



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GEORGE ANTÔNIO NOGUEIRA DA SILVA

**A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA DO DISCURSO ÉPICO NA *ILÍADA DE HOMERO*:
TRADUÇÃO EM QUADRINHOS: Um olhar intersemiótico**

Recife
2024

GEORGE ANTÔNIO NOGUEIRA DA SILVA

A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA DO DISCURSO ÉPICO NA *ILÍADA DE HOMERO*: TRADUÇÃO EM QUADRINHOS: Um olhar intersemiótico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, George Antônio Nogueira da.

A transcrição metonímica do discurso épico na Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos: um olhar intersemiótico / George Antônio Nogueira da Silva. - Recife, 2024.

92p. : il., tab.

Orientador(a): Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui referências.

1. transcrição metonímica. 2. discurso épico. 3. metáfora. 4. metonímia. 5. Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 117)

GEORGE ANTÔNIO NOGUEIRA DA SILVA

A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA DO DISCURSO ÉPICO NA *ILÍADA DE HOMERO*: TRADUÇÃO EM QUADRINHOS: um olhar intersemiótico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 16/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Catarina Amorim De Oliveira Andrade (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Joane Leoncio De Sa (Examinadora externa)
Universidade Federal de Pernambuco

À Bem-Aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus (e
minha), a quem submeto não só este trabalho, mas
toda a minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à Santíssima Virgem Maria.

À minha noiva, meus familiares e amigos.

À Profa. Dra. Ermelinda Ferreira.

À UFPE e aos membros da banca examinadora.

À CAPES, pela bolsa que tornou esta pesquisa possível.

A todos que possibilitaram a realização deste trabalho.

Sou amigo de Platão, mas sou mais amigo da Verdade.

(Atribuído a) Aristóteles.

RESUMO

Este trabalho visa explorar como se dá a manifestação do épico no gênero História em Quadrinhos, mediante a análise da obra *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* (Belo Horizonte, 2012), de Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Andreza Caetano, Paulo Corrêa e Piero Bagnariol. Propõe-se que tal manifestação não se pode dar nos moldes clássicos, visto que não se sustentaria na cultura contemporânea; subsiste, portanto, no discurso épico, que é capaz de acomodar satisfatoriamente elementos da *Ilíada* epopeia nos tempos pós-modernos. Para isso, como lente de análise e modo operante, a epopeia passa por uma tradução intersemiótica (ou adaptação) na obra cortejada, que afetou não somente o meio artístico, mas também o cultural, formal e linguístico, para representar a história da ira de Aquiles pelo olhar das Histórias em Quadrinhos. Percebe-se, contudo, que há a exigência de uma tradução criativa – ou transcrição – que faz emergir as figuras retóricas homéricas, manifestadas, predominantemente, nos seus famosos símiles e epítetos, que ganham forma, na obra estudada, mediante a criatividade na tradução. Mas a transposição precisa ser gestada em processos de significação, nos quais as figuras se formam circundadas em um macrocosmo significativo, que é a transcrição metonímica. Eis o interesse principal deste estudo que busca, na análise da obra e apoiado em teóricos como Will Eisner (2010), Walter Benjamin (2008), Linda Hutcheon (2013), Roman Jakobson (1959; 2003) e Haroldo de Campos (2015), desvendar os caminhos que, não raro tortuosos, manifestam a reoxigenação dos gêneros clássicos pelas novas roupagens midiático-culturais que, em constante transformação, revelam a riqueza da aproximação das artes através do discurso.

Palavras-chave: transcrição metonímica; discurso épico; metáfora; metonímia; *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*.

ABSTRACT

This study aims to explore how the epic manifests itself in the Comic Book genre, through the analysis of *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* (Belo Horizonte, 2012), by Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Andreza Caetano, Paulo Corrêa and Piero Bagnariol. It is proposed that such a manifestation cannot take place in classical ways, as it would not be sustained in contemporary culture; it subsists, therefore, in epic discourse, which is capable of satisfactorily accommodating elements of the epic *Iliad* in postmodern times. For this, as a lens of analysis and operating mode, the epic undergoes an intersemiotic translation (or adaptation) in the courted work, which affected not only the artistic environment, but also the cultural, formal and linguistic, to represent the story of the wrath of Achilles through the eyes of Comics. It is clear, however, that there is a requirement for a creative translation – or transcreation – that makes Homeric rhetorical figures emerge, predominantly manifested in their famous similes and epithets, which take shape, in the book studied, through creativity in translation. But the transposition needs to be generated in processes of signification, in which the figures are formed surrounded in a significant macrocosm, which is the metonymic transcreation. This is the main interest of this study, which seeks, in the analysis of the work and supported by theorists such as Will Eisner (2010), Walter Benjamin (2008), Linda Hutcheon (2013), Roman Jakobson (1959; 2003) and Haroldo de Campos (2015), unveil the paths that, often tortuous, manifest the reoxygenation of classic genres by new media-cultural guises that, in constant transformation, reveal the richness of approaching the arts through discourse.

Keywords: metonymic transcreation; epic discourse; metaphor; metonymy; *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	14
Figura 2 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 59).....	17
Figura 3 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 9).....	28
Figura 4 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 26).....	41
Figura 5 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 27).....	41
Figura 6 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p.36).....	49
Figura 7 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 10).....	56
Figura 8 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 48).....	59
Figura 9 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 79).....	61
Figura 10 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 108).....	62
Figura 11 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 19).....	64
Figura 12 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 11).....	68
Figura 13 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 21).....	70
Figura 14 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 72).....	73
Figura 15 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 39).....	75
Figura 16 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 31).....	77
Figura 17 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 95).....	80
Figura 18 (Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 33).....	83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	45
Tabela 2	47
Tabela 3	53
Tabela 4	53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ÉPICO x DISCURSO ÉPICO	21
2.1 O épico está morto?	21
2.2 Discurso épico e quadrinhos: o mundo desconfia da imagem?	24
3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA	32
3.1 Tradução intersemiótica e adaptação	32
3.2 Transcrição, metáfora e metonímia	38
4 COMO FUNCIONA A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA NA OBRA ESTUDADA	44
4.1 A transcrição metonímica e a questão cultural.....	54
4.2 A transcrição metonímica e a questão formal.....	63
4.3 A transcrição metonímica e a questão artística	67
4.4 A transcrição metonímica e a questão linguística	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	88

1 INTRODUÇÃO

Não há dúvidas que a *Ilíada*, de Homero, seja uma das maiores obras da literatura¹ mundial. Sua envergadura artística influenciou e influencia as artes em todos os tempos que lhe são posteriores. Diz-se “influenciou” porque foi tomada por Aristóteles (e toda a tradição clássica) como o molde clássico por excelência; é impossível falar de epopeia e ignorar a *Ilíada*. Diz-se também “influencia” porque exerce ainda fascínio e força sobre o imaginário popular e literário, direta ou indiretamente falando.

Mas Homero não é o pioneiro na composição de epopeias. O próprio Aristóteles admite isso em sua *Poética*, quando afirma que antes dele “é provável que tenha havido muitos” (Aristóteles, 2005, p. 22) e ainda que, depois dele, começa a haver “outros semelhantes” (*idem*). O parecer do filósofo grego diz muito mais do que uma constatação espaciotemporal: Homero não “inventa” a epopeia, mas é o seu maior expoente; então, é razoável realçar que, como se sabe já há bastante tempo, valendo-se de um legado oral, Homero deixa por escrito os contatos mais importantes de sua tradição artística, da qual é expoente, mas também devedor.

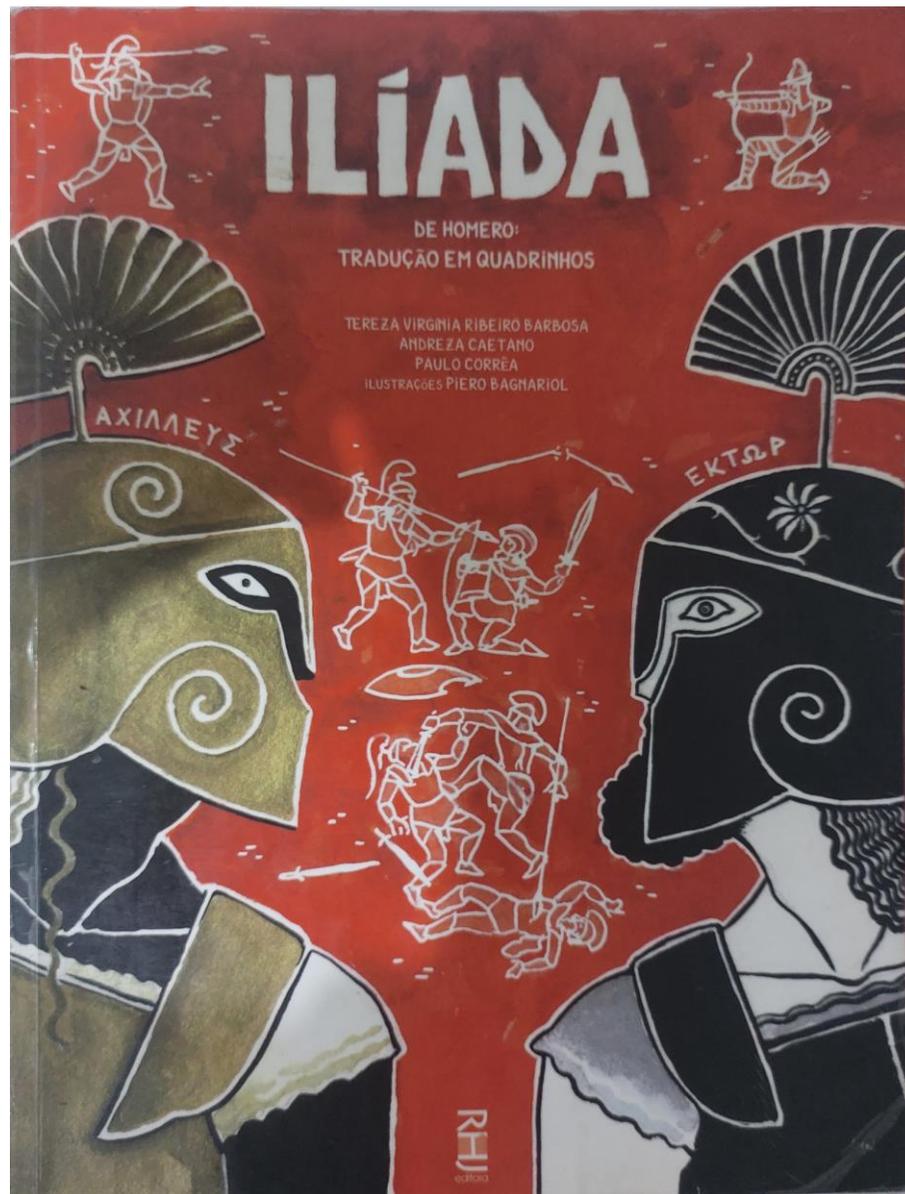
A constatação de Aristóteles abre portas para se compreender que a *Ilíada* encerra uma *tradição épica*, ou, em termos mais contemporâneos, uma espécie de *discurso épico*. Quando, em maior ou menor grau, a epopeia homérica é revisitada, seja por leitores, seja por quem, mais ousadamente, a deseje traduzir ou adaptar para outros meios, todo um imaginário é tomado por herança e reconstruído, reescrito, ressignificado. Para colocar um termo de Haroldo de Campos, esse universo é *transcrito*, mantendo viva uma tradição, ao mesmo tempo que a transforma. Traduzir Homero é também recriá-lo segundo uma nova língua e/ou código artístico, cujas questões culturais e históricas se tornam mais ou menos apresentáveis quanto à pretensão da tradução/adaptação.

Há uma gama bastante ampla de obras adaptadas, tomando por base ou traduzindo intersemioticamente a *Ilíada* original². A escolhida e cortejada neste trabalho é a *Ilíada de*

¹ Entende-se aqui que “os fatos literários existem independentemente do vocábulo *literatura*, o que permitiria falar em ‘literatura grega antiga’, mesmo sabendo-se que tal modo de dizer constituiu solução léxica recente, não sendo contemporânea do fenômeno que designa” (Bernardo, 1999, p 154-155; grifo do autor). Por isso, falar de *Literatura* para tratar de uma obra tão anterior ao próprio termo parece ser aceitável.

² O termo *original* aqui empregado não possui caráter hierárquico; é usado como indicativo da precedência histórica.

Homero: tradução em quadrinhos, obra concebida de um projeto de pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais, cujo título é “Figuras de linguagem: a retórica da imagem na literatura clássica ou Os Clássicos em quadrinhos”. A docente responsável pelo projeto, a professora dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, conta com a colaboração de Andreza Caetano, do roteirista Paulo Corrêa e do quadrinista Piero Bagnariol para, a oito mãos, desenvolverem uma adaptação da *Ilíada* original para as Histórias em Quadrinhos (doravante HQs). Tal adaptação, compreendida pelos autores como tradução – daí o título da obra: uma tradução tanto interlingual quanto intersemiótica, para usar os termos de Roman Jakobson (2003) – toma como método operante a riqueza das figuras retóricas presentes no épico grego, para transpô-las aos quadrinhos “como pescadores que físgam imagens com a rede do texto” (Guerini; Barbosa, 2013, p. 16). Assim, os autores da versão adaptada, com enorme priorização estética, alcançam a ampliação e “compreensão do texto literário (como instrumento da crítica estética)” (Barbosa, 2013, p. 12) do universo que empreenderam traduzir.

Figura 1³

O enredo da HQ é o mesmo da obra homérica: as consequências da poderosa ira de Aquiles, maior herói grego, que move o mundo dos homens e dos deuses. Assim concisamente apresenta E. V. Rieu (2013) o resumo da epopeia:

O rei Agamêmnon, o imperial senhor supremo da Grécia (ou Acaia, como a chama Homero), com seu irmão Menelau de Esparta, convocou os príncipes que lhe deviam lealdade a unir forças contra Príamo, de Troia, porque Páris, um dos filhos do rei troiano, fugira com a mulher de Menelau, a belíssima Helena de Argos. Mesmo depois de passar nove anos acampadas junto a suas naus na praia próxima de Ílion, as forças aqueias não conseguem liquidar o

³ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; CAETANO, Andreza; CORRÊA, Paulo; BAGNARIOL, Piero. **Íliada de Homero: tradução em quadrinhos** / Homero; tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Andreza Caetano; roteiro de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Andreza Caetano e Paulo Corrêa; ilustrações de Piero Bagnariol. Belo Horizonte: RHJ, 2012.

assunto, apesar de haver capturado e pilhado várias cidades em território troiano sob a garbosa liderança de Aquiles, filho de Peleu, príncipe dos mirmidões, o mais temível e rebelde dos aliados reais de Agamêmnon. O sucesso dessas incursões gera um conflito entre Aquiles e seu comandante em chefe. Agamêmnon recebeu a jovem Criseida como butim e se recusa a devolvê-la ao pai, um sacerdote local de Apolo, mesmo quando este se apresenta no acampamento disposto a pagar o resgate para libertá-la. O sacerdote reza ao seu deus; segue-se uma peste; e Agamêmnon é obrigado pela força do sentimento público a devolver a moça e, assim, apaziguar a ira do deus. No entanto, para se ressarcir, o rei confisca um dos espólios de Aquiles, uma garota chamada Briseida. Tomado de indignação, Aquiles se recusa a continuar lutando e retira os mirmidões do campo de batalha. Depois de uma trégua frustrada, que visava permitir que Menelau e Páris resolvessem sua diferença num duelo, os dois exércitos voltam a se enfrentar e, devido à ausência de Aquiles, os aqueus, que até então mantinham as forças troianas encurraladas em Ílion ou perto das muralhas da cidade, acabam, de maneira lenta, mas constante, ficando na defensiva. São forçados a cavar um fosso e erguer uma fortificação em torno de suas naus e tendas. Mas as defesas são atacadas por Heitor, o comandante em chefe troiano, que logra incendiar um navio aqueu. A essa altura, Aquiles, que permanecia irredutível a todas as súplicas, concorda em autorizar seu escudeiro e melhor amigo Pátroclo a assumir o comando do exército mirmidão para salvar os aqueus em apuros. O rapaz cumpre a missão com brilho, mas avança demais e acaba sendo morto por Heitor junto à muralha de Troia. Esse desastre desperta Aquiles. Em um acesso de ódio a Heitor, e de tristeza pela morte do companheiro, ele se reconcilia com Agamêmnon, volta ao campo de batalha, obriga os apavorados troianos a retornarem a sua cidade e enfim mata o inimigo. Não contente com a vingança, fustiga bestialmente seu cadáver. O pai de Heitor, o rei Príamo, triste e horrorizado, é inspirado pelos deuses a visitar Aquiles em seu acampamento, no meio da noite, a fim de resgatar o corpo do filho. Aquiles cede; e a *Ilíada* termina com uma desconfortável trégua para o funeral de Heitor (Rieu, 2013, p. 54-55).

A manutenção da essência do enredo em ambas as obras não é motivo para que consideremos menos a adaptação em relação à obra original. O exemplar em questão se debruça sobre o ambiente dos intercódigos, captando o que se chama discurso épico no seu predecessor original e o inserindo no universo da banda desenhada. Trata-se de uma obra profundamente provocadora, pois não funciona como mero facilitador de leitura; antes, exige de seus leitores, incitando sua curiosidade ao apresentar a obra homérica pelo olhar de uma mídia que ganha seu formato mais semelhante aos dias atuais a partir do final do século XIX⁴. Certamente não se trata da única adaptação da *Ilíada* para as Histórias em Quadrinhos⁵, mas se con-

⁴ Para Weiner (*apud* Sieczkowski, 2011, p. 9, grifos da autora), “as primeiras publicações de quadrinhos, *comics*, em sua forma mais primária, tem seu marco em 1895, com a publicação do cartum *The Yellow Kid*, de Richard F. Outcault”. Embora admitamos que questões de origem não são pacíficas, para os fins deste trabalho, assumiremos, com Weiner, a datação apresentada.

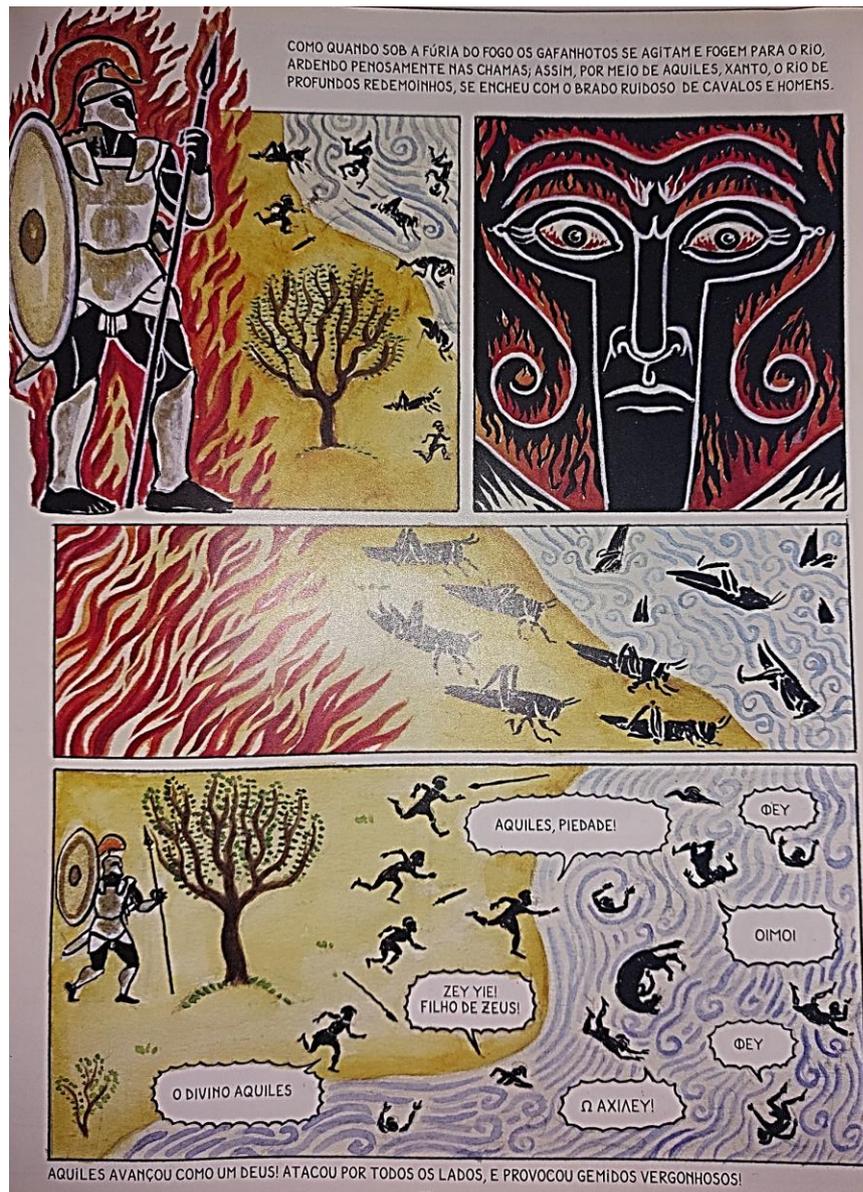
⁵ Outras obras como, por exemplo, *A Ilíada em quadrinhos*, de Walter Vellido (editora Cortez, 2011), *A Ilíada e a Odisseia*, de Luciano Vieira Machado (tradução) e Marcia William (editora Ática, 2004), ou, mais recentemente, *A Ilíada em quadrinhos*, de Diego Agrimbau e ilustrações de Marcelo Zamora (editora Principis, 2020), apresentam, embora com objetivos distintos, a nosso ver, igual compromisso com a priorização do objeto estético dos

ta entre as “boas adaptações”, que estimulam uma imersão eficiente no universo cultural e artístico da Antiguidade Clássica. Na HQ, o método de “capturar das palavras as imagens e plasmá-las, observando, em especial, as figuras retóricas” (Caetano, 2013, p. 60) foi o que, primeiramente, nos chamou a atenção. *A Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* usa de um arcabouço artístico – que Will Eisner chama de criação de uma “codificação [...] que servirá para expressar certo contexto, tecendo toda uma trama de interação emocional” (Eisner, 2010, p. 9-10) – que retém as impressões das imagens na combinação de letras, cores e formas, instalando um espaço cultural acessível ao leitor de nossos tempos – não porque o leitor pós-moderno⁶ precise da imagem para compreender a epopeia, mas porque a imagem ocupa, na contemporaneidade, um local privilegiado na sociedade. Para Fernandes (2009, p. 307), vivemos na “cultura das imagens”; para Pellegrini (2003, p. 15), “a cultura contemporânea é sobretudo visual”. Afirmar esta realidade não hierarquiza a imagem frente à literatura (ou vice-versa), mas ajuda a compreender que ambas são igualmente densas, exigem, cada uma a seu modo, uma apreciação estética que, em seu próprio rigor, demandam mecanismos próprios de compreensão e apreciação. A obra em HQ que estudamos é prova desta verdade.

Continuou a nos instigar a curiosidade, após a ideia de *captura das imagens*, a habilidade da obra em HQ de trazer as imagens à superfície do texto, isto é, a exploração das figuras de linguagem da epopeia como constituintes de um olhar inevitável, que aproxima, aos dias de hoje, a compreensão do mundo homérico. A obra funciona (também) como ampliadora da leitura do texto-fonte, resgatando as imagens que possam se “perder” na densidade da obra grega. O leitor, então, se depara com os olhos flamejantes de Aquiles, com a grandeza dos deuses, com os dedos róseos da aurora, com a coragem e covardia dos aqueus e troianos, mediante metamorfoses que excitam, desta forma, a compreensão da ira de Aquiles e suas consequências de maneira nova e ampliada.

quadrinhos, sem aspirar “essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (Benjamin, 2008, p. 30).

⁶ Entendemos não ser uma questão pacífica falar de pós-modernidade. Por um lado, teríamos uma espécie de pós-modernidade sociológica, apontada por David Harvey como “uma mudança abissal nas práticas culturais, bem como político-econômicas, desde mais ou menos 1972” (Harvey, 1992, p. 7); por outro lado, no contexto artístico, parece ser um evento bem anterior, ou seja, já após o período das vanguardas (que indicariam o que é “moderno”) se introduz uma pós-modernidade. Pellegrini afirma que “usando um critério cronológico, chamo genericamente de *modernas* as narrativas surgidas no bojo das transformações estéticas das vanguardas do início do século XX” (Pellegrini, 2003, p. 18; grifo da autora). Logo, o que é pós-moderno viria após este contexto, construindo o que há hoje no mundo artístico.

Figura 2 (Barbosa *et al.*, 2012, p. 59)

A figura acima adapta uma passagem do canto XXI da *Iliada*, na qual Aquiles dá continuidade à carnificina contra os troianos depois da morte de Pátroclo:

Ora quando chegaram ao vau do rio de lindíssimo fluir,
o Xanto cheio de redemoinhos, a quem gerara Zeus imortal,
foi aí que Aquiles os dividiu: a uns perseguiu pela planície
até a cidade, aonde os Aqueus espantados tinham fugido
no dia anterior, quando desvariava o glorioso Heitor.
Para lá se entornavam em debandada; e Hera espalhou à frente
deles cerrado nevoeiro para os impedir. Mas a outra metade era
empurrada para as fundas correntes do rio de prateados torvelinhos.
Para lá se atiraram com grande estrondo; ecoaram as correntes
que fluíam a pique e os barrancos em derredor ressoaram. Aos berros
nadavam eles em várias direções, rodopiando nos redemoinhos.

Tal como quando sob a investida do fogo voam os gafanhotos

em fuga para o rio; lavram as labaredas indefectíveis
quando surgem de repente e os insetos caem na água —
assim à frente de Aquiles se encheu de cavalos e homens
a torrente sonora do Xanto de fundas correntes. (Homero, 2013, p. 575⁷).

Aquiles aparece inflamado nos quadrinhos; os heróis troianos optam por se jogar na água para fugir do filho de Peleu. A metáfora homérica, então, é trazida à superfície do texto, recorrendo-se às metamorfoses e prosopopeias que indicam não somente o sentido da ira de Aquiles e suas consequências, mas também revela a maneira alegórica pela qual os gregos pensavam, de forma a trazer à pós-modernidade o impacto do sentido do texto da epopeia. Assim, nesta passagem, o gigante Aquiles (mostrado como semideus, maior que os homens, menor que os deuses), que pega fogo (metáfora de sua ira e sua implacabilidade) e transforma os guerreiros em gafanhotos (isto é, fogem do fogo-ira assim como os animais) demonstra a maneira como a HQ que cortejamos extrai os aspectos cultural, formal, artístico e linguístico da epopeia grega e imprime em um meio novo, mediante a captura das imagens nas figuras retóricas, mesclando pensamento e realidade na forma de narrar ao traduzir a densidade do signo grego. Todos estes aspectos que aqui exemplificamos serão esmiuçados ao longo deste trabalho.

Demos este exemplo para demonstrar, de antemão, o sabor do movimento de emersão das figuras retóricas na adaptação que cortejamos. O proceder de Homero, já no século VIII a. C., é persuadir mediante imagens, que gera as famosas símiles e epítetos que enchem a *Ilíada* e criam no imaginário as impressões que temos dos heróis, locais e funções desempenhadas dentro da guerra: “há mais de trezentos símiles na *Ilíada* [...], que reorientam a atenção do ouvinte” (Jones, 2013, p. 40); isso nos faz perceber duas circunstâncias: a tradição oral da qual Homero é devedor, e, dentro desta, o uso constante e inerente de imagens para produzir os efeitos desejados na construção do épico. Logo, como afirmado anteriormente, empreender a desenhar a *Ilíada*, dando ênfase nas figuras retóricas, exige desenhar a imagem *por* imagem, isto é, considerando já a existência de uma imagem para a (trans)criação de outra, que se liga à primeira por contiguidade, não por similaridade, uma vez que remete a um local entre a coisa representada e a representação imagética. Desta forma, as aproximações se tornam prolíficas porque apresentam as metáforas em uma tessitura metonímica, que permite ao leitor avi-

⁷ Todas as referências à versão em língua portuguesa da epopeia *Ilíada* neste estudo são da tradução de Frederico Lourenço – HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 1ª ed. São Paulo, Penguin Classics. Companhia das Letras, 2013. Escolhemos esta tradução por apresentar correspondências dos versos de acordo com os hexâmetros gregos, sem perder o conteúdo original. Para fins comparativos – tanto do grego quanto da tradução intersemiótica –, pareceu-nos proveitosa uma tradução com tais aspectos, contando ainda com a indiscutível qualidade tradutória do escritor e tradutor português.

zinhar-se da teorização do clássico sem um “estranhamento insuportável e um obscurecimento do conteúdo” (Bagnariol, 2013, p. 28).

Levando em consideração que a cultura pós-moderna (a qual aqui defendemos ser a dos dias atuais) faz dos seus indivíduos “consumidores de imagens” (Joly, 2007, p. 9), os métodos da HQ que analisamos neste trabalho constroem o sentido por meio das imagens que, desenhadas e utilizando de seu alfabeto próprio (Eisner, 2010) transmutam o sentido do literário para a banda desenhada. Deste modo, as figuras retóricas do poema homérico se mudam em processos de significação, passando pelo crivo de duas lentes: a própria obra literária, que é imagem da realidade, isto é, uma metáfora (Borges, 2007), e o desenho, que é formal e culturalmente uma tradução da própria metáfora. Quando se encontram essas realidades, percebe-se que os modos de elaborar as figuras não mudam somente no meio, mas na cultura e no tempo; e, se a retórica construía pela elevação da metáfora, os processos de significação parecem priorizar a metonímia, isto é, aproxima mais por contiguidade do que por semelhança. Este é o grande interesse deste trabalho: investigar como, na obra em HQ, a metonímia executada (ou manifesta) a obra homérica, *transcribando* a literatura pela aproximação com o discurso épico, que se apresenta na cultura, história e arte grega. E esta aproximação, ao se entender como imagem, como se comporta?

Todas estas ideias aqui discutidas intencionam levar a uma análise do que aqui chamamos de *transcrição metonímica* do discurso épico. Para isso, abordaremos os pontos na obra em que a ira que Aquiles é representada (ou melhor, transcrita do seu original), e as relações e implicações que esse resultado, na imagem, estabelece com o enredo da obra, sua tessitura artística, bem como a indicar como as relações de contiguidade são um apoio indispensável para traduzir intersemioticamente o fio permeador que faz cumprir “a vontade de Zeus” (Homero, 2013, p. 109), representante da inevitabilidade do destino do herói clássico. Buscamos, com isso, contribuir para o estudo da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, demonstrando, através dela, que o discurso épico permanece vivo na pós-modernidade (ainda que não haja mais epopeias ao modo clássico); que a metonímia alcança o status da metáfora tanto na produção quanto na análise da imagem; que a tradução intersemiótica ganha uma importância cada vez mais profunda nos tempos da cultura de imagens; e que cada transcrição demonstra um olhar novo para o clássico, acentuando a multiforme capacidade pós-moderna de reintegração dos gêneros através do discurso.

Além desta introdução, a dissertação está organizada em mais quatro capítulos, cujas abordagens são as seguintes:

No capítulo a seguir, apresentam-se as diferenciações mais básicas entre o épico e o discurso épico. Para isso, é realizado um panorama desde o que era o épico na Antiguidade clássica até seu ressurgimento enquanto discurso, junto com as possibilidades reabertas na pós-modernidade; entre essas possibilidades, a inextricabilidade com outros gêneros – principalmente imagéticos – vão se tornando cada vez mais imperativos. Paralelo a estas questões, há considerações sobre o advento das HQs como produções que encontram seu lugar definitivo na cultura das imagens.

No terceiro capítulo, realiza-se uma investigação sobre as relações entre a transcrição, a metonímia e a tradução intersemiótica. Para isso, são discutidos os termos detalhadamente, salientando o hibridismo entre as traduções e os estudos da adaptação, a ascensão da metonímia como fundamento contíguo associado à metáfora, dando às duas o mesmo grau de importância, o que é salutar para a compreensão do conceito central de nossas proposições: a transcrição metonímica.

No quarto capítulo convergem as teorias visitadas com uma análise da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, mediante recortes escolhidos que se situam nas ocorrências imagéticas que traduzem os aspectos cultural, formal, artístico e linguístico da epopeia em relação aos quadrinhos. Cremos que estes aspectos, que assim dividimos para uma demonstração mais clara de nossas pretensões, demonstram e justificam o método da transcrição metonímica na obra estudada e evidenciam questões gerais da natureza da tradução intersemiótica, lente e produto da obra adaptada. Demonstramos, com isto, o comportamento da metonímia na obra traduzida intersemioticamente; considerando estes e outros aspectos, discutidos em minúcias, percebe-se a sedimentação do papel metonímico intimamente ligado à eficiência da adaptação.

Ao fim do trabalho, tem-se as considerações finais, onde são retomados os pontos discutidos em confluência com a análise.

2 ÉPICO x DISCURSO ÉPICO

Para estudarmos as transcrições produzidas na *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* e sua tessitura metonímica, primeiro cabem algumas reflexões sobre a natureza mesma do construto realizado: é, de fato, possível engendrar uma tradução intersemiótica do épico? Tal gênero ainda encontra espaço nos dias atuais? Quais implicações traz a compreensão do épico à transmutação sígnica da epopeia *Ilíada* para as HQs? Abordaremos estas questões nos tópicos a seguir.

2.1 O épico está morto?

O que se compreende como *épico* pode ser resgatado, pelo menos, do século IV a. C. Referindo-se à definição da *República*, de Platão, Rosenfeld (2006, p. 15-16) o define como “o tipo de poemas [no qual] manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e na apresentação dos personagens), seja um ou outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele quem fala e sim o próprio personagem”. Aristóteles, complementando a ideia do mestre ateniense, afirma que, de “metro uniforme e narrativa” (Aristóteles, 2005, p. 24), a epopeia (junto com a tragédia) possui o estatuto de imitação excelente, imitando “pessoas em ação” (*idem*, p. 20) e “pessoas superiores” (*idem*). Homero é por ele considerado o maior “autor de poemas nobres” (*idem*, p. 22), em virtude, principalmente, da *Ilíada* e *Odisseia*.

Aristóteles faz, sobretudo na *Poética*, um estudo aprofundado sobre a epopeia grega. Além das características acima apontadas, o filósofo ainda acrescenta considerações sobre a metrificação (que deveria ser uniforme e auxiliar à narrativa), de tempo (indeterminado), que possua personagens suficientes para completar as ações e que leve seu enredo ao desfecho desejável. Coloca ainda especificidades como a possibilidade de realização simultânea de ações (que não cabia à tragédia, mas sim à epopeia pela sua extensão) e a capacidade de criação do maravilhoso, com um espaço mais elástico para a realização do irracional (Aristóteles, 2005).

A obra monumental do filósofo estagirita, tanto pela análise de Homero quanto pela reafirmação da doutrina de Platão a respeito do tema, na *República*, parece ter causado uma espécie de calcificação quanto às obras produzidas posteriormente. Em última análise, *epopeia* e *épico* tornaram-se sinônimos, ora intercambiáveis ora simbióticos, e a crença dessa

associação perdura nas teorizações que sucedem à Antiguidade Clássica, gerando a rejeição dos modernos, que vieram, inclusive, a declarar a morte da epopeia. Conforme Oliveira,

a proposta aristotélica acabou, imprudentemente, sendo considerada como uma teoria do discurso épico, tornando-se base paradigmática para identificar toda e qualquer epopeia, ignorando as transformações que o gênero sofreu no seu processo evolutivo como gênero literário. O modo como a proposta aristotélica foi recebida acabou por instituir a epopeia grega como um padrão teórico para o reconhecimento de todas as outras manifestações do discurso épico (Oliveira, 2014, p. 60).

A teorização de Aristóteles não foi negativa, mas foi excessivamente extrapolada pelos seus sucessores. Em outras palavras, *epopeia grega* passou a ser entendida como *epopeia*, e esta última como a realização absoluta e imutável do que se considera *épico*⁸.

A grande manifestação do problema da extrapolação aristotélica se deu com o advento das teorizações pré-modernas e modernas, ou seja, entre meados do século XVII, com o Iluminismo, até as portas do século XX. Com a considerada “evolução das artes”, há a “grande ruptura dos padrões clássicos” (Nunes, 2002, p. 53), que exige uma reescritura da *forma mentis* na cultura e na arte. Nesta última, especialmente no que vai se definindo como literatura (pelo conceito moderno), as formas clássicas passam por metamorfoses para melhor se aloca-rem no escopo dos pensamentos ascendentes: da antiga separação platônica das obras poéticas, didatizadas por Aristóteles, conforme explica Rosenfeld (2006, p. 16), no lírico, no dramático e no épico, há a reformulação do lírico na poesia lírica, do dramático no teatro e no drama moderno e do épico no romance narrativo.

Compreendidas estas condições, percebe-se que somente o épico perdeu sua continuidade formal de maneira quase absoluta. Por isso, parece não haver lugar para ele a partir da segunda metade do século XVIII, com a ascensão da modernidade. A negação dos valores clássicos subsumiu a epopeia grega (que foi confundida com todo o valor do épico, conforme explicado anteriormente): primeiro com a sua diluição enquanto gênero narrativo – tudo o que sobrevivera de si era o traço estilístico da narração, substituído pelo romance moderno; depois, há seu sepultamento absoluto, atestado fortemente por Hegel, quando afirma que “a epopeia é marginalizada em relação aos demais gêneros devido à sua incompatibilidade com o

⁸ Silva e Ramalho (2007, *apud* Oliveira, 2014, p. 74) observam, em diálogo com Aristóteles e Steiger, que os fundamentos que caracterizam o gênero épico são “a matéria épica; a dupla instância de enunciação (eu lírico/narrador), os planos histórico, maravilhoso e literário e o heroísmo épico. Assim, conclui-se que é possível reconhecer legítimos poemas épicos produzidos na modernidade e pós-modernidade a partir do reconhecimento desses fundamentos”. Estas condições, que a nosso ver são fundamentais para compreender a maleabilidade do épico frente a meios distintos de sua origem, demonstram a possibilidade da manifestação do discurso épico em obras contemporâneas.

‘prosaísmo’ de nossa época” (Neiva, 2009 *apud* Oliveira, 2014, p. 61). A partir daí, a crença instaurada de que o épico está morto porque deu lugar à prosa do romance exerce uma forte pressão teórica até que se consolide como aceitação irrefutável na teorização moderna.

Mas o épico, enquanto manifestação de pensamento, não desaparece. Há um defeito gigantesco de se forçar a substituição do épico por um de seus elementos estilísticos – no caso, a narração: a presença de outros aspectos ainda persiste no imaginário artístico-cultural. O que há, na verdade, é uma alegoria expandida da extrapolação dos conceitos de Aristóteles: quando a modernidade afirma a morte do épico, o que está afirmando, na verdade, é a impossibilidade da realização da epopeia *aos moldes gregos*. Mas o insuflor épico permanece. O ideal heroico ainda faz lembrar Aquiles, os feitos de astúcia a Ulisses, as disputas que agradam partes antagônicas ainda nos fazem pronunciar que satisfazem “a gregos e troianos”. E não somente isso: a mitologia dos épicos clássicos⁹ ainda se aloca no imaginário popular: à inspiração ainda se refere uma musa, à sabedoria os poetas retomam Atena, ao poder dos raios a Zeus. E isso não se limita ao âmbito da palavra escrita: o Cinema, os quadrinhos, os memes de internet, em maior ou menor grau, ainda prestam tributo aos personagens homéricos. Como poderiam estas circunstâncias ainda acontecerem, se o épico estivesse morto?

O caminho para responder à pergunta acima passa pelo desmantelamento da generalização *epopeia grega – epopeia – épico*. Ou seja: existe um condensado de elementos na epopeia grega que é anterior a Aristóteles (até mesmo a Homero, já que este é devedor da tradição oral), mas que pode ser extraído da teorização do estagirita – contando seu mestre e seus sucessores – sem prendê-lo na Antiguidade Clássica, ainda que nela tenha origem. Este condensado carrega em si os elementos (quer estilísticos, quer estruturais) do épico sem a pretensão de pureza genética, ou seja, sem a artificialidade teórica de um sistema de normas, o que o prenderia indiscutivelmente no seu tempo de origem. Se assim o fosse, os teóricos modernos estariam certos em decretá-lo como morto, mas a falácia teórica gerada pela modernidade inverteu os polos da equação: não é a epopeia grega que contém o épico, mas sim este que contém aquela, emprestando-lhe os elementos de sua constituição. Assim, se falta a exclusiva imitação de homens superiores, por exemplo, a um texto épico, entende-se que ali não há epopeia clássica, mas ainda há elementos épicos, pois sobrevive o container apesar do que

⁹ “O historiador da Grécia Antiga Heródoto afirma que Homero (assim como Hesíodo, poeta épico quase contemporâneo e autor de *Teogonia*, ou a ‘Genealogia dos deuses’), deu aos gregos suas divindades [...]. Homero e Hesíodo, porém, teriam sido os primeiros a conferir aos deuses uma face individual, humana, tendo com eles constituído uma comunidade, informando-nos acerca de seu nascimento, suas relações familiares, seu caráter e suas atividades do dia a dia” (Jones, 2013, p. 18-19). Note-se, com esta afirmação, o poder das narrativas homéricas no imaginário popular.

tinha, em si, contido; da mesma forma, se um elemento é a este texto adicionado, sem alterar nele a substância épica, ali ainda reside matéria épica, embora não nos moldes da Antiguidade Clássica. Desta forma, o épico não somente sobrevive, como se torna frutífero e indispensável em todos os tempos, inclusive nos nossos, existente neste condensado de elementos que chamamos de *discurso épico*.

Em uma perspectiva semiótica, os discursos são compreendidos como “processos de estruturação da significação, únicos e inesgotáveis em si mesmos, passíveis de múltiplas manifestações” (Silva, 2007, p. 28). Conjugando tal definição com nossa compreensão de épico enquanto um condensado de elementos recuperado de sua condição clássica, mas não limitado a ela, podemos afirmar que o discurso épico abrange as pluriformes possibilidades da manifestação dos elementos culturais, artísticos e estilísticos de uma época, mas trazendo em si novas significações. Assim, é perfeitamente possível lermos uma obra épica pelas lentes das imagens, como no Cinema, nas HQs ou em outros meios e mídias, porque não se encontra mais presa à concepção de sua manifestação nos moldes da Antiguidade Clássica. O modelo de Aristóteles não deixa de ser útil; entretanto, cessa de ser a única forma de leitura para ser *uma delas*, contribuindo para a análise de uma obra junto a teorizações muito posteriores a si. Não há, portanto, o anacronismo reclamado pelos modernos, mas sim uma reoxigenação do gênero, manifestando uma abertura para as novas possibilidades. Em outras palavras, respondendo o tópico acima, o épico não está morto, mas sua vida se encontra realocada, a nosso ver, no discurso épico.

2.2 Discurso épico e quadrinhos: o mundo desconfia da imagem?

Tendo compreendido que há a possibilidade de realização do épico nos dias atuais mediante sua manifestação discursiva, cabe-nos refletir um pouco sobre os meios de tal manifestação. Em uma época tão plural quanto a nossa, é mister compreender que a cultura manifesta suas condições à arte, e vice-versa, fazendo valer para esta última as palavras de Octavio Paz: “é ao mesmo tempo [da sociedade] sua criatura e seu artesão, conforme ocorre com o restante das atividades humanas” (Paz, 1982, p. 201).

É de opinião de alguns teóricos que a cultura a qual vivemos, que consideraremos, para os fins deste trabalho, como pós-moderna, é visual e imagética. Atesta Fernandes (2009, p. 307) por exemplo, que “a cultura pós-moderna é classificada como a cultura das imagens”; Pellegrini chega a afirmar que “a cultura contemporânea é sobretudo visual” (Pellegrini, 2003, p. 15). As afirmações dessas teóricas, juntas à atestação supracitada de Octavio Paz, ajudam-

nos a compreender que as mudanças ocorridas em nossa sociedade, principalmente a partir da segunda metade do século XX¹⁰, geraram uma cultura fortemente imagética, que valoriza o construto visual nas mais diversas manifestações artísticas. Assim, as obras literárias, por exemplo, ganham uma inventividade imagética, não somente em sua forma (há manifestações como os livros ilustrados e mistos, que não nos cabe discutir largamente aqui), mas também em seu conteúdo, com a criação de universos inteiros altamente descritivos¹¹. Percebe-se, portanto, que não somente a literatura, mas também as demais artes, se hibridizam e intercambiam, criando novas formas de contar histórias, em virtude da priorização do visual.

É notável, portanto, a influência e o alcance que a imagem alcançou entre o século passado e este. E, se é verdade que “a imagem [...] exerce, nas sociedades contemporâneas, um protagonismo evidente” (Cortez, 2009, p. 355), então compreende-se que se associe às traduções, releituras e adaptações literárias em nossos tempos, de maneira que a intertextualidade gere a reoxigenação das perspectivas, sejam elas formais, estéticas, contextuais ou contedistas. O Cinema e a Fotografia são grandes expoentes desta reoxigenação, especialmente a partir da segunda metade do século passado. Assim também são as Histórias em Quadrinhos, que “apenas recentemente [...] emergiu como disciplina discernível ao lado da criação cinematográfica, da qual na verdade é precursora” (Eisner, 2010, p. ix). Sobre estas últimas, dominou o senso comum, durante muito tempo, a ideia de que as HQs serviam somente como facilitadoras de obras literárias para crianças, ou um tipo de texto que foi pensado para entreter pessoas pouco inteligentes: “entretenimento para crianças e adolescentes, cultura de massas ou no máximo um recurso didático sem muita profundidade [...]: é assim que, infelizmente, muitos entendem as produções de arte sequencial” (Sieczkowski, 2011, p. 7). O lendário cartunista Will Eisner (1917-2005) denuncia que

Sem dúvida nenhuma, os quadrinhos se tornaram muito populares em todo o mundo. No entanto, por motivos relacionados principalmente ao uso, à temática e ao público-alvo presumido, a arte sequencial foi ignorada por muitas décadas como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos elementos mais importantes – tais como a edição de arte, o desenho, a caricatura e a criação escrita – tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, sua combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico são responsáveis por isso (Eisner, 2010, p. ix).

¹⁰ “Vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais, bem como político-econômicas, desde mais ou menos 1972” (Harvey, 2008, p. 8).

¹¹ Poderíamos citar, como exemplos, os “universos” *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis*, entre outros, que ganharam notoriedade nos últimos tempos. A criação de um universo, com extensas descrições e multiplicidade de personagens que abrem caminho para diferentes núcleos narrativos, salienta nossa argumentação perante a tendência pós-moderna de imprimir, mediante as palavras (e demais meios), múltiplas imagens no imaginário popular.

Quais seriam, portanto, as razões pelas quais somente tão recentemente se tenha compreendido o estatuto dos quadrinhos enquanto manifestação artística digna de estudo e séria apreciação estética? Seria, por ventura, uma “desconfiança” da imagem, que gera o escanteio daquilo que difere da letra? Talvez uma pretensão do senso comum que a leitura da imagem é simplista?

Suponhamos que o anseio de Eisner, que gera nossas perguntas, seja verdadeiro e que, logo, tenhamos por positivas as respostas de nossos questionamentos. Assim sendo, existindo a desconfiança, atesta-se uma dificuldade imensa em se entender *como* ler uma imagem, principalmente em associação a outros elementos (como é o caso das palavras). Além disso, o desenho parece sofrer ainda mais do estigma da simplificação, uma vez que é erroneamente associado a uma espécie de inferiorização da imagem. Mas Eisner, desconstruindo este pensamento, demonstra a arte do desenho – e, por extensão, a elevação deste à imagem fotografada/gravada: elevando-o à “arte da narrativa gráfica” (Eisner, 2010, p. 9), o quadrinista afirma que “nas mãos do artista, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar certo contexto, tecendo toda uma trama de interação emocional” (Eisner, 2010, p. 10). Assim, Eisner consegue, ao mesmo tempo, um duplo feito: afirmar a necessidade de uma “chave de leitura” da imagem distinta da palavra, elevando aquela à complexidade desta, e também erige o desenho ao status de verdadeira imagem, que excita os sentidos humanos de forma igualmente satisfatória.

Eisner, portanto, demonstra que a imagem não é necessariamente intuitiva, mas exige dos leitores atenção quanto ao contexto e as interações emocionais da história. Desta forma, atesta-se que não gera uma leitura simplista, que de forma nenhuma é inferior à palavra e que, portanto, é prolificamente apreciável esteticamente. Na essência da banda desenhada¹², há o “emprego habilidoso de palavras e imagens” (Eisner, 2010, p. 7), atestando que as HQs estão longe de ser um “facilitador”: pode até haver algumas que se empreendam para tal caminho, mas não é o *meio* que atesta tal realidade. A imagem desenhada é, na verdade, outro espaço interpretativo, com características semióticas próprias.

¹² Os termos para se referir às Histórias em Quadrinhos são diversos, e são priorizados pelos teóricos conforme a intenção do estudo, se mais analiticamente formal ou conteudista. Em Siczkowski (2011, p. 15) encontra-se “Comics, quadrinhos, *graphic novels*, novelas gráficas: em se tratando de termos e nomenclaturas, não parece haver muito consenso na literatura da área” (grifos da autora); Eisner (2010, p. ix) fala da “singular estética da *arte sequencial*” (grifo nosso), e fala ainda, na mesma página, de “narrativas gráficas”; Barbosa (2013, p. 265) aponta para o “potencial da arte sequencial da *banda desenhada*” (grifo nosso). Todos estes termos são (ou funcionam como) sinônimos para as HQs.

E quanto ao discurso épico? Quando este penetra o imagético, também ele se submete às regras do ambiente semiótico no qual se acomoda. Imbricando-se à HQ, como é o caso da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, o épico transfigura-se e se remodela, somando ao meio as características que lhe são inerentes. Desta forma, torna-se perfeitamente possível ler a *Ilíada* pelo olhar da banda desenhada, alcançando-se pelo menos três efeitos: o enriquecimento da perspectiva do meio, a curiosidade pela obra de origem e a ampliação do alcance desta última. Não há prejuízo estético, porque não há um facilitador de leitura: há outra abordagem semiótica que, ao invés de contrapor, soma.

Para demonstrar o quanto pode ser eficiente a acomodação do discurso épico ao universo dos quadrinhos, evidenciando os pontos acima discutidos, consideremos dois aspectos que, a nosso ver, demonstram os caminhos semióticos que intercambiam a literatura e os quadrinhos. Trata-se da “abertura” de ambas as *Ilíadas*, a página inicial da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* e os versos iniciais da obra clássica:

Exemplo (i):

Figura 3 (Barbosa *et al*, 2012, p. 9)

Exemplo (ii)

Canta, ó deusa, a cólera¹³ de Aquiles, o Pelida (mortífera, que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades, ficando seus corpos como presa para cães e aves de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus) (Homero, 2013, p. 109).

¹³ Parece-nos que, por questão de métrica, Frederico Lourenço optou por traduzir o termo por *cólera* em vez de *ira*. Leiam-se ambos os termos com o mesmo sentido.

Podemos situar os exemplos acima em paralelo, uma vez que (i) se comunica intersig-nicamente com (ii). Observemos os aspectos notáveis neste em relação àquele: na HQ, a presença da deusa e do aedo¹⁴ (os dois com a lira, pois cantam) e de Aquiles são destacados em relação aos demais, em primeiro plano (em preto). Tal escolha, justificada por Bagnariol (2013, p. 30) como a retomada das “estratégias dos pintores atenienses desse período, que empregavam a cor preta para preencher as formas estilizadas e elegantes das personagens [...] a fim de caracterizar divindades e personagens ligadas a elas”, é um recurso metonimizante (em muitos aspectos: o todo do recurso pela parte do destaque; o todo da dignidade – narrador-deusa-herói – pela parte do que desempenham na obra – pessoa que fala-com quem se fala-de quem se fala; o todo da obra pela parte de seus constituintes fundamentais; entre outros) que atestam a contiguidade com a realidade da epopeia, isto é, a necessidade da comunicação com a divindade para narrar os feitos heroicos em tempos imemoriais. Dito de outra forma, sabemos de onde veio a obra, que parte de uma epopeia, que foi composta sob determinadas condições estruturais, mas que não está presa a estas condições, pois agora, em outras – pelas imagens desenhadas –, não mais se encontra uma epopeia grega, mas um épico *transcriado*, imbuído de discurso épico que apresenta um olhar ampliado do original, conforme defende Walter Benjamin: “a vida do original, alcança [na obra posterior], de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (Benjamin, 2008, p. 69). Desta forma, compreende-se que, contemplando a escolha dos destaques e observando-se a epopeia grega, podemos abstrair os constituintes principais, as condições e os meios sem exigir um “esforço desmedido da tradução cultural e para evitar o perigo de um estranhamento insuportável e de um obscurecimento do conteúdo” (Bagnariol, 2013, p. 28).

O exemplo das cores para destacar os personagens confirma nossa ideia de que a manifestação do discurso épico permite que, maleável ao meio, o épico se presentifique adequadamente nos quadrinhos, sem prejuízo de leitura ou simplificação estética. Ainda usando os mesmos objetos, apontamos outro aspecto que demonstra nosso ponto: o intercâmbio palavra-imagem. Para Eisner (2010, p. 7), “a história em quadrinhos lida com dois tipos de comunicação: palavras e imagens”; tal característica permite que aquelas povoem estas, ora como fala, nos balões, ora como cointegrantes. A técnica para desenvolver as palavras no quadrinho, funcionando como “uma extensão da imagem” (Eisner, 2010, p. 2) é chamada *letreiramento*.

¹⁴ Figura que compunha e declamava poemas, ao som da lira. É habilmente demonstrado em destaque pelos tradutores da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, à importância da musa e de Aquiles, pois traduz a relevância que tinha na cultura grega; sem aedo não havia história. Nas palavras de Todorov (2003), o aedo é “alvo da admiração geral, pois sabe dizer bem; merece as maiores honrarias” (Todorov, 2003, p. 84-85).

Como, pois, usar da técnica para expor algo tão específico, como a narração grega? O primeiro verso, conforme demonstrado em (ii), não manifesta somente a abertura da obra: ele representa a natureza mesma da epopeia inteira¹⁵, uma vez que demonstre que há um narrador, que suplica à deusa que cante o sujeito da obra: a ira (ou a cólera, na tradução do exemplo) de Aquiles. Tal intercâmbio permite a Homero compor uma narração que faz dele, segundo Aristóteles, “merecedor de louvores”, por não ignorar que “deve falar em seu nome o menos possível” (Aristóteles, 2005, p. 47). A afirmação do estagirita demonstra que a tríade do destaque, discutida acima, é mais que uma apresentação de personagens; é a manifestação da natureza da epopeia, cuja extração do discurso épico gerou os personagens arquetípos da narração (o narrador, o meio, o objeto narrado / o aedo, a deusa, a ira de Aquiles). A matéria mesma da narração, contudo, se manifesta fora da relação triádica, mas aparece como sustentáculo desta, escrita nas colunas de estética grega: observando (i), percebe-se que, à esquerda e à direita do aedo, é escrito (naquela em grego; nesta, em português) o verso de abertura da *Ilíada* que, associado em seus elementos, situa o leitor no tempo da narrativa, ao passo que o traz de volta à sua realidade, lembrando-o que a história remonta o imemorial. A estratégia para isso são as rachaduras nas colunas, que trazem a ideia da presentificação do passado. O leitor situa-se, pois, na cultura grega pela combinação dos elementos palavra-imagem, pela cuidadosa imitação dos elementos essenciais: “imitar o estilo de letra de uma língua estrangeira e recursos similares ampliam o nível sonoro e a dimensão do personagem em si”, afirma Will Eisner (2010, p. 24).

Há ainda muitos outros aspectos que podem ser abordados segundo os exemplos neste tópico escolhidos, mas a apresentação deles redundaria naquilo que já consideramos ser suficiente para defender nosso ponto. Acreditamos ter demonstrado que é sim possível realizar efetivamente uma tradução intersemiótica do épico, mediante a manifestação da maleabilidade de um discurso épico, único e inesgotável em si mesmo. Assim, sua transmutação amplia a leitura do original e atesta a sobrevivência mediante a reoxigenação dos discursos. Apresentamos também que as Histórias em Quadrinhos de maneira alguma são facilitadores *in natura*: podem assumir este papel, assim como qualquer gênero artístico, mas podem também apresentar-se como produto estético significativo, como é o caso da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*. Tendo estabelecido estas verdades no presente capítulo e usando-as como

¹⁵ Como convenção da tradição épica, “a primeira palavra encerra o assunto principal” (Schüler, 2004, p. 9). O próêmio, então – “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida” (Homero, 2013, p. 109) –, estabelece tanto o assunto (a cólera de Aquiles) quanto “os limites dentro dos quais opera criativamente” (Schüler, 2004, p. 9) a obra clássica.

base para análises ulteriores, demonstraremos, a seguir, a intercomunicação entre os conceitos de tradução intersemiótica e transcrição, que convergirão para a chave de análise por nós proposta: a transcrição metonímica.

3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA

Para prosseguirmos no estudo da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* nas especificidades que cortejamos, é fundamental compreender o modo como o discurso épico se acomoda na obra analisada. Palavras e imagens se intercambiam na HQ em questão usando os escopos cultural, formal, artístico e linguístico clássicos, porém em inegável diálogo com o pós-moderno. Tais implicações seriam impraticáveis, se não fossem corretamente considerados os elementos constitutivos priorizados para a realização de uma boa adaptação. Para isso, é necessário entender com o que se está lidando; termos como tradução intersemiótica, adaptação, transcrição precisam necessariamente se interconectar com outros como metáfora e metonímia, para serem, estes últimos, entendidos não somente dentro da tradição retórica, mas também como “processos gerais de produção semântica” (Wellbery, 1998, p. 35). Discutamos, pois, tais categorias, a fim de entendermos como elas se intercomunicam na *Ilíada* em quadrinhos.

3.1 Tradução intersemiótica e adaptação

Parece haver um consenso entre os teóricos que quem primeiro cunhou o termo “tradução intersemiótica” foi o linguista russo Roman Jakobson¹⁶. Convencido de que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (Jakobson, 1959, p. 64), o linguista desenvolve a ideia de três possibilidades de tradução, a saber:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 1959, p. 64-65).

A esta última definição, o artista e teórico Julio Plaza (2003) adiciona que pode também designar a transmutação de “um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou vice-versa, poderíamos acrescentar” (p. xi). Tendo refinado o conceito como “forma de arte e como prática artística na medula da nos-

¹⁶ Vide Amorim (2013, p. 15): “a **tradução intersemiótica**, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996)” (grifo e datações do autor); também Plaza (2003, p. xi): “a primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson”.

sa contemporaneidade” (Plaza, 2003, p. xii), o teórico espanhol apresenta – apoiado no conceito de Jakobson, nos estudos de Peirce, Octavio Paz, Haroldo de Campos, entre outros – um modelo de produção e análise de obras que se intercomunicam mediante sistemas de signos distintos. Desta forma, a ação sógnica “como transformação de signos em signos” (Plaza, 2003, p. 17) se torna um processo de constante elaboração e reelaboração artística, isto é, um “intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada [...], [onde a tradução] é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (Plaza, 2003, p. 6).

A capacidade de influência da obra traduzida intersemioticamente parece alocada no terreno fértil dos estudos da adaptação. Linda Hutcheon (2013) afirma que “em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro” (p. 40). Esta afirmação, perfeitamente consonante com Plaza e Jakobson, permite que se enxergue “a adaptação como uma tradução intersemiótica” (Amorim, 2013, p. 19), tomando de ambas as teorizações as influências que articulam suas especificidades. Destarte, é possível que nos refiramos à *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* como tradução e adaptação, no sentido que tanto os aspectos sógnicos quanto “a relação declarada e definitiva com textos anteriores (Hutcheon, 2013, p. 24), que são respectivamente priorizados em um e outro, intercambiam-se e se influenciam, de modo a ajudar a explicar os fenômenos de sua composição.

Compreender a adaptação em quadrinhos como tradução intersemiótica é importante para que se entenda o texto enquanto autônomo, ou seja, sem o estigma da fidelidade, executando o exercício proposto por Hutcheon (2013) de se abordar “adaptações como adaptações” (p. 27). Para a autora, estas são “objetos estéticos em seu próprio direito” (Hutcheon, 2013, p. 28), que podem se manifestar de três formas:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica (Hutcheon, 2013, p. 30. Grifo da autora).

As categorias apresentadas acima esclarecem as possibilidades de realização de obras adaptadas, considerando a adaptação como transposição, criação e intertextualidade. De modo semelhante, Julio Plaza (2003), tratando da tradução intersemiótica, afirma que se manifesta como “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como

diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história” (Plaza, 2003, p. 209). Em ambos os casos se atesta que a relação da obra traduzida/adaptada com a sua predecessora é capaz de gerar multifacetados olhares para ambas as obras, em seu tempo e em diálogo, sem que a interdependência entre elas signifique, de alguma forma, limitação. Dito de outra maneira, quando Hutcheon (2013) propõe entender adaptação *enquanto* adaptação, não esvazia ou esconde a relação com o predecessor, mas, conforme apresenta Plaza (2003), emerge naquela um prolongamento crítico-criativo, de modo que ambas, original e tradução/adaptação, se reconheçam dentro de um mesmo campo semântico, ampliado pela última. Deste modo, é possível entender por que “a tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada” (Plaza, 2003, p. 32).

Ajuda-nos a entender como funciona este campo semântico ampliado se dialogarmos com Walter Benjamin (2008), em seu ensaio “A tarefa do tradutor”. Desta obra monumental e incontornável nos estudos da tradução, interessa-nos especialmente dois conceitos: o de *língua pura* (ou superior) e o de *lei da tangente*. O primeiro trata-se de uma apresentação bem-elaborada, abstrata, quase platônica, de uma região elevada da linguagem na qual todas as línguas convergem quanto ao que complementam de suas intenções. Seria o local onde “as línguas se reconciliam e atingem toda a sua plenitude” (Benjamin, 2008, p. 33), no qual a obra original ascende mediante a tradução que, por ser um outro linguístico, tensiona a primeira e a faz emergir para a liberdade. Assim, a relação entre obras – original e tradução – é o que faz revelar a língua pura, determinando o êxito ou o fracasso do tradutor no seu ofício: “libertar na sua própria [língua] essa Língua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor” (Benjamin, 2008, p. 40).

O outro conceito é uma comparação à qual Benjamin recorre para explicar como o tradutor lidaria com as significações geradas pelas disparidades entre sua língua e o original que pretendeu traduzir. Para o autor,

Aquilo portanto que para as relações entre a tradução e o original se refere ao significado pode ser mais facilmente apreendido por um paralelo. Do mesmo modo que uma tangente só toca ao de leve num único ponto da circunferência, e do mesmo modo que a lei geométrica apenas fixa e prevê este contato mas não o ponto em que ele tem de se verificar, continuando a tangente depois disso o seu caminho reto em direção ao infinito, também a tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade

na liberdade do movimento da língua, continuar a seguir o seu próprio caminho (Benjamin, 2008, p. 40).

A analogia elaborada por Benjamin (2008) em relação à tangente situa a questão do significado como um “toque” na superfície do original, que seria a única “fidelidade” que a tradução teria com sua obra de origem. Assim, há um produto completamente novo que não nega sua relação com seu predecessor, mas se desdobra na liberdade de movimento, isto é, nos novos espaços culturais e artísticos que o universo da língua(gem) permite.

Passemos (também) a tratar de *linguagem* agora, ao invés de somente língua, porque executaremos uma extrapolação do pensamento de Benjamin (2008) que, ao que nos conste, elabora a sua teorização em um escopo interlingual. Se Jakobson (1959) tem razão ao afirmar a tradução como transposição sígnica, então nossa extrapolação torna-se possível, uma vez que o espaço da língua pura se verte no plano no qual não somente a tradução interlingual se realiza, mas também a intralingual e a intersemiótica. *Língua pura* para nós, então, é o ambiente em que toda a *linguagem* se situa e, por conseguinte, todo o aparato sígnico para onde convergem original e tradução, seja ela qual for. Deste modo, o original é ampliado no campo de significações, graças à relação de oposição (sígnica ou linguística) que estabelece com a tradução, cujo ponto de confluência de reconhecimento com o outro – isto é, o ponto a que converge, quintessencial e único – é a tangente, que estabelece a traduzibilidade da obra.

Seguindo nesta linha de pensamento, considera-se a língua pura (ou a linguagem, ou o campo semântico ampliado) o local de coabitação do original e da tradução. O ponto de toque na circunferência (a obra de origem) pela reta que a tangencia (a obra traduzida) gera um único ponto, local do significado compartilhado, que é a realização da tradução, isto é, o escopo-base, o container formal que orienta a direção da reta. Este ponto, na *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* é o discurso épico. Vejamos como isso funciona: a epopeia clássica – a *Ilíada* – “empresta” o épico à pós-modernidade, à imagem e aos quadrinhos, mas este empréstimo só é plenamente realizado nas relações de oposição com o clássico – palavra/imagem; métrica/liberdade criativa do desenho; linearidade/condensação; entre outros – mas tornado possível mediante a existência do discurso, conforme explicitado no capítulo 1 deste trabalho, que é o ponto quintessencial. A reta-tradução, então, segue seu caminho ao infinito, isto é, aberta à apreciação do tempo posterior – o nosso – e à comparação com o anterior – o clássico, levando a si e ao predecessor ao terreno da língua pura.

Entender tradução como Benjamin (2008) entende, especialmente nos dois conceitos apresentados, e considerando a extrapolação por nós executada, permite que aproximemos

tradução intersemiótica e adaptação em um nível quase simbiótico. De fato, quando concebemos a tradução como força criativa que, como uma reta, é infinita para frente e para trás, isto é, reverberando no passado enquanto constrói-se no presente para o futuro, entendemos o que Hutcheon (2013) quer dizer quando chama a obra adaptada de “sua própria coisa palimpséstica” (p. 30). A tríade de possibilidades de manifestação de uma adaptação (conforme supracitado) apresentada pela autora encontra ancoragem no que afirma Benjamin (2008) sobre tradução, ou o que desenvolve Jakobson (1959) como tradução intersemiótica, ou ainda na prática crítico-criativa metaficcional, conforme amplia Julio Plaza (2003). De certa forma, todos designam o mesmo multifacetado panorama de realização.

Conjugados os conceitos como convergentes (que não negam suas especificidades, mas designam satisfatoriamente o mesmo objeto), é seguro retornarmos à temática da fidelidade. Para Benjamin (2008), uma tradução só tem parte com a fidelidade quando o escopo das significações essenciais “toca ao leve” (p. 40) no original, gerando um ponto de tangência, ou seja, a confluência entre original e tradução. Qualquer coisa que passe deste toque essencial satura o texto traduzido e o torna um *kitsch* do original, prestando a ambos um desserviço. Extrapolando, mais uma vez, a analogia benjaminiana, seria o equivalente a obrigar a reta da dita tangente a retornar do seu curso, para tocar o original outras vezes, gerando novas tangentes. Mas tal coisa não existe, seria uma quebra na lei matemática. Da mesma forma, uma tentativa de preencher o texto traduzido de absolutamente todos os elementos de seu predecessor quebraria a lei da tradução, isto é, o fio estético que faz de ambas as obras constituintes de um teor artístico. Cabe, com Hutcheon (2013), salientar que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (p. 28). Esta última e Benjamin (2008) parecem concordar com Plaza (2003) na sua teoria da adaptação como mônada, acima discutida, e assim se entendem os produtos que, à fuga do pastiche, remontam e remodelam a nível da escolha do meio, em consideração com a mídia e com a linguagem. A mônada, o ponto tangente, o palimpsesto: eis onde reside o valor da tradução/adaptação.

A Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos parece aportar bem as categorias discutidas, permitindo-nos a ousadia da extrapolação. Os escopos cultural, artístico, formal e linguístico (também supracitados), na obra em HQ, salientam as relações de oposição em relação à *Ilíada* clássica de modo notório: no cultural, o contraponto clássico/pós-moderno; no artístico, a tradição oral grega e a mídia das Histórias em Quadrinhos, impossíveis de proclamar; no

formal, a disparidade entre o metro narrativo linear e a arte autográfica¹⁷ do desenho-imagem; por fim, no linguístico, que apresenta oposição tanto na densidade comunicativa do signo grego antigo¹⁸ quanto na diferença mesma entre as línguas de origem e de chegada. Tais categorias (que aqui apresentamos separadas de maneira didática, uma vez que sua manifestação implique necessariamente relação com as outras três) indicam, ainda seguindo a teoria de Benjamin (2008), uma obra nova, que se estabelece em si mesma e permite ser entendida, segundo Hutcheon (2013), como adaptação *enquanto* adaptação; ademais, cumpre-se como a mônada de Plaza (2003), uma vez que os seus constituintes fundamentais, claramente percebidos, servem à narração da história em seus elementos essenciais (determinados pelo meio), evitando-se o pastiche. Assim, como obra palimpséstica, a *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* é um outro com características próprias.

Mas a obra, nas suas relações de oposição, não descreve a si própria como tradução. O estabelecimento com a obra original se dá pela tangente, ou seja, o ponto essencial da narrati-

¹⁷ Em um esforço para designar a natureza da falsificação e da autenticidade de uma obra de arte, Nelson Goodman (2006) cunha os termos *autográfico* e *alográfico*. O primeiro aponta para uma obra de arte cuja “distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exata duplicação da obra não conta imediatamente como genuína [...]. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é *alográfica*” (Goodman, 2006, p. 136. Grifos do autor). A arte alográfica é, portanto, a oposição da autográfica, sendo a definição daquela a contradefinição desta. Embora interessantes, os conceitos do filósofo interessam menos, para os fins deste trabalho, por sua intenção original do que pelo uso que Julio Plaza (2003) fez deles: tomando os conceitos de autográfico/alográfico, o teórico espanhol explica, por sua questão etimológica – “os caracteres ‘autográfico’ (de *auto* = por si próprio, de si mesmo) e ‘alográfico’ (de *alo* = outro, diferente)” (Plaza, 2003, p. 50-51. Grifos do autor) – que “as artes autográficas, a pintura, por exemplo, produzem seu objeto em sistemas de esboço como cálculo prévio que antecede ao objeto e que contém a ‘expressão’ autográfica de seu autor. Já as artes alográficas – música, literatura, arquitetura, entre outras – produzem seus objetos dentro de sistemas de notação como sistemas sígnicos mais ou menos familiares e convencionais que possuem, por isso mesmo, caráter coletivo: os sistemas de representação gráfica, a notação musical, o alfabeto fonético, entre outros” (Plaza, 2003, p.51).

É preciso, todavia, levar em consideração que Goodman (2006) adverte para o caráter de conveniência (e não de hierarquização) dos termos que propõe: “nada se segue relativamente à individualidade de expressão exigida ou alcançável nestas artes” (Goodman, 2006, p 136). Se o caráter é de conveniência, então os departamentos, construídos artificialmente, designam, inevitavelmente, um problema em relação às hibridizações entre as artes. Isso aconteceria com as Histórias em Quadrinhos: para Eisner, “a função fundamental da arte dos quadrinhos [...] é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras” (Eisner, 2010, p. 39). Onde, portanto, se encaixariam as HQs? A nosso ver, são artes autográficas: muito embora se encontrem palavras, com um alfabeto definido, o alfabeto próprio dos quadrinhos parece situá-lo nas “artes de autor” (Plaza, 2003, p. 51), especialmente se considerarmos que “é o ‘visual’ que funciona como a mais pura forma de arte sequencial, porque, ao lidar com a questão da narração, procura empregar como linguagem uma mistura de letras e imagens” (Eisner, 2010, p. 132).

¹⁸ Donaldo Schüller (2004) reconhece, considerando os estudos de Adam Perry, que a *Ilíada*, em sua composição, não apresenta distinções fundamentais entre natureza e discurso. Isso é reflexo de um tempo em que “*mythos* e realidade coincidem” (Schüller, 2004, p. 118), cuja diferença fundamental só passaria a existir “no século V a. C., época em que a distinção entre *logos* (discurso) e *phýsis* (natureza) é clara” (Schüller, 2004, p. 120). Ainda que, concordando com Schüller, entendamos que a *Ilíada* “já faz diferença, em certos lugares, entre *mythos* (palavra) e *érgon* (ação)” (Schüller, 2004, p. 120), tal diferença não é suficiente para aproximar a compreensão do signo grego antigo da maneira como Heráclito (e depois os sofistas) o compreende, isto é, na separação entre discurso e realidade. Isso, em uma tradução intersemiótica, precisa ser amplamente considerado, uma vez que os nossos tempos, modernos e contemporâneos, compreendem-se dentro da cisão entre natureza e discurso, isto é, em um contra-adsensamento sígnico, que precisa ser traduzido levando-se em conta estratégias específicas.

va, que indicamos ser o discurso épico. Afirmamos, com isso, que o campo de estudo da tradução intersemiótica reside justamente na investigação deste ponto de toque, cuja existência não é nem um nem outro, mas um sentido compartilhado, ou a tradução do intraduzível, ou a elevação palpável do original à língua pura, ou o campo semântico ampliado, ou, ainda, a existência material da linguagem. É lá (todos os termos citados, conforme argumentamos, designam a mesma coisa) onde residem as categorias supramencionadas; é onde se encontra a origem da adaptação (ou da tradução), e o determinante da sua direção. A nosso ver, a *Ilíada* em quadrinhos cumpre bem as condições acima apresentadas, tornando-a também apta a observarmos um aspecto essencial no processo de tradução: a *transcrição*.

3.2 Transcrição, metáfora e metonímia

O termo *transcrição* foi cunhado pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos. Conhecedor dos pensamentos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Jacques Derrida, Ezra Pound (entre outros) sobre o empreendimento do esforço da tradução, Haroldo era incapaz de conceber este esforço desvinculado do processo criativo, uma vez que a informação estética parecesse sempre impossível de atingir efetivamente pela “fidelidade” em relação ao original. Para ele, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 2015, p. 5). Dentro dessa ideia, desenvolve, com o passar dos anos, o conceito de transcrição como recriação paramórfica, pela relação de paralelismo da tradução com o seu original, que gera uma “‘transposição’, uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem” (Tápia, 2015, p. xiii).

Muito embora não tenha tido tempo de empreender uma obra formalmente construída em torno do seu conceito mais famoso, Haroldo deixou em sua rica disposição de ensaios todos os elementos necessários para se compreender como se dá a transcrição. Também chamada por ele de “tradução criativa” (Campos, 2015, p. 37), a transcrição é um ato “usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação” (Campos, 2015, p. 39). Aqui se deve considerar, portanto, que a tradução não designará uma servidão literal ao seu predecessor original, mas passará pela criação do tradutor, de modo a realçar a informação mais importante, que é o signo estético. Assim, a obra traduzida se torna um produto novo, que não só remete ao texto-fonte, mas também o enriquece, semelhante ao pensamento de Walter Benjamin, quando afirma que “a tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na

liberdade do movimento da língua, continuar a seguir o seu caminho” (Benjamin, 2008, p. 40).

Enquanto poeta, Haroldo pensou em sua transcrição como aplicável à tradução da poesia, mas a conceituação elástica permitiu que se estendesse a outros meios semióticos. Em sua obra “Tradução Intersemiótica”, Julio Plaza (2003) aplica, entre outros conceitos, a transcrição como modo operante em transposições intersignos. Plaza, ao usar o conceito de Jakobson que dá título ao seu livro, afirma que na “Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais” (Plaza, 2003, p. 71). Desta forma, é possível considerar um panorama altamente prolífico de considerações intersemióticas que passam pelo crivo da tradução como empreendimento *criador*. Dito de outra maneira, é possível pensar em transcrição não somente do conteúdo linguístico, mas também (e em associação a este) do imagético, como um deslocamento criativo dos conteúdos e das formas.

Apoiados, portanto, nos teóricos até então discutidos, e entendendo a *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* como tradução intersemiótica e adaptação, consideramos também que a dupla natureza desta (como processo e produto¹⁹) se manifesta também no que Haroldo de Campos entende por transcrição. Assim, serve esta última como lente de análise para compreender justamente a obra transcrita, dentro da ideia de transcrição de formas, proposta por Julio Plaza. Desta maneira, temos uma tradução/adaptação que, por sua natureza mesma de processo-produto, suscita a transcrição como meta-análise do produto transcrito.

Cabe-nos, então, questionar sobre o objeto da transcrição na obra que cortejamos, de modo a perceber quais mecanismos foram priorizados no processo-produto, isto é, considerando o caminho percorrido pelos tradutores para superar o que Gregory Nagy (2006) demonstra da difícil “aplicabilidade transcultural” (Nagy, 2006, p. 14) do discurso épico, especialmente nos dias atuais. De acordo com Barroso (2013), a empreitada da transcrição das formas (leia-se forma linguística assim como a forma da imagem, como na obra que estudamos) envereda-se pela “transcrição linguística propriamente dita e à tradução estilístico-retórica” (Barroso, 2013, p. 102). Assim, “a tradução [...] torna-se uma *mimesis*, uma criação, um produto único que surge do desmonte dos elementos do texto para pô-los na linguagem” (Guerini; Barbosa, 2013, p. 17). Todas estas definições resolvem o problema da aplicabilidade

¹⁹ Reconhecendo a dupla manifestação da adaptação enquanto “entidade ou produto formal”, como “um processo de criação” e como “processo de recepção” Linda Hutcheon (2013, p. 29-30) salienta que a palavra *adaptação* faz “referência tanto ao produto quanto ao processo” (Hutcheon, 2013, p. 29) do fenômeno estudado.

do épico, fragmentando-o no discurso, mediante a transcrição que, pela adaptação (ou tradução intersemiótica), encontra o ambiente da “língua(gem) pura”, anteriormente discutido. Dito de outra forma,

as diferenças entre a arte de dispor imagens em sequência e o texto escrito se desfazem quando escrutinamos a técnica do poeta e a materializamos em imagens. Desse modo percebemos que cada morfema, cada palavra, cada sintagma, cada construção simples ou complexa, cada curva e linha desenhada ou escrita, cada nuance de cor programada pelo artista é estratégia de comunicação que tem forma e tem volume (Caetano; Barbosa, 2013, p. 108).

Tratando-se, então, da aproximação dos textos (original e tradução), é mister perceber que seu resultado é a tradução estilístico-retórica, mediante o desmembramento e recriação intersígnicos. Enquanto processo-produto, a vida do texto traduzido intersemioticamente reside na habilidade de traduzir a riqueza da imagem grega (como, por exemplo, em seus símiles e epítetos). É preciso, então, considerar que as figuras retóricas, no tempo de Homero, eram fundamentais para a construção das “instâncias individuais do discurso” (Wellbery, 1998, p. 35), uma vez que a *forma mentis* era a relação da realidade com a imagem para o modo “que se compreende o mundo” (Caetano; Barbosa, 2013, p. 107). Em nossos tempos, entretanto, tais figuras – principalmente as metáforas e metonímias – passam de ferramentas de argumentação discursiva para integrar o discurso em si mesmo, ou seja, como processo cognitivo quintessencial à compreensão de mundo. Jakobson (2003) associa a metáfora à metonímia nas relações de similaridade e contiguidade, respectivamente, situando-as para além da definição do pensamento clássico, isto é, como processos de produção cuja “tendência em grande escala da produção semântica” (Wellbery, 1998, p. 35) apontam para a seleção e combinação de termos.

Consideremos demonstrar os aspectos discutidos com alguns exemplos. Ao longo dos anos, as metáforas homéricas foram largo objeto de análise das recriações e adaptações, bem como dos estudos que as envolvem, uma vez que são associadas a elas a variedade alegórica da obra. *A aurora de dedos róseos* (Homero, 2013, p. 126), por exemplo, presente em tantas partes da *Ilíada* (cantos I, VI, VII, entre outros) é uma metáfora por excelência, *prosopopeica*²⁰, que traduz (ou melhor, transcria) a semelhança dos nascentes raios solares a dedos hu-

²⁰ Poder-se-ia pontuar que *prosopopeia* e *metáfora* são figuras distintas e, portanto, ocorrências diferentes do símile homérico. Todavia, apoiados em Caetano e Barbosa (2013), argumentamos que já os pensadores antigos, como Aristóteles, entendiam a metáfora como “origem de todas as figuras utilizadas” (Caetano; Barbosa, 2013, p. 107). Entendemos nós também que, enquanto constitutivo da imagem, a metáfora origina a *prosopopeia*, como imagem que aproxima por similaridade, conforme pensa Jakobson (2003).

manos. A seguir, eis como os tradutores da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* apresentam esta ocorrência metafórica (figura 4) e também o fim do dia, (figura 5)

Figura 4 (Barbosa *et al*, 2012, p. 26).

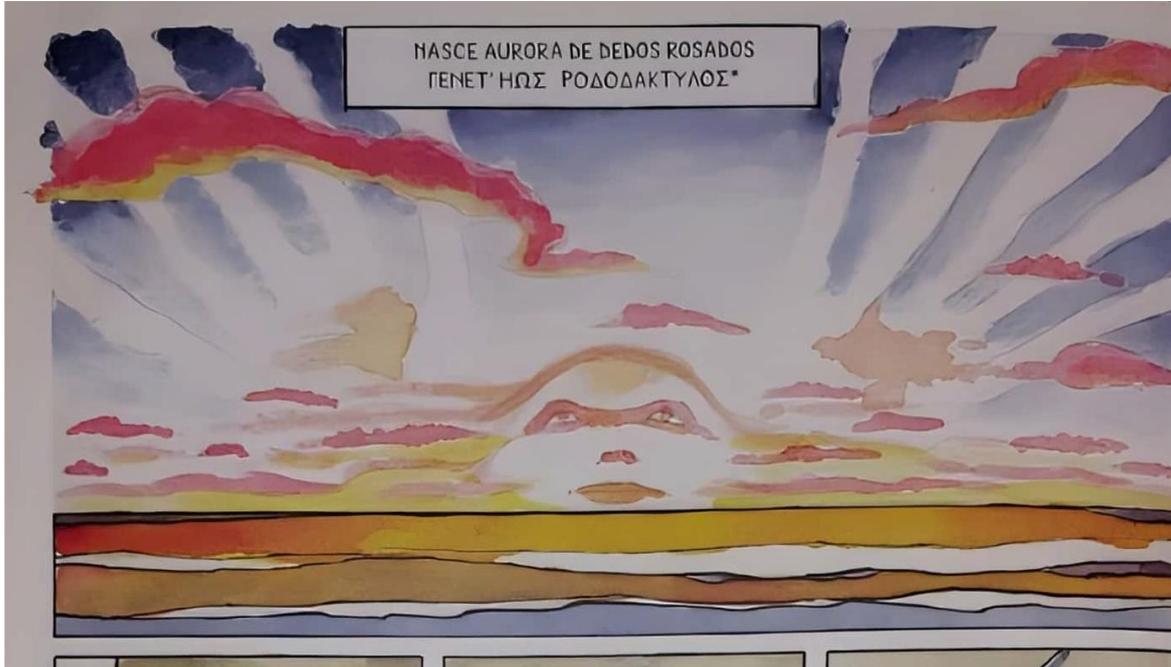


Figura 5 (Barbosa *et al*, 2012, p. 27).



Nas figuras 4 e 5, dispostas em páginas subsequentes, temos a tradução intersemiótica de um episódio do canto I da *Ilíada*, onde é citado, pela primeira vez, a “aurora de dedos róseos” (Homero, 2013, p. 126). Perceba-se, porém, que são duas imagens que, embora semelhantes nas formas, na disposição das cores e no formato do desenho, parecem designar coisas

distintas. A figura 5 denota o efeito criativo conclamado por Haroldo de Campos (2015) ao falar da transcrição, pois representa uma *antiaurora*, isto é, o pôr-do-sol, que traduz, nos quadrinhos, os doze dias nos quais os deuses visitaram o Oceano, impedindo a ação imediata de Tétis²¹. Os “dedos róseos” são metáfora homérica para os raios do sol da manhã. Na figura 5, os “dedos” já estão mais desfalecidos, o rosto menos firme, as cores menos vívidas e em clara alusão ao crepúsculo. O pôr-do-sol, também citado no canto I da epopeia, não aparece de modo metafórico, como sua antítese. A tradução em quadrinhos toma, então, o elemento já existente no original e, através de um paralelismo entre páginas, condensa as ações do princípio e do findar do dia. Eis um exemplo da transcrição de formas, cujos elementos já existentes servem de base para uma tradução criativa de outro elemento também já presente no antecessor clássico. Haja vista: não se trata de “inventar” outra narrativa, mas utilizar criativamente de elementos pré-existentes, de modo a realçar o signo estético, que é a extração do sintagma nominal [aurora de dedos róseos] e a extrapolação [crepúsculo opaco] para traduzir [cair da tarde]. Realizada a transcrição, ela se torna metacriação: a nova forma criada – ou melhor, gestada – na figura 4 é lente e molde para construir a figura 5, e sua construção (processo) se dá a partir de um produto (figura 4) utilizado para resolver a questão da tradução do cair da tarde, tornada, agora, forma obrigatória para a construção de um pôr-do-sol na obra, isto é, a imagem ora criada substitui um elemento outrora literal.

Admitindo-se que a metáfora substitui a coisa a que se refere – ou, para aproximar à teorização de Jakobson, Saussure, Peirce e outros, poderíamos dizer, aproxima do signo primeiro o segundo por similaridade, seleção e alternância –, é preciso admitir que ela cria uma imagem, para substituir uma outra (*aurora do sol nascente/dedos róseos*), em uma espécie de tradução intralingual. O “salto” entre meios, isto é, entre a literatura e a HQ, portanto, não pode mais “formar” uma imagem propriamente dita, não sem antes realizar uma dupla aproximação, ou seja, situando o produto da HQ entre o pensamento original (o nascer do sol) e a imagem criada por Homero (a aurora de dedos róseos). Destarte, a imagem final, outrora metafórica na epopeia, é agora uma metonímia na HQ, no sentido que realiza agora por *contiguidade*, não por similaridade, unindo ambas as obras como “constituintes de um contexto” (Jakobson, 2003, p. 48). Retórica e cognitivamente falando, o produto imagético é um esforço

²¹ Trata-se do episódio no qual Aquiles, ultrajado por Agamêmnon por este lhe negar Briseida como espólio de guerra, está irado próximo às naus dos aqueus, e pede a ajuda da mãe, Tétis, para que esta rogue a Zeus que obrigue os gregos a honrá-lo como seu maior herói. As palavras da mãe de Aquiles são proféticas quanto ao que de fato se sucede na história: enquanto Ulisses oferece as hecatombes a Apolo e os gregos se deleitam no banquete e, depois, retornam à guerra, Aquiles permanece ultrajado, até que, no despontar da décima segunda aurora, os deuses retornam para o Olimpo. Para estas referências, vide o canto I da *Iliada* (Homero, 2013, p. 109-130).

atado a duas pontas igualmente distantes, que não substitui nem uma nem outra, mas remete a uma e outra (como é o caso do crepúsculo na HQ), de modo parcial (mas representando a totalidade de ambos). Eis o que chamamos de *transcrição metonímica*. Por isso que aqui, neste trabalho, optamos pela metonímia como lente de análise: a metáfora se imprime no código, mas o processo, isto é, os significados assumidos no contexto, só podem ser observados por aquela.

Entendendo-se, pois, a relação intrínseca entre metáfora e metonímia, e os aspectos contíguos que a imagem da imagem (isto é, a primeira, que aproxima por similaridade e a segunda, por não mais poder ser similar, já que é imagem da imagem de outra coisa, aproxima por contiguidade) estabelecem em uma transcrição imagética, buscamos, através de alguns recortes, demonstrar como os aspectos cultural, formal, artístico e linguístico na *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* ajudam a entender a necessidade dos estudos da transcrição metonímica, uma vez que, enquanto lente de análise a metonímia “geralmente, aparece como pano de fundo de declarações relacionadas à metáfora” (Santos, 2011, p. 25), o que não é o nosso entendimento. Compreendendo metáfora e metonímia como inseparáveis enquanto processo semântico, entendemos, como Jakobson (2003), que representam o “duplo caráter da linguagem” (Jakobson, 2003, p. 34). Esmiuçaremos no capítulo a seguir, mediante análise, como funciona a transcrição metonímica.

4 COMO FUNCIONA A TRANSCRIÇÃO METONÍMICA NA OBRA ESTUDADA

Confluiremos, neste capítulo, as teorias e hipóteses propostas, isto é, analisando elementos pontuais da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* nos quais se pode perceber a transição *épico – discurso épico* e as implicações desta transição. Para isso, utilizaremos das categorias de metáfora e metonímia propostas por Roman Jakobson (2003) em seu famoso ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”.

No estudo, o linguista russo explica que a linguagem possui necessariamente um caráter duplo, na qual os signos linguísticos se manifestariam em dois modos de arranjo, a saber

1) A combinação. Todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos, Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa. Segue-se daí que todo agrupamento efetivo de unidades linguísticas liga-as numa unidade superior: combinação e contextura são as duas faces de uma mesma operação.

2) A seleção. Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. De fato, seleção e substituição são as duas faces de uma mesma operação (Jakobson, 2003, p. 39-40).

Utilizando-se dos conceitos de combinação e seleção, Jakobson (2003) defende que a linguagem humana, quando carece de algum eixo deste arranjo, não alcança a competência necessária para transmitir uma mensagem. Reclama, então, que a afasia – “uma perturbação da linguagem” (Jakobson, 2003, p. 34) – somente é efetivamente entendida se leva em consideração o estudo linguístico, analisando-se os aspectos da linguagem que geram a perturbação. Toma, então, conceitos de Ferdinand de Saussure²² (*in absentia / in praesentia*) e de Charles Sanders Peirce²³ (alternação / justaposição) para corroborar seu argumento, dando força à ideia de que “os constituintes de uma mensagem estão necessariamente ligados ao

²² “A fim de delimitar os dois modos de arranjo, que descrevemos como sendo a combinação e a seleção, F. de Saussure estabeleceu que o primeiro ‘aparece *in praesentia*: baseia-se em dois ou vários termos igualmente presentes dentro de uma série efetiva’, enquanto o segundo ‘une os termos *in absentia* como membros de uma série mnemônica virtual’. Isto quer dizer: a seleção (e, correlativamente, a substituição) concerne às entidades associadas no código, mas não na mensagem dada, ao passo que, no caso de combinação, as entidades estão associadas em ambos ou somente na mensagem efetiva” (Jakobson, 2003, p. 40; grifos do autor. A obra de Saussure citada por Jakobson foi o F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 2.^a ed. (Paris, 1922), pp. 68 s. e 170 s. Citação como se encontra na obra).

²³ “Essas duas operações fornecem a cada signo linguístico dois grupos de interpretantes, para retomar o útil conceito introduzido por Charles Sanders Peirce: duas referências servem para interpretar o signo — uma ao código e outra ao contexto, seja ele codificado ou livre; em cada um desses casos, o signo está relacionado com outro conjunto de signos linguísticos, por uma relação de alternação no primeiro caso e de justaposição no segundo” (Jakobson, 2003, p. 40-41. A obra de Peirce citada por Jakobson foi o C. S. Peirce, *Collected Papers*, II e IV (Cambridge, Mass., 1932, 1934). Citação como se encontra na obra).

código por uma relação interna e à mensagem por uma relação externa” (Jakobson, 2003, p. 41). A partir daí, argumenta sobre os distúrbios de similaridade – que tornariam os indivíduos incapazes da metáfora – e de contiguidade – que os faria incapazes da metonímia. Jakobson (2003) associa os termos em dicotomias, conforme podemos observar na tabela abaixo:

Tabela 1 - baseada nas dicotomias apresentadas em Jakobson (2003)

DICOTOMIAS	
METÁFORA	METONÍMIA
Seleção	Combinação
<i>In absentia</i> (Saussure)	<i>In praesentia</i> (Saussure)
Alternação (Peirce)	Justaposição (Peirce)
Substituição	Contextura
Similaridade	Contiguidade

Fonte: o autor

Afora o objetivo inicial do ensaio de Jakobson (2003), que foi tratar do problema da afasia pelo viés linguístico, as dicotomias que o linguista russo propõe são salutares para a compreensão de conceitos anteriormente entendidos somente como recursos retóricos que elevavam a competência discursiva do orador. Deve-se salientar que, ao associar as dicotomias de seus pares – e as que ele próprio propôs como modo analítico – aos clássicos tropos retóricos de metáfora e metonímia, Jakobson expande o entendimento interno de uma figura para um *processo geral de produção de sentido*. Deste modo, deve-se falar de *processo metafórico* quando o discurso se desenvolve segundo a similaridade (ou substituição, alternação, etc.) e *processo metonímico* segundo à contiguidade (ou contextura, justaposição, entre outros). Assim, não pode haver confusão entre as *figuras retóricas* metáfora/metonímia e os *processos semânticos* metafórico/metonímico, embora se deva forçosamente reconhecer que acabam estes últimos gerando àquelas, de maneira predominante (mas não exclusiva), segundo sua natureza.

Uma maneira que Jakobson (2003) encontrou de explicar como se dão os processos metafórico/similares e metonímico/contíguos foi através de um clássico teste psicológico aplicado em crianças, no qual os infantes apresentam reações verbais a determinados nomes. Ele observou que “duas predileções linguísticas opostas se manifestam invariavelmente: a resposta é dada ou como substituto ou como complemento do estímulo” (Jakobson, 2003, p. 56). Assim,

Uma das respostas dadas ao estímulo *choupana* foi *queimou*; outra, *é uma pobre casinha*. As duas reações são predicativas; mas a primeira cria um contexto puramente narrativo, ao passo que na segunda há uma dupla conexão com o sujeito *choupana*: de um lado, uma contiguidade posicional (vale dizer, sintática); de outro, uma similaridade semântica. O mesmo estímulo produziu também as reações substitutivas que seguem: a tautologia *choupana*; os sinônimos *cabana* e *choça*; o antônimo *palácio* e as metáforas *toca* e *antro*. A capacidade que têm duas palavras de se substituírem uma à outra é um exemplo de similaridade posicional, e, além disso, todas as respostas estão ligadas ao estímulo por similaridade (ou oposição) semântica. Respostas metonímicas ao mesmo estímulo, tais como *palha* ou *pobreza*, combinam e contrastam a similaridade posicional com a contiguidade semântica (Jakobson, 2003, p. 56).

Ao apresentar diferentes categorias para as respostas do estímulo dado às crianças, Jakobson (2003) comprova seu argumento, demonstrando o necessário duplo aspecto da linguagem: *[A] choupana queimou* apresenta uma contiguidade posicional (choupanas podem, estão passíveis de pegar fogo; é razoável, por proximidade, esperar que isso aconteça). Já *[A] choupana [de] palha* indica contiguidade semântica (choupanas são usualmente feitas de palha; é razoável aproximar a moradia da coisa que é feita). Da mesma forma, *[A] choupana é uma pobre casinha* indica uma similaridade semântica, ao passo que a resposta *cabana* substituiria *choupana* na frase de maneira eficiente, tendo em vista a função que desempenha, isto é, ocupando a posição da outra (similaridade posicional). Logo, percebe-se que os processos, sejam eles semânticos ou posicionais, constroem o sentido, agrupando metáforas (choupana – casinha) e metonímias (choupana de palha), que estão além da figura, em processos constitutivos e essenciais na linguagem humana.

Em seu sentido clássico, como figura de linguagem, a função da metáfora é “transladar um tema em razão da similitude” (Serignolli, 2018, p. 104), para “desviar uma palavra de seu sentido ordinário [que] permite dar ao estilo maior dignidade” (Aristóteles *apud* Santos, 2011, p. 20) enquanto a metonímia “opera por contiguidade e consiste em colocar no lugar de um nome uma palavra cujo sentido seja depreendido a partir de algo próximo ou resultante” (Serignolli, 2018, p. 104). De modo simplificado, explica Goldstein (2005, p. 77) que a primeira é “uma comparação abreviada, ou seja, da qual se retirou a expressão ‘como’ ou similar”, enquanto a segunda “consiste em nomear um dos aspectos de uma representação global” (Goldstein, 2005, p. 77). Logo, como demonstrado no exemplo da *choupana*, as relações de similaridade e contiguidade integram tanto o nível figurativo quanto processual do que se entende por metáfora e metonímia.

Para se entender as relações que aqui estabelecemos, achamos por bem assim ilustrar:

Tabela 2

<p>ANTIGUIDADE CLÁSSICA (retóricos gregos e latinos)</p> <p><i>A metáfora e a metonímia são figuras retóricas que servem à manipulação discursiva do orador.</i></p>	<p>PÓS-MODERNIDADE (Jakobson e seus pares)</p> <p><i>A metáfora e a metonímia são processos de produção de sentido, integrativas da linguagem quando não há afasia.</i></p>
<p>Metáfora enquanto comparação abreviada, para embelezamento do argumento.</p>	<p>Metáfora enquanto processo de significação que se constrói por similaridade. Tal construção se dá por seleção; no <i>processo metafórico</i> encontra-se predominantemente a <i>figura metáfora</i>, embora se possa encontrar outras figuras retóricas, como a metonímia.</p>
<p>Metonímia enquanto “emprego de um termo por outro, numa relação de ordem” (Goldstein, 2005, p. 66).</p>	<p>Metonímia enquanto processo de significação que se constrói por contiguidade. Tal construção se dá por combinação; no <i>processo metonímico</i> encontra-se predominantemente a <i>figura metonímia</i>, embora se possa encontrar outras figuras retóricas, como a metáfora.</p>

Fonte: o autor

É assim que encaramos metáforas e metonímias neste trabalho: como processos gerais de produção de sentido que, por indissociabilidade ontológica (por serem faces quintessenciais do duplo caráter da linguagem), produzem as demais figuras de linguagem em diferentes níveis.

Mas como se conjugam estes conceitos com a questão da tradução? E, mais importante: por que isso seria algo essencial na transposição de um meio literário para um imagético? Para responder a estas perguntas, permitam-nos fazer com a teoria de Jakobson (2003) o que já fizemos com a de Benjamin (2008) e extrapolar a questão da afasia para o meio artístico. Como perturbação linguística, a afasia torna o indivíduo, em diferentes graus, incapaz da ordenação absoluta da língua, isto é, de selecionar “certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade” (Jakobson 2003, p. 37). O problema, para Jakobson, reside justamente nos distúrbios de similaridade e contiguidade, nos quais o indivíduo não seleciona ou combina elementos. O que propomos aqui, como extrapolação, é que as obras de arte, especialmente as traduções intersemióticas, podem ser *afásicas*, isto é, podem tender demais para o contextual ou para o código, prejudicando a qualidade do produto final. Explicamos com um exemplo: na epopeia *Ilíada*, no canto II, há a famosa descrição das naus dos gregos, onde o aedo clama às musas para que possam revelar a ele com

detalhes todo o exército que foi combater na guerra em Ílion²⁴. Depois da prece que o narrador professa, há uma digressão de quase quatrocentos versos²⁵, na qual é revelado com minúcias todas as naus dos gregos que aportaram às margens da cidade sagrada. A abundância nas descrições, típica das epopeias clássicas, possui, entre outros, um efeito notório: a demonstração da grandeza do exército grego, que justifica conseguirem fazer frente aos colossais e numerosos guerreiros troianos. É de suma importância este efeito tanto no leitor atual quanto no espectador da poesia oral antiga, porque é fator de verossimilhança²⁶, exige à história. O modo de contar, na epopeia clássica, é poético, agradável aos ouvidos, retumbante ao que a lê.

Os quadrinhos, por outro lado, enfrentam um problema. Se, por ventura, os tradutores/adaptadores da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* enveredassem pelo caminho da transposição literal de cada uma das naus dos gregos, a obra ficaria interminável, parecendo uma repetição preguiçosa de desenhos aleatórios. Afinal, é madeira e gente. O formato é de barco. O embelezamento da epopeia, que gera o *efeito* de grandeza, não funcionaria nos quadrinhos na reprodução “fiel” das naus, porque justamente um aspecto de realidade faltaria: o efeito atingido. Logo, não parece produtivo desenhar barcos, um atrás do outro, por mais impressionante que seja a técnica, por mais que se explique, em notas de rodapé ou no corpo do texto-imagem, que se trata do poderoso exército grego. Assim, o efeito precisa ser atingido de outra forma.

²⁴ “Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas — / pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, / ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos —, / quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. / A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, / nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, / uma voz indefectível e um coração de bronze, / a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, / me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion. / Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus” (Homero, 2013, p. 148).

²⁵ Cf. dos versos 494 a 877 (Homero, 2013, p. 148-161).

²⁶ Aristóteles, na *Poética*, salienta que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles, 2005, p. 28). Isso, de certo modo, concorre para tornar mais claro o ponto discutido em relação à plausibilidade do ataque grego à Ílion.

Figura 6 (Barbosa *et al.*, 2012, p.36)

A solução que observamos que os tradutores/adaptadores encontraram para transcriar o efeito da grandeza foi a de unir elementos dos cantos II e III em uma única página, priorizando o tempo cronológico em vez da digressão do aedo. Ao invés do desenho de inúmeras naus, a obra explora o destaque de Agamêmnon entre os gregos, tornando-o visível pelo antropomorfismo do símile homérico – “E tal como no rebanho de bois acima dos outros se destaca / o touro, pois dele é a preeminência entre os bois arrebanhados – / assim naquele dia concedeu Zeus ao Atrída que se destacasse / no meio da multidão, o mais preeminente dos

heróis” (Homero, 2013, p. 148) – e extrapolando a figura pelo aspecto bestial, de força, dos homens, como se vê no último quadrinho da figura 6 . Mas a reunião destes só vai se justificar através de um “salto” para o canto III, quando os aqueus se reúnem para atravessar a planície do acampamento e se encontrar com a batalha – “assim se levantou um turbilhão de pó sob os pés / dos que marchavam; e depressa atravessaram a planície” (Homero, 2013, p. 162). Deste modo, a obra em HQ conseguiu, de modo eficiente, traduzir a grandeza do exército grego, atingindo o mesmo *efeito* que atingiu a epopeia, mediante a narração das naus.

Mas suponhamos que os tradutores/adaptadores da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* tivessem caído no erro da transposição literal das naus, ou que não tivessem se atentado para, de outro modo, utilizar elementos da epopeia para justificar o efeito de grandeza do exército. Em ambos os casos, a obra amargaria a sensação de incompletude, atestada pelos seus leitores que, a menos que conhecessem muito bem a epopeia clássica, ficariam “perdidos” mediante a ousadia dos gregos de ir para território inimigo – e conseguirem sobreviver por dez anos! – o que seria, no mínimo, uma estupidez retumbante. No primeiro caso, a transposição literal das naus não geraria o efeito da grandeza, mas sim de enfado, o que pareceria uma adição de elementos desnecessária. No segundo caso, a obra, decaída de verossimilhança, não seria capaz de prender o leitor no seu enredo, fracassando naquilo que a *Ilíada* possui de mais notório. A verdade é que a sensação que teriam os leitores seria de *perturbação*, de *incompletude*, de *distúrbio* em relação à HQ. Em outras palavras, a obra seria *afásica*, no sentido de que faltaria nela o duplo caráter da linguagem: a *similaridade* e a *contiguidade*. O caso da transposição literal seria um distúrbio de contiguidade, justamente porque falta o contexto, a razão-de-ser da narração das naus, que é o efeito de grandeza; o caso de apagamento da demonstração de força dos gregos, o distúrbio da obra seria de similaridade, uma vez que falta a habilidade de substituir para reintegrar um elemento que precisou ser repensado.

Mas não foi isso que aconteceu. Conforme demonstramos anteriormente, a *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* conseguiu, de modo eficiente, traduzir, mediante os meios que possuía e a liberdade dos tradutores – vide o que já se discutiu da teoria de Benjamin (2008) – o efeito de grandeza do exército. Isso significa argumentar que, neste quesito, a HQ não seria afásica e que conjugou bem os aspectos de similaridade (pela relação com o símile) e de contiguidade (pelo uso feito do símile, transpondo para o exército e ligando o aspecto temporal dos capítulos II e III da *Ilíada* original). Logo, por meio dos processos de produção de sentido metafórico (pela similaridade) e metonímico (pela contiguidade), foi possível haver

eficiência no processo tradutório. E note-se: na figura 6, mediante estes processos, gerou-se as *figuras de linguagem* metáfora (o símile, vindo à superfície do texto pelo antropomorfismo) e a metonímia (os inúmeros touros, em marcha, metonimizam a grandeza do exército). Esperamos, com este exemplo, ter demonstrado com clareza o que defendemos na tabela 2 deste trabalho.

Fazer entender, precisamente, o que aqui significa metáfora e metonímia é de suma importância para que compreendamos exatamente o sentido de *transcrição metonímica* enquanto mecanismo metodológico para nossa análise dos aspectos cultural, formal, artístico e linguístico do discurso épico na obra estudada. Conforme já explicitado no capítulo anterior deste trabalho, Haroldo de Campos distribuiu, em uma rica gama de ensaios, considerações sobre o que ele acreditava ser o ideal da tradução, a *transcrição*. Dentre as definições que ele deu para este conceito, o aspecto que se repete constantemente é a *criatividade*, no sentido que o ato tradutório parece contar com uma recriação: “proposto como recriação [...] de toda a elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original” (Campos, 2015, p. 16); “estou empenhado em recriar, em nossa língua, quanto possível, a *forma da expressão* [...] e a *forma do conteúdo* [...]. Desejo, tão-somente, constituir um modelo intensivo, um paradigma atual e atuante, de ‘transcrição’” (Campos, 1992, p. 145; grifos do autor). É aqui que é preciso ter muito cuidado: entender transcrição como “tradução criativa” (Campos, 1992, p. 144) indica uma província da criatividade que talvez seja confundida. Em outras palavras, devemos nos perguntar: que criatividade é esta? Onde ela se aporta? Para explicar melhor, gostaríamos de apresentar uma distinção entre *criatividade da tradução* e *criatividade do tradutor*. Nesta última se situa um tipo de criatividade concernente à técnica, que envolve fatores que clamam à habilidade do tradutor, suas escolhas quanto ao modo de preparo da tradução. Aí contam a comutação desta ou daquela palavra, a opção por um substantivo que aproxima o sentido de maneira melhor que a correspondência usual, entre outros. Neste tipo de criatividade, conta o aspecto subjetivo da obra traduzida.

No que chamamos de *criatividade da tradução* reside a natureza mesma do processo-produto traduzido. Nela, tomam-se elementos que acentuam o efeito da obra de origem na obra de chegada, fazendo desta última o “tardio e vasto desdobramento” que falava Benjamin (2008, p. 69). Mais concreta e objetiva que a criatividade do tradutor, a criatividade da tradução exige um exercício de constante leitura e releitura, para encontrar as correspondências necessárias no original e transpô-las na tradução; mas não somente encontrar, e sim selecionar e combinar, saber o que dispor, o que narrar, o que é eficiente, o que enfatizar, ao contar a

mesma história em um ambiente (cultural, formal, artístico e linguístico) distinto. Não se trata, portanto, de inventar uma nova história, mas sim de aproveitar os elementos dados e incorporá-los, de modo a evitar a afasia da obra traduzida. Enquanto processo, podemos dizer com Linda Hutcheon (2013, p. 43) que “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores”; aproximando esta citação ao que propomos, podemos dizer que os tradutores/adaptadores usam da criatividade do tradutor para interpretar e da criatividade da tradução para *criar*. Aquela é, portanto, instrumento desta.

Propusemos os conceitos acima para esclarecer que, quando Haroldo de Campos fala de criatividade, está falando da criatividade da tradução, não do tradutor. Deixar isso claro nos permite entender que um produto traduzido, especialmente intersemioticamente, não é uma “terra de ninguém”, mas exige dos tradutores/adaptadores o mais alto nível de comprometimento com a obra que empreenderam traduzir, como é o caso da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*. A criatividade da tradução, que rege a transcrição enquanto tradução criativa, possibilita os campos da similaridade e da contiguidade, da metáfora e da metonímia, enquanto processos de produção de sentido. Bem medida e situada, o que há de criativo na tradução que estudamos – e reiteramos: parece ser comum às traduções intersemióticas não-afásicas, isto é, contadas como boas traduções, com priorização do objeto estético²⁷ – eleva as obras à língua pura (Benjamin, 2008), isto é, àquele campo semântico ampliado outrora citado, que é o lugar-comum do processo-produto traduzido. Qualquer coisa fora disso é afasia: se se substitui figura por figura, mas não se atenta ao contexto, cria-se um distúrbio de contiguidade; se, por outro lado, se atenta à contextura sem a seleção da figura, o distúrbio é de similaridade. Note-se: a isso *independe* a técnica, ou melhor, vê-se inútil, *caso não seja* instrumento para adesão ao campo semântico ampliado. Por isso afirmamos que a criatividade do tradutor é ferramenta da criatividade da tradução, já que esta última é a tessitura mesma da obra traduzida. É nela, pois, que, sem opor à outra, se encontra a transcrição como deslocamento criativo, segundo o que pensava Haroldo de Campos. E, se nos é permitido, mais uma vez, extrapolar um conceito, conjugamos o pensamento do poeta brasileiro com o do linguista russo para afirmar que, no campo da criatividade da tradução, a habilidade de compor (como processo, metafórica, mas que produz as demais figuras por similaridade) junto à habilidade de como dispor (como processo, metonímica, mas que produz as demais figuras por contigui-

²⁷ “Um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes, o que confere uma semelhança aos caracteres estilísticos da obra de arte e de sua série” (Plaza, 2003, p. 73). O caráter de equivalência na multiplicidade, discutido por Plaza (2003), reclama à tradução intersemiótica a competência na estética, na qual todos os outros elementos – caso seja bem realizada – hão de fluir.

dade) os elementos de uma tradução é o que se dá o nome de transcrição. Àquela, chamamos de transcrição metafórica; a esta, *transcrição metonímica*.

Exemplifiquemos, tomando novamente a ocorrência da “aurora dos dedos róseos” (Homero, 2013, p. 126), transcriada nas figuras 4 e 5, expostas no capítulo anterior. Já afirmamos que a figura 5 é uma metonímia do crepúsculo, porque toma por base a metáfora resultante do símile homérico do sol nascente. Poderíamos organizar da seguinte forma as questões discutidas, levando-se em consideração que a cisão que propomos entre transcrições metafóricas e metonímicas é a nível de estudo, para que se compreenda as microcategorias do processo, como ferramenta de investigação. Afirmamos, categoricamente, que, em obras não-afásicas, trata-se de um único processo, bifurcado em dois, mas com mesma base (a transcrição), sendo a ocorrência em simultâneo e não-separável:

Tabela 3

FIGURA 4 – A aurora de dedos róseos (correspondência no canto I da <i>Ilíada</i> e em Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 26)	
Metáfora (enquanto figura de linguagem na epopeia)	O símile <i>aurora de dedos róseos</i> , que remete ao nascer do sol em suas cores e formas.
Metáfora (enquanto figura de linguagem nos quadrinhos, transpondo o símile, em relação de alternância)	O desenho da aurora, personificada: rosto humano, raios semelhantes a dedos.
Processo de significação: na <i>Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos</i> , é metafórico em relação à epopeia; é metonímico em relação ao quadrinho (é aurora porque não é crepúsculo – relação de oposição <i>in praesentia</i>). Figura não-afásica, duplo processo na linguagem. Conta com a habilidade de compor a metáfora, diante dos elementos existentes. Transcrição metafórica, produziu-se metáfora.	

Fonte: o autor

Tabela 4

FIGURA 5 – O crepúsculo (correspondência no canto I da <i>Ilíada</i> e em Barbosa <i>et al</i> , 2012, p. 27)	
Metáfora (enquanto figura de linguagem na epopeia)	O símile <i>aurora de dedos róseos</i> , que remete ao nascer do sol em suas cores e formas.
Metonímia (enquanto figura de linguagem nos quadrinhos, criada a partir do símile, em relação de justaposição)	O desenho da <i>antiaurora</i> , rosto desfalecido, mais desfocado, cores do espectro que lembram a tarde.

Processo de significação: na *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, é metafórico em relação à epopeia, pela substituição do literal pela imagem, relação de oposição *in absentia*; é metonímico em relação ao quadrinho (é crepúsculo porque não é a aurora, já desenhada, correspondência interna, relação de contiguidade concernente ao que foi dado). Transcrição metonímica, produziu-se metáfora e metonímia.

Fonte: o autor

Assim, identificamos duas transcrições nos processos de significação nas páginas analisadas: a primeira delas (metafórica) gerou uma figura de linguagem (a metáfora); a segunda (metonímica) gerou uma metáfora e uma metonímia. Perceba-se que, em relação à obra traduzida intersemioticamente, a transcrição que gerou a metáfora e a metonímia – que seria a totalidade semântica, uma obra não-afásica – foi a metonímica, não a metafórica (muito embora tenha esta àquela precedido). Parece esta ser uma tendência quando se trata de tradução intersemiótica, uma vez que a transcrição metafórica, isolada, geraria somente a replicação sígnica, o que seria uma tradução que quebraria a lei da tangente de Benjamin (2008), uma vez que aspirasse ser um “igual” do original, sacrificando, em nome da fidelidade, a “liberdade do movimento da língua” (Benjamin, 2008, p. 40). Seria o mesmo que não ver “adaptação enquanto adaptação” (Hutcheon, 2013, p. 27), ou ignorar a natureza de mônada (Plaza, 2003, p. 6) da tradução ou, ainda, como propusemos ao extrapolar o conceito de Jakobson (2003), um distúrbio afásico, gerando uma fidelidade estéril. Quando se trata de intersemiose, o processo metonímico precisa, obrigatoriamente, suceder o metafórico, não como seu superior, mas como seu fundamental complementar, para que haja a “derivação que não é derivativa [...], [a] coisa palimpséstica”, conforme defende Linda Hutcheon (2013, p. 30). É isso que buscaremos provar, ao longo deste capítulo, no qual demonstraremos de que maneira a cultura, a forma, a arte e a língua se modificam da obra original para a tradução/adaptação mediante a dupla produção de significação metafórica e metonímica; e, embora abordemos também a transcrição metafórica, privilegiamos a transcrição metonímica como modo operante, justamente porque, ao nosso ver, demonstra apropriadamente o *discurso épico*, que se aproxima da epopeia por relação de contiguidade. Começemos pela questão cultural.

4.1 A transcrição metonímica e a questão cultural

Homero usa de imagens extraordinárias para clarificar o poder de sua narração: na epopeia, há a necessidade de, pelo uso de símiles, epítetos e alegorias, esmiuçar a importância daquilo que era narrado. Grande parte dessas estratégias adveio da tradição oral, da qual Homero é indiscutivelmente devedor. Traduzir estas estratégias para os nossos tempos é o primeiro grande desafio da tradução intersemiótica estudada.

A versão em quadrinhos que cortejamos precisa lidar com uma série de fatores que lhe são estranhos. Se é verdade que na transcrição há a “apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva” (Campos, 2015, p. 39), então é preciso considerar o fator cultural não somente como ponto estático (isto é, “preso” nas obras de origem e de chegada), mas também como um “trânsito” entre *Ilíadas*, já que de um lado temos a cultura helênica do século VIII a.C. (aproximadamente) e do outro, uma cultura que chamamos de pós-moderna. É preciso considerar que o salto é gigantesco. As priorizações do que inserir ou não em uma obra transcrita recaem fortemente em como os indivíduos recebem esses elementos, de modo mais ou menos intuitivo quanto ao lucro da narração. Em outras palavras, é preciso saber o que se vai priorizar em um meio cultural tão diverso; e, se algo precisa – ou não – ser explicado, como isso afeta o resultado final da narrativa. Neste sentido, não se trata de medir a qualidade de uma adaptação (ou tradução intersemiótica) pela *repetição* de elementos culturais, mas sim pela *impressão* que esses elementos possuem em contato com o meio cultural no qual se insere.

Figura 7 (Barbosa *et al.*, 2012, p. 10)

A figura acima demonstra bem como isso funciona. A opção pelo superquadrinho – ou quadrinho de página inteira, na teorização de Will Eisner²⁸ – preenchido por elementos circulares remete não somente aos padrões artísticos gregos, mas também à concepção cultural de um retorno ao inevitável, condensado na *Ilíada* pela vontade dos deuses. A “circularidade vi-

²⁸ Um dos aspectos importantes do quadrinho de página inteira (aqui chamado de metaquadrinho, ou superquadrinho) é que planejar a decomposição do episódio e da ação em segmentos de página torna-se uma tarefa de primeira ordem” (Eisner, 2010, p. 65).

sual presente na cerâmica grega” (Bagnariol, 2013, p. 38) remete à “noção cíclica de passagem de tempo” (Bagnariol, 2013, p. 38), montando assim uma imagem carregada de outros pequenos elementos imagéticos que trazem a ideia da repetição cíclica impressa na cultura homérica. Assim, a figura central (o aedo) se encontra circundado por nove deusas (as musas da memória), a quem o aedo deve a sua capacidade enunciativa: “canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida” (Homero, 2013, p. 109); todos estes elementos são absolutamente necessários para a compreensão do pensamento dos gregos quanto à narração. A imagem transcriada, portanto, é responsável por *situar* o leitor pós-moderno não somente na história, mas na cultura helênica, transportando-o a ela por meio da reinvenção, que é o quadrinho. Eis o poder da transcrição: “decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em um novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na ‘viagem’, e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação” (Tápia, 2015, p. xviii).

Mas somente a questão metafórica – isto é, os círculos que imitam a impossibilidade de “estabelecer a origem da representação” (Bagnariol, 2013, p. 39) – não justifica por completo a capacidade condensatória do desenho enquanto transportador da cultura grega. Se, por um lado, os círculos em volta dos personagens do recorte acima apontam, por similaridade, para as preces do aedo clássico à possibilidade de narrar algo que não viveu, por outro, a disposição e o tamanho dos círculos dizem ainda mais sobre a questão cultural transcriada. O círculo menor, que se encontra dentro do maior, denota a importância de cada personagem em relação à hierarquia: o menor, o humano; o maior, as deusas. O círculo menor demonstra também a questão de autoridade do saber da história narrada: o aedo só conhece o que os deuses lhe permitem conhecer. Longe de querer tratar de uma questão de ordem metafísica, centrem-nos nos efeitos para a história, em relação à cultura: se podemos considerar que, para os helenos, “a palavra inspiradora das musas é mais verdadeira que a observação” (Schüler, 2004, p. 12), então é possível também afirmar que a contiguidade dos círculos, na ordem, tamanho e disposição que aparecem, demonstra as condições necessárias para a possibilidade de realização do épico; e a imagem formada, pela relação de contiguidade dos desenhos circulares, aproxima mais do que seleciona. Dito de outra forma, desenhar o narrador e as musas é de natureza metafórica, uma vez que caiba a esta a substituição por similaridade; mas o assentimento das imagens, isto é, a *mensagem* transmitida por elas, que exige a criatividade e o desempenho dos adaptadores/tradutores, é de ordem e natureza metonímica, uma vez que a disposição do selecionado esteja em saber o que aproximar, ou seja, o que dispor no conjunto específico da página para situar o leitor no universo cultural ora transcriado. A metáfora e a

metonímia, então, se apresentam não somente como figuras de linguagem, mas com funções específicas do tecido intersemiótico *per se*. Torna-se necessário, em tal processo, saber elaborar o que Jakobson (2003) chama de “evasão da igualdade para a contiguidade” (p. 50), ou da metáfora para a metonímia.

Esboçemos, então, o processo da transcrição metonímica para entender como se comporta. Os elementos presentes na figura acima (o aedo, as nove musas, os círculos, entre outros) são transcrições metafóricas, pois substituem, por similaridade, os correspondentes da epopeia clássica. Mas a forma de disposição destes elementos (isto é, como eles serão alocados na página), pertence à ordem da metonímia, pois é esta disposição que determinará a eficiência da compreensão do leitor relativa ao ambiente cultural da história. Assim, compreendendo-se que “é a relação externa de contiguidade que une os constituintes de um contexto” (Jakobson, 2003, p. 48), o resultado da página funciona como o construto sintático que permite o insuflamento semântico das metáforas justapostas. Deste modo, cabe ilustrar o caminho metonímico da seguinte forma:

- i) os helenos entendem que tudo volta ao seu ponto de origem;
- ii) pensamento cíclico na construção do épico;
- iii) estratégia do círculo como elemento representativo;
- iv) disposição dos círculos como representação da condição da história,

onde o caminho i-ii-iii-iv incorre na metonímia *volta ao ponto de origem/círculo*.

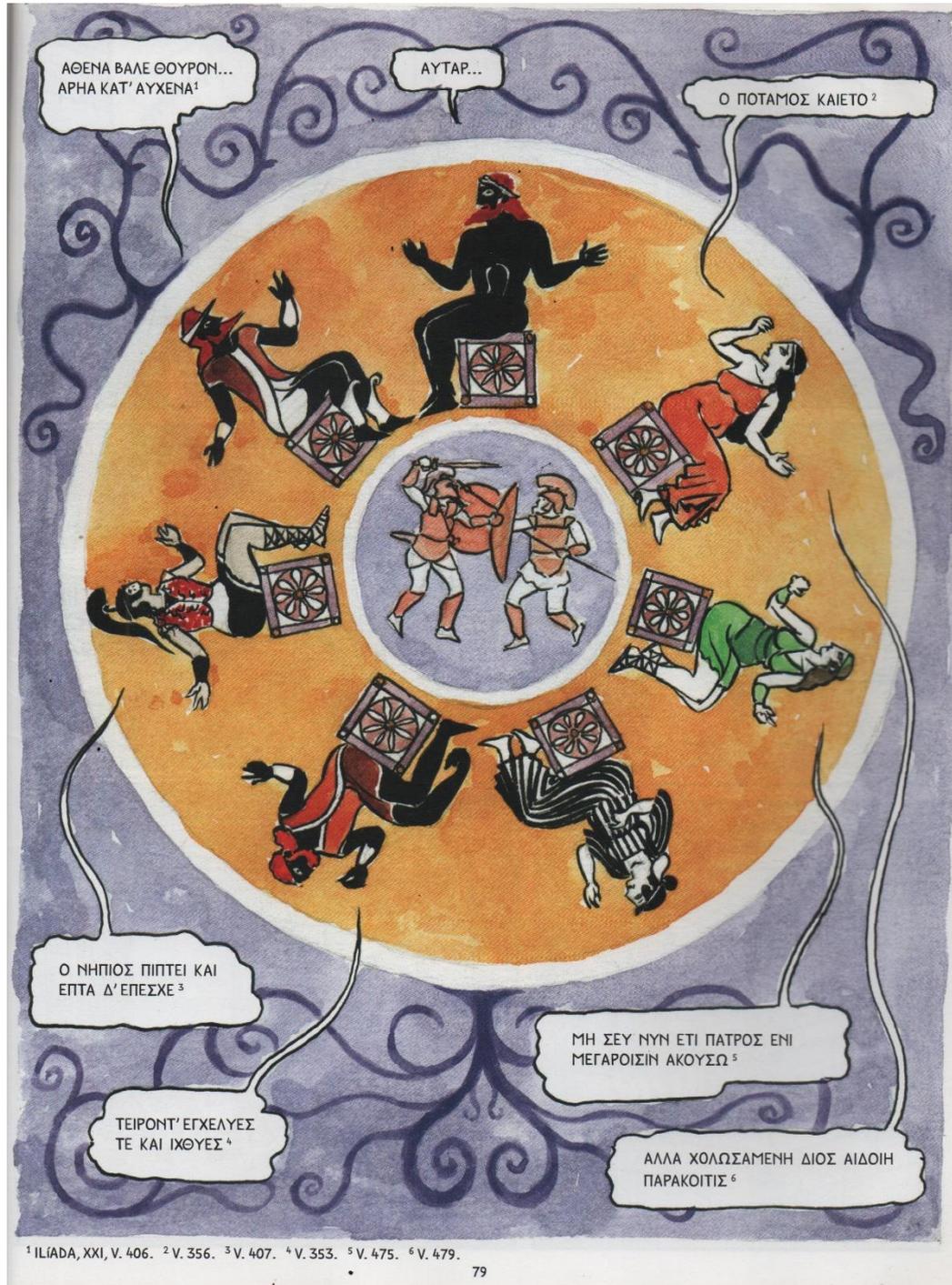
Observemos alguns outros exemplos, na *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, de como se manifesta o processo metonímico acima citado:

Figura 8 (Barbosa *et al.*, 2012, p. 48)

Correspondência na *Ilíada*:

²⁹ Há, nesta imagem, um fator muito interessante. Apesar dos tradutores/adaptadores indicarem somente os versos iniciais do canto XVIII da *Ilíada* (especificamente o angustiante lamento de Tétis), é possível perceber que uma única página condensa muito mais que as palavras da deusa. Torna-se proeminente, por ela, o diálogo entre Tétis e Aquiles, que dura até o verso 145 (Homero, 2013, p. 520-524); os lamentos equânimes das demais deusas, conduzidas por Tétis; e também o protocolo clássico da tragédia do herói da epopeia, atestando o triste destino de Aquiles. Esse é um exemplo interessante de criatividade da tradução, e de como uma única transcrição metonímica (ponto de origem-círculo) serve de aporte para várias transcrições metafóricas.

Medonhos foram os gritos de Aquiles. Ouviu-o a excelsa mãe,
sentada nas profundezas do mar junto do ancião, seu pai.
Logo lançou um grito ululante. E as deusas vieram rodeá-la,
todas quantas eram Nereides nas profundezas do mar.
Estavam lá Glauce e Talia e Cimódoce,
Neseia, Espeio e Toa
e Hália com olhos de plácida toura;
e Cimótoe e Actaia e Limoreia
e Mélite e Iaira e Anfítoe e Agave;
e Doto e Proto e Ferusa e Dinâmene;
e Dexâmene e Anfínome e Calianeira;
Dóris e Pânope e a gloriosa Galateia
e Nemertes e Apseudes e Calianassa;
estavam lá Clímene e Ianeira e Ianassa
e Moira e Oritia e Amalteia de belos cabelos;
e outras que eram Nereides nas profundezas do mar.
Delas se encheu a gruta luminosa. Todas juntas
bateram no peito e foi Tétis que deu início ao lamento:
“Ouvi-me, Nereides minhas irmãs, para que escutando
fiqueis todas sabendo os sofrimentos que tenho no coração!
Ai de mim, desgraçada! Infeliz parturiente de um príncipe!
Eu que dei à luz um filho irrepreensível e forte, excelso
entre os heróis, que cresceu rápido como uma viga.
Fui eu que o criei, como árvore em fértil pomar;
mas depois mandei-o nas naus recurvas para Ílion,
para combater os Troianos. Porém nunca mais o receberei
de novo, regressado para casa, no palácio de Peleu.
Enquanto ele vive e contempla a luz do sol,
sofre; embora eu vá ter com ele, em nada o posso ajudar.
Mas irei, para que veja meu filho amado; para que ouça
qual foi o sofrimento que lhe sobreveio, afastado da guerra.”
Assim dizendo, abandonou a gruta; e as Nereides foram
com ela chorando (Homero, 2013, p. 520-521).

Figura 9 (Barbosa *et al*, 2012, p. 79)

30

³⁰ As correspondências com a *Iliáda* estão anotadas no fim da imagem. É preciso mencionar que, como demonstrado anteriormente, uma só transcrição metonímica dá conta das várias deliberações que realizam os deuses antes que se dê o clímax da obra, que é quando Aquiles mata Heitor, no verso 361 do canto XXII (Homero, 2013, p. 611).

Figura 10 (Barbosa *et al.*, 2012, p. 108)

108

31

Correspondência na *Iliada*:

Durante nove dias trouxeram quantidades incontáveis de lenha. Mas quando surgiu a décima aurora para dar luz aos mortais, foi então que, chorando, trouxeram para fora o audaz Heitor; e no cimo da pira colocaram o cadáver e lançaram-lhe o fogo.

³¹ Esse superquadrinho é um paralelismo em relação à figura 7, que marcam o início e o fim da narração pela mesma transcrição metonímica.

Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos,
foi então que o povo se reuniu em torno da pira do famoso Heitor.
Quando estavam já reunidos, todos em conjunto,
primeiro apagaram a pira fúnebre com vinho frisante,
tanto quanto sobre ela sobreviera a força do fogo; mas depois
os irmãos e os companheiros recolheram os brancos ossos,
carpindo, e abundantes lhes escorreram nas faces as lágrimas.
Colocaram os ossos numa arca dourada,
pondo por cima finas mantas de púrpura.
Depuseram-na depressa numa sepultura e por cima
amontoaram grandes pedras, bem cerradas.
Depressa ergueram o túmulo, com sentinelas por toda a parte,
não fossem antes do tempo atacar os Aqueus de belas cnêmides.
Após terem erguido o túmulo, voltaram; e em seguida,
reunidos festejaram segundo o rito com um banquete
no palácio de Príamo, rei criado por Zeus.
E assim foi o funeral de Heitor, domador de cavalos (Homero, 2013, p. 679-680).

Com estes exemplos, buscamos poder comprovar a importância da questão cultural na tradução intersemiótica, e como ela se manifesta na transcrição metonímica. Vamos à questão formal.

4.2 A transcrição metonímica e a questão formal

Na questão formal, buscaremos explicitar como se manifestam a *forma da expressão* e a *forma do conteúdo*, nos moldes apresentados por Haroldo de Campos (1992, p. 145), que foram posteriormente entendidos por Julio Plaza (2003) como transcrição de formas, que atinge sua totalidade, como vemos demonstrado, na transcrição metonímica.

Tomemos, por exemplo, a figura a seguir. Ela é a adaptação/tradução intersemiótica da intervenção direta da deusa Atena na assembleia dos heróis, que se haviam reunido para tentar compreender o porquê da ira de Apolo sobre os gregos.

Figura 11 (Barbosa *et al*, 2012, p. 19)

O trecho da *Ilíada* correspondente à figura acima é o que se segue:

Enquanto isto pensava [Aquiles] no espírito e no coração, tirando a espada da bainha, chegou Atena, vinda do céu. Mandara-a a deusa Hera de alvos braços, pois a ambos ela estimava e protegia no seu coração. Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida,

visível apenas para ele. Nenhum dos outros a viu.
 Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás; e logo reconheceu
 Palas Atena, cujos olhos faiscavam terrivelmente.
 E falando dirigiu-lhe palavras aladas:
 “Por que aqui regressas, ó filha de Zeus detentor da égide?
 Será para veres a insolência do Atrida Agamêmnon?
 Mas isto te direi, coisa que penso vir a cumprir-se:
 é pela sua arrogância que depressa perderá a vida.”
 A ele respondeu a deusa, Atena de olhos esverdeados:
 “Vim para refrear a tua fúria (no caso de me obedeceres)
 do céu: mandou-me a deusa Hera de alvos braços,
 pois a ambos ela estima e protege no seu coração.
 Mas desiste agora do conflito e não tires a espada com a mão.
 Com palavras o podes injuriar, como de fato acontecerá.
 Pois isto te direi, coisa que haverá de se cumprir:
 no futuro três vezes mais gloriosas oferendas te serão
 trazidas, por causa da insolência dele. Refreia-te e obedece-nos.” (Homero,
 2013, p. 116-117).

A intervenção direta da deusa se deu para evitar um desastre: que Aquiles, irado e ultrajado por Agamêmnon, matasse o soberano dos aqueus. O Atrida se vangloriava de ser mais forte que Aquiles (o que não era verdade), e o humilha tirando dele Briseida, seu espólio de guerra e sua paixão. Este é um ponto muito importante no desdobramento da *Iliada*, pois é o fator determinante da retirada de Aquiles da guerra, o que gera a morte de Pátroclo e, desta forma, a manifestação suprema e o cumprimento do preâmbulo da obra.

O que nos interessa nesta passagem, contudo, é como os tradutores/adaptadores da *Iliada de Homero: tradução em quadrinhos* condensaram, pela forma, elementos tão fundamentais ao enredo da obra na HQ. É possível perceber, ao observar a figura 11, que a tradução semantiza de uma só vez o que o original só pode fazer mediante ordenamentos sintáticos sucessivos. Assim, no quadro superior, são representadas (ou melhor, metaforizadas) as figuras de Atena e de Aquiles, o símile que acompanha a deusa durante toda a obra – a coruja, símbolo da sabedoria, e os olhos destacados – e a justaposição da dignidade da deusa em relação ao semideus (Atena vem de fora do requadro, ao contrário de Aquiles, que, embora poderoso e de linhagem divina, pertence, em definitivo, ao mundo dos homens), e tudo isso pode ser percebido através do primeiro olhar, como imagem única, para que depois o leitor possa

codificar e discernir as informações. A escolha dos tradutores/adaptadores de realizar a adaptação desta forma não é aleatória: Plaza (2003) já alerta que “a identificação de aspectos universais na mensagem supera o simples reconhecimento das partes” (p. 85), ao “inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (Plaza, 2003, p. 71). É neste sentido que, em um único quadro, podemos perceber, na prática, como se dá a criatividade da tradução, discutida anteriormente: ao concatenar, pela *forma da expressão*, isto é, pelos detalhes sintáticos da epopeia traduzidos intersemioticamente e dispostos de modo a formar um todo coeso, os tradutores/adaptadores conseguem explorar ao máximo o campo semântico ampliado, abrindo espaço para imprimir, neste campo, os processos de produção de sentido metafórico e metonímico.

O desenrolar das ações, por outro lado, demonstra o que seria a *forma do conteúdo*, isto é, a “percepção estética [que] tende a conservar esse aspecto de globalidade do sentimento” (Plaza, 2003, p. 84). Nela, está contida o que pode ser disposto no espaço para ela preparado: Atena puxando os cabelos loiros de Aquiles (Homero, 2013, p. 116) e a advertência quanto aos conselhos de Hera (Homero, 2013, p. 116-117). A disposição dos elementos, contudo, é a representação fundamental da criatividade da tradução: na HQ, percebe-se que as colunas gregas, mostrando um paralelismo linguístico (português, à esquerda, grego, à direita) são usadas como mecanismo imagético para traduzir intersemioticamente a realidade do momento – somente Aquiles pode ver Atena, conforme se pode atestar também descrito na epopeia. O mecanismo da forma pega o elemento cultural e o traz por sustentáculo do texto, de modo a fazer perceber, ao se observar o último requadro, que é um fato integrativo da história a intervenção divina imediata, única coisa que poderia ter evitado a morte de Agamêmnon e a desgraça (antecipada) de Aquiles. Deste modo, o elemento formal “enraíza” o conteúdo, integrando o todo da imagem antes como efeito do que como informação.

Tendo compreendido estes aspectos, podemos fazer as seguintes aproximações:

i) a questão formal é importante porque é responsável – como argumenta Plaza (2003) e vimos acima demonstrado – por trazer a “qualidade para a tradução” (Plaza, 2003, p. 86), pelo “convênio de solidariedade dado pelas semelhanças nas aparências” (idem).

Ora, já foi argumentado que a semelhança (ou a similaridade) aproxima o signo pelo processo metafórico, do mesmo modo que a aparência (ou o contíguo), por sua vez, o faz pelo processo metonímico. Deste modo, é razoável afirmar que:

ii) A forma do conteúdo aproxima por similaridade, pelas metáforas imediatas; logo, toda forma de conteúdo é também uma transcrição metafórica. Vimo-la demonstrada pelas metáforas das colunas gregas e dos olhos de Atena;

iii) A forma de expressão aproxima por contiguidade, pelas metonímias imagéticas, isto é, pela disposição das metáforas e metonímias no todo do texto, lido como imagem única para codificação posterior. A representação deste fato é a disposição simultânea da deusa entrando no requadro, dos olhos de coruja e da intervenção, que nos dão a conhecer (ou semantizam), de uma só vez, respectivamente a natureza, a característica e o poder do personagem em questão. A transcrição é, portanto, metonímica.

É preciso lembrar, novamente, que a separação que fazemos é de caráter didático, não de substância, pois a forma de expressão não ocorre sem a forma do conteúdo, e vice-versa, assim como também não ocorre com as transcrições supracitadas. Esperamos, com isso, ter demonstrado a importância da questão formal na transcrição da tradução intersemiótica.

4.3 A transcrição metonímica e a questão artística

A questão artística lembra-nos que a tradução intersemiótica é frequentemente um diálogo interartes, que envolve imbricações muito próprias. Ela explora uma série de fatores, como o contexto de produção, o estilo e até mesmo algumas correspondências que em um tempo pareceriam incontornáveis, mas se tornaram possíveis. Alguns destes aspectos já foram discutidos ao longo deste trabalho.

Por isso, embora compreendendo esta pluralidade de fatores, deter-nos-emos especificamente em ocorrências que nos revelem como a *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* transpôs, através da HQ – uma arte autográfica –, o “transcurso de centenas de anos de narração” (Jones, 2013, p. 28) da obra original, que é alográfica. Ainda que inúmeras as ocorrências, tomemos o exemplo dos destaques da cor preta, que traduz a riqueza narrativa da *Ilíada* alográfica e ambienta o leitor (pós) moderno em sua força enunciativa.

Bagnariol (2013), enquanto ilustrador da obra em HQ que estudamos, afirma que foi de intenção sua e dos demais tradutores/adaptadores “relacionar as imagens com as características da pintura arcaica grega” (Bagnariol, 2013, p. 31). Dentre essas características, está o uso da “técnica da ‘figura preta’” (*idem*), que consiste em empregar “a cor preta para preencher as formas estilizadas e elegantes das personagens” (Bagnariol, 2013, p. 30). Os traduto-

res usaram a cor para “caracterizar divindades e personagens ligadas a elas” (*idem*), como se pode perceber ao longo da obra.

Figura 12 (Barbosa *et al*, 2012, p. 11)



A metáfora – ou melhor, o processo de significação metafórico – encontrado pelos tradutores (através do uso da cor preta) adapta artisticamente as figuras de proeminência da *Iliada* original e ainda se utiliza de um elemento cultural da época, tornando-o vivo em nossos

³² Note-se, na imagem, o destaque das musas da memória, que se intercomunicam, no primeiro quadro, em resposta à prece inicial do aedo (cf. Homero, 2013, p. 109); também o sacerdote de Apolo (Crisis) e Agamêmnon, nos três quadrinhos seguintes (cf. Homero, 2013, p. 109-110).

tempos. A escolha deste recurso, contudo, revela também uma função metonímica do destaque na obra: a enunciação. Exploremo-la.

Na epopeia grega, a tomada de turno é de suma importância para o desenrolar da ação. Mesmo entre as batalhas, antes da morte quase sempre rápida e certa, ou em momentos emotivos (como a ira de Aquiles), a enunciação, isto é, os longos discursos a respeito da genealogia de algum dos heróis ou as ameaças que fazem entre si dão “o peso psicológico do poema. Os atores de Homero revelam quem são, o que os move, principalmente naquilo que dizem entre si e no que fazem, sobretudo no modo como uns reagem aos outros” (Jones, 2013, p. 33). Isso não vem por acaso: basta que levemos em consideração que foi a ira de um dos heróis que moveu o aedo à necessidade de cantar. Logo, é notável que a relação *personagem-enredo* seja tão forte para o discurso épico.

No destaque em preto – como percebido na figura 12, nas ocorrências de Crises, Agamêmnon e as deusas da memória – traduz-se a figura, que se é priorizada naquela situação, na epopeia; é, portanto, um modo de metaforizar artisticamente tanto a tomada de turno quanto a importância daquele que fala. Mas há uma consequência positiva a este processo metafórico: assim como a tomada de turno supõe o desenvolvimento da ação na epopeia, seu destaque, nos quadrinhos, presume a direção da enunciação discursiva, conduzindo, por justaposição, aquilo que a metáfora somente alternou. O processo, então, não demonstra somente uma transcrição metafórica, mas também metonímica. E mais: se o destaque não tivesse o poder de conduzir a direção dos diálogos e das ações (no exemplo da figura 12, a resposta à prece do aedo, em relação às musas; a presença e o turno de Crises, como sacerdote de Apolo; e, por fim, a raiva de Agamêmnon, que nega à Crises a devolução de Criseida), causaria afasia na HQ, isto é, um distúrbio de contiguidade.

Vejamos outros exemplos nos quais se pode perceber o recurso artístico do destaque da cor preta ser usado como transcrição metonímica da enunciação dos personagens:

Figura 13 (Barbosa *et al*, 2012, p. 21)

33

Correspondência na *Iliada*:

³³ Quando comparamos o trecho do enredo na epopeia e nos quadrinhos, torna-se claro como, assim como na *Iliada*, o turno tomado é inevitavelmente associado ao desenrolar da ação, assim a tradução/adaptação (metafórica) do destaque do personagem (ou que fala ou a quem se dirige a fala) gera o processo de significação metonímica *personagem-ação*, que orienta nosso olhar quase que instintivamente. No caso deste exemplo, percebamos a importância das falas de Nestor (no quarto quadrinho), que aconselha o Atrida a não medir forças com quem é mais forte do que ele e, logo em seguida, no quinto quadrinho, a obediência de Agamêmnon, apesar dos insultos de Aquiles.

Assim falou o Pelida, atirando para o chão o cetro cravejado de adereços dourados, sentando-se ele próprio em seguida. Quanto ao Atrida, continuava encolerizado. Então entre eles se levantou Nestor das doces palavras, o límpido orador de Pilos; da sua língua fluía um discurso mais doce que o mel. Vira morrer já duas gerações de homens mortais, dos que com ele nasceram e foram alimentados na sacra Pilos; e agora reinava sobre a terceira. Bem-intencionado, assim se dirigiu à assembleia: “Ah, como é grande a desgraça que à Acaia sobreveio! Na verdade se regozijariam Príamo e os filhos de Príamo, e todos os outros Troianos se alegrariam no coração, se soubessem de todo este conflito entre vós ambos, vós que entre os Dânaos sois excelsos no conselho e na luta. Ouvi-me! Sois ambos mais novos do que eu. Pois já eu com homens mais valentes que vós me dei — e nunca esses me desconsideraram. De resto nunca homens assim eu alguma vez verei: homens como Piríto e Driante, pastor do povo; Ceneu e Exádio e o divino Polifemo; Teseu e Egeu, semelhante aos imortais. Os mais fortes foram eles dos homens da terra; os mais fortes foram eles, e com os mais fortes combateram: até com centauros das montanhas, que de todo destruíram. Com estes homens me dei, quando vim de Pilos, de uma terra longínqua. Foram eles que me chamaram. E combati por minha conta e risco. Com eles não conseguiria lutar nenhum dos mortais que hoje habitam a terra. Mas eles ouviam os meus conselhos e obedeciam às minhas palavras. Obedecei também vós, pois o melhor é obedecer. Que não procures tu, nobre embora sejas, tirar-lhe a donzela, mas deixa-a estar: foi a ele primeiro que os Aqueus deram o prêmio. Quanto a ti, ó Pelida, não procures à força conflitos com o rei, pois não é honra qualquer a de um rei detentor de cetro,

a quem Zeus concedeu a glória.

Embora sejas tu o mais forte, pois é uma deusa que tens por mãe,
ele é mais poderoso, uma vez que reina sobre muitos mais.

Atrida, refreia agora a tua ira; eu próprio te suplico
que abandones a cólera contra Aquiles, que para todos
os Aqueus é um forte baluarte na guerra destruidora.”

Respondendo-lhe assim falou o poderoso Agamêmnon:

“Tudo o que tu disseste, ó ancião, foi na medida certa.

Mas este homem quer estar sempre acima dos outros;
sobre todos quer ele prevalecer; sobre todos reinar
e a todos dar ordens. Penso que há um que não lhe obedece.

Se um guerreiro o fizeram os deuses que são para sempre,
é por isso que o incentivam a proferir injúrias?”

Em resposta o interrompeu o divino Aquiles:

“Chamar-me-ia um covarde e uma nulidade,
se tivesse de te ceder naquilo que me ordenas.

A outros dá as tuas ordens, mas não penses mandar
em mim. Pois penso nunca mais te obedecer.

E outra coisa te direi; tu guarda-a no coração:
com as mãos não lutarei eu por causa da donzela,
contigo ou com outro, visto que tirais o que me destes.

Mas dos outros haveres junto à minha escura nau veloz,
desses nada levarás contra a minha vontade.

Se tal tentares, que estes fiquem também a saber:

rapidamente da minha lança correrá teu negro sangue.” (Homero, 2013, p. 118-120).

Figura 14 (Barbosa *et al*, 2012, p. 72)

Correspondência na *Ilíada*:

“Levanta-te, ó Pé Manco, ó meu filho! Pois foi contra ti que decidimos que o Xanto se oporia em combate.

³⁴ As vestes de Hera possuem o destaque preto, tanto indicando a dignidade do personagem (uma deusa), quanto também o desenrolar da ação, que é o *desígnio da deusa*. Aquele processo é o metafórico; este, o metonímico. Note-se que se aplica perfeitamente na transcrição metonímica *personagem-ação* a metonímia *deusa-desígnio*.

Presta auxílio rapidamente e faz lavar tuas chamas abundantes.
 E eu própria farei levantar o Zéfiro e o branco Noto,
 para que soprem do mar com terrível rajada de tempestade,
 para que se queimem os Troianos mortos e as suas armas,
 empurrando em frente a chama maligna. Mas tu junto das margens
 do Xanto queima as árvores e lança-lhe o fogo. Não deixes
 que te demova com palavras suaves ou com ameaças.
 E não ponhas cobro à tua fúria até que eu te dê sinal
 com um grito: então poderás acalmar teu fogo indefectível.”
 Assim disse; e Hefesto ateou seu fogo sobrenatural.
 Primeiro surgiu o fogo na planície e queimou os mortos
 numerosos que ali jaziam, chacinados por Aquiles.
 Toda a planície ficou ressequida; a bela água, impedida.
 Tal como quando na época da ceifa o Bóreas seca
 um pomar há pouco irrigado e alegra-se o cavador —
 assim ficou seca toda a planície e os mortos foram
 queimados. Mas depois virou a chama brilhante contra o rio.
 Arderam os ulmeiros e os choupos e os tamarindos;
 arderam o lódão e os juncais e a junça, que crescia
 com abundância à volta das belas correntes do rio.
 Muito sofreram as enguias e os peixes nos torvelinhos;
 estrebuchavam para cá e para lá nas correntes,
 atormentados pelo sopro do ardiloso Hefesto (Homero, 2013, p. 587-588).

Há, ainda, outro fator interessante, para concluirmos a questão artística e sua relação com a transcrição metonímica: a figura do aedo clássico³⁵ homérico. Este também toma forma de personagem e destaque preto; pela transcrição metonímica, o aedo corporifica o discurso épico *per se*, uma vez que sua narração dos feitos heroicos é, em si mesma, a tessitura da obra. Assim, a transcrição metonímica *personagem-ação* engloba também a metonímia *aedo-narração*, conforme pode ser percebido nas figuras 7 e 10, citadas anteriormente, e no exemplo a seguir:

³⁵ Não discutiremos, por não ser o foco deste trabalho (embora seja uma problemática interessante), a relação do aedo clássico enquanto autor, enunciador e personagem na obra. Embora entendamos que se trata de uma simplificação, preferimos chamar o “narrador” da *Ilíada* (e também da sua tradução intersemiótica) de “aedo clássico”, por se tratar de uma figura comum em epopeias.

Figura 15 (Barbosa *et al*, 2012, p. 39)

39

36

Correspondência na *Ilíada*:

Enquanto era de manhã e o dia sagrado aumentava,

³⁶ É notório que a transcrição metonímica tenha elevado o aedo ao destaque dos deuses e dos heróis. É que, na verdade, não é a pessoa do aedo que entra no processo metonímico *personagem-ação*, mas é o próprio discurso épico personificado na figura do aedo clássico.

de ambos os lados acertavam as lanças e o povo morria.
 Mas quando o Sol chegou ao meio do firmamento,
 foi então que o Pai [Zeus] ergueu a balança de ouro,
 e nela colocou os dois fados da morte irreversível para
 Troianos domadores de cavalos e Aqueus de brônzeas túnicas,
 segurando a balança pelo meio. Desceu o dia fatal dos Aqueus (Homero,
 2013, p. 271).

Tendo explicada a questão artística e sua relação com a transcrição metonímica, consideremos, a seguir, o último dos fatores que entendemos fundamentais em uma tradução/adaptação intersemiótica: a questão linguística.

4.4 A transcrição metonímica e a questão linguística

A densidade do signo grego antigo, comum às letras consideradas clássicas (como o latim e o hebraico, por exemplo), representa sempre um desafio para os tradutores de nossos tempos. Em relação às traduções intersemióticas, esse desafio se duplica: afinal, como dar conta de uma linguagem do século VIII a. C., “época em que a distinção entre *logos* (discurso) e *phýsis* (natureza)” (Schüler, 2004, p. 12. Grifos do autor) ainda não é clara?

Deparamo-nos, pois, com uma metáfora linguístico-temporal já construída: na linguagem do Ocidente, há uma contraposição *natureza-discurso*, isto é, um processo de significação metafórico, por seleção/substituição. Designa, pois, uma dicotomia, inexistente, em larga medida, no texto homérico, mas presente na *forma mentis* dos leitores da *Iliada*, pelo menos após o século V a. C. Ao se traduzir o texto de Homero para outro universo alográfico, basta que se fiquem bem marcadas as relações sujeito-objeto ou nome-adjunto. Mas, em uma arte autográfica, é preciso percorrer um caminho mais complexo, ao se buscar dar corpo à cisão *natureza-discurso*, mediante combinação/contextura. Deste modo, o que seria um processo tradutório metafórico em uma tradução interlingual (de substituição do signo grego por dois ou mais signos da língua de chegada), verte-se, na tradução intersemiótica, em um processo metonímico, de (re)arranjo de elementos tanto da língua de partida quanto da de chegada, combinados a outros consagrados por seu uso.

Demonstremos, abaixo, um exemplo de nossa formulação:

Figura 16 (Barbosa *et al*, 2012, p. 31)

Correspondência na *Ilíada*:

Logo falou [Hera] a Zeus Crônida com palavras mordazes:

“Quem dos deuses, Pensador de Enganos, contigo se aconselhou?”

Sempre te é caro manteres-te afastado de mim,
 judiciando coisas pensadas em segredo!
 E nunca tu ousaste declarar-me a palavra que tens em teu pensamento.”
 A ela deu resposta o pai dos homens e dos deuses:
 “Hera, não penses vir a conhecer todas as minhas
 palavras: difíceis elas te seriam, minha esposa embora sejas.
 Porém aquilo que te compete ouvir, ninguém o ouvirá
 primeiro, pertença ele à raça dos homens ou dos deuses.
 Mas sobre aquilo que eu decido pensar afastado dos deuses,
 não faças perguntas nem de modo algum procures saber.”
 A ele respondeu Hera rainha com olhos de plácida toura:
 “Crônida terribilíssimo, que palavra foste tu dizer?
 No passado nunca tive o hábito de perguntar ou inquirir,
 mas sempre descansado pudeste planejar o que bem querias!
 Mas sinto agora um receio terrível: que influenciado te tenha
 Tétis dos pés prateados, filha do Velho do Mar.
 Pois de manhã cedo se sentou contigo e te agarrou os joelhos.
 E a ela julgo eu que inclinaste a cabeça, em sinal de penhor em como
 honrarás Aquiles, matando muitos junto às naus dos Aqueus.”
 A ela deu resposta Zeus que comanda as nuvens:
 “Deusa surpreendente! Sempre coisas imaginas; nunca te escapo.
 Mas nada tu conseguirás alcançar, e do meu coração
 ficarás ainda mais longe. E isso para ti será a coisa pior.
 Se é este o caso, é porque assim o caso me aprouve.
 Senta-te em silêncio e ouve as minhas palavras,
 com receio de que em nada te ajudem os deuses no Olimpo
 quando de ti me aproximar, para te pôr minhas mãos irresistíveis.”
 Assim falou; amedrontou-se Hera rainha com olhos de plácida toura.
 Sentou-se em silêncio, vergando seu amado coração.
 Confrangeram-se no palácio de Zeus os deuses celestiais (Homero, 2013, p.
 128-129).

Ao compararmos a figura 16 ao trecho que lhe é correspondente na obra grega, podemos perceber a conveniência em isolar o diálogo de Hera e Zeus entre colunas gregas, onde se pode ler “a ira dos deuses” na coluna esquerda e o correspondente em grego na coluna direita.

Os vocativos cheios de força e imponência são, para além disso, descritivos da natureza mesma de seus personagens, de tal sorte que justificam suas ações posteriores – como o assentimento forçado de Hera e a deliberação definitiva de Zeus. Para situar, pois, o leitor (pós) moderno na grandeza dos vocativos (“Crônida terribilíssimo; Deusa surpreendente”; Pensador de Enganos”), os tradutores/adaptadores usam da distinção *natureza-discurso* (transcrição metafórica) e a fragmenta em elementos consagrados pelo uso – o nosso exemplo são as colunas gregas, símbolo de antiguidade, imponência e origem da história. Deste modo, a disposição das palavras e das imagens na página geram a impressão de um signo único, reunificando a distinção *natureza-discurso* por meio da combinação dos elementos em um contexto, dando a ele o “fio ou o sentido do diálogo” (Eisner, 2010, p. 164). Eis, pois, como a transcrição metonímica se acomoda à diferença linguística dos tempos da Antiguidade Clássica e dos nossos, por meio da HQ³⁷.

Outro exemplo da (re)unificação *natureza/discurso* enquanto transcrição metonímica encontra-se no conceito de *palavras aladas*, que aparece mais de cinquenta vezes na *Iliada* epopeia. Embora seja, para nós, uma ideia obscura, a compreensão de que as palavras de personagens elevados eram igualmente elevadas – vide Aristóteles, quando afirma que a epopeia imita “pessoas superiores” (Aristóteles, 2005, p. 20) – parece nortear este conceito: “para os gregos [da Antiguidade Clássica], as palavras são ‘voantes’, ‘volantes’, ‘voadoras’” (Barbosa, 2013, p. 7). O sintagma nominal [palavras aladas], então, traduz tanto o que o personagem é (de *natureza* elevada) quanto o que pode fazer (seu fim *discursivo*³⁸). Isso é reunificado pelos tradutores/adaptadores tanto pela presença de asas nos balões de fala quanto nas palavras gregas que envolvem os personagens, indicando sua natureza e suas ações. Assim, vemos, em uma só impressão, a dignidade e a força do discurso do personagem, assim como era no signo grego antigo.

Vejam, para concluir este ponto sobre a questão linguística, exemplos que comprovam o que acabamos de expor:

³⁷ Outros exemplos da estratégia das colunas como transcrição metonímica podem ser encontrados nas figuras 3, 11 e 13 neste trabalho.

³⁸ Um exemplo deste fim discursivo é a promessa de Zeus à Tétis, mãe de Aquiles, quando esta lhe vai suplicar que favoreça os troianos até que os aqueus honrem Aquiles. Zeus diz: “Inclinarei agora a cabeça para ti, para que acredites: / pois da minha parte é esta a maior garantia entre os imortais. / Nenhuma palavra em relação à qual inclino a cabeça / é revogável, falsa, ou ficará sem cumprimento” (Homero, 2013, p. 127). Pelo gesto de inclinação da cabeça, há uma ligação direta entre *discurso* e *ação*.

Figura 17 (Barbosa *et al*, 2012, p. 95)

Correspondência na *Iliada*:

Já quase sem forças lhe respondeu Heitor do elmo faiscante:

³⁹ Note-se, no segundo quadrinho, as indicações, como *palavras aladas*, dos deuses do Sono e da Morte, que vêm para levar Heitor ao Hades. Observemos também que, no mesmo conceito, a transcrição metonímica muda, embora refira-se à mesma coisa: o balão da fala de Aquiles, no terceiro quadrinho, que chama os companheiros para ultrajar o cadáver do filho de Príamo, é constituído de pequenas *asas* que indicam o valor e a potência do personagem e da ação.

“Suplico-te pela tua alma, pelos teus joelhos e pelos teus pais,
que não me deixes ser devorado pelos cães nas naus dos Aqueus;
mas recebe o que for preciso de bronze e de ouro,
presentes que te darão meu pai e minha excelsa mãe.

Mas restitui o meu cadáver a minha casa, para que do fogo
Troianos e mulheres dos Troianos me deem, morto, a porção.”

Fitando-o com sobrolho carregado lhe disse o veloz Aquiles:

“Não me supliques, ó cão, pelos meus joelhos ou meus pais.

Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem
para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste.

Pois homem não há que da tua cabeça afastará os cães,
nem que eles trouxessem e pesassem dez vezes ou vinte vezes
o resgate e me prometessem ainda mais do que isso!

Nem que o teu próprio peso em ouro me pagasse

Príamo Dardânio. Nem assim a tua excelsa mãe

te deporá num leito para chorar o filho que ela deu à luz,

mas cães e aves de rapina te devorarão completamente.”

Moribundo lhe disse então Heitor do elmo faiscante:

“Na verdade, te conheço bem e direi o que será; mas convencer-te
era algo que não estava para ser. O coração no teu peito é de ferro.

Mas reflete bem agora, para que eu para ti não me torne
maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo
te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.”

Assim dizendo, cobriu-o o termo da morte.

E a alma voou-lhe do corpo para o Hades, lamentando
o seu destino, deixando para trás a virilidade e a juventude.

E para ele, já morto, assim disse o divino Aquiles:

“Morre. O destino eu aceitarei, quando Zeus quiser
que se cumpra e os outros deuses imortais.”

Assim disse; e do cadáver arrancou a lança de bronze

e deitou-a de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas

ensanguentadas. Acorreram os outros filhos dos Aqueus,

que contemplaram a estatura de corpo e a beleza arrebatadora

de Heitor. Mas nenhum se aproximou sem desferir-lhe um golpe.

E assim dizia um deles, olhando de soslaio para outro:

“Ah, não há dúvida de que Heitor está mais mole agora do que quando deitou fogo às naus com chama ardente!”

Assim dizia um deles e, acercando-se, dava-lhe uma estocada.

Mas depois que o despojou o divino Aquiles de pés velozes, disse de pé no meio dos Aqueus palavras aladas:

“Ó amigos, comandantes e regentes dos Argivos!

Visto que nos concederam os deuses subjugar este homem,

que muitos males praticou, mais do que todos os outros,

façamos prova das armas em torno da cidade,

para que saibamos a intenção dos Troianos,

se abandonarão a alta cidade agora que este morreu,

ou se continuarão lutando, embora Heitor já não seja.

Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?

Jaz junto das naus o morto que não foi chorado nem sepultado:

Pátroclo. Dele não me esquecerei, enquanto eu permanecer

entre os vivos e meus joelhos mantiverem o vigor.

Se na mansão de Hades os homens esquecem seus mortos,

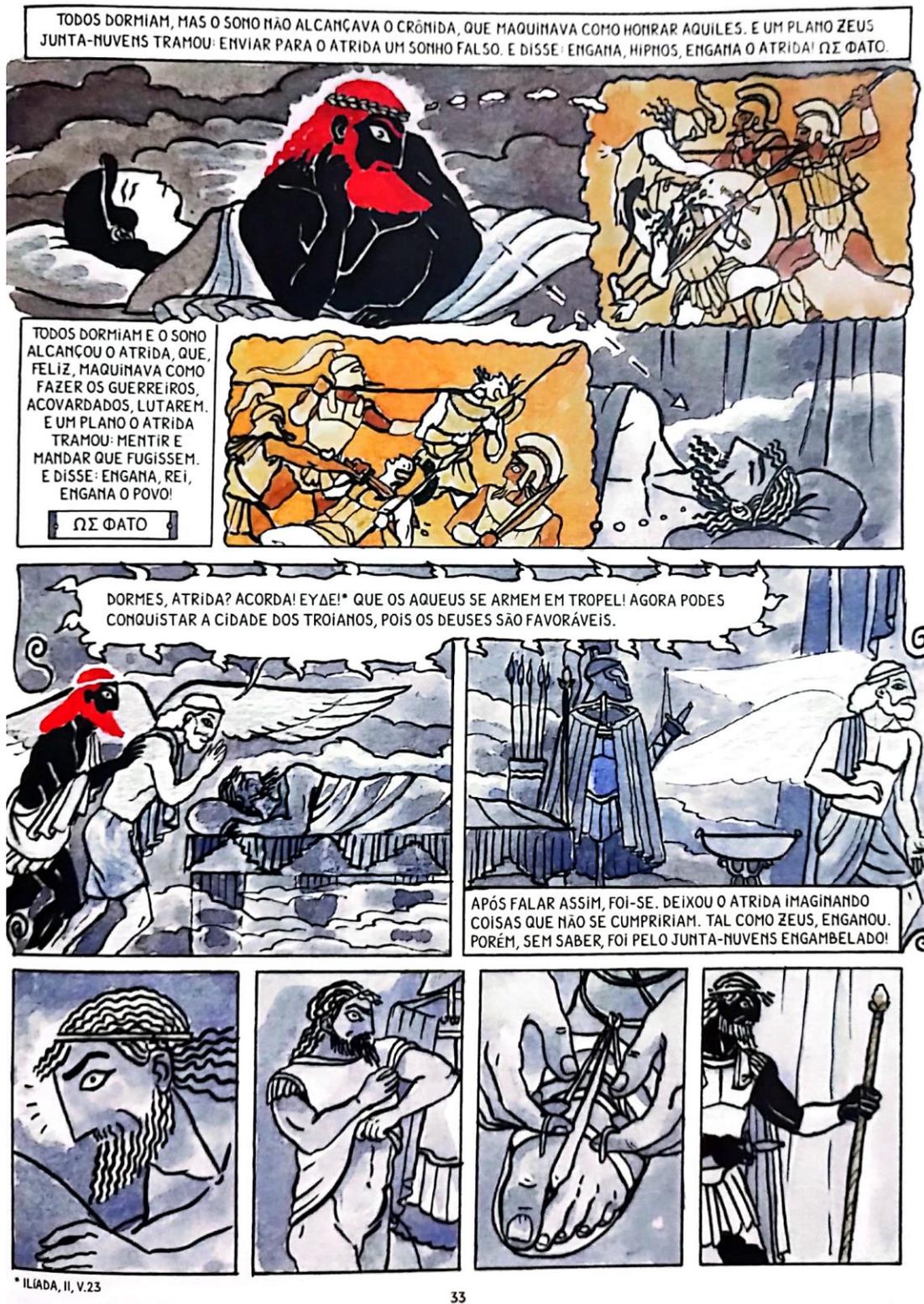
eu pelo contrário até lá me lembrarei do companheiro amado.

Mas agora entoando o canto vitorioso, ó mancebos dos Aqueus,

regressemos para as côncavas naus e levemos este cadáver.

Granjeamos grande glória! Matamos o divino Heitor,

a quem os Troianos rezavam na cidade como a um deus!” (Homero, 2013, p. 610-612).

Figura 18 (Barbosa *et al*, 2012, p. 33)Correspondência na *Ilíada*:

⁴⁰ Aqui, há mais um exemplo de como as *palavras aladas* aparecem em transcrição metonímica, uma vez que representam tanto o desígnio de Zeus quanto a fala do deus Sonho. Assim, desígnio, dignidade e realização condensam-se em um único ato, realizando o processo *natureza-discurso*.

Os outros deuses e os homens, senhores de carros de cavalos, dormiram toda a noite. Só a Zeus não tomou o sono suave, mas ponderava em seu espírito como poderia trazer honra a Aquiles, matando muitos junto às naus dos Aqueus.

No espírito Ihe surgiu então a melhor deliberação: enviar um sonho nocivo ao Atrida Agamêmnon.

E falando-Ihe proferiu palavras aladas:

“Vai agora, ó sonho nocivo, até as naus velozes dos Aqueus. Quando chegares à tenda do Atrida Agamêmnon, com verdade Ihe diz tudo como te ordeno: manda-o armar depressa os Aqueus de longos cabelos, pois agora Ihe seria dado tomar a cidade de amplas ruas dos Troianos, porquanto se não dividem já os imortais que no Olimpo têm sua morada (a todos convenceu Hera suplicante), mas concedemos-Ihe que ganhe a glória.”

Assim falou. Partiu o sonho, assim que ouviu as palavras. Chegou rapidamente às naus velozes dos Aqueus e foi ter com o Atrida Agamêmnon. Encontrou-o a dormir na tenda; sobre ele se derramava o sono imortal.

Postou-se junto à sua cabeça com a forma do filho de Neleu, Nestor, a quem entre os anciãos mais honrava Agamêmnon.

Assemelhando-se a ele, assim Ihe falou o sonho divino:

“Tu dormes, ó filho do feroso Atreu, domador de cavalos. Não deve dormir toda a noite o homem aconselhado, a quem está confiada a hoste, a quem tantas coisas preocupam. Mas agora presta rapidamente atenção. Sou mensageiro de Zeus, que embora esteja longe tem grande pena e se compadece de ti. Manda armar depressa os Aqueus de longos cabelos, pois agora te seria dado tomar a cidade de amplas ruas dos Troianos, porquanto se não dividem já os imortais que no Olimpo têm a sua morada (a todos convenceu Hera suplicante), mas sobre os Troianos pousam desgraças vindas de Zeus. Mas tu guarda isto no teu espírito; que o olvido se não apodere de ti, quando te largar o sono doce como mel.”

Assim falando, desapareceu o sonho, deixando-o ali a refletir no coração sobre coisas que não haveriam de se cumprir. Pois pensava ele poder naquele dia tomar a cidade de Príamo, insensato!, que não conhecia os trabalhos que Zeus planejava. Na verdade era sua intenção impor sofrimentos e gemidos tanto a Troianos como a Dânaos, no decurso de combates renitentes. Então acordou do sono; retinha em derredor a voz divina. Sentou-se direito e vestiu a bela túnica macia de recente urdidura e sobre si atirou uma capa; nos pés resplandecentes calçou as belas sandálias. Aos ombros atirou uma espada cravejada de prata e tomou o cetro paterno, imperecível para sempre, com o qual se dirigiu às naus dos Aqueus vestidos de bronze (Homero, 2013, p. 131-132).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, intencionamos, mediante a análise da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos* – uma tradução intersemiótica realizada por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Andreza Caetano, Paulo Corrêa e Piero Bagnariol da epopeia *Ilíada*, de Homero –, contribuir para a construção de uma ferramenta de análise (a qual chamamos *transcrição metonímica*) que entendemos como mecanismo imprescindível ao se estudar uma tradução criativa, ou transcrição. Tal ferramenta, segundo também nossa proposta, envolve questões culturais, formais, artísticas e linguísticas.

Refletimos, inicialmente, a possibilidade de transpor criativamente – ou *transcriar* – um épico do século VIII a. C. para os nossos tempos. Compreendendo-se que há, naturalmente, uma dificuldade considerável para traduzir – tanto interlingual quanto intersemioticamente – uma obra do gênero, entendemos que a substância do épico subsiste no discurso, tornando-o apto não somente para a literatura, mas também para as demais artes (como as Histórias em Quadrinhos). Continuamos nosso percurso considerando que o acoplamento do épico à imagem, que preconceituosa e erroneamente é, por vezes, reduzida a um simplificador, apresenta-se como um prolífico ambiente de manifestação do discurso épico, demonstrado na HQ de forma verdadeiramente eficiente.

A acomodação do épico à banda desenhada nos fez refletir também sobre a natureza mesma da tradução intersemiótica, em sua diversidade de possibilidades. Entendendo que a obra que cortejamos se encontrava composta de elementos da adaptação, optamos por chamar o produto intersemiótico de tradução/adaptação, pois esta escolha alargava nosso horizonte de reflexão e nos ajudava a entender melhor os panoramas das relações entre a palavra e a imagem. Deste modo, pudemos trilhar um caminho que nos conduziu aos processos de significação metafóricos e metonímicos, isto é, os eixos sobre os quais se constituiu a eficiência do diálogo interartes, ou ainda, permitiu a acomodação do discurso épico ao meio imagético.

Nosso próximo passo compreendeu que tal acomodação implicava aspectos culturais, formais, artísticos e linguísticos, de modo que qualquer decréscimo desta relação quadrática comprometeria a qualidade estética da obra e, por conseguinte, torná-la-ia afásica. Demonstramos, então, mediante exemplos de recortes da *Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos*, onde a transcrição metonímica, por combinação e contiguidade, unia os constituintes textuais traduzidos intersemioticamente da *Ilíada*, de modo a priorizar o efeito da obra original em

ambientes culturais, formais, artísticos e linguísticos tão diversos. O que se prova, por nosso estudo, é a eficiência que os tradutores/adaptadores atingiram na HQ, pois suas estratégias se acomodaram eficientemente ao efeito pretendido.

Estudar a obra (em comparação com seu predecessor clássico) permitiu não somente constatações para esta, mas também para outras traduções intersemióticas, uma vez que o estudo refletiu sobre a natureza mesma da intersemiose e da adaptação. Assim, entendemos que termos como *obra afásica*, *criatividade da tradução* e *transcrição metafórica* confluem eficientemente para a análise dos diálogos interartes. Evidentemente, não foi nossa pretensão esgotar, teórico ou criticamente, as questões envolvidas na análise da obra – nem sequer poderíamos fazê-lo. Contudo, esperamos ter satisfeito, ao menos, o objetivo do nosso estudo, que foi, sobretudo, demonstrar a transcrição metonímica como ferramenta de análise para compreender, de modo cabal, a acomodação do discurso épico no diálogo intersemiótico. A coesão da metonímia como processo, isto é, como força de contextura, de modo a conciliar os elementos já advindos do processo de produção de sentido metafórico pode, a nosso ver, funcionar também como chave de leitura para outras traduções intersemióticas, especialmente de natureza comparativa. Este estudo, portanto, uma vez submetido ao escrutínio da posteridade, visa humildemente também abrir portas para o enriquecimento do conceito de transcrição metonímica, de modo a contribuir para evidenciar, mediante a ideia do discurso épico, que não há limites que a tradução intersemiótica não possa transpor.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**. São Paulo: n. 36, jan./jun. 2013. p. 15-33.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**/ Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12^a ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

BAGNARIOL, Piero. Tradução por imagens de clássicos da Literatura: um retorno à iconografia antiga e medieval. In: GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. 1^a ed., São Paulo: Peirópolis, 2013. p. 27-57.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Introdução. In: GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. 1^a ed., São Paulo: Peirópolis, 2013. p. 5-12.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; CAETANO, Andreza; CORRÊA, Paulo; BAGNARIOL, Piero. **Ilíada de Homero: tradução em quadrinhos** / Homero; tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Andreza Caetano; roteiro de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Andreza Caetano e Paulo Corrêa; ilustrações de Piero Bagnariol. Belo Horizonte: RHJ, 2012.

BARROSO, Fabiano Azevedo. Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho? In: GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. 1^a ed., São Paulo: Peirópolis, 2013. p. 88-105.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. / A tarefa do tradutor: tradução de Fernando Camacho. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: **Introdução aos termos literários** / Organização, José Luís Jobim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 135-169.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAETANO, Andreza. A retórica das imagens. In: GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. 1ª ed., São Paulo: Peirópolis, 2013. p. 58-73.

CAETANO, Andreza; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Epilogando.... In: GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. 1ª ed., São Paulo: Peirópolis, 2013. p. 106-110.

CAMPOS, Haroldo de. Para transcriar a Ilíada. **Revista USP**, n. 12, 1992. p. 143-160.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição** / Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e pintura. In: **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 355-368.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista** / Will Eisner; tradução Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Tradução Vítor Moura e Desidério Murcho. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução.** 1ª ed., São Paulo: Peirópolis, 2013.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural.** / David Harvey; tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola. São Paulo, 1992.

HOMERO. **Ilíada** / Homero; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 1ª ed. São Paulo, Penguin Classics. Companhia das Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1959. p. 63-72.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Lisboa: Ed. 70, 2007.

JONES, Peter. Introdução / Peter Jones. In: **Ilíada** / Homero; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 1ª ed. São Paulo, Penguin Classics. Companhia das Letras, 2013.

NAGY, Gregory. **O Herói Épico:** tradução de Félix Jácome Neto. Imprensa da Universidade de Coimbra, vol.1, Coimbra, 2006.

NEIVA, Saulo. Avatares da epopeia da poesia brasileira do final do século XX. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009 *apud* OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Gênero Épico: recepção crítica e teórica. In: **Odisseia** / Edvaldo Balduino Bispo, Monclar Guimarães Lopes (org.). n.13, Natal, jul./ dez. 2014.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Gênero Épico: recepção crítica e teórica. In: **Odisseia** / Edvaldo Balduino Bispo, Monclar Guimarães Lopes (org.). n.13, Natal, jul./ dez. 2014.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**: tradução de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia [et. al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950 / E. V. Rieu. In: **Ilíada** / Homero; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 1ª ed. São Paulo, Penguin Classics. Companhia das Letras, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTOS, Ione Aires. **Um estudo sobre a metonímia como um processo cognitivo**. Dissertação, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. 98p.

SCHÜLER, Donaldo. **A construção da Ilíada: uma análise de sua elaboração**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

SERIGNOLLI, Lya. A metonímia segundo os gramáticos e retóricos latinos. In: **Clássica**. v. 31, n. 1, 2018. p. 89-110.

SIECZKOWSKI, Izadora Netz. **Para além dos quadrinhos e *graphic novels*: os estudos literários e visuais em diálogo**. 2011. 63 p. Monografia, Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A semiotização épica do discurso. In: SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. v.1. Rio de Janeiro: Editora Garmond, 2007. p. 19-173.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Épicos brasileiros da contemporaneidade. Palestra proferida no 10º Ciclo de Conferências: A Epopeia Revitalizada. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=CKvcfQBVHB4> >. *apud* OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Gênero Épico: recepção crítica e teórica. In: **Odisseia** / Edvaldo Balduino Bispo, Monclar Guimarães Lopes (org.). n.13, Natal, jul./ dez. 2014.

TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição** / Marcelo Tápia, Thelma Mé dici Nóbrega (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.