tantas palavras, se consultada sua etimologia, nos levarão a metáforas. Esse tipo de percepção parece ser tão viável como as diversas teorias filosóficas da visão e, felizmente, não perderá a legitimidade porque é demasiado caro aos poetas (e a nós, seus discípulos) que alcançam, na visualidade de adjetivos como “avoadado”, “aluado”, “desmiolado”, “melíflu”, “açucarado” a potência de “formar” e “modelar” poemas. Deixemos o artesão de palavras da bela Buenos Aires e dirijamo-nos para a beirada do rio Cuiabá, no Mato Grosso. Um canto vindo de lá diz assim:

*“Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.
Não terá mais o condão de refletir sobre as
coisas.
Mas terá o condão de sê-las. Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,*

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)

passarinhos...
Nos restos de comida onde as moscas governam
ele achará solidão.
Será arrancado de dentro dele pelas palavras
a torquês.
Sairá entorpecido de haver-se.
Sairá entorpecido e escuro.
Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
barriga do cavalo –
Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
Escorre sangue escuro do cavalo.
Palavra de um artista tem que escorrer
substantivo escuro dele.”

Este poema integra o livro *Retrato do artista quando coisa*, de Manoel de Barros (1998) 17. O verso indica o percurso: o artista se apegando ao objeto como uma sanguessuga à barriga de um cavalo. Mata-se a sanguessuga e escorre dela o sangue do animal. Mata-se a palavra do poeta e escorre dela o mundo. Dessa maneira os poetas atiram no que veem e acertam o que não veem... Borges e Barros nos fizeram, por conseguinte, relativizar a teorização dos perceptos e afectos. Concordamos em parte com Deleuze e Guattari. Como eles, entendemos que a coisa não depende mais de seu criador nem do espectador ou do auditor que a percebe; conservando-se no tempo, ela é um bloco de sensações, vale por si mesma. Esse raciocínio desemboca na afirmativa: “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (...) “[p]intamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações.” (DELEUZE; GUATTARI 1992) 216. Mas o que se conserva é também o *afecto*, mesmo se o material produzido durasse somente segundos; afinal “[o] material particular dos escritores são as palavras e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação.” (DELEUZE; GUATTARI 1992) 218.

Sem embargo, em nossa opinião, a imagem começa, necessariamente, no objeto que foi um dia o qual, ainda que de modo tênue, mantém ligação com ele, é um pouco dele. E acrescentamos que o objeto é também o nome que se deu a ele. Mata-se a sanguessuga e escorre dela o sangue do cavalo. Da palavra de um artista escorre o substantivo escuro que é ele próprio. Alguns poderiam refutar nossas palavras dizendo serem elas voos de poesia. Mas não são apenas os poetas que falam de coisas tais. O filósofo e

antropólogo brasileiro Reinhold Ullmann, apoiado em teorizações de Kittel e de Kerényi, na tentativa de compreender a palavra grega θεός, embora faça um percurso oposto àquele proposto por Borges — ele parte da etimologia e da filologia — acaba por chegar ao maravilhamento. A razão de sua trajetória é que a palavra θεός é inalcançável pela etimologia; a filologia, por sua vez, embora ofereça pistas mais consistentes, acaba igualmente desembocando na hermenêutica, que deságua na experiência de encantamento.

Para Ullmann, θεός era inicialmente um nome predicativo, uma palavra singular e invariável que qualificava termos e era utilizada igualmente para exprimir manifestações grandiosas da natureza e em exclamações de assombro que se apresentavam à visão por ocasiões de epifanias ou fenômenos inesperados. Todas essas manifestações seriam um θεός porque revelariam algo maravilhoso de ver, eficaz, mágico, assombroso, terrível, um θεῖον; assim, "[d]o nascimento de uma nova vida, da beleza da juventude, da virgem e do jovem bem como da sabedoria da velhice diz-se θεός porque denotam o θεῖον" (ULLMANN 1989) 139. E, ainda, segundo Ullmann, podemos acrescentar que o termo em questão — θεός — em Homero significa tanto o ser divino quanto os efeitos da ação divina naquele que a vê (ULLMANN 1989) 141.

Pois bem, o que procuramos afirmar com toda essa argumentação fundamentada em filósofos, tradutores, helenistas e poetas é que a palavra — de letras formadas — é símbolo, abstração, mas é também coisa de se ver, coisa palpável, objeto insubstituível, que ocupa espaço no texto e lugar no espaço enquanto som, que se pode pegar (pensamos aqui na arte da tipografia, seja ela física, seja ela digital) e que se propaga no tempo.

Estamos nos propondo também pensar sobre o que Borges chama de falácia dos dicionários perfeitos, a saber, a "falácia de pensar que para cada percepção dos sentidos, para cada asserção, para cada ideia abstrata pode-se encontrar um equivalente, um símbolo exato no dicionário." (BORGES 2000) 86. Objetivamos mostrar que as figuras da palavra são forças estéticas responsáveis pelo encadeamento da história.

Hans Ulrich Gumbrecht, em sua obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, traduzida e publicada no Brasil, apresenta,

assim como nós, uma postura de Jano, a saber, mostrando-se com uma face orientada para o futuro e a outra virada e comprometida com o passado. Gumbrecht se interessa pela cultura do corpo e pelas diferentes materialidades. Com suas ponderações, ele toca em alguns de nossos pontos de ansiedade em relação à teorização dos *perceptos* e *afectos*. Intrigado com questões como a proximidade física, a tangibilidade e o prazer da presença, o filósofo alemão radicado nos Estados Unidos apoia-se nas hipóteses de Jean-Luc Nancy em *The birth to presence* e confirma a premissa do colega de que “[o] prazer da presença é a fórmula mística por excelência.” (GUMBRECHT 2010) 82. E denuncia um certo fastio pelo distanciamento das coisas advindo da sensação de que perdemos o contato com as coisas do mundo (GUMBRECHT 2010) 73 e 82. Poderíamos gastar horas a fio tecendo argumentos e discutindo essas teorizações e perderíamos nosso escopo: os quadrinhos e os clássicos. Voltemos então a uma possível origem da literatura ocidental. Não vamos banir os pressupostos filosóficos, mas vamos nos apoiar somente em Aristóteles. Assim, vejamos um pouquinho mais de filosofia. O velho estagirita afirma no *Sobre a alma*, 427 a 20-427 b 20:¹⁰

Os antigos diziam, igualmente, que pensar e perceber são o mesmo. (...) Todos eles supuseram, assim, que o entendimento é corpóreo, tal como o perceber, e que o semelhante se percebe e pensa pelo semelhante, como explicamos nas exposições do início deste estudo.

Ora, é evidente que perceber e pensar não são o mesmo: de um participam todos os animais, enquanto do outro participam poucos. <Perceber> também não é o mesmo que entender (...). É que a percepção dos sensíveis próprios é sempre verdadeira; mais, ela pertence a todos os animais. Discorrer, pelo contrário, é possível <fazê-lo> falsamente, e não pertence a nenhum animal no qual não exista também raciocínio. A imaginação, por seu turno, é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto, sem a percepção sensorial, e sem ela não existe suposição. Que a imaginação não é contudo a mesma coisa que [o pensamento], nem que a suposição, isso é evidente. É que essa afecção depende de nós, de quando temos vontade (é possível, pois, supor algo diante dos olhos, como os que arrumam <as ideias> em mnemónicas, criando imagens).

Se com efeito qualquer animal é capaz de perceber, mas não é capaz de entender, perguntamo-nos: haveremos de compreender que “a obra de

¹⁰ Citações feitas a partir da tradução de Ana Maria Lóio (Lisboa 2010).

arte é um ser de sensação e nada mais” e que a ela só é possível — enquanto dure a matéria — provocar por meio de *perceptos* e *afectos* forças estéticas para um devir? Por certo não alcançamos a argumentação de Deleuze e Guattari nem temos essa pretensão; queremos somente relativizar a assertiva citada anteriormente segundo a qual “figuras estéticas (e o estilo que as cria) nada têm a ver com a retórica”, pois elas “[s]ão sensações: *perceptos* e *afectos*, paisagens e rostos, visões e devires”. Problematizamos a frase; pelo menos, julgamos tê-lo feito. Podemos agora navegar nos antigos mares da Jônia com a imaginação dos gregos antigos escrita na poesia épica.

De fato, com Aristóteles, entendemos que a imaginação não é a mesma coisa que o pensamento; esta depende de nós, de quando temos vontade de supor algo diante dos nossos olhos, como os que arrumam as ideias criando imagens para praticar a mnemotécnica. A imaginação, diferentemente do perceber as coisas, parece estar ligada ao entendimento. Logo, ela é ato de vontade que permite criar imagens, o que nos leva a tirar outras conclusões. Isso porque o autor da *Poética* prossegue:

*a imaginação não é a percepção sensorial, fica claro a partir do que se segue. A percepção sensorial é, com efeito, ou uma potência ou uma actividade, como a visão e o acto de ver, quando uma imagem pode aparecer-nos sem que suceda qualquer um daqueles. É o caso das coisas que nos aparecem nos sonhos. Além disso, a percepção sensorial está sempre presente, e a imaginação não.*¹¹

Retomando o fio da meada do início, buscaremos evidenciar a grande utilização das figuras ou imagens pelos gregos. Vamos tentar mostrar o que há de recurso visual forjado pela língua nalguns trechos da *Iliada*, de modo a sugerir um método pelo qual ela possa ser transladada guardando-se somente algumas das figuras utilizadas no texto. Impossível seria resgatar todas as metáforas, metonímias, símiles, hipérboles, antíteses, fórmulas, epítetos, antonomásias, tmeses..., isto é, todos os multivariados recursos de materialização de imagens empregados; contudo concretizamos a ideia de “ouvir imagens”, técnica antiga que motivou os primeiros cristãos a decorar suas igrejas com cenas bíblicas, em afrescos ou vitrais, prescindindo da alfabetização.

¹¹ Aristóteles, *Sobre a alma* 427 b 15-20, 428 a 5-10.

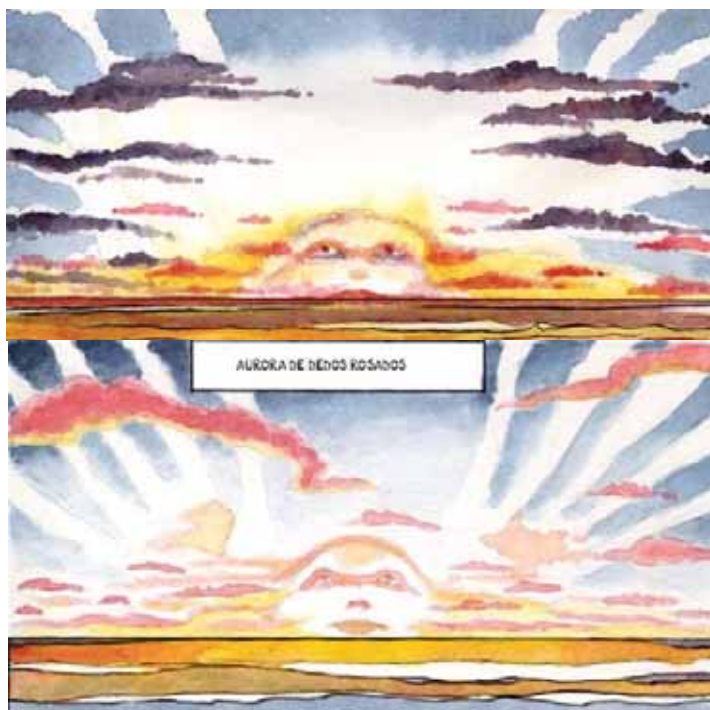
A história narrada para a visão, se guardar a forma da cultura grega que a narrou, auxiliará a gregos e troianos, servirá para os entendidos da língua grega e para os não-acadêmicos, apreciadores do gênero HQ. Como informamos, nossa trajetória procurou preservar o estilo, o modo de falar dos heróis, as imagens empregadas pelo narrador mais do que o enredo estabelecido, o qual se concretizou "por acréscimo". Visamos à forma poética inaugural advinda do encantamento. Mais especificamente: à forma que poeta sugou das coisas.

Como se sabe, a partir da década de 20 e 30 do século passado, houve uma grande mudança nos estudos homéricos com as pesquisas de um "americano em Paris". Sobre este personagem, Haubold (2007) 27 afirma: "Parry challenged familiar notions of what constitutes a text, how meaning enters into texts, and how texts relate to other texts across time and space." O comentário de Haubold foi norte para o trabalho de transposição da *Iliada* para a HQ; nós, sistematicamente, observamos como os significados entraram no texto. Entretanto, é preciso que se recorde que nossos estudos incidiram sobre as épicas que existem na forma escrita conquanto tivessem sido, antes, textos formados por muitos atos de composição e recomposição durante a *performance*. Tratamos a *Iliada* como poesia tradicional, evitamos pensar sobre ela a partir da categoria ilusória de uma chamada épica oral, à que não tivemos acesso.¹² E, para deixar tudo bem combinado, é de bom-tom esclarecer que entendemos poemas tradicionais como aqueles que usam dos recursos de repetição, que marcam a oralidade na expressão, que visam à função *performance* e, principalmente, que revelam alguns padrões cognitivos específicos não obstante estejam complexa e sofisticadamente elaborados. Não entendemos 'tradicional', no texto que aqui se apresenta, como referência à tradição literária europeia, que se preocupa com a *mimesis*, a apropriação-emulação e o cânon. Nosso interesse segue o viés da teoria literária, da tradução e da recepção da literatura antiga. Neste

¹² Cf. Haulbold (2007) 28-29: "(...) Comparative studies sometimes focus on epics that exist in written form (like the homeric poems themselves) but insist that their language is shaped by many acts of composition and recomposition in performance. In order to avoid the misleading category of 'oral epic' for poems that are sometimes written down, scholars prefer to describe them as 'traditional'."

sentido, a épica homérica é tradicional porque ela se expressa em um estilo tradicional, a saber, um estilo feito de "[f]ormulaic phrases such as δῖος Ὀδυσσεύς ('brilliant Odysseus') or πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς ('much-suffering brilliant Odysseus') serve as building blocks (...) performing an act of literary creation." (HAULBOLD 2007) 32

Do processo utilizado na tradução de Homero em quadrinhos o recurso homérico mais simples para se traduzir foram as fórmulas, pois os quadrinhos são instrumentos adequados para imaginar e repetir as fórmulas de maneira idêntica ou com modificações, tais como se faz corriqueiramente no "jogo dos sete erros". Tomaremos inicialmente uma fórmula bastante conhecida: "a aurora de dedos rosa" (*Il.* 1, 476) que pode aparecer como "a aurora de manto açafrão" (*Il.* 8, 1; 19, 1) ou ainda como "a aurora que cedo levanta de dedos de rosa" (*Il.* 24, 788) e com tantas outras pequenas alterações. A fórmula foi mantida assim em nossa tradução:





A repetição dessa fórmula foi um recurso relevante, posto que, em palavras de Matthew Clark:

"Many students of literature, even those who do not read Greek, know that the Homeric epics are very repetitive; they know, for example, that Agamemnon is King of Men (ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων, used thirty-seven times in the two epics) and that Achilles is Swift-footed (πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς, thirty one times). Repetitions of this kind – a noun with modifiers – are common and important, but they are only part of the story." (CLARK 2004) 117-118.

De acordo, eis apenas uma parte da história, mas de capital importância. Um exame detido e cuidadoso revela, na *Iliada*, repetições de vários tipos; de lugar no verso, de função sintática com nomes variados, em sequências idênticas e em contextos diferentes, tais como, por exemplo, o gesto de um guerreiro ao colocar a armadura ou ao realizar um sacrifício em situações completamente distintas.¹³ É fácil imaginar as fórmulas, isto é,

¹³ Cf. Clark, op. cit. 118, no qual essas ideias estão assim formuladas: "Close examination of the poems reveals many repetitions of various kinds. If an individual word is repeated, it may always or nearly always occur in the same place in the line; the names of many characters or the words for common objects are repeatedly linked with particular adjectives or modifying expressions; whole lines are repeated; many passages

as imagens congeladas com modificações sutis. Podemos evocar aqui o vocábulo "clichê", que, despido da conotação pejorativa, retoma o sentido de "chapa metálica onde é reproduzida por fototipia uma imagem destinada à impressão; fotótipo; matriz¹⁴" ou "placa de metal gravada em relevo com textos ou imagens para serem impressos por prensa tipográfica". Um carimbo, digamos, que tem a vantagem adicional de poder sofrer inversões e modificações variadas.

No modelo das fórmulas, inserimos igualmente e constantemente a estratégia que os estudiosos de Homero denominam "cenas-típicas", etapas de narrativa que se repetem e nas quais podemos reconhecer situações recorrentes e habituais dos heróis: são elas as cenas de hospitalidade, do ritual de luto, da vestição do guerreiro para o combate e de combates propriamente ditos. Deixamos para o leitor avaliar a utilidade dos quadrinhos para a rápida percepção dos recursos da poesia oral grega, aqui figurados nos desenhos de Piero Bagnariol.



of several lines (such as messages) may be repeated word for word; and frequently recurring situations, such as putting on armour or performing a sacrifice, are described over and over in very similar language."

¹⁴ Dicionário Caldas Aulete, verbetes *cliché* e *clichê*.



Passemos agora para uma situação em que imagens e conceitos se entrelaçam; o processo ocorre sobretudo nas comparações em evolução, isto é, nos símiles. Veremos que esta figura retórica também é rapidamente visualizada e compreendida por meio dos quadrinhos. O exemplo que mostraremos é retirado do canto 21, no qual se pode contemplar um outro símile homérico a partir do qual foram criadas as imagens para os qua-

drinhos que se seguirão aos versos citados. Assim nos conta Homero (*Ilíada*, canto 21, vv. 12-16):

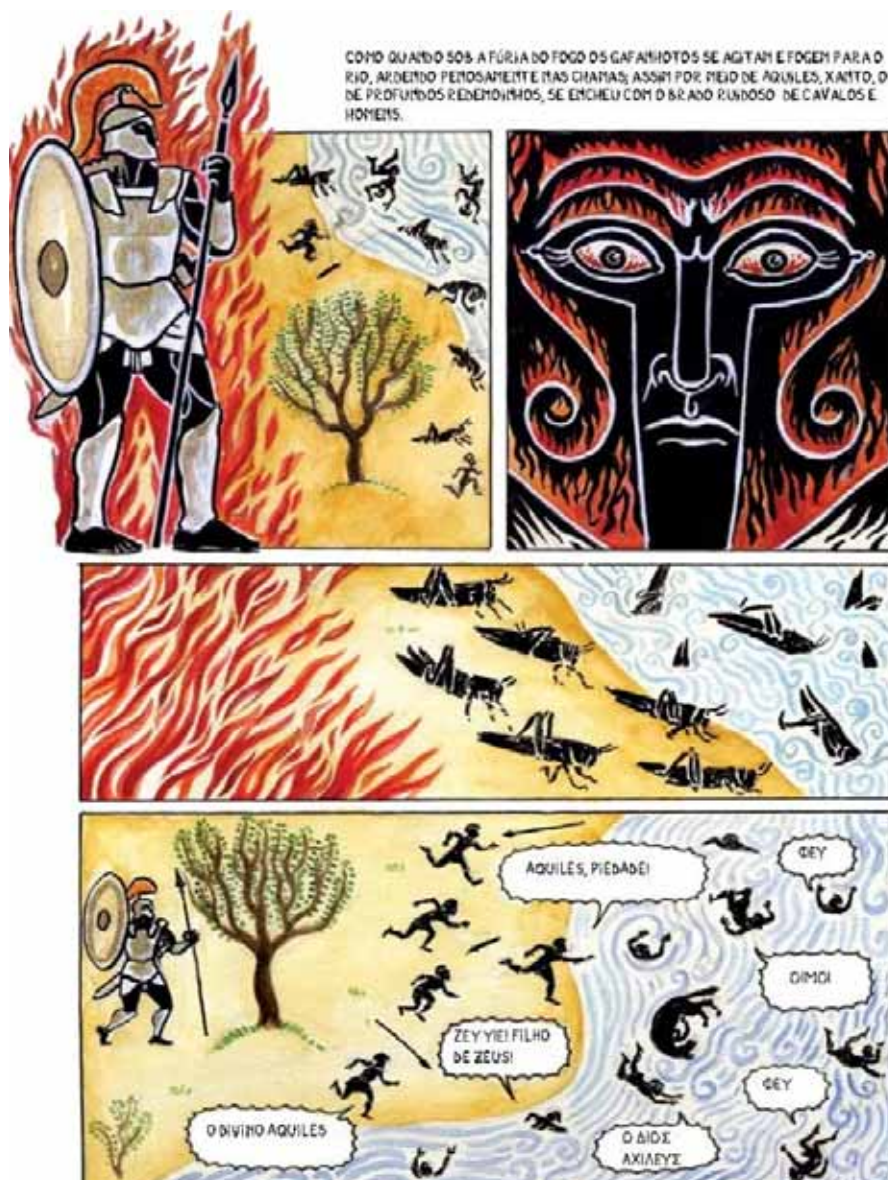
ὥς δ' ὅθ' ὑπὸ ῥιπῆς πυρὸς ἀκρίδες ἠερέθονται
 φευγέμεναι ποταμὸν δέ τὸ δὲ φλέγει ἀκάματον πῦρ
 ὄρμενον ἐξαίφνης, ταὶ δὲ πτώσσουσι καθ' ὕδωρ
 ὥς ὑπ' Ἀχιλλῆος Ξάνθου βαθυδινήεντος
 πλήτο ῥόος κελάδων ἐπιμίξ ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν.

*Tal qual, sob a faísca de fogo, voejam gafanhotos
 fugidos pro rio e o fogaréu arde porfioso
 levantante súbito e eles pulam água adentro,
 assim sob Aquiles se encheu a corrente troante de fundos
 redemunhos de Xanto, em mistura de cavalos e machos.*

Este trecho magnífico, composto de cinco versos somente, na *Ilíada em Quadrinhos: uma tradução de Homero*, ganhou página inteira carregada de cores e de miudezas nos traços. Optamos por correspondências complexas para provocar um reconhecimento imediato e espontâneo da intrincada tessitura do símile. Em primeiro lugar, Aquiles, semi-deus, parcialmente fora das margens do quadrinho, aparece envolvido por chamas observando a fuga dos troianos que estão em grande quantidade e são homens miúdos em posições semelhantes as que lembram gafanhotos. Alguns deles já se parecem a gafanhotos. Vão em direção ao Xanto. Segue-se o rosto do herói, na posição frontal, interpelando o leitor. Ele é a própria chama. No quadro três se vê apenas as coisas transformadas: fogo e insetos. No quadro quatro voltamos ao plano do real, do possível, do humano, do mortal.

Neste caso, a linguagem tornou-se imagem, que, por sua vez, se faz no movimento e calor (cores quentes, traços leves). Homero foi traduzido esteticamente (por formas e cores). A ênfase foi colocada na multiplicidade de figuras, na dimensão dos envolvidos (grandeza de Aquiles, miudeza dos troianos), nas cores recuperadas da cerâmica arcaica (excetuando o rio). E tudo isso é simplesmente o substrato cultural e poético do recurso utilizado no poema. Acrescentamos, para provocar estranhamento linguístico, algumas interjeições gregas.¹⁵

¹⁵ Hipótese e meta da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1979) 291.



O processo de fabricar símiles visuais foi recorrente na tradução Hq, visto que esta figura é também recorrente nos poemas homéricos. Entretanto, há na poesia do aedo antigo figuras ainda mais curiosas e pontuais. É o que pensamos do uso da prosopopeia, a arte da personificação, a técnica de dar aos seres inanimados vida humana ou animal que se vê abaixo.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)



Prontamente, ao desenhar diante de nossos olhos expressões como “lança faminta de carne” e outras tantas construções, Homero fala de coisas inanimadas como se fossem cheias de vida. Aristóteles, no sec. IV a.C., já havia notado (*Retórica* 1411b-1412a) essa característica. Quando declara que Homero é capaz de “pôr diante dos olhos” as coisas, o mestre de Estagira está se referindo à forma frequente de Homero utilizar de metáforas para representar ações. O filósofo sustenta:

[t]ambém Homero utilizou muitas vezes, por meio de metáforas, o inanimado como animado. Mas em todas elas o que é mais reputado é as que representam uma acção, como nos seguintes casos: “de novo para a planície rolava, despudorada, a pedra” e “a flecha voou” e [...] “a ponta da arma penetrou ansiosa, no peito”. Em todos estes exemplos, por se atribuir animação, representam-se coisas em acto: “ser despudorada” e “ser ansiosa”, entre outros exemplos exprime acção.¹⁶

Mas tudo isso — sem longas explicações — pode ser visualizado, num átimo, pela banda desenhada. O que exige esforço de tradução e tangencia o perigo de estranhamento e obscurecimento do conteúdo, pelo desenho se desfaz. Por mais bem cuidadas que sejam, as traduções interlinguais não abarcam o poder de visualização constitutivo do texto grego, que nos oferece esse presente mediante sua sintaxe de casos, seu sistema de produção de palavras, aspectos verbais etc. A representação e a tradução de Homero para a linguagem dos quadrinhos permitiriam aos estudantes de grego visualizar melhor o uso de recursos poéticos utilizados em uma das mais sofisticadas produções da literatura universal; para aqueles que não

¹⁶ Aristóteles em tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

sabem grego nem pretendem sabê-lo, por outro lado, a história visual do combate de Aquiles é propedêutica para um entendimento muito próximo do texto grego e funcionaria como um suplemento à tradução do texto homérico; sem ter lido grego, compreender-se-ia a estratégia poética de Homero. Para os não leitores do idioma antigo, teremos uma narrativa fluida e prazerosa das cenas, com intuito mistagogo, pois assim eles estarão preparados para descobrir a beleza retórica da literatura clássica.

Diversos tratados modernos de retórica abordam as figuras de linguagem com um componente meramente estilístico; nós acreditamos que o uso da retórica manifesta a intenção de dar movimento, materialidade e visualidade à narrativa. Ao mesmo tempo, é a imagem que nos faz conhecer e identificar um determinado recurso linguístico. Com efeito, todos nós utilizamos litotes e sinédoques e anáforas e anacolutos às vezes sem o saber, de forma natural, intentando fazer o ouvinte 'ver' a nossa opinião. E, se podemos dizer que os ditados e adágios são a linguagem fossilizada, moedas de troca do discurso, também as figuras são próprias do discurso oral, porque comunicam mais em razão de sua intensidade imagética.

Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 96), ocupando-se da história da teoria da memória, afirma que "[o] princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização de fatos através de sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (*res*) e o discurso final (*verba*) deveriam ser mediatizados pelas imagens (os *imagines agens*)." Voltamos ao nosso ponto de partida: uma criança, antes de falar e se expressar, vê e ouve!

As críticas ferozes atribuídas ao uso retórico das *figuras de linguagem*, incluindo a suposta impossibilidade de sistematização para aprendizagem, o risco de "esfriamento" do texto pelo excesso de tecnicismo e instrumentalismo, o artificialismo, todas se apagam quando vemos as figuras suprirem ausências que se dão nas boas traduções, as quais minimizam a contemplação da cena, entendendo o conteúdo como lucro. Ao propor os clássicos em quadrinhos, agimos em favorecimento daqueles que visualizam a qualidade estética da poesia do passado. Recursos complicados como o quiasmo são imediatamente compreendidos pelo leitor ao contemplar o quadro do dolo de Zeus:



E assim, e para finalizar, sem mais palavras, apenas com quadrinhos, podemos enumerar algumas das imagens retóricas utilizadas pelo rapsodo antigo tais como se concretizaram no texto e mostrá-las ao leitor:

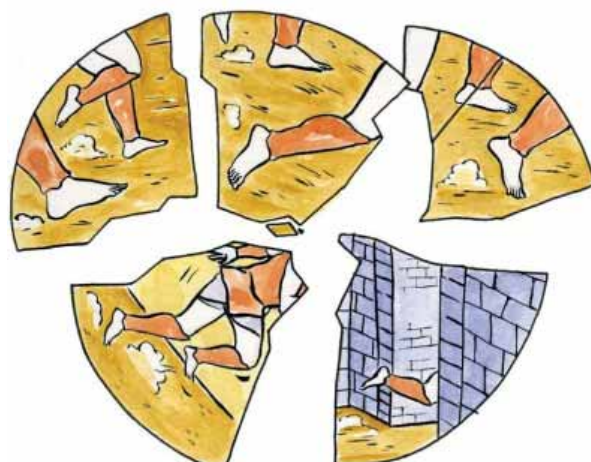
Analepse



Hipérbole



Metonímia



Finalmente resta declarar que nossa meta foi encher os olhos do leitor com imagens homéricas e terminamos nosso relato reafirmando que, decididamente, Homero é θέας ἄξιον (digno de se ver)! Ao lê-lo, que o leitor se recorde do que disse Heródoto: ὦτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν!¹⁷ E, se assim é, que se regozigem nossos olhos.

Referências:

- Maureen Alden, *Homer Beside Himself: Para-Narratives in the Iliad* (Oxford 2005).
- Aristóteles. *Retórica*, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena (Lisboa 1998).
- _____. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. (Lisboa 2010).
- Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Andreia Guerini, *Pescando imagens com rede textual: Hq como tradução* (Belo Horizonte 2012).
- Manuel de Barros, *Retrato do Artista quando coisa* (São Paulo 1998).
- Walter Benjamin, A tarefa do tradutor em tradução de João Barrento. Organização de Lúcia Castelo Branco. *Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. (Belo Horizonte 2008) 82-98.
- Jorge Luis Borges, "Pensamento e Poesia": _____. *Esse ofício do verso*, tradução de José Marcos Macedo (São Paulo 2000) 82-101.
- Jacyntho Lins Brandão, "Relações assimétricas: imagens e textos na Grécia Antiga": Marcelo Marques (org.) *Teorias da imagem na Antiguidade* (São Paulo 2012) 31-57.
- Haroldo de Campos, Transcriar Homero: desafio e programa. *Os nomes e os navios II: Homero, Iliada*. Org. introd. e notas de Trajano Vieira (Rio de Janeiro 1999) 111-155.
- _____. Para transcriar a *Iliada*: Homero. *MHNIS, a ira de Aquiles: canto I da Iliada de Homero*. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira (São Paulo 1994) 11-28.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. (São Paulo 1977).
- Paulo Freire, *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. (São Paulo 1982).

¹⁷ Com efeito, toda gente acha os ouvidos menos fiéis que os olhos. Tradução nossa para Heródoto, 1.8.3.

- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é filosofia?*, tradução Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz (Rio de Janeiro 1992) 211-256.
- Gerard Genette, *Figures I* (Paris 1966).
- César Guimarães, "O que é uma imagem em literatura?": _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. (Belo Horizonte 1997) 60-82.
- Hans Ulrich Gumbrecht. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, tradução de Ana Isabel Soares. (Rio de Janeiro 2010).
- Johannes Haulbold, "Homer after Parry: tradition, reception and the timeless text": Barbara Graziosi, Emily Greenwood, *Homer in the Twentieth Century Between World Literature and the Western Canon* (Oxford 2007) 27-46.
- Herodotus. *Histories*. English translation by A. D. Godley. (Cambridge 1920).
- Homero, *Homeri opera*. Vols. I e II, David B. Monro e Thomas W. Allen (ed.) (Oxford 1988).
- _____. *Iliada*, tradução de Carlos Alberto Nunes (Rio de Janeiro 2003).
- _____. *Iliada*, tradução de Frederico Lourenço (Lisboa 2005).
- _____. *Iliada*, tradução de Haroldo de Campos, introdução e organização de Trajano Viera, 2 v. (São Paulo 2003).
- _____. *Iliada*, tradução de Odorico Mendes (Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre 1950).
- Irene J. F. de Jong. Narratology and Oral Poetry: The Case of Homer. *Poetics Today*, Vol. 12, No. 3 (Autumn, 1991) 405-423
- Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, tradução de R. M. Rosado Fernandes (Lisboa 1993).
- Carlos José Martins, "Dança, corpo e desenho: arte como sensação": *Proposições*, Campinas, v. 21, n. 2 (2010) 101-120, <http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a08.pdf>
- Márcio Seligmann-Silva, "A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens": *Terceira Margem*, VI, nº 7 (2002) 93-107.
- Markus Figueira da Silva, "Pensamento e imagem na carta a Heródoto de Epicuro": Marcelo Marques (org.) *Teorias da imagem na Antiguidade* (São Paulo 2012) 269-285.
- Reinholdo Ullmann, "O significado de theós em grego": *Classica*, v. 2 (1989) 135-152.
- Maria Helena da Rocha Pereira, "Fórmulas e epítetos na linguagem homérica": *Alfa*, 211 (1984) 1-9.
- _____. *Estudos de História da Cultura Clássica*. vol.1 (Lisboa 2003).
- _____. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 15 (2013)



Itamar Even-Zohar, Polysystem theory. *Poetics Today*, vol. 1: 1-2(1979) 287-310.

Paul Zumthor, *Introdução à literatura oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira (São Paulo 1997).

* * * * *

Resumo: Relatamos os resultados de um projeto desenvolvido para a "tradução" da *Iliada* na linguagem da arte sequencial, História em Quadrinhos (HQ) ou Banda Desenhada (BD), com vistas a resgatar a força imagética presente nessa epopeia atribuída a Homero. Privilegiou-se, na empreitada, não o conteúdo narrativo, mas o estilo e os recursos retóricos utilizados no texto grego. A abordagem é um contraponto a algumas adaptações comerciais de Homero que focam a reescrita do conteúdo e enredo da história. Buscou-se associar os Quadrinhos e a Retórica Antiga no processo narrativo, o que abriu caminho para o estudo da visualidade que nos oferecem as figuras de linguagem.

Palavras-chave: imagem; figuras; literatura; retórica.

Resumen: Exponemos los resultados de un proyecto desarrollado para la "traducción" de la *Iliada* al lenguaje del arte secuencial, Historia en Viñetas o Cómic, con el objetivo de rescatar la fuerza de la imagería presente en esta epopeya atribuida a Homero. En la empresa se ha dado preferencia no al contenido narrativo sino al estilo y a los recursos retóricos usados en el texto griego. Este acercamiento supone un contrapunto a algunas adaptaciones comerciales de Homero que se centran en la reescritura del contenido y la trama de la historia. Se ha buscado asociar la Viñetas a la Retórica Antigua en el proceso narrativo, lo que dejó paso libre al estudio de la visibilidad que nos ofrecen las figuras del lenguaje.

Palabras clave: imagen; figuras; literatura; retórica.

Résumé: Nous analysons les résultats d'un projet développé pour la "traduction" de l'*Iliade* dans le langage de l'art séquentiel, la Bande Dessinée (BD), dans l'intention de récupérer la force imagétique de l'épopée d'Homère. Lors de la réalisation de notre tâche, nous n'avons pas valorisé le contenu narratif, mais le style et les ressources rhétoriques utilisés dans le texte grec. L'abordage sert de contrepoint à certaines adaptations commerciales d'Homère, qui se centrent sur la réécriture du contenu et de l'intrigue de l'histoire. Nous avons cherché à associer la Bande Dessinée et la Rhétorique Ancienne dans le processus narratif, ce qui a permis d'ouvrir le champ d'étude portant sur la visualité que nous offrent les figures du langage.

Mots-clé: image; figures; littérature; rhétorique.