

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



OS POEMAS HOMÉRICOS NA NONA ARTE:

Cultura Clássica em adaptações gráficas

Inês Simão Chumbinho dos Reis Sebastião

Dissertação de Mestrado em História

(Especialização em História Antiga)

Lisboa

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



OS POEMAS HOMÉRICOS NA NONA ARTE:

Cultura Clássica em adaptações gráficas

Inês Simão Chumbinho dos Reis Sebastião

Dissertação de Mestrado em História orientada pelo Professor Doutor Nuno
Simões Rodrigues

Lisboa

2023

Para a minha mãe Luisa,
que nunca desistiu de mim

Resumo: Esta Dissertação foi escrita com o intuito de contribuir para que os académicos, e amantes de banda-desenhada, integrem as histórias aos quadradinhos na cultura *pop* contemporânea do séc. XXI. A banda-desenhada, um meio de transmissão de histórias através da imagem e palavra, não difere muito do que o grego da Antiga Grécia fazia nos seus vasos e concursos de poesia. De modo que, seleccionámos um *corpus* de banda-desenhada baseada nos Poemas Homéricos, com o intuito de compreender o ponto de vista popular contemporâneo sobre estas epopeias e o que motivou os artistas a adaptá-las para os *comics*, ou, terminologia mais aceita na última década, novelas gráficas. O foco principal é comparar estas bandas-desenhadas com o *epos* de Homero e, também, compreender a mensagem que o adaptador tenta passar e para quem quer transmitir enquanto público-alvo.

Palavras-Chave: Banda-desenhada; Poemas Homéricos; *Ilíada*; *Odisseia*; Adaptação; Estudos de Recepção.

Abstract: This Dissertation was written in order to contribute to the academics, and comic book lovers, integration of comics into the contemporary pop culture of the 21st century. *Comics*, a medium for transmitting stories through image and word, are not much different from what the Greek of Ancient Greece did in their vases and poetry contests. So that, a *corpus* of comic strips that were based on the Homeric Poems was selected in order to understand the contemporary popular viewpoint on these epics and what motivated artists to adapt them into *comics*, or, more accepted terminology in the last decade, graphic novels. The main focus is to compare these comics with Homer's epos, and also to understand the message the adaptor is trying to convey and to whom they want to convey it to as a target audience.

Key-words: Comic books; Homeric Poems; *Iliad*; *Odyssey*; Adaptation; Reception Studies

Índice

Relação de autores e de obras antigas e respectivas abreviaturas	8
Índice de Figuras	9
Agradecimento.....	19
Introdução.....	21
1. Banda-Desenhada: Uma História e uma Arte.....	28
1.1. Uma contextualização histórica	28
1.2.Semiótica da Banda-Desenhada: Literatura ou Artes Plásticas?	36
2. Breve Reflexão Crítica sobre os Poemas Homéricos	44
2.1. <i>Ilíada</i>	49
2.2. <i>Odisseia</i>	54
3. Banda-Desenhada de tema homérico: Estudos de Caso.....	58
3.1. <i>Ilíada</i>	
3.1.1. <i>The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series)</i> (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum	60
3.1.2. <i>Marvel Illustrated: The Iliad</i> (2007), Roy Thomas e Miguel Sepúlveda..	66
3.1.3. <i>La Sagesse des mythes: L'Iliade</i> (2016-2018) Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Pierre Taranzano	80
3.1.4. <i>The Iliad: A Graphic Novel Adaption</i> (2019), Gareth Hinds	100
3.1.5. <i>Achille</i> (2018-2021), Cosimo Ferri.....	115
3.2. <i>Odisseia</i>	
3.2.1. <i>Marvel Illustrated: The Odyssey</i> (2008), Roy Thomas et Greg Tocchini	132
3.2.2. <i>The Odyssey: A Graphic Novel Adaptation</i> (2010), Gareth Hinds.....	144
3.2.3. <i>La Sagesse des mythes: L'Odyssée</i> (2017-2020), Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Giovanni Lorusso	153
3.2.4. <i>Odisseia, Homero</i> (2020), Christophe Lemoine et Miguel Lalor Imbiriba.....	164
3.2.5. <i>Ulysse</i> (2022), Cosimo Ferri.....	182
4. Conclusão.....	190

Bibliografia.....	195
Fontes... ..	195
Bibliografia crítica.....	195

Relação de autores e obras antigas e respectivas abreviaturas

Esta tese observa a norma ortográfica da Língua Portuguesa anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

As citações dos nomes e dos títulos das obras dos autores da antiguidade seguem o modelo das obras *Année Philologique*, *Lexikon Greek-English*, de Liddel-Scott, e *Thesaurus Linguae Latinae*.

- Apollod., *Bibl.* – Apollodorus, *Biblioteca*.
- ____, *Epit.* - ____, *Epítome*.
- Antiph., *Fr.* – Antífanos, *Fragmento*
- Apul., *Met.* – Apuleius, *Metamorfozes*.
- Ari., *Poeta* – Aristóteles, *Poética*.
- ____, *Pl.* – ____, *Política*.
- ____, *Rhet.* - ____, *Retórica*.
- D. 59 – Demóstenes, *Contra Neera*.
- Eur., *Andr.* – Eurípides, *Andrómaca*.
- ____, *Iph.* - ____, *Ifigénia*.
- ____, *Hec.* - ____, *Hécuba*.
- ____, *Hel.* - ____, *Helena*.
- ____, *Tro.* - ____, *Troianas*.
- ____, *Or.* - ____, *Orestes*.
- Hdt. – Hérodoto, *Histórias*.
- Hes., *Op.* – Hesíodo, *Trabalhos e Dias*.
- ____, *Scut.* - ____, *Escudo de Hércules*.
- ____, *Theog.* - ____, *Teogonia*.
- Hyg., *Fab.* – Higino, *Fábulas*.
- Lys. 1 - Lísias, *Sobre o assassinio de Eratóstenes*.
- Ov., *Met.* – Ovídio, *Metamorfozes*.
- Plat., *Plt.* – Platão, *Política*.
- ____, *Rep.* - ____, *República*.
- Pausan. – Pausânias.
- Plin., *Nat.* - Plínio, o Velho, *História Natural*.
- Plut., *Sol.* – Plutarco, *Sólon*.
- Sapph. – Safo
- Serv., *ad Virgg., Aen.* – Sérvio, *Comentário à Eneida de Virgílio*.
- Soph. – Sófocles
- Virg., *Aen.* – Vergílio, *Eneida*.

Índice de Figuras

The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series) (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum

Fig. 1 Capa da obra *The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series)* (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum – p. 61

Fig. 2 Rapto de Helena (p.2) – p. 61

Fig. 3 Aquiles com armadura vestida (esq.) (p.25); Aquiles despido das armas (dir.) (p. 40) – p. 62

Fig. 4 Muralhas de Tróia (p. 3) – p. 63

Fig. 5 Representação do Cavalo de Tróia (p. 44) – p. 63

Fig. 6 Diomedes atinge Afrodite (p.12). Cf. *Il.* 5. 334-340 – p. 64

Fig. 7 Representação de Agamémnon (p. 30) – p. 64

Fig. 8 Representação dos dois Ajantes (p. 35) – p. 64

Fig. 9 Representação de Tétis (esq.) (p. 25) e Hera (dir.) (p. 7) – p. 64

Fig. 10 Ajax (esq) com armadura vermelha e dourada contra Heitor (dir.) com armadura azul e prateada (p.16) – p. 65

Fig. 11 Representação de Atena e Hera no plano divino (cima) e plano mortal (baixo). (p. 123) – p. 65

Marvel Illustrated: The Iliad (2007), Roy Thomas e Miguel Sepúlveda

Fig. 1 Capas dos fascículos da colecção *Marvel Illustrated: The Iliad* (2007), Roy Thomas et Miguel Sepulveda – p. 67

Fig. 2 Intervenção de Atena contra Aquiles. (fasc. 1, p. 10). Cf *Il.* 1. 194-214 – p. 69

Fig. 3 *Teikhoskopia* (fasc. 2 p.3). Cf. *Il.* 3. 141-160 – p. 71

Fig. 4 Concílio dos Deuses (fasc. 2 p. 8). Cf. *Il.* 4. 1-2 – p. 71

- Fig. 5 Apolo em socorro de Afrodite. (fasc. 2 p. 18). Cf. *Il.* 5. 311-346 – p. 71**
- Fig. 6 Zeus com a Balança do Destino, pesando o Fado dos Aqueus e Troianos (fasc. 3 p. 15). Cf. *Il.* 8. 68-74 – p. 72**
- Fig. 7 Emboscada de Ulisses e Diomedes sobre o acampamento dos Trácios. (fasc. 4, p. 8). Cf. *Il.* 10. 469-481 – p. 72**
- Fig. 8 Auxílio de Posídon no exército aqueu. (fasc. 5, p. 9). Cf. *Il.* 13. 10-31 – p. 74**
- Fig. 9 Hefesto fabrica a nova armadura e escudo de Aquiles. (fasc. 6, p. 22). Cf. *Il.* 18. 468-477 – p. 74**
- Fig. 10 Aquiles em direcção ao campo de batalha. (fasc. 7, p. 5). Cf. *Il.* 19. 424 – p. 75**
- Fig. 11 Profanação do corpo de Heitor. (fasc. 8, p. 13). Cf. *Il.* 22. 395-404 – p. 75**
- Fig. 12 Funeral de Pátroclo. (fasc. 8, p. 15). Cf. *Il.* 23. 179-183 – p. 76**
- Fig. 13 Batalha no rio Xanto. (fasc. 7, p.11). Cf. *Il.* 21. 20-21 – p. 77**
- Fig. 14 Combate entre Menelau, envergando uma armadura de tons vermelho e dourado, e Páris, com uma armadura de tons azul e prateado. (fasc. 2, p. 5) Cf. *Il.* 3. 361-367 – p. 77**
- Fig. 15 Troca de armas entre Heitor, que veste uma armadura de tons castanhos, e Ájax, que enverga uma tira de couro sobre o tronco nu. (fasc. 3, p. 12) Cf. *Il.* 7. 303-305 – p. 77**
- Fig. 16 Aquiles é vestido com a nova armadura e escudo. (fasc. 7, p. 4) Cf. *Il.* 19. 369-391 – p. 78**
- Fig. 17 “Coluna de Super-Herói” (fasc. 2, p. 14). E.g. Nighwing et Homem-Aranha – p. 78**
- Fig. 18 Pormenor do Escudo de Aquiles. (fasc. 7, p. 4) Cf. *Il.* 18. 478-608 – p. 79**

La Sagesse des mythes: L'Iliade (2016) Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Pierre Taranzano

Fig. 1 Capas da colecção *La Sagesse des Mythes: L'Iliade*, (2016-2018), Luc Ferry, Clotilde Bruneau e Pierre Taranzano – p. 81

Fig. 2 Diálogo entre Atena e Aquiles (vol. 1, p. 9). Cf. *Il* 1. 200-218 – p. 82

Fig. 3 Súplica de Tétis a Zeus (vol. 1p. 10). Cf. *Il* 1. 500-510 – p. 82

Fig. 4 Exército aqueu (esq.) contra o exército troiano (dir.) (vol. 1 p. 12-13) – p. 86

Fig. 5 Pormenor do exército troiano (esq.) (vol. 1 p. 13); reconstrução de um guerreiro hitita (centro); guerreiro hitita, Museu de Pérgamo, Berlim (dir.) – p. 86

Fig. 6 Tróia destruída depois da invasão aqueia (vol. 3, p. 48) (esq.). Cf. *Aen.* 2. 800-803. Reconstituição da cidade de Hattusha (dir.) – 87

Fig. 7 Pormenor das estátuas de leões (vol. 3, p. 43) (esq.). Porta do Leão, actual Turquia (dir.) – p. 87

Fig. 8 Pormenor das muralhas de Tróia (vol. 3, p. 15) (esq.). Reconstrução da muralha de Hattusha (dir.) – p.87

Fig. 9 Pormenor da estátua da deusa de Arina (vol. 1, p. 47) (esq.); Estátua de ouro da deusa hitita do Sol de Arina (c.1500 a.C. – 1200 a.C.), The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. (dir.) – p. 87

Fig. 10 Representação parietal de um Lamassu (cabeça humana, asas de águia e corpo de leão) (vol.1, p.47) (esq.); Estátua de um Lamassu (c. 883-859 a.C.), The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (dir.) – p. 88

Fig. 11 A escolha de Páris (vol. 1, p. 17) – p. 89

Fig. 12 A maçã de Éris (vol. 1, p. 27) – p. 89

Fig. 13 O sonho de Hécuba (vol. 1, p. 46) – p. 89

Fig. 14 Diomedes, o “Novo Aquiles” (vol. 1, p 40). Cf. *Il.* 5. 1-8 (esq.); Red Hulk (General Thaddeus E. "Thunderbolt" Ross) (dir.) – p. 90

- Fig. 15** Diomedes fere Afrodite (vol. 1, 41.). Cf. *Il.* 5. 334-340 – p. 91
- Fig. 16** Morte de Pátroclo (vol. 2, p. 41). Cf. *Il.* 16. 818-828 – p. 91
- Fig. 17** A vingança de Aquiles (vol. 2, p. 43). Cf. *Il.* 18. 22-27 – p. 91
- Fig. 18** Nova armadura e escudo de Aquiles (vol. 3, p. 8 e 12). Cf. *Il.* 18. 478-617 – p. 93
- Fig. 19** Diomedes com armadura micénica (vol. 1, p.41) (esq.). Reconstrução de um soldado micénico, por Christos Giannopoulos (centro); Panóplia de Dendra (dir.) – p. 93
- Fig. 20** Aquiles com armadura hoplita (vol. 3, p.14) (esq.). Reconstrução de um hoplita, por Christos Giannopoulos (dir.) – p. 93
- Fig. 21** Saudades de Ulisses (vol. 3, p. 3) – p. 94
- Fig. 22** Ideia de Ulisses (vol. 3, p. 29) – p. 94
- Fig. 23** Protecção do corpo de Aquiles (vol. 3, p.26) – p. 95
- Fig. 24** Morte de Príamo (vol. 3, p.45). Cf. *Vig., Aen.* 2. 491-553 – p. 95
- Fig. 25** Cavalos de Tróia (vol. 3, p.45) (esq.); Reconstituição actual colocada nas prováveis portas da antiga cidade (dir.) – p. 96
- Fig. 26** Laocoonte arremessa uma lança contra o cavalo de madeira. (vol. 3, p. 36.). Cf. *Virg., Aen.* 2. 195-227 – p. 97
- Fig. 27** Fuga de Eneias com alguns troianos. (vol. 3, p. 43.). Cf. *Virg., Aen.* 2. 624-729 – p. 97
- Fig. 28** Ulisses e Agamémnon falam sobre o regresso a casa (vol. 3, p. 48) – p. 97
- Fig. 29** Andrómaca vê Heitor a ser morto por Aquiles (vol. 3, p. 18). Cf. *Il.* 17. 475-514. – p. 99
- Fig. 30** Helena e Menelau (vol. 3, p. 48) – p. 99
- Fig. 31** Incerteza de Zeus (vol. 1, pp. 11-12) – p. 99

Fig. 1 Capa da obra *The Iliad A Graphic Novel*, (2019) Gareth Hinds – p. 100

Fig. 2 O exército aqueu – p. 101

Fig. 3 O exército troiano – p. 102

Fig. 4 Os deuses – p. 102

Fig. 5 Elemento textual da adaptação é uma transcrição da obra homérica. (p. 1) – p. 103

Fig. 6 Elemento textual ocupa quase 2/3 da vinheta (p. 6). Cf. *Il* 1. 148-171 – p. 103

Fig. 7 Representação de Apolo (p. 199) (esq.). Pormenor *K5.11 Apollo*, cratera figura vermelha, c. 405 - 385 a.C. National Archaeological Museum of Tarento (dir.) – p. 104

Fig. 8 Representação de Hermes (p. 201) (esq.). Pormenor *K11.9 Hermes*, cratera de figuras vermelhas, c. 360 – 340 a.C. Musée du Louvre, Paris (dir.) – p. 105

Fig. 9 Representação de Andrómaca com Astíanax (esq.). Fresco de mulher minóica (c. 1300 a.C.) (dir.) – p. 109

Fig. 10 Representação de Helena (esq.). Pormenor Helena de Tróia, Helena e Menelau, cratera, figuras vermelhas, c. 450-440 a.C., Musée du Louvre, Paris (dir.) – p. 109

Fig. 11 Cidade de Tróia (cima). Reconstituição da cidadela de Micenas, por Donato Spedaliere (baixo) – p. 111

Fig. 12 Pormenor das portas de Tróia, com um emblema de cabeça de cavalos. (esq.). Pormenor das portas dos leões, da cidadela de Micenas (dir.) – p. 111

Fig. 13 Elemento gore na banda-desenhada – p. 112

Fig. 14 Heróis mortos no campo de batalha (p.108). Cf. *Il*. 11. 299-309 – p. 112

Fig. 15 *Pathos* de Aquiles (p.165). Cf. *Il*. 18.22-34 – p. 113

Fig. 16 Funeral de Pátroclo (pg. 223). Cf. *Il*. 23. 164-225 – p. 113

Fig. 17 Corte de cabelo (pg. 222). Cf. *Il.* 23. 140-141 – p. 113

Fig. 18 Écfrase do Escudo de Aquiles (p. 175). Cf. *Il.* 18. 478-608 – p. 114

Achille (2018-2021), Cosimo Ferri

Fig. 1 Excerto em grego antigo (vol. 1, p. 3) – p. 115

Fig. 2 Capas dos volumes da coleção *Achille* (2018-2021). Cosimo Ferri. Editora Tabou (cima); Editora Graph Zeppelin (baixo) – p. 116

Fig. 3 Tétis como *hiketes* junto a Zeus (vol. 1, p. 3) (esq.); *Jupiter and Thetis* (1811), Jean-Auguste-Dominique Ingres (dir.). Cf. *Il.* 1. 500-502 – p. 118

Fig. 4 Maçã da discórdia (vol. 1, p. 6) – p. 118

Fig. 5 Devoção de Páris a Afrodite (vol. 1, p. 9) – p. 118

Fig. 6 Banho de Aquiles no rio Estige (vol. 1, p. 13) – p. 120

Fig. 7 Romance entre Pátroclo e Aquiles (vol. 1, p. 17) – p. 121

Fig. 8 *Erastes e Eromenos*. Ânfora ática, c. 540 a.C. – p. 121

Fig. 9 Rapto de Helena (vol. 1, p. 26) – p. 121

Fig. 10 Sacrifício de Ifigénia (vol. 1, p. 54) – p. 122

Fig. 11 Neoptólemo (vol. 1, p. 49) (esq.); (vol. 2, p. 12) (dir.) – p. 123

Fig. 12 Paixão de Helena e Páris (vol. 2, p. 16) – p. 123

Fig. 13 Pentésileia (vol. 3, p. 4) – p. 124

Fig. 14 Aquiles e Políxena (vol. 3, p. 15) – p. 124

Fig. 15 Casamento de Aquiles com Políxena (vol. 3, p. 44) – p. 125

Fig. 16 Flecha de Páris (vol. 3, p. 45) – p. 125

Fig. 17 Violação de Cassandra (vol. 3, p. 63) – p. 125

Fig. 18 Elefante como máquina de guerra (vol. 3, p. 33) – p. 126

Fig. 19 Orgia Troiana (vol. 3, p. 33) – p. 128

Fig. 20 *Ménage à trois* de Páris, Helena e Afrodite (vol. 2, p33) – p. 130

Fig. 21 Corpo Feminino (vol. 1, p. 50) – p. 130

Fig. 22 Deidamia e Aquiles (vol. 1, p. 36) – p. 131

Marvel Illustrated: The Odyssey (2008 - 2009), Roy Thomas et Greg Tocchini

Fig. 1 Capas dos fascículos da *coleção Marvel Illustrated: The Odyssey* (2008 - 2009), Roy Thomas et Greg Tocchini – p. 132

Fig. 2 Início da *Telemaquia* (fasc. 1, p. 3). Cf. *Od. 2. 416-434* – p. 133

Fig. 3 Revelação de Ulisses na corte do rei Alcínoo (fasc. 2, p. 22). Cf. *Od. 9. 19-20* – p. 134

Fig. 4 Ciclope Polifemo (fasc. 3, p. 3). Cf. *Od. 9. 187-189* – p. 136

Fig. 5 Feiticeira Circe (fasc. 4, pp.10-11). Cf. *Od. 10. 233-240* – p. 136

Fig. 6 A Profecia de Tirésias (fasc. 5, p.6). Cf. *Od. 11. 100-137* – p. 137

Fig. 7 O canto das Sereias. (fasc. 5, pp.14-15) (esq.). O Vaso das Sereias. Estamno de figuras vermelhas, c. 480 a.C.-470 a.C. (dir.) Cf. *Od. 12. 184-191* – p. 137

Fig. 8 Cila e Caríbdis. (fasc. 5, p.17). Cf. *Od. 12. 85-110* – p. 138

Fig. 9 Reunião de Ulisses e Telémaco (fasc. 6, p.19). Cf. *Od. 16. 213-214* – p. 138

Fig. 10 Descoberta de Euricleia (fasc. 7, p.19). Cf. *Od. 19. 474-490* – p. 139

Fig. 11 As cicatrizes de Ulisses (fasc. 7, p.19) (esq.); (fasc. 8, p. 7) (dir.). Cf. *Od. 19. 386-470; 21. 207-221* – p. 139

Fig. 12 O leito de Ulisses e Penélope (fasc. 8, p. 21). Cf. *Od. 23. 300-301* – p. 139

Fig. 13 Representação de Atena (fasc. 2, p. 2) (esq.). *K8.7 Athena*. Lécito de figuras vermelhas. Ático, c. 480 - 470 a.C. (dir.) – p. 142

Fig. 14 Representação do corpo masculino. Ulisses (fasc. 18-19, p. 2) (esq.); Rei Leónidas (Gerard James Butler) in *300* (2006), dir. Zack Snyder (centro); Rei Leónidas in *300* (1998) de Frank Miller (dir.) – p. 143

The Odyssey: A Graphic Novel Adaptation (2010), Gareth Hinds

Fig. 1 Capa da obra *The Odyssey A Graphic Novel*, (2010) Gareth Hinds – p. 144

Fig. 2 O Pedido de Atena (p.4). Cf. *Od. 1. 79-87* – p. 144

Fig. 3 Representação de Telémaco (p. 6) – p. 145

Fig. 4 Representação de Ulisses, em *The Odyssey* (p. 50) – p. 145

Fig. 5 Representação de Ulisses, em *The Iliad* (p. 18) – p. 145

Fig. 6 Massacre dos pretendentes ou *Mnesterophonia* (p.227). Cf. *Od. 23. 45-46* – p. 146

Fig.7 Polifemo devora os companheiros de Ulisses (p.97). Cf. *Od.9. 289-290* – p. 146

Fig. 8 Encontro de Ulisses com Tirésias (p.129). Cf. *Od.11. 97-99* – p. 146

Fig. 9 *Oikos* de Ulisses (p.7) – p. 147

Fig. 10 O Mar em *The Odyssey*. (p. 137). Cf. *Od. 5. 349* – p. 147

Fig. 11 Deuses do Olimpo (da esquerda para a direita): Hermes (laranja), Hera (púrpura), Zeus (amarelo), Dioniso (roxo) e Atena (azul) (p.4) – p. 147

Fig. 12 Representação das Sereias (p. 136) – p. 148

Fig. 13 Representação das Mulheres. (da esquerda para a direita): Calipso (p. 51); rainha Arete (p.80); feiticeira Circe (p.120); Penélope (p. 11) – p. 148

Fig. 14 Representação do corpo masculino (p.186) (cima); Cena de pugilismo, ânfora, c. 336 a.C., British Museum, Londres (baixo) – p. 151

La Sagesse des mythes: L'Odyssee (2017-2020), Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Giovanni Lorusso

Fig. 1 Capas da colecção *La Sagesse des mythes: L'Odyssee*, (2017-2020) Luc Ferry e Clotilde Bruneau – p. 153

Fig. 2 Representação de Ulisses (vol. 1, p. 3) – p. 154

Fig. 3 Encontro de Polifemo e Ulisses. (vol. 1, p. 25). Cf. *Od. 9. 213-215* – p. 155

Fig. 4 Rei Antífanes e sua esposa. (vol. 2, p. 6). Cf. *Od.* 10. 112-115 – p. 155

Fig. 5 Representação das Sereias. (vol.2, p. 32) (esq.) Pormenor O Vaso das Sereias. Estamno de figuras vermelhas. c. 480 a.C - 470 a.C. (dir.) Cf. *Od.* 9. 213-215 – p. 155

Fig. 6 Representação de Cila. (vol.2, p. 36) (esq.) Relevô de Cila, escultura em relevô sobre um par de placas de terracota com incrustações de vidro, finais do século IV a.C. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque City (dir.). Cf. *Od.* 12. 80-97 – p. 156

Fig. 7 Os Infernos (vol. 2, p.21) – p. 157

Fig. 8 Reunião de Ulisses e Anticleia (vol. 2, p.24).Cf. *Od.* 11. 150-224 – p. 157

Fig. 9 Primeiro encontro de Ulisses e Nausícaa (vol. 3, p.17) (esq.). Ulisses encontra Nausícaa, pintura em vaso, ilustração de *Histoire des grecs: Formation du peuple grec* (vol. 1), 1887, de Victor Duruy. (dir.) Cf. *Od.* 11. 135-147 – p. 158

Fig. 10 Narração de Ulisses aos Feaces. (vol. 3, p.21) – p. 160

Fig. 11 Enforcamento das servas. (vol. 4, p.40). Cf. *Od.* 22. 457-473 – p. 161

Fig. 12 Morte de Melanteu. (vol. 4, p.43). Cf. *Od.* 22. 474-477 – p. 161

Fig. 13 Vingança de Ulisses contra os Cícones. (vol. 1 p. 5). Cf. *Od.* 9. 39-50 – p. 163

Fig. 14 Penélope e emissários vêem Ulisses a arar os campos. (vol. 4, p. 4) – p. 163

Odisseia, Homero (2020), Christophe Lemoine et Miguel Lalor Imbiriba

Fig. 1 Capa da obra *Odisseia, Homero*, (2020) Christophe Lemoine et Miguel Lalor Imbiriba – p. 166

Fig. 2 Atena disfarça-se de Mentor/“Mentes” para dar uma missão a Telémaco (p. 4) Cf. *Od.* 1. 102-105. – p. 167

Fig. 3 Nausícaa e servas a jogar à bola (p.5). Cf. *Od.* 6. 115 – p. 168

Fig. 4 Nausícaa acompanha Ulisses na corte dos Feaces (p. 6) – p. 168

Fig. 5 Ulisses pede hospitalidade ao rei Alcínoo (p. 7). Cf. *Od.* 8. 207-225 – p. 170

Fig. 6 Aedo Demódoco canta a Guerra de Tróia (p. 7). Cf. *Od.* 8. 485-520 – p. 170

Fig. 7 Morte de Laocoonte (p.9). Cf. *Aen.* 2. 195-227 – p. 170

Fig. 8 A Cegueira de Polifemo (p. 17). Cf. *Od.* 9. 375-394. – p. 173

Fig. 9 *Katábasis* de Ulisses (p. 24). Cf. *Od.* 11. 23-43 – p. 176

Fig. 10 Encontro de Anticleia e Ulisses (p. 25). Cf. *Od.* 11. 204-224 – p. 176

Fig. 11 As Sereias (p. 27). Cf. *Od.* 12. 39-44 – p. 177

Fig. 12 Cila e Caríbdis (pp. 28-29). Cf. *Od.* 12. 85-97; 104-105 – p. 177

Fig. 13 Companheiros de Ulisses devoram o gado sagrado de Hélio (p. 30). Cf. *Od.* 12. 397-398 – p. 178

Fig. 14 Ulisses e Calipso (p. 31) Cf. *Od.* 12. 447-450 – p. 178

Fig. 15 Hospitalidade de Eumeu (p. 37). Cf. *Od.* 14. 360-368 – p. 179

Fig. 16 Reconhecimento de Argo (p. 39). Cf. *Od.* 22. 291-327 – p. 180

Fig. 17 *Agon* dos doze machados (p. 42). Cf. *Od.* 19. 572-580 – p. 181

Ulysse (2022), Cosimo Ferri

Fig. 1 Capas do primeiro volume da colecção *Ulysse* (2022), Cosimo Ferri. Editora Tabou (esq.); Editora Graph Zeppelin (dir.) – p. 182

Fig. 2 Calipso e Ulisses (vol. 1, p. 5). Cf. *Od.* 5. 225-227 – p. 183

Fig. 3 Penélope protege o *oikos* de Ulisses contra Antínoo (vol. 1, p. 35) – p. 185

Fig. 4 Tentativa de *moicheia* por Antínoo (vol. 1, p. 34) – p. 186

Fig. 5 Nausícaa e Ulisses (vol. 1, p. 45) – p. 187

Agradecimentos

Se nos tivessem dito, há dez anos, que iríamos realizar uma Dissertação sobre banda-desenhada e mitologia clássica, diríamos que essa pessoa estava a brincar connosco. Para uma criança que cresceu a ouvir histórias sobre Gregos e Romanos e a ler bandas-desenhadas sobre o assunto, esta Dissertação é um sonho tornado realidade.

E não o teríamos conseguido sem a ajuda de um grupo espectacular de pessoas.

Em primeiro lugar, devemos um enorme agradecimento ao Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues, que, para nós, é um modelo a seguir. A sua personalidade intelectual e humana, a sua paciência para com a nossa redacção e pesquisa tornaram esta Dissertação possível. No momento que ouvimos o Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues a leccionar a cadeira de História da Antiguidade Clássica, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ano de 2015, soubemos que nos iria despertar um gosto ainda maior pelo Período Clássico. Com as curiosidades históricas que passa aos seus estudantes e os projectos académicos que tem realizado ao longo dos seus anos de carreira, este professor tornou-se numa fonte de inspiração para futuros historiadores e classicistas. É, sem dúvida, um exemplo a seguir como académico e pessoa.

Também queremos agradecer ao Professor Doutor Toph Marshall, da University of British Columbia, Vancouver, pela disponibilidade atenta que sempre mostrou durante as nossas trocas de *e-mail*, sobre o mundo da banda-desenhada, especialmente sobre semiótica, pois trata-se de algo mais complexo do que aquilo que tínhamos, no início deste projecto, imaginado. Dedico-lhe uma grande parte da minha Dissertação.

Não podemos deixar de lado os Professores Doutor André Simões, Doutora Ana Alexandra Alves de Sousa e Doutora Cristina Maria Abranches Guerreiro por nos terem aceitado nas suas aulas de Iniciação à Língua Latina e Grega. Com essas aulas conseguimos ter uma melhor percepção do pensamento da Antiguidade; como também da nossa língua portuguesa. Muitos podem pensar que o Latim e o Grego antigo são línguas mortas, mas estes professores trazem-nas à vida todos os dias. Agradeço, de igual modo, ao Centro de História da Universidade de Lisboa pela ajuda prestada nas questões metodológicas do mundo da investigação científica.

Também dedicamos o nosso trabalho aos professores por detrás da AIMS, por terem realizado colóquios, ao longo do ano de 2021, sobre a banda-desenhada e outras expressões da cultura *pop*, via *zoom*. Com essa possibilidade, conseguimos completar a nossa pesquisa perante as questões de adaptação dos textos da Antiguidade Clássica para os *media* contemporâneos.

Deixamos um pequeno espaço para as seguintes instituições: Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca Municipal de Sintra, Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Biblioteca da Universidade da Beira Interior e à Biblioteca Municipal José Saramago, por nos terem disponibilizado as obras necessárias para a realização desta Dissertação.

Por fim, mas não os menos importantes, àqueles que nos apoiaram desde o início de tudo. Sem eles nunca teríamos chegado tão longe. À mãe Luisa, que sempre esteve ao nosso lado, incentivando-nos a não desistir dos nossos sonhos e erguendo-nos das nossas inseguranças; à irmã Mafalda, que aturou os nossos factos históricos, à avó Amélia, que tem sempre uma velinha acesa para nós; ao pai Alexandre, que já não está entre nós, mas foi quem nos mostrou a série *Era uma vez... o Homem*; à amiga Ana Paula por nos ouvir; e ao resto da família: tia Cila, prima Patrícia e primo Rui.

Introdução

“Comics books to me are fairy tales for grown-ups.”

Stan Lee (1922-2018)

O que hoje entendemos por banda-desenhada é uma forma de representação que, de algum modo, se vislumbra já na arte que existe desde que o Homem descobriu que podia representar nas paredes as suas actividades do quotidiano. Tal como todas as outras artes, a banda-desenhada está integrada num contexto social, tornando-se, assim, um reflexo de informações das épocas passadas e actuais, que por meio dela chegam até nós.

De um ponto de vista freudiano, a banda-desenhada obriga o leitor a “sair” da sociedade, libertando-o e, ao mesmo tempo, transportando-o para um mundo alternativo, onde existem heróis. De certo modo, de alguma maneira, acontece com os leitores de BD o mesmo que aconteceria com os Gregos antigos, quando ouviam os poemas do Ciclo Troiano. O inconsciente do ser humano aceita, automaticamente, esses “super-heróis” imaginários. Semelhantes aos poetas e escritores de tragédias, os autores da BD são sobretudo contadores de histórias. Estes “poetas”, narram através das suas histórias, aquilo que observam na sociedade e introduzem nas suas narrativas, de modo artístico, as qualidades e defeitos do Homem. A mensagem que o artista de BD tenta transmitir à sua audiência tem de ser cativante, para agarrar a sua audiência à narrativa, não só através daquilo que é contado no balão de diálogo, mas também através do desenho.

Sendo esta uma Dissertação sobre a adaptação dos Poemas Homéricos à banda-desenhada, impõe-se uma pequena contextualização histórica que refira a representação dos heróis gregos nas crateras cerâmicas dos períodos Arcaico e Clássico gregos e nos baixos-relevos do Império Romano, que de algum modo podem ser consideradas formas embrionárias de banda-desenhada.

Segundo os dados históricos e arqueológicos que nos chegaram, deduz-se que durante a Idade do Bronze e inícios da Idade do Ferro, entre os séculos VII e IV a.C.,

houve uma evolução artística nos vasos, cuja arte seguia o geometrismo. Numa fase mais avançada, este reduz-se ao *meandro*, o qual define uma lógica na decoração, e as ilustrações passam a ser feitas sobre fundos ornamentados, que representavam a natureza. Esta figuração narrativa, em figuras negras ou vermelhas sobre fundo ocre ou negro, é considerada por alguns estudiosos da banda-desenhada como uma “banda-desenhada circular” vanguardista.

Mas, a que é considerada como de facto a verdadeira banda-desenhada da Antiguidade Clássica é a decoração feita sobre as chamadas *Tábuas Ilíacas*, ou do Capitólio. Estes fragmentos decorativos foram encontrados, em 1833, a dez milhas de distância do Capitólio romano. O conhecimento do seu suporte físico ainda é incerto, pois há várias sugestões, entre elas as que sugerem que seria feito de estuque, *di pasta antica dura*, mármore polombino, mármore amarelo ou pedra de poros. Estas tábuas contêm gravuras, que representam uma figuração da *Ilíada*, de Homero. Daí o nome “Ilíaca”. Nestas ilustrações feitas em baixo-relevo, está representada a conquista de Tróia. Neste caso, deverá ter sido inspirada na obra de Vergílio, *Eneida*, mais precisamente no Canto II da obra latina, uma vez que o poema homérico termina com os ritos fúnebres de Heitor, não sendo referido o saque de Ílion. Nas tábuas estão representados o palácio de Príamo, com a sua muralha circundante e interior da cidade; o cavalo de madeira engendrado por Ulisses; a fuga de Eneias com Ascânio e Anquises, guiado por Hermes. Todavia, as tábuas poderam ter sido igualmente inspiradas nas tragédias de Eurípides, *Troianas* e *Hécuba*, para representar os túmulos de Heitor e Aquiles e a imolação de Políxena por Neoptólemo junto ao túmulo de Aquiles. Toda a representação é acompanhada com legendas, ou versos, da epopeia homérica/vergílica, numa faixa ou espaço próprio, onde se incluem os nomes das personagens e se explica a acção que está representada nas ilustrações. Ao observar estas tábuas, saltam logo à mente do observador as bandas-desenhadas contemporâneas, com a disposição da acção em tiras e *découpage*.¹

As *Tábuas Ilíacas* não passam, tal como veremos nesta Dissertação, de uma adaptação dos Poemas Homéricos ou, mais correctamente, da epopeia vergílica que deles deriva.

¹ Cf. Péon 1979, 27-30.

O termo “adaptação” é aplicado à decisão de “reescrever” a obra original, introduzindo as interpretações do adaptador sobre a obra ao seu público/audiência. É uma verificação da ideia original. Porém, apesar de o adaptador conseguir replicar a ideia original, esta não deixa de estar adulterada, perdendo, assim, a sua essência primitiva. Não passa de uma repetição, uma variação do conceito original da obra.

Segundo Wagner existem três modos de adaptação: a transposição (“a novel is directly given on the screen, with the minimum of apparent interference”), comentário (“where the original is altered in some respect”) e analogia (“a fiction as a point of the departure and therefore cannot be indicted as a violation of the literary original since the [author] has not attempted to reproduce the original”)².

Outra forma de classificação de adaptação para banda-desenhada, defendida por Comolli e Narboni, é na taxonomia, que é igualmente dividida em três modos:

“(1) the *dominant* category, i.e., those comics thoroughly imbued with and faithful to the original script; (2) the *resistant*, belonging to those comics that diverge from the original and practice subversion; and (3) the *fissure*, i.e., comics which superficially belong to the dominant and established approach, but where an internal criticism opens up a ‘rupture’.”³

Porém, nesta Dissertação, iremos usar os termos de Wagner para designar adaptação para a banda-desenhada (transposição, comentário e analogia).

O adaptador tem de estar ciente que, ao replicar a obra original, neste caso os Poemas Homéricos, tem de saber isolar os seus contextos mais marcantes e efectuar as abordagens que acha necessárias, sem eliminar os traços essenciais da obra primitiva. Com isto, o adaptador pode deixar a sua marca na adaptação, mas sem sair da mensagem original que a obra tenciona transmitir.

Ao longo da evolução da sociedade, começou a haver uma necessidade de adaptar os clássicos. Assim, os adaptadores, especialmente os de banda-desenhada, criaram um acesso “mais fácil” a essas obras, muitas vezes entendidas como “antigas”. Actualmente, a banda-desenhada é um produto de massas, é consumida por várias faixas etárias, sendo um dos produtos mais consumidos pela sociedade contemporânea. Então, ao criar-se uma versão gráfica de um elemento textual, facilita-se-lhe o acesso a um público-alvo, que pode ser infanto-juvenil, ou mesmo adulto. Este também revela

² Wagner apud Evangelia 2012, 589-590.

³ Evangelia 2012, 590.

curiosidade de ler essas mesmas obras, mesmo que a sua recriação e adaptação seja mais reduzida e até adulterada. No caso do público infanto-juvenil, é uma forma de lhe despertar o interesse pelos textos clássicos, pois, assim, quando começar a atingir uma maturidade de leitura, este pode ir procurar as obras originais e lê-las com algum gosto, já que fez uma primeira abordagem a esses textos numa base eventualmente lúdica⁴.

Com estas influências e mutações, a banda-desenhada passou a ganhar e a ser conhecida nas sociedades contemporâneas ocidentais como a Nona Arte.

No entanto, nem todos a consideram como Arte. Abordando um pouco esta temática, numa abordagem introdutória (voltaremos a ela adiante), ao longo da década de 1950 e até final da de 1990, foram levantadas várias questões sobre a linguagem da banda-desenhada e em que categoria poética esta se deve inserir.

Em 1964, Umberto Eco, na sua obra *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, afirma uma nova orientação nos estudos dos fenómenos da cultura de massas, na qual alguns estudiosos, como o autor refere na sua obra, afirmavam que esta cultura era a ruína dos valores artísticos. Eco alega que a semântica da banda-desenhada é constituída por elementos figurativos e metáforas visuais, que se estruturam num enquadramento de relações sintáticas da própria banda-desenhada. Isto é, a banda-desenhada é uma integração pleonástica e independente entre palavra e imagem. Em 1967, foi realizada uma exposição, *Bande dessinée et figuration narrative*, no Musée des Arts Décoratifs, em Paris. Nesta exposição houve uma tentativa de influenciar o público sobre a legitimidade cultural que a banda-desenhada já então tinha sobre a sociedade e, também, explicar a razão de a BD ser considerada a Nona Arte, dada a sua dimensão histórica, sociológica, artística e estética⁵.

Além destas questões, que nos parecem essenciais para a nossa Dissertação, levantaremos, também, a questão da natureza dos Poemas Homéricos e da sua relação com o mito. Esta temática será desenvolvida na segunda parte do nosso estudo.

Com efeito, a sociedade grega, durante os períodos arcaico e clássico, também se caracterizou pela troca de histórias entre contadores, que eram apresentadas na *polis* a

⁴ Cf. Mateus 2013, 9-15.

⁵ Cf. Dias 2008, 3-5.

um público de espectadores, de uma forma competitiva. Tais histórias eram referidas como mitos e faziam parte de um *corpus* de narrativas sobre os feitos dos heróis e deuses e a sua inter-relação com o comum dos mortais. Este conjunto de histórias, a que chamamos mitologia, continha várias versões, de cada uma delas, adaptadas consoante as necessidades e exigências de um grupo social, não existindo uma versão única de um mito. A situação é assim semelhante ao que se passa com as adaptações à banda-desenhada.

Na Antiguidade Clássica, Homero, ou o(s) poeta(s) que assim designamos, foi(ram) o(s) primeiro(s) representante(s) do *epos*. A figura de “Homero”, como poeta épico, foi assim considerada por ser mais antiga do que grande parte dos poetas líricos, que provinham do Período Arcaico.⁶ Na obra *As Histórias* de Heródoto⁷, o autor afirma que Homero e Hesíodo foram os primeiros poetas gregos, não querendo todavia dizer que as obras desses poetas eram mais antigas do que a tradição do *epos* grego ou que os mitos épicos eram mais recentes do que os mitos líricos. Segundo Milman Parry, a poesia oral não se restringia à poesia épica⁸. Significa isso que tanto a poesia oral como a poesia épica configuram um largo espectro enquanto *genera*, sobre a sociedade que as ouve/lê. A verdade é que a tradição oral moldou a tradição lírica e a épica da Grécia Antiga.

A poesia homérica é o exemplo de tratar um *muthos*⁹, isto é, narrar a história através da memória, tornando-se, assim, um mito activo. Porém, ao contrário de certas narrações, em que o orador recorre à memória daquilo que vivenciou, “Homero” reconta as histórias do passado, aquelas que ele ouviu das experiências de vivência de outros¹⁰. Mas não podemos esquecer que o narrador épico continua a “depende dos deuses” para

⁶ Cf. Nagy 2007, 52.

⁷ “(...) I suppose Hesiod and Homer flourished not more than four hundred years earlier than I; and these are the ones who taught the Greeks the descent of the gods, and gave the gods their names, and determined their spheres and functions, and described their outward forms. But the poets who are said to have been earlier than these men were, in my opinion, later. The earlier part of all this is what the priestesses of Dodona tell; the later, that which concerns Hesiod and Homer, is what I myself say.” Hdt. 2.53.2-3.

⁸ Na poesia lírica, a composição oral interage com a performance, um paralelo com a interacção do mito com o rito. Milman Parry apud Nagy 2007, 53.

⁹ As instituições associam a palavra *muthos* à expressão “palavras aladas”, *epea pteroenta*, que significa aquele que fala para aquele que ouve e tem sucesso no seu discurso.

¹⁰ Aqueles sobre quem se fala e de quem se ouve pelos seus feitos gloriosos.

o ajudar a narrar história¹¹, tal como o artista de BD depende das obras antigas para fazer a “sua” história.

Todavia, o *muthos* poder levar ao *pseudos* (engano). Ao recorrer à memória, e até aos próprios deuses, o poeta pode estar, sem o saber, a enganar a sua audiência, com narrativas incoerentes. Ao usar a memória, o poeta estar a pode criar falsos cenários e acontecimentos que nunca se passaram. Ao ponto de o poeta, inconscientemente, narrar uma história a qual ouviu e, com a sua memória, tentar recontar o *muthos*, sendo porém que este é adulterado, perante aquilo que o poeta se recorda. Basicamente, não passa do “Quem conta um conto, acrescenta um ponto.”

De modo que, a poesia homérica, como mediadora de mito, refaz o passado de uma idade sagrada ao deliberar realidades privilegiadas pertencentes ao passado da Idade dos Heróis,¹² modificando, assim, o acontecimento original. Pois, não podemos esquecer que Homero, em ambos os *épê* recorre às Musas para poder narrar a cólera de Aquiles¹³ e o *nostos* de Ulisses¹⁴.

O *epos* (palavra, discurso) foi o estilo literário que originou a mítica Idade dos Heróis. O seu surgimento ocorreu dentro do grupo aristocrático cujo *epos* louvava os feitos dos homens e descrevia os eventos da época com atribuição de elementos mitológicos. Esta poesia¹⁵ era preservada através do cantar de uma era passada e de mostrar um ou vários ciclos de heróis e aventuras ao seu público-alvo, sendo que a temática da narrativa era escolhida pelo orador. A epopeia tornou-se popular e chegou ao conhecimento dos grupos sociais inferiores. Os *épê* continuaram a narrar novas idades de heróis, de gerir novas épicas com homens e “eventos” contemporâneos da época em que são cantados até serem substituídos por outros tipos de literatura mais popular ou serem esquecidos por uma nova cultura.

O *epos*, numa primeira fase, era exposto através da oralidade. Numa segunda fase, passou para a escrita. A *Ilíada* e *Odisseia*, tal como as conhecemos, são versões escritas do que durante séculos foi a composição poética oral. Ambos os poemas provam que a poesia oral tinha várias versões do mesmo tópico, consoante as exigências

¹¹ Cf. Nagy 2007, 57

¹² Cf. Sherrat (1990) apud Nagy 2007, 81.

¹³ *Il.* 1. 1.

¹⁴ *Od.* 1.1-2.

¹⁵ Poesia épica é composta por um certo grupo de indivíduos, que provinham de e viviam em grupos sociais elevados.

da audiência e acontecimentos político-sociais existentes na época. Deste modo, a *Ilíada* exalta a coragem, o valor guerreiro; a *Odisseia*, sendo um poema de paz, exalta outras virtudes como a prudência, a equidade, a astúcia e a inteligência.

Os textos homéricos, que chegaram até nós, são uma amálgama de *performances* e de várias adaptações e até reescritas. Não existe uma versão autêntica de Homero.¹⁶ Nos finais do séc. V a.C., e inícios do séc. IV a.C., tornou-se importante a palavra escrita, mas a narrativa oral ainda se manteve, intercalando os dois meios de comunicação. Só as conquistas de Alexandre Magno trouxeram algum desenvolvimento literário, através da sobrevivência dos textos, ao ser atribuído um contexto à sua narração.

Basicamente, o mito é definido como um complexo de contos tradicionais, cujas situações humanas são unidas numa combinação para formar um sistema semiótico, como forma alcançar a verdade¹⁷.

¹⁶ Cf. Buxton 1994, 48. Os poemas reflectem tanto a centralidade da épica homérica para a sabedoria grega como as condições em que a poesia foi entregue.

¹⁷ Cf. Bukert 1985, 120.

1. Banda-Desenhada: uma História e uma Arte

1.1. Uma contextualização histórica

O surgimento da banda-desenhada¹⁸ é mais antigo do que eventualmente imaginamos. Alguns historiadores defendem que os primeiros registos de arte pictórica sequencial como narrativa estão entre as pinturas rupestres, como as Cavernas de Altamira ou de Lascaux, na escrita cuneiforme egípcia e mesopotâmica, e até nos murais de Pompeios e no Livro dos Santos e na *Biblia Pauperum* da Idade Média¹⁹.

Outros académicos, como Roger Sabin²⁰, defendem o período da Idade Média como o pioneiro da banda-desenhada, especialmente na Inglaterra. As primeiras evidências que podemos relacionar com a BD, que chegaram até nós deste período, são as tábuas de madeira que eram forradas com uma folha sobre elas²¹. Estas tábuas eram de cariz religioso e os seus desenhos eram simples, já que a madeira não permitia grandes pormenores. No entanto este material poderia estragar-se facilmente e a cópia do desenho não era sempre idêntica. Estas gravuras religiosas tinham elementos, que hoje poderemos identificar como histórias aos quadrinhos. Esses elementos eram o uso da legenda e a justaposição de imagem e texto.

Não obstante, estudiosos, como André Jean Paraschi²², argumentam que não há qualquer tipo de evidências de bandas-desenhadas anteriores a 1820. A única semelhança que as iconografias da Antiguidade e da Idade Média têm entre si é o desenho. Toda a arte pictórica sequencial rupestre representa cenas da realidade e do quotidiano, sem intenção de narrar histórias, nomeadamente aventuras de heróis. São simplesmente consideradas obras de arte e fontes históricas com elementos sociológicos, psicológicos, culturais, entre outros. Talvez o que Paraschi queira transmitir sobre este tópico seja o facto de os primórdios da banda-desenhada “séria” remontarem aos séculos XVIII e XIX.

¹⁸ Literatura de imagem. *Comics* e fotonovela, que se baseiam na sequência de desenhos e fotografias fixas.

¹⁹ Cf. Horn 1971, 7.

²⁰ Cf. Sabin 1996, 11.

²¹ Estas tábuas de desenhos eram vendidas aos viajantes, com o intuito de fazer dinheiro.

²² Cf. Paraschi 1977, 14.

Com a criação da imprensa na Europa, as imagens começaram a ser produzidas em massa. Para que houvesse lucro na impressão, foram criados conteúdos que atraíssem a atenção do público. Introduziu-se a caricatura de personagens famosas e ilustrações cómicas. As caricaturas eram feitas pela e para o que viríamos a caracterizar como classe média, uma audiência que tinha conhecimentos políticos²³. Mais tarde, este novo modelo de entretenimento foi apresentado à classe operária, baseado nos temas *slapstick*²⁴. O vocabulário utilizado para contar uma piada era refinado e, quando a narrativa se prolongava, colocava-se em vários painéis, como tiras. Estas anedotas tornaram-se conhecidas como *comicals*, que mais tarde se abreviou para *comics*. Estas caricaturas políticas recriavam situações da vida político-social da Europa do século XVIII. Os *cartoonistas*²⁵ desenhavam os seus pontos de vista da sociedade em que viviam. Utilizavam este meio de comunicação para transmitir aos seus leitores os valores sociais e éticos socialmente aceites.

No ano de 1820, surge a “indústria da sátira” em Londres e as suas sedes espalham-se pelas grandes cidades no país. Os artistas de êxito eram William Hogarth, James Gillray e George Cruickshank, responsáveis pela ressurreição da sátira e justaposição das palavras e desenhos sobre *template*. Também nesta época houve um desenvolvimento tecnológico assinalável, com o surgimento da fotografia e da fotocópia. A impressão dos desenhos tinha as suas benesses, pois, com a redução de custos da impressão, vendiam-se as publicações a preços baixos. Estas publicações ficaram conhecidas como *penny dreadfuls*²⁶. Com o grande êxito destas novas revistas de entretenimento, introduziram-se novos géneros, como a ficção e a fantasia. Há uma serialização das histórias em prosa acompanhadas com imagens²⁷. Estes contos glorificavam criminosos, romances antiaristocratas e novelas góticas²⁸. Estas narrativas eram destinadas à classe operária, lidas entre os jovens adultos e temidas pelas classes

²³ As caricaturas políticas, mais tarde, tornaram-se sátiras pictóricas. Os artistas, sabendo que seriam penalizados, criticavam a realeza e os políticos, abordando as suas sátiras com alguma verosimilhança. Muitos deles foram atacados, presos ou até assassinados.

²⁴ Estilo de humor que envolve o exagero de actividades físicas, que excede os limites normais físicos. Considerada comédia física. O termo é inspirado num adereço usado na *commedia dell'arte* da Itália do séc. XVI.

²⁵ Do francês *carton*, que significa desenho.

²⁶ Cf. Sabin 1996, 12. Tornou-se a maior venda de *penny paper* do mundo. Um grande êxito entre as classes operárias e patrocinado pela classe média.

²⁷ A publicação de artigos acompanhados com ilustrações tinha parecenças com os textos da Idade Média.

²⁸ Cf. Sabin 1996, 14.

mais altas, por poderem conter um subtexto político e subversivo. Com este receio, iniciam-se as campanhas de censura contra estas histórias.

O humor começa a ser introduzido nas narrativas, começando-se, porém, a colocar o foco mais no visual do que na prosa. A prática de valorizar a imagem em vez do texto fez com que fossem adicionados mais painéis à narrativa desenhada²⁹.

Em 1890, dá-se a Revolução *Halfpenny*. Alfred Harmsworth, proprietário da Amalgamate Press, lança uma linha de banda-desenhada económica. Na defesa de Harmsworth, a sua venda a custo baixo era o que proporcionava o êxito de mercado. Porém, tinha as suas desvantagens, sendo uma delas a fraca qualidade de impressão.

No final do séc. XIX, a banda-desenhada britânica começa a buscar a sua inspiração na norte-americana. Todavia, estas novas histórias aos quadrinhos tornam-se alvos de crítica, por serem consideradas uma ameaça à alfabetização e até ao que hoje se entende por “literacia”. Qualquer publicação baseada em imagens era considerada automaticamente inferior à prosa e associada ao oposto da melhoria, prática e ética dos indivíduos³⁰. Os conservadores britânicos criticam-na como uma apropriação cultural. A sua popularidade era, então, um sinal de declínio dos *standards* da nação. Porém, não se podia negar o facto de a banda-desenhada ter melhorado a economia de Inglaterra.

Em 1893, os Estados Unidos da América tornaram-se os precursores da banda-desenhada através das tiras de jornal. A lógica era: se as imagens aumentaram as vendas de livros, então poderia fazer-se o mesmo com os jornais. No início, os *cartoons* eram constituídos por uma só imagem; depois passaram para tiras. As imagens eram a preto e branco e limitadas por painéis, no final das páginas. Com o aumento de êxito foi introduzido o suplemento a cores e aumentou-se o número de páginas com narrativa pictórica para quatro a oito³¹.

Deste modo, os anos que vão de 1820 a 1911 são considerados o período experimental da banda-desenhada. A BD passou por vários temas e estilos artísticos, que são facilmente reconhecidos, como o burlesco e a caricatura no início; a comédia,

²⁹ Porém, para na ocasião se considerar uma história aos quadrinhos, ela necessitava de uma continuidade das mesmas personagens. Algo que ainda não tinha sido desenvolvido.

³⁰ Outras das razões era o facto de o novo método de impressão das novas bandas-desenhadas ser considerado mau para a visão.

³¹ Cf. Sabin 1996, 20. Em 1896, as bandas desenhadas tornaram-se internacionalmente aceites.

na década de 20; a aventura, na década de 30; a guerra, nos anos 40; a ficção científica, nos anos 50; e a estagnação artística nos inícios dos anos 80³².

O pico do êxito das histórias aos quadrinhos foi nos finais da década de 1890, devido às tensões políticas existentes nos EUA. O país tinha de criar algo para entreter as massas e distraí-las dos problemas internos. Daí, a ideia de desviar as atenções do público com desenhos sobre o desenvolvimento político de outros países³³. O triunfo da banda-desenhada só ocorreu com a rivalidade na imprensa nova-iorquina, entre os jornais *World* e *Mourning Journal*, sendo que o jornal *World* possuía um suplemento dominical a cores.

Outra rivalidade desta época concretizou-se na eclosão do movimento de vanguarda dos *comics* contra os Syndicates e a indústria jornalística, que impuseram standardizações sobre a nova arte. Esta inovação entrou em declínio no ano de 1915,³⁴ devido à standardização e ao conservadorismo industrial. Os *comics* ficaram sob tutela dos Syndicates e distribuidores de material de desenho aos jornais. Os Syndicates eram uma ameaça para o jornalismo tradicional, ao darem regalias de capital económico à divisão de trabalho e produção. Estes foram uma consequência do desenvolvimento das agências distribuidoras de material. A criação dos Syndicates implicou um progresso na difusão do género, mas um retrocesso na standardização formal e temática dos autores e dos seus produtos, ameaçando a liberdade e independência artísticas. Esta ocorrência, por parte do sindicato dos distribuidores, desenvolveu-se com o intuito de impedir os jornais de receberem todos os lucros dos *comics*. Estes lucros ajudavam na promoção das vendas dos jornais. A banda-desenhada começa a ganhar publicidade através da publicação das séries mais populares e *merchandise*. As editoras de banda-desenhada mais populares passam a ser a DC Comics e Action Comics.

Durante a década de 20, começaram ser representadas cenas de natureza sexual nas bandas-desenhadas. Ao longo desta época, foram publicadas as *Tijuna Bibles*,

³² Cf. Horn 1971; Cf. Wright 2003, xiv. “Première Période (1897-1929) : Les ‘comics’. A la suite des ‘Katzies’ de nombreuses véritables B-D firent leur apparition dans les quotidiens américains (...). Deuxième Période (1929-1949) : L’Age d’or. (...). Troisième Période (1949-1964) : les bandes intellectuelles. (...) Quatrième Période (1964-1976) : la fin de l’empire.” Sadoul 1976, 17-20.

³³ Cf. Reirberger et Fuchs 1972, 12.

³⁴ Cf. Gubern 1979, 85-89.

bandas-desenhadas pornográficas de oito páginas que normalmente representavam outras personagens de banda-desenha e celebridades em aventuras sexuais³⁵.

Na década de 30, começa nos EUA a Idade de Ouro da banda-desenhada. É a época do surgimento dos primeiros *comicbooks*, que impulsionaram o surgimento deste novo género literário. Estes livros tinham cores, um maior número de séries inseridas nas páginas, redução de tamanho das gravuras e geravam interesse pelos super-heróis devido às capacidades físicas sobre-humanas³⁶. No entanto, de início, estes livros não foram bem recebidos pelo público. A Igreja Católica ressentiu o facto de as bandas-desenhadas serem publicadas ao domingo e de serem lidas por emigrantes não praticantes de rituais religiosos, que não conheciam a língua a inglesa.

Mas a razão de esta ser a Idade de Ouro das histórias aos quadrinhos está no facto de se terem introduzido os temas de aventuras, aumentando a esfera de leitores. A sua procura também aumentou quando os EUA sofreram com a Grande Depressão, e o público teve de arranjar uma forma de escapatória através de suas leituras semanais. Assim, os Syndicates começam a criar, em 1938, colecções de reimpressões das tiras em livros e a vendê-la nas livrarias³⁷.

Começam a surgir nos EUA, durante este período de apogeu da banda-desenhada, os estúdios dedicados para a sua produção. Os editores e *cartoonistas* vendiam *comicbooks* completos a editoras, que tinham pouco conhecimento para produzirem o seu próprio material. A emergência dos *comicbooks* teve um grande impacto na cultura dos jovens³⁸. Estes jovens leitores adquiriram uma nova independência pessoal e consciência geracional, o que estava a dar um declínio dos valores tradicionais.

Com este grande triunfo americano, em 1934, as bandas-desenhadas norte-americanas começam a ser exportadas para o mundo. Inicia-se a rivalidade entre a Europa e os Estados Unidos.

³⁵ Algumas personagens, como Mickey Mouse e Popeye, eram representadas nestas bandas-desenhadas. Nos termos actuais, estas bandas-desenhadas encontram-se na categoria de *fanart*.

³⁶ No fundo, iam ao encontro de uma macro-estrutura da cultura ocidental que tem no super-herói uma figura axial, desde a Antiguidade.

³⁷ A emergência dos *comics* e a emancipação da dependência dos jornais marcam um novo estágio no consumo americano do séc. XX.

³⁸ Com a Reforma Progressiva educacional combinada com a Grande Depressão, houve um grande aumento do número de adolescentes a matricularem-se no secundário, durante os anos 1930.

Com as influências artísticas do séc. XX, a banda-desenhada é desenvolvida forte e lentamente na Bélgica durante o período entre as duas Grandes Guerras. Com o pós-I Guerra Mundial, em 1920, é fundada pela L'Abbaye d' Averbode, os *Petits Belges*, órgão da Croisade Eucharistique Chrétienne. Esta BD é difundida pelas escolas católicas belgas e marca o nascimento da cultura popular na Bélgica. Com a influência da França, as bandas-desenhadas belgas começam, igualmente, a introduzir o texto nas ilustrações e a representar alguns dos diálogos em “balões de fala”.

Ce courant spinalien va marquer les débuts de Georges Remi, dit Hergé. Né le 22 mai 1907, il publie ses primeurs dessins dans *Le boy-scout belge* en février 1924. En décembre de la même année, il y adopte la signature *Hergé* et y commence à partir de juillet 1926 un courte bande épisodique, *Totor, CP des Hannetons*, qui marque la naissance officielle de la BD belge.³⁹

É Hergé que domina a banda-desenhada belga durante quase doze anos, com a introdução da sua maior colecção *Les aventures de Tintin (As Aventuras de Tintim)*, cuja arte gráfica era influenciada pelo estilo artístico da Arte Nova⁴⁰.

Ces énormes illustrations se suivant ne permettent pas un affinement du traite t un approfondissement des décors, Hergé n'en aurait le temps. Son imagination est débordante, mais il ne tire pas toujours tout le suc possible de situations créées. L'important est de travailler belge, dialoguant avec les lecteurs et créant un courant de sympathie nationale pour le nouvel art qui tente de percer⁴¹.

Em 1934, a França, Bélgica, Itália e Espanha tornam-se os maiores produtores de banda-desenhada do continente europeu. A 1940, a banda-desenhada franco-belga produz ilustrações de grande qualidade. Em 1945, as histórias aos quadrinhos francesas e belgas estabilizam-se, devido à concepção de outros métodos de *marketing*. Mas, a 16 de Julho de 1949, o partido comunista apresenta um projecto de lei, que proíbe a publicação de banda-desenhada estrangeira em França⁴². Todavia, a Europa não conseguia competir contra os EUA. A expansão internacional norte-americana na Europa dificultava o desenvolvimento nacional europeu. A Europa não tinha muito lucro, porque focava as suas histórias ilustradas nas crianças como público-alvo. Os EUA, por sua vez, tinham tanto as crianças como os adultos como público-alvo. Só na

³⁹ De Laet et Varende 1979, 14.

⁴⁰ A sua influência marca jovens artistas belgas como Jam, Jijé e François Gianolla. Cf. De Laet et Varende 1979, 15.

⁴¹ De Laet et Varende 1979, 15.

⁴² Cf. Sadoul 1979, 67. Os comunistas achavam que os *comics* americanos aprovavam o individualismo, doutrina contra o ensinamento marxista. Já a Direita queria banir a banda-desenhada porque ameaçava o espírito nacionalista. Cf. Reirberger et Fuchs 1972, 185.

década de 40 é que a Europa conseguiu dar a volta, o que coincide com o surgimento da Segunda Guerra Mundial. A 23 de Dezembro de 1958, é aprovada a despenalização que tinha sido instituída com a lei de 1949. Ao mesmo tempo, as bandas-desenhadas belgas eram autocensuradas na sua exportação para França e publicadas em revistas periódicas.

Com o surgimento da Segunda Guerra Mundial, a banda-desenhada dá uma reviravolta. Em 1938, a banda-desenhada torna-se um meio de propaganda política⁴³. Foi um período de crise para o mundo dos *comics*, impossibilitando a evolução e expansão da arte. As bandas-desenhadas passam a ser usadas como armas de propaganda política e militarização massiva das personagens. Sente-se uma certa incerteza na evolução dos *comics*. Era necessário evoluir o gosto colectivo e com o dilema da adequação de personagens criam-se novos super-heróis, como o Capitão América⁴⁴. Outro impacte na empresa dos *comics* foi o crescente poder industrial dos Syndicates. Os Syndicates eram os ditadores das modas e tinham o direito de modificar e/ou substituir as histórias aos quadrinhos e os seus desenhadores. Porém em 1946 é criado a National Cartoonist Society (NCS), um sindicato de desenhadores⁴⁵.

Igualmente, nesta luta interna, em 1941, com o surgimento do *New Deal*, houve uma mudança. Antes, os criadores de banda-desenhada mobilizaram os seus recursos contra o fascismo. Agora, os inimigos estrangeiros são substituídos pelas grandes cooperações e pela corrupção política americana. Surge mais uma nova emergência de super-heróis patriotas⁴⁶. Este surgimento espontâneo de super-heróis é uma forma de o criador criticar a sociedade e os seus valores, afirmando os dos super-heróis como os correctos⁴⁷.

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a emergência da Guerra Fria, a banda-desenhada passa por nova definição⁴⁸. A década de 50 é a época de renascimento das histórias aos quadrinhos nos Estados Unidos e na Europa. A banda-desenhada apresenta uma nova e ousada proposta estética, renovando o interesse pela narrativa

⁴³ No caso da Itália Fascista foi proibida a publicação de *comics* americanos e censuraram-se algumas das suas personagens.

⁴⁴ Personagem criada para combater os inimigos do Eixo.

⁴⁵ Cf. Gubern 1979, 112.

⁴⁶ Cf. Wright 2003, 29.

⁴⁷ Como o caso do Super-Homem, criado por dois judeus, representante do estrangeiro (*alien*) num país novo (planeta) e a sua adaptação nele.

⁴⁸ Entre 1959 a 1964 é criado o movimento *underground*, no qual se inclui a banda-desenhada. Este movimento cultural foge aos padrões comerciais dos *media* e que se tornaram populares para um grande público.

desenhada. Com a difusão dos *Horror Comics* e a violência nos livros, surgem campanhas moralistas contra os *comics*. Assim, em 1955, os Syndicates reforçam a autocensura. Como medida protectora contra os Syndicates, no mesmo ano, é criado o Newspaper Comic Council. O objectivo deste concílio era retirar as produções destinadas aos jornais conservadores, aqueles que seguiam as medidas de autocensura dos Syndicates, e de as colocar em revistas independentes, os *comicbooks*⁴⁹. Neste renascimento há um aumento de produção de banda-desenhada no campo humorístico, colocando os heróis pós-guerra em segundo plano. Já na Europa, 1959 marca o renascimento do imperialismo francês na indústria da banda-desenhada e a criação de dois congressos internacionais dedicados ao tema, entre 1965 e 1966, em Itália.

Assim, podemos concluir que a evolução da banda-desenhada teve sempre os seus contratempos, independentemente das época em que se encontrava inserida, pois foi e continuará a ser um alvo de crítica. Pode-se considerar a banda-desenhada como uma experiência geracional. As cobaias são os jovens que a lêem e crescem a lê-la, a ler os *comics* da sua época. Depois, transmitem esse gosto aos seus filhos e netos, com uma mistura de nostalgia e desprezo,⁵⁰ pois essas bandas-desenhadas já sofreram alterações, para poder acompanhar a evolução de mentalidades e culturas da sociedade.

Coulton Waugh define o que uma banda-desenhada deve conter, em termos de elementos, para assim ser considerada. Os elementos a ter são: uma narrativa contada através de uma sequência de imagens, a constante presença de um elenco de personagens e a inclusão de diálogo ou texto na imagem⁵¹.

Porém alguns críticos tentaram fazer uma ligação entre as histórias aos quadrinhos com a literatura de folclore, fazendo paralelos com a forma de contar um conto, fábula ou parábola. Outros autores, referindo novamente Paraschi, afirmam que a banda-desenhada é um ponto aperfeiçoado da evolução dos meios de comunicação e propaganda. A sua relação com Arte é um mero acaso⁵².

É sabido que a banda-desenhada teve, e tem um público vasto e teve, e tem, que competir com as antigas formas literárias para se afirmar. Mas este tema será abordado no capítulo seguinte.

⁴⁹ Cf. Gubern 1979, 116-117.

⁵⁰ Cf. Wright 2003, xiii.

⁵¹ Cf. Horn 1971, 9.

⁵² Cf. Paraschi 1977, 28.

1.2. Semiótica da Banda-Desenhada: Literatura ou Artes Plásticas?

Do ponto de vista de alguns eruditos, as bandas-desenhadas não são obras literárias de valor. Existe o preconceito e o estereótipo de que estas não são academicamente suficientes para sobre elas se fazer uma pesquisa de âmbito científico. Para essas vozes, estes livros ilustrados não passam de textos visuais de fácil compreensão, feitos para um público-alvo infanto-juvenil. Na obra de Stephen E. Tabachnick, publicada em 2009, *Teaching the Graphic Novel*, especula-se que os acadêmicos reprimem as bandas-desenhadas modernas, por estas se desassociarem da “verdadeira” literatura, aquela que os acadêmicos consideram de literatura canônica⁵³. Deste modo, quando se reflecte sobre as histórias aos quadrinhos, é essencial compreender quais os elementos que as compõem e que são: a sequência de imagem, para narrar uma história, e a preponderância do visual sobre o texto, ou a sua justaposição.

Ora, como o *comic* tem dois meios de comunicação, a imagem e o texto, em que categoria se enquadra a BD: nas Artes Plásticas ou na Literatura?

Alguns estudiosos excluem a banda-desenhada da categoria das Artes Plásticas, com a justificação de incluir texto, de se encontrar à venda nas livrarias sob a designação “novela gráfica” e de serem ensinadas nas aulas de literatura e discutidas nos jornais académicos que abordam as problemáticas literárias⁵⁴.

Outros eruditos expulsam-na do campo de Literatura, como é o caso de David Kunzle. Na sua lógica, nenhuma banda-desenhada seria considerada literatura, devido ao elemento preponderante da imagem sobre o texto. Com isto, dá a entender que a predominância do texto sobre a imagem é o *standard* para definir o que é literatura. Para Kunzle, a banda-desenhada é “*contra-standard*”, isto é, esta forma de narrativa deveria pertencer ao campo das Artes, por conter elementos visuais (imagens/deseho da narrativa).

Contudo, há teóricos que refutam esta ideia e há argumentos para validar ambas as propostas.

⁵³ Cf. Latham 2012, 2.

⁵⁴ Cf. Meskin 2009, 219.

Segundo Will Eisner, a banda-desenhada devia ser considerada literatura, apesar do mero uso do pictórico, ou de outro elemento visual, não ser justificação para excluir a BD da categoria de literatura. Já Douglas Wolk dá uma justificação mais simplista, afirmando que a banda-desenhada tem fortes semelhanças com a literatura, sendo essas: a utilização de palavras, impressão em forma de livro e inclusão de conteúdo narrativo. De igual modo, Scott McCloud justifica a justaposição pictórica sequencial era deliberada com a intenção de conter informação e de produzir um elemento estético ao espectador durante a sua leitura⁵⁵.

Estas ideias constituem uma abordagem formalista da banda-desenhada, ou seja, definem a BD como um recurso de referências/representações específicas, elementos semânticos e mantêm o foco na relação entre os elementos presentes no *medium*. Com isto, a vantagem da definição formalista permite que não haja nenhuma exclusão do género e/ou *medium*. Porém, alguns estudiosos consideram esta definição um pouco anacrónica.

Numa visão anti-formalista, defende-se que o essencial de uma banda-desenhada é o seu foco narrativo. David Carrier expressa a necessidade de haver uma narrativa, considerando-a elemento essencial de uma banda-desenhada, que se concretiza em elementos próprios do género, como o balão de diálogo, a narrativa contínua, quase em directo, e a forma em que se apresenta, nomeadamente o tamanho próprio de um livro. Do mesmo modo, Greg Hayman e Henry Pratt definem a banda-desenhada como uma sequência de descrições e a justaposição de imagens com texto. Já Elizabeth Moore, na sua obra *The Best American Comic*, publicada em 2006, defende que a banda-desenhada é uma criação mecânica, quer seja em livro, quer em *webcomic*. Mas esta reprodução não é um elemento fundamental da banda-desenhada.

Retomando a questão da banda-desenhada como Arte Plástica ou gráfica, os institucionalistas do séc. XX defendem que a Arte pode ser definida consoante a sua influência num certo grupo social. George Dickie argumenta que a Arte é artefacto e que deve ser apreciada por pessoas de uma certa instituição social. Já Jerrold Levinson relaciona a banda-desenhada como um objecto histórico, em vez de artístico, pois o autor defende que uma obra de arte, tal como a banda-desenhada, é algo que tem a

⁵⁵ Cf. Meskin 2017.

intenção de ser reconhecida como Arte⁵⁶. E Arte é também o reflexo sócio-cultural de um certo período histórico, tal como acontece com a banda-desenhada, cujas mutações acompanham a mentalidade da sociedade em que se insere. Assim como Levinson, Noël Carroll considera que a arte se identifica como tal por contar uma história, e por se interligar com as produções artísticas. Isso é o que acontece com a banda-desenhada, que usa o desenho para contar uma narrativa. Mas, para a BD ser aceite como uma Arte Plástica, tem de se excluir o elemento textual para que se possa enquadrar nestes parâmetros.

No entanto, ao se ignorar um elemento da banda-desenhada, ignora-se tudo nela. Com isto quer-se dizer que, se tiver de se ignorar o valor visual da BD para que seja considerada literatura e/ou se tiver de se ignorar o seu valor textual para se considerar arte plástica, estar-se-á sempre a truncar algum aspecto intrínseco deste género. Por isso mesmo, Thierry Groesteen acredita que a definição de banda-desenhada está condenada a falhar, considerando que a expressão artística dá demasiado valor à imagem, sendo este o único elemento do *medium* a ser actualizado, ignorando os outros, como o texto. As tentativas de definir banda-desenhada, por conseguinte, não têm tido êxito.

Para se conseguir resolver esta dicotomia, é necessário compreender a evolução da percepção da BD na sociedade contemporânea, bem como a sua aceitação e/ou rejeição.

Em 1954, é criado o Comic Code, uma indústria de códigos cujo objectivo era combater o criticismo negativo sobre a banda-desenhada. Este criticismo pretendia definir o que se devia entender por leitura juvenil e os elementos que esta deveria incluir. Por isso, considerava-se que o efeito comportamental que a banda-desenhada transmitia à sociedade, a promoção de violência e o aumento de delinquência entre os jovens, falhou nos valores morais estabelecidos.

Um dos primeiros críticos de banda-desenhada, que surgiu em 1929, foi Sterling North. Na sua obra *A National Disgrace*, publicada a 8 de Maio de 1940, alertava os pais para a popularidade e conteúdo inerentes à banda-desenhada. Por isso, o antídoto que North sugeria para combater o carácter pernicioso da BD era a leitura de melhor literatura. Todavia, Paul Witty garantia que a leitura de banda-desenhada tinha pouco

⁵⁶ Cf. Meskin 2017.

impacte sobre outros géneros de literatura e mesmo que os leitores de banda-desenhada tinham um padrão de leitura mais variado, do que os leitores de literatura canónica⁵⁷.

Tal como Witty, Harvey Zorbaugh notou que a leitura de banda-desenhada pouco afecta a leitura em geral, os êxitos académicos e o ajuste social daqueles que a lêem. No entanto, isso não deixou de apagar o sentimento *anti-comic* presente nos educadores e pais. Quanto aos educadores, a sua maior preocupação era de esta nova “forma de ler” ameaçar o desenvolvimento educacional dos jovens. Como os educadores tinham o controlo das escolhas de leitura das crianças, escolhendo os livros que para elas consideravam apropriados, com a banda-desenhada esse poder começava a escapar-lhes. Este factor determinou também algum criticismo negativo relativamente à BD.

O sentimento *anti-comic* teve um impacte na indústria da banda-desenhada, ao defini-la como uma forma de literatura infanto-juvenil, cuja actividade tinha só as crianças e os jovens como público-alvo⁵⁸. Pouco depois, o criticismo mudou o foco de crítica, centrando-se no comportamento dos leitores de banda-desenhada. Os impactes que a Segunda Guerra Mundial teve sobre a saúde mental dos mais jovens levaram a que os *media* usassem a BD como bode-expiatório para justificar os comportamentos expressivos e violentos do público jovem. Os *comics* que foram alvo de crítica e repressão foram os de crime e de horror. Igualmente, durante este período, o elemento sexual, presente em algumas bandas-desenhadas, foi censurado, pois achava-se que a representação do sexo e a sua sedução despertavam a libido nas crianças. Os críticos achavam que os comportamentos violentos das crianças eram influenciados por estas narrativas pesadas associadas aos *comics*⁵⁹.

Em 1948, surge o código regulador administrado pela *Association of Comics Magazine Publishers*, cujo objectivo era revisar e censurar as bandas-desenhadas antes de serem publicadas. Foi William Gaines, da *EcComics*, que defendeu que não havia qualquer perigo nas histórias de horror e crime. Então, a 17 de Agosto de 1954, a

⁵⁷ Cf. Witty 1941, 109.

⁵⁸ A indústria ficou ainda mais afectada quando a Igreja Católica iniciou campanhas nacionais contra a banda-desenhada, através do *National Office of Decent Literature*, reforçando a presença de sexo e violência no seu conteúdo literário e fazendo questionar, por isso, os seus valores morais. Esta iniciativa criou a censura na indústria e influenciou outras organizações, como o *Committee on the Evaluation of Comic Book* e o *Citizen's Committee of Better Juvenile Literature*.

⁵⁹ Frederic Wertham estudou os leitores de banda-desenhada e em 1953 publicou *Seduction of the Innocent*. Nessa obra falava dos efeitos do *medium* sobre a delinquência juvenil. Então, a Abril de 1954, o Senate Subcommittee on Juvenil Delinquency abriu uma investigação sobre as obras de banda-desenhada.

Comics Magazine Association criou um código que afirmava que as bandas-desenhadas de crime e horror não tinham quaisquer efeitos negativos sobre os seus leitores.

Assim, Elliott Caplin dividiu o código em partes.

Na primeira parte incorporou que as bandas-desenhadas de crime e de horror, não poderiam conter nos títulos as palavras “terror” e “horror” ou os termos escritos nas capas e que os desenhos não poderiam ter elementos graficamente *gore*. Na segunda parte explicam-se os elementos a serem aplicados nas bandas-desenhadas, como o suplemento de cores (e.g. substituir o vermelho do sangue por preto), e algumas regras de diálogo, como a censura e *design* das personagens e cenários.

Em 1954, Charles F. Murphy, administrador do Código de *Comics*, implementou a revisão das bandas-desenhadas antes de serem publicadas para o público. Estas bandas-desenhadas tinham de conter o “Seal of Approval” da Comics Code Authority (CCA) nas capas⁶⁰. Porém nem todos os autores aceitaram este controlo e fazer parte desta associação, e muitos recusaram de todo o pôr o carimbo nas suas ilustrações.

O Código começou a ter maior impacte em meados da década de 1950, o que influenciou a indústria de banda-desenhada da época. Por exemplo, as bandas-desenhadas que tinham pouca publicidade começaram a desaparecer da indústria. Por isso, em 1955, os publicadores pediram uma reavaliação dos regulamentos do Código. Mas este foi recusado. A indústria sofreu quedas nas vendas por causa do Código, e a sua competição com a televisão também não foi favorável. Só com as mudanças culturais da década de 1960 houve uma reafirmação da banda-desenhada, nomeadamente com o surgimento dos chamados *Underground Comics*. Estes apropriaram-se das técnicas de narrativa da BD *standard*, mas recorrendo ao texto e à imagem com o objectivo de criar entretenimento para um público-alvo que não fosse construído por crianças ou jovens.

Enquanto o Código se preocupava com a censura da representação da sexualidade nas bandas-desenhadas, os *Underground Comics*, durante as décadas de 60 e 70, providenciaram a um grupo de artistas a possibilidade de explorar o sexo explícito

⁶⁰ Era uma forma de censura, quase inquisitorial. Com estas novas normas de publicação, Charles F. Murphy ficou conhecido como “Comics Czar”.

nos seus *comics*⁶¹. Os *Underground Comics* tornaram-se o informador “informal de educação sexual” dos seus leitores. Este movimento teve extrema influência nas futuras bandas-desenhadas, ao terem desenvolvido uma nova e alternativa abordagem e estilo⁶². Alguns historiadores atribuíram a este movimento como o pioneiro do estilo artístico íntimo e de exploração e foco sobre o corpo, que viria a ser implementado pelos futuros artistas.

Em 1971, o Código foi novamente revisto. Nesta nova revisão, passou a ser permitido que a banda-desenhada abordasse temas realistas e retiraram-se algumas das restrições impostas sobre as histórias de terror e horror. Em 1976, foi questionada a necessidade de continuar a haver um Código. Alguns viam o Código como uma viabilidade para a indústria dos *comics*. Outros, como os distribuidores e vendedores, tinham a intenção de deitar abaixo o Código. Um dos métodos de reacção foi a recusa de vender banda-desenhada que tinha o “Seal of Approval.” A Comics Magazine Association of America (CMAA) não tinha autoridade para punir os vendedores de o fazerem. Muitos conseguiram ultrapassar o carimbo, ao vender a banda-desenhada como uma simples revista. Phil Seuling, em 1973, era um dos muitos que recebia a banda-desenhada directamente das editoras sem qualquer distribuidor ou intermediário. Por isso, na década de 1980, houve um aumento de editores independentes.

Entre 1982 e 1987, o Código teve novas revisões. No ano de 1987, Wally Green implementou a liberalização dos *standards* de sexo e violência, mas com a obrigatoriedade de as bandas-desenhadas conterem cariz moral, isto é, de após a leitura o receptor da narrativa poder reflectir sobre as acções das personagens, de serem ou não moralmente correctas.

Em 1988, o Código passa por mais uma nova revisão e desta vez é dividido em duas partes. A primeira, *Principles of the Comics Code Authority*, projectada para a distribuição ao público; a segunda parte, *Editorial Guidelines*, é um documento de trabalho para os editores, escritores e artistas. A intenção do novo Código era distinguir as bandas-desenhadas para adultos das que eram dirigidas para as crianças. Alguns editores foram contra esta divisão de *standards*. No ano seguinte, em 1989, foi

⁶¹ Igualmente também abordavam outras temáticas de tabu, como política e problemas sociais.

⁶² “(...) being explicitly political, developing new production and distribution models they weren’t used to regular periodical publishing, and re-imagining comics as sites of intimacy between creators and readers.” Paris 2019, 89.

implementado um novo regulamento, que permitia a distribuição de produtos não aprovados pela CMAA. Só no ano 2011 houve a necessidade de substituir o Código e assim, a Comic Book Legal Defense Fund adquiriu os direitos do “Seal of Approval.”

Abordada a questão do Código da banda-desenhada, parece-nos estarmos em condições de compreender a razão para a discussão académica sobre a definição de banda-desenhada.

Com efeito, é necessário ter-se a noção do que é abordado neste tipo de obras. A banda-desenhada tem muitas tipologias, sendo a abordada nesta Dissertação, a novela gráfica, a que talvez melhor se encontra na definição, actualmente mais convencional, de banda-desenhada.

A expressão “novela gráfica” surgiu pela primeira vez em 1978, pela mão de Roger Sabin, numa tentativa de popularizar a banda-desenhada no mercado. Então, Will Eisner pegou no termo, num esforço de eliminar a percepção de banda-desenhada como um produto de massas, popular e de péssima qualidade. Este termo eliminou o estigma de produto, associado à baixa qualidade cultural, delineando os seus cursos, técnicas, convenções e temas que doravante se associaram à BD. Em suma, a novela gráfica foi uma tentativa de reestruturar a fórmula “banda-desenhada”, numa exigência de proximidade ao universo da literatura. Esta auto-intitulação meta-textual acabou por ser um método para fazer com que os leitores vissem o universo artístico da BD de outra perspectiva.

Apesar de a novela gráfica possuir o elemento artístico, é hoje aceite no campo da literatura como um dos seus novos ramos. Com esta nova aquisição, houve necessidade de parar de referir o *comic* como uma forma de arte mal interpretada e mostrar literalmente a evolução por que passou ao longo dos séculos XIX e XX. Assim, o elemento visual da banda-desenhada, que o distingue da literatura tradicional, promove uma rica exploração crítica. Este novo criticismo coloca a banda-desenhada na categoria de semi-literatura. No entanto, como referido neste capítulo, a banda-desenhada não se enquadra plenamente na categoria de Arte nem de Literatura. O objectivo principal de Eisner foi tornar a novela-gráfica um elemento híbrido de Arte e Literatura.

Por isso, este *medium* ajuda aqueles que não apreciam a leitura *tout court* na sua descoberta de livros “sérios”, isto é, o *comic* ajusta-se de acordo com os termos impostos pela teoria da narrativa literária sobre o *medium* visual-verbal.

Simplificando, a literatura gráfica, uma designação global atribuída à interpretação da palavra e da imagem e à condição literária dos seus textos, reivindica um espaço como género literário. A banda-desenhada, um objecto em sucessivas tentativas de definição, deixa em aberto a sua adaptação quer ao ramo literário, quer artístico-plástico.

No domínio literário, os textos de banda-desenhada caracterizam-se pela interacção dinâmica, criativa e harmoniosa da palavra e imagem. Para integrar a banda-desenhada nos meios de comunicação de cultura de massas, o texto tem de ir ao encontro das expectativas de um leitor modelo.

Deste modo, o texto da banda-desenhada é também desenho e escrita, isto é, trata-se de um texto estético icónico-verbal. Pois, ler uma banda-desenhada é ler e ver ao mesmo tempo. Lê-se a imagem de um modo diferente das artes visuais, porque a imagem obedece às regras de narrativa, a um modelo de leitura verbal⁶³.

⁶³ Cf. Zink 1999, 58.

2. Breve Reflexão Crítica sobre os Poemas Homéricos e a sua qualificação para assunto de BD

O mito grego conta histórias de personagens que se envolvem além do mundo humano. Ao longo dos séculos, os mitos sempre tiveram o poder de falar directamente com a audiência e encorajá-la a testemunhar esses eventos de narrativa, pois a narrativa dos mitos também tinha como objectivo entreter, além de conter um significado no seu conteúdo. Se a narrativa tem a capacidade alcançar as emoções dos ouvintes, então tem a capacidade de confrontar o público com ideias⁶⁴. As histórias e ideias que os mitos gregos representam têm os mesmos propósitos: o desafio de aumentar os limites de experiência e conflitos, ao usar figuras e contextos pertencentes ao mundo da imaginação. Por isso, qualquer narrativa, na qual os deuses aparecem como participantes, contém uma mensagem sobre como os mortais concebem estes seres transcendent⁶⁵.

Os mitos eram revividos em forma de hinos ou dramas rituais, em que os feitos dos protagonistas eram louvados. Tais ritos dão uma certa biografia aos deuses e as celebrações festivas dos seus feitos são sintoma da legitimidade em serem honrados no âmbito de um culto⁶⁶. A mitologia grega como um todo pode ser associada à esfera da religião, porque os mitos sobre os deuses não podem ser desincorporadas das narrativas mitológicas, que abordam as figuras mortais em contacto com os deuses. Basicamente, os mitos consistem numa sequência de eventos ou episódios, cujos participantes da acção são específicos⁶⁷.

Uma característica importante dos mitos é a intensificação dos acontecimentos, quer através de um comportamento extremo dos participantes mortais (os heróis) quer de um fenómeno que vai além dos limites do mundo empírico (deuses e outros seres mitológicos e fantásticos).

⁶⁴ Exercitar a capacidade intelectual do ouvinte. Cf. Junker 2012, 20.

⁶⁵ Mitos gregos são fenómenos seculares. Na civilização grega, os mitos estavam ligados às crenças religiosas e também às práticas religiosas.

⁶⁶ Os textos sagrados têm um papel menor na religião grega. Se os *épê* atribuídos a Homero ou os dramas dos trágicos apresentam os deuses de uma maneira humanista, fazendo-os interagir com os mortais, os hinos glorificam-nos.

⁶⁷ As histórias não negociam com os representantes anónimos de uma ordem social, são acerca de figuras individuais, com nome e associadas a ocorrências e feitos específicos.

O poeta de comédia Antífanos, c. séc. IV a.C., afirma o mito como material para o palco, algo parecido com artes visuais: “Primeiramente o enredo/é conhecido pelos espectadores/antes mesmo de se dizer qualquer coisa, de modo que/só é necessário ao poeta lembrar.”⁶⁸

O material lendário não tem um autor individual, sendo de posse anónima por parte de uma comunidade de cultura, na qual é transmitido e mantido vivo durante um longo período. Um grande número de mitos gregos não foi criado na mesma linha de tempo de um passado longínquo, mas sim criados ao longo dos tempos e integrados no *corpus* do imaginário, tornando-se, assim, em algo tradicional. No séc. IV a.C. foi levantada a questão, entre os intelectuais, de os mitos tradicionais sobre deuses e heróis serem classificados como “falsos”, basicamente como histórias simples que foram usadas por pessoas no início dos tempos, para tentar compreender alguns aspectos do mundo em que viviam. Por isso, para alcançar o efeito certo, a escolha de material e as actividades dos *mythopoioi* estão perto de estarem monitorizadas.

Segundo Walter Burkert, “The first and fundamental verbalization of complex reality, the primary way to speak about many-sided problems; and further than myth in its application, creates a system of coordinates to cope with the present or even with the future.”⁶⁹ Mas Fritz Graf, sobre a relevância cultural, refuta, “A myth makes a valid statement about the origins of the world, of society and its institutions, about the gods and their relationship with mortals, in short, about everything on which human existence depends.”⁷⁰ Em suma, nunca existe uma versão definitiva do mito, pois este está em constante alteração e mutação, e a ser actualizado segundo a acessibilidade e compreensão deste pela audiência⁷¹. Se se pegar em toda a sequência cronológica das versões da mitologia tradicional, então “(...) this ‘mythical thinking’, with its constante change, constitutes an access to the intellectual history of ancient Greece that is entirely its own.”⁷²

O *mythopoiios*, quando cria o mito, deve conseguir explicar o significado do que está a descrever. No caso das epopeias homéricas, os acontecimentos são narrados com pormenor e de forma explícita, para justificar a lógica e comportamento dos indivíduos

⁶⁸ Antiph. *Fr.* 191. 405-408.

⁶⁹ Burkert 1979, 23.

⁷⁰ Graf 1987, 3.

⁷¹ O facto de as versões dos mitos serem actualizadas alcança a sua mensagem de forma indirecta.

⁷² Junker 2012, 33.

na acção. O poeta invoca para o ouvinte situações familiares do mundo real, guiando-o numa impressão visual e a desenvolver “ilustrações” do mundo ficcional dos contos de heróis. O termo “ilustrações”, apesar de aqui ser aplicado numa imagem mental do cenário, na Antiguidade Clássica, não era aplicado, porque as imagens não eram uma adição ao texto, mas sim algo independente. Os artistas gregos e os seus patronos são atraídos pela temática mitológica, recriando a sua interpretação do mito de forma original, através do recurso à imaginação.⁷³ O artista cria uma imagem mitológica sem transmitir a versão verbal para o elemento pictórico, pois está a dar uma versão iconográfica de um mito como forma visual. A imagem pictórica permite ao espectador o conhecimento do mito.⁷⁴ No interesse de caracterizar o conteúdo, a imagem mostra elementos idealizados pelo artista e distancia-se do estado simples de transferência de uma narrativa verbal para um *medium* pictórico.⁷⁵ Nas bandas-desenhadas incluídas no *corpus* desta Dissertação, como veremos, os autores e artistas optaram por fazer uma breve introdução e contextualização da épica a retratar.

A renúncia da ideia da imagem como reprodução é fundamental para interpretar as representações mitológicas. A transferência de uma história de um *medium* para outro cria uma tendência para comparar ambos com vista a procurar diferenças, tornando a pesquisa irrelevante. Tem de se compreender que ao desenvolverem uma narrativa mítica, que pode ser oral ou escrita, os artistas criam uma imagem visual da concepção verbal.⁷⁶ Porém, o processo de condensar as narrativas visuais tem o seu limite. A mente humana tem um registo limitado de um grupo de figuras numa única acção. Assim, “[with] an image (...) the possibility exists of representing what belongs together in the narrative, and furthermore of achieving a focus of attention by the omission of unimportant details ‘always assuming the viewers’ knowledge of the myth.”⁷⁷

Deste modo, as leis específicas de representação dão ao artista possibilidades limitadas quando comparadas com as do poeta, na representação da acção numa forma

⁷³ “(...) term for the entire scope of the world as experienced by the senses; that is, for all the phenomena that we can perceive in the world around us, in contrast with the world of myth with its persons, places and events that are only imagined.” Junker 2012, 51.

⁷⁴ O artista tem de ter noção do que os espectadores sabem sobre o tema mitológico. Eles têm de saber algo, caso contrário a representação perde o seu significado ou relevância.

⁷⁵ A sequência de imagens aparece no séc. II a.C na época helenística.

⁷⁶ A imagem, como *medium* estático, perde a capacidade de reproduzir a narrativa de eventos. As figuras ficam presas numa situação de momento, enquanto a narrativa pode descrever a narração como algo contínuo.

⁷⁷ Junker 2012, 60.

compreensível ou na ilustração da narrativa mítica. Quando uma representação pictórica se aproxima da versão verbal do mito, serve o propósito de o realçar. Acontece algo muito semelhante com a adaptação de textos literários pela banda-desenhada, tema que será desenvolvido na próxima parte desta Dissertação.

Como referido, os Poemas Homéricos⁷⁸ são considerados o início da literatura tradicional no Ocidente. As suas obras representam um pequeno excerto de narrativas mitológicas, que circulavam na sua época.⁷⁹ Estas obras representam o ciclo épico⁸⁰, “(...) which had as its subject a seamless sequence of all the events connected with the Trojan War, from the earliest causes of strife between Greeks and the Trojans, to the sacking of the city by means of the trick of the Trojan Horse and beyond that to the return of all the heroes to Greece.”⁸¹

No início da *Ilíada*, Homero recorre às Musas para o inspirarem a cantar a ira de Aquiles⁸². As Musas eram a personificação informal do *corpus* da tradição épica que inclui o mito e a técnica que gerações de poetas criaram com o propósito de qualquer um a poder usar. Ao recorrer às Musas, recorre à memória⁸³.

As sociedades que são descritas na *Ilíada* e na *Odisseia* são o reflexo do mundo homérico.⁸⁴ Contudo, os estudiosos e académicos dividem-se neste campo de reflexão do mundo homérico. Segundo Milman Parry, Homero foi um representante da tradição oral, e por conseguinte um poeta oral:

will do no more than put together for his needs phrases which he has often heard or used himself... and he will recall his poem easily, when he wishes to say it over, because he will be guided a

⁷⁸ Homero era tido como um aedo (*aoidos*), um cantor que narrava as histórias acompanhado de uma *phórmix* (instrumento de corda, semelhante a uma lira). Os aedos eram capazes de reproduzir as epopeias oralmente sem o acompanhamento do texto.

⁷⁹ A *Ilíada* refere-se a 51 dias da Guerra de Tróia, que foi além de dez anos e a acção em si dura apenas seis dias. A *Odisseia*, cuja história começa depois da queda de Tróia, tem como tema central o regresso de um dos régulos gregos à pátria e a dificuldade da situação vivida no território dele devido à longa ausência do governante.

⁸⁰ Os poemas individuais, que chegaram até à actualidade, que fazem parte do ciclo épico, não eram conhecidos durante o Período Arcaico. Porém com a tradição oral e através das representações artísticas, estas obras ganharam alguma fama no Período Clássico. As versões orais destas passaram a ser escritas, popularizando os seus mitos, sendo porém que só durante o Período Helenístico estes mitos fariam parte de um ciclo único: ciclo épico. Cf. Burgess 2001, 172.

⁸¹ Junker 2012, 66-67.

⁸² *Il.* 1.1

⁸³ Mnemósine era uma titânide que personificava a memória.

⁸⁴ A Idade dos Heróis de Homero é uma recriação, durante o séc. VIII a.C., de uma época que o *aedo* achava que tinha acontecido.

new by the same play of words and phrases as before...the style which he uses is not his at all: it is the creation of a long line of poet or even of an entire people.⁸⁵

Porém, Albert B. Lord explica que “oral... does not mean merely oral presentation... what is important is not the oral presentation but rather the composition during performance.”⁸⁶ A memorização em larga escala só aparece nas sociedades literárias, em que existe um texto escrito para memorizar e um conceito para a sua transmissão.

Apesar de as obras reflectirem a sociedade homérica, não são a sua cópia, isto é, elas representam a Idade dos Heróis, uma sociedade diferente da sua e portanto, uma idealização.⁸⁷ Existe nelas uma distância épica, “[her] archaized, describing boars’ tusk helmets, bronze weapons, and war chariots; he exaggerated, invoking untold wealth and impossible strength; and the invented, bringing in monsters and talking rivers and horses.”⁸⁸ Como tal alguns historiadores consideram que a *Ilíada* e a *Odisseia* narram como seria a sociedade micénica, na óptica dos indivíduos de períodos posteriores. Segundo M. I. Finley:

(...) the world of the poems was too primitive to belong in the eighth century, and suggested that ‘If, then the world of Odysseus is to be placed in time, as everything we know from the comparative study of heroic poetry says that it must, the most likely centuries seem to be the tenth and ninth’.⁸⁹

O poeta, como mais tarde o historiador como Heródoto de Halicarnasso, tinha a intenção de preservar a memória dos grandes eventos do passado⁹⁰ e fê-lo de forma selectiva, focando-se em algumas personagens e acontecimentos, para criar uma narrativa dramática que cumprisse também uma função de entretenimento.

⁸⁵ Morris 2008, 58.

⁸⁶ Albert B. Lord, apud Morris 2008, 58.

⁸⁷ M. I. Finley observa “neither poem has any trace of the polis in its political sense; adding that in Homer we find no Ionia, no Dorians to speak of, no writing, no iron weapons, no cavalry, in the battle scenes, no colonization, no Greek trades, no communities without kings (...)” Citado em Morris 2008, 70. Esta ausência pertence à épica distante, relembrando a audiência do Período Clássico de um mundo que não é o deles.

⁸⁸ Morris 2008, 63.

⁸⁹ Finley apud Morris 2008, 68-69.

⁹⁰ Os escritores anteriores a Heródoto são conhecidos como logógrafos (*logógraphoi*), anotadores das narrativas que circulavam entre a população grega. “A conversão da redacção de lendas em ciência da história não esteve inata no espírito grego, foi uma invenção do século V (...). É igualmente claro que a história, para Heródoto, é humanista e não mística ou teocrática. (...) A sua finalidade, tal como ele próprio a indica, foi fazer com que essas acções ficassem para a posteridade. (...) Isto é, em parte, a sua posição é descobrir por que razão o têm feito (*di en aitin epolemeoan*; por que razão guerrearam). Heródoto não limita a sua atenção aos simples acontecimentos, considera estes acontecimentos, de modo inteiramente humanista, como acções de seres humanos que tiveram razões para actuarem como o fizeram.” Collingwood 1986, 29-30

Referindo Ian Morris, o historiador assume, tal como outros académicos, que a *Iliada* e a *Odisseia* têm ou o mesmo autor para ambas as obras ou um para cada. Existem os separatistas, “(...) who believe that the Iliad and the Odyssey are by two different poets, who may not have even known of each other’s work.”⁹¹; os analíticos “(...) who believe that different poets worked on different parts of the two poems at different stages in their evolution, with ‘Homer’ being credited with whatever was most meritorious in this process.”⁹²; e os unitários “(...) who maintain, with varying degrees of persistence, that one poet – whom they agree on calling Homer – composed both poems.”⁹³

Passamos, então, a algumas considerações mais específicas sobre os Poemas.

2.1 *Iliada*

O primeiro tema que se destaca da epopeia⁹⁴ é a ira de Aquiles. A ira que o herói sente, primeiro, relativamente a Agamémnon e depois a Heitor. É a ira que leva Aquiles a sair do combate⁹⁵ e a voltar, definindo o destino dos Aqueus e Troianos. Segundo Aristóteles: “Todo sentimento de cólera [embora de natureza penosa] é sempre acompanhado de um certo prazer no antegozo da expectativa da vingança.”⁹⁶ A vingança de Aquiles foi o falhanço dos Aqueus na guerra, até à sua chegada depois da morte de Pátroclo.

A ira (*menis*), em Homero, é uma emoção forte que está associada à honra (*timê*). Estas emoções prejudicam os estatutos sociais e a própria imagem do indivíduo, tal como acontece no Canto I do poema homérico, em que Aquiles desafia a condição de *basileus* de Agamémnon, e o rei desafia a imagem de herói do Pelida. Segundo o pensamento aristotélico: “Por outro lado, nos encolerizamos mais com nossos amigos do que com outras pessoas, pois julgamos que os primeiros devem nos tratar bem e não

⁹¹ Clarke 1967, 30.

⁹² Clarke 1967, 30.

⁹³ Clarke 1967, 30.

⁹⁴ A poesia homérica foi composta para uma audiência aristocrática, de modo que a *Iliada* concentra a sua narrativa nos feitos de vários guerreiros de ambos os lados, cuja coragem é demonstrada em combate

⁹⁵ Aquiles só foi para a guerra para defender a honra dos reis Atridas, Agamémnon e Menelau, pelo rapto de Helena por Páris/Alexandre.

⁹⁶ Ari. *Rhet.* 2.2. 1378b

mal.”⁹⁷ A fúria é uma emoção influenciável, porque envolve o julgamento das intenções dos outros e daquilo que pensamos que merecemos deles. Aristóteles define a ira/fúria como “uma inclinação penosa para uma manifesta vingança de um desdém manifesto (*phainomenes*) e injustificável (*phainomenen*) de que nós mesmos ou nossos amigos fomos vítimas.”⁹⁸

É com a divisão de espólio⁹⁹ que se gera a discórdia entre Agamémnon e Aquiles, que marca o início e tema principal desta obra homérica¹⁰⁰. A atribuição de espólios de guerra envolve a questão de honra e ao ter-lhe sido tirada Briseida¹⁰¹ como prémio, é-lhe atribuída a desonra¹⁰². Esta disputa de espólio entre o *basileus* e o Pelida não se relaciona com a *geras* em questão, mas sim à *time* de Aquiles. Pois ao ter sido retirado o troféu de guerra a Aquiles, Agamemnon estava a desonrá-lo, a ofender a honra do Pelida, perante o exército aqueu¹⁰³.

O afastamento de Aquiles do campo de batalha deu aos Troianos a vantagem de ganharem terreno e queimarem as naus dos Aqueus. É Agamémnon que implora o regresso do Pelida. Com a sensação de culpa instalada no seu peito, Agamémnon tenta compensar Aquiles, reconhecendo que fez algo com consequências avassaladoras. Ao assumir a responsabilidade pelo sucedido, Agamémnon tenta restaurar a honra de Aquiles. O filósofo Aristóteles aborda a questão da procura da paz através das emoções rancorosas, justificando:

Como encolerizar-se é o oposto de tranquilizar-se, e a cólera, o oposto da tranquilidade, é preciso ainda explicar em que disposição de espírito, com quem e por quais motivos mostramos tranquilidade.

⁹⁷ Ari., *Rhet.* 2.2 1379b.

⁹⁸ Ari., *Rhet.* 2.2. 1378a.

⁹⁹ A defesa da honra é constantemente representada com a distribuição do espólio de guerra (mulheres, gado e ouro) em porções correctas, correspondentes a cada guerreiro.

¹⁰⁰ “Além de que a atitude de Aquiles, símbolo do sentimento de honra que o autor da *Ilíada* considera qualidade inerente ao guerreiro, é absolutamente, visto a ofensa à honra ser considerada, na sociedade homérica, a mais grave ofensa.” Pinto de Carvalho 1956, 55.

¹⁰¹ Uma mulher cativa de guerra era considerada *geras* (troféu) da *time* do guerreiro raptor. Após o seu rapto, a mulher passa a ser escrava do seu raptor e era considerada como uma demonstração de honra dos guerreiros pelas suas proezas na guerra/conquista de terras. Este espólio humano era o reconhecimento público do valor, da superioridade dos soldados, à semelhança do que acontecia com manifestações materiais como escudos, lanças ou armaduras (*Il.* 17. 125).

¹⁰² “De acordo com Werner Jaeger, a ordem social na nobreza heróica tinha por base o respeito e a honra; o princípio da honra era o *epainos*, “elogio”, e sua contrapartida *psógos*, o “reprovação”, que constituía o fundamento da desonra.” Rosa 2016, 16.

¹⁰³ *Il.* 1. 109-120.

Definimos, hipoteticamente, que a tranquilidade é um restabelecimento ao estado normal ou um apaziguamento da cólera.¹⁰⁴

Segundo Hall, os *basileis* homéricos ganhavam este estatuto social através das suas proezas bélicas, realização de banquetes, distribuição das suas riquezas e actos de generosidade para com os seus súbditos (*therapontos*). Como os *basileis* não podiam exigir dos servos a sua obediência, era necessário criar uma relação recíproca entre ambos os estatutos sociais.¹⁰⁵ Encontramos a tentativa de apaziguamento aristotélico, como também a de restaurar a mutualidade entre rei e servo, quando o *basileus* oferece ao Pelida várias oferendas e presentes, para indemnizar o seu insulto para com o guerreiro, numa tentativa de o convencer a voltar para o campo de batalha. Mas tal empreendimento é em vão.

Do ponto de vista aristotélico, as emoções são compatíveis com o cognitivo e o modelo evolucionário. As emoções influenciam o pensamento, de modo que deveremos saber usá-las em nosso benefício.¹⁰⁶ A *oligôria* é um termo grego que implica arrogância ou indiferença. É assumida sem necessidade de obter benefício ou desejo de vingança. Podemos encontrar este sentimento em Aquiles, no canto IX, quando Fénix, Ájax e Ulisses tentam convencer Aquiles a voltar ao combate e o Pelida recusa participar, mostrando, assim, a sua indiferença para com a morte dos seus companheiros. Apesar de a vingança de Aquiles para com Agamémnon ter sido a sua retirada do campo de batalha, a verdadeira vingança de Aquiles faz-se contra Heitor, assassino de Pátroclo. Quando Aquiles é vencedor do combate contra o príncipe troiano, e este roga-lhe que sejam praticados os ritos fúnebres adequados para o seu cadáver, Aquiles ignora o seu pedido, profanando, assim, o cadáver de Heitor, arrastando-o três vezes à volta das muralhas da cidadela de Tróia¹⁰⁷.

O destino de Aquiles está associado à restrição da vida por causa da guerra. Ao escolher matar Heitor, Aquiles escolhe o seu destino (*ker*) de morrer jovem no campo de batalha e, ao fazê-lo, é compensado com glória depois da morte (*kléos*). Antes de a

¹⁰⁴ Ari. *Rhet.* 2.3 1380a. “(...) *proatês* or *praïnsis*, terms that do not mean forgiveness precisely, but rather calmness or calming down.” González 2018, 75-76.

¹⁰⁵ Hall (2007), apud Neto 2011, 26.

¹⁰⁶ Cf. González 2018, 31.

¹⁰⁷ O *epos* narra o último ano de cerco de Tróia pelos Aqueus, ignorando os eventos dos primeiros nove anos de guerra, subentendidos ao longo do texto, e termina com a morte de Heitor. Já a morte de Aquiles e o saque de Tróia são ignorados, tendo os leitores de recorrer a outras obras, como o segundo canto da *Eneida*, de Vergílio, para saberem o que aconteceu a seguir à morte de Heitor.

decisão ter sido tomada, o herói tinha dois caminhos: o regresso a casa (*nostos*) ou a eterna glória, morrer em combate (*kleos aphthiton*). O herói afirma que ama a vida mais que qualquer propriedade que ele ganhou em combate, e tal propriedade é o que define os termos de riqueza¹⁰⁸.

As emoções principais, além da vingança, presentes na *Ilíada* são a culpa e a vergonha. Segundo Joseph K. Campbell:

Both guilt and shame (...), are internal states of conscience, but whereas shame is concerned with a man's failure to approach some ideal pattern of conduct, the reference of guilt and personal sin is to the transgression of interdicted limits.¹⁰⁹

A sociedade homérica serve de exemplo de uma cultura mediterrânea de vergonha, que deve conter elementos da cultura de culpa. Muitos dos mortais culpam os deuses por estes lhes enviarem os males, em vez de os encararem como seus próprios erros.

Both of these evasions require that famous 'willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith', whereas my postulate of trust demands a frame of mind not of studiously cancelled skepticism but of spontaneous initial receptivity.¹¹⁰

Apesar de os deuses, na *Ilíada*, terem um papel secundário, são estas as personagens que controlam toda a narrativa. Segundo Dennys Page, o Homem na *Ilíada* está à mercê dos deuses e do destino.¹¹¹ Os homens não passam de instrumentos nas mãos dos deuses. Os deuses, para os homens, são uma força auxiliar da vontade humana, que contribui para aumentar o seu valor. Porém, a sua intervenção é só feita quando o Homem tenta ultrapassar ou alterar o seu destino, como por exemplo, Pátroclo que quer matar Heitor e conquistar Tróia,¹¹² não sendo esse o seu destino, mas sim o de Aquiles.¹¹³ Basicamente, os deuses influenciam o comportamento humano.

A Aquiles é atribuído o epíteto de "o melhor dos Aqueus".¹¹⁴ O epíteto é aplicado tanto pelas qualidades físicas do guerreiro¹¹⁵, como pela sua complexidade

¹⁰⁸ *Il.* 1. 167-171.

¹⁰⁹ Campbell apud Lloyd-Jones 1971, 25.

¹¹⁰ Brann 2002, 36.

¹¹¹ Cf. Page apud Schüler 1972, 154.

¹¹² *Il.* 16. 707-708.

¹¹³ Homero tem consciência da medida. Os deuses velam para que a desmedida não perturbe a ordem universal.

¹¹⁴ *Aristeúein/aristos*, que significa "o melhor".

humanista.¹¹⁶ Aquiles é uma combinação de qualidades e comportamentos¹¹⁷, e representa, segundo Homero, a sociedade da Idade dos Heróis e a exploração da condição de mortal, pelos deuses, isto é, de o mortal estar subjugado perante os interesses dos deuses.

Segundo Andrew Dalby, os Gregos e Romanos acreditavam que a *Ilíada* era História. “(...) an accurate oral tradition had transmitted this knowledge to Homer, who made it into a great poem, and this in turn was transmitted orally and eventually written down.”¹¹⁸ Os Antigos Gregos e Romanos aceitavam que a Guerra de Tróia teria acontecido numa realidade distante e que todos os elementos históricos eram verídicos, devido à descrição pormenorizada da geografia da acção.¹¹⁹

[The] two most important places in the *Iliad* and the *Odyssey* narratives had no current significance by the date when the poems were written, yet their existence and even their location were not controversial. One of the two was Mykenai (...) Agamemnon’s homeland and apparently a metropolis of southern Greece. The other was Troy, which is called Troie and Ilios in the poems. Troy, the focus of the war, was a fortress near the mouth of the Hellespont or Dardanelles in northwestern Asia Minor.¹²⁰

Resumindo, a *Ilíada* é uma ideologia de bela guerra, em que no decurso do combate o guerreiro é tomado pelo furor e adquire uma força sobre-humana revelando-a em combate (*aristeia*). A *Ilíada* cria uma forte impressão do mundo de violência e

¹¹⁵ “ (...) a bravura e a ousadia – manifestadas no campo de combate, ao lutar com alguém do mesmo valor, medido pelo nascimento, riqueza e pelo reconhecimento público– eram tidas como qualidades essenciais de um guerreiro, e ocupar as primeiras fileiras com intrepidez, sem medo da morte, consistia na manifestação mais plena daqueles dois atributos, que constituem na poesia heróica, sobretudo na *Ilíada*, uma das modalidades da chamada virtude (*areté*).” Rosa 2016, 11.

¹¹⁶ Homero usa Aquiles e a sua complexidade para mostrar o que custa ser um herói.

¹¹⁷ As características principais de Aquiles são a ira, honra e glória. Aquiles é o herói modelo, nobre e valente e impulsivo. “All the images, speeches, and scenes that create powerful motifs for later poets contribute in the *Iliad* to an original portrait that distinguishes Achilles as much for his self-awareness as for his wrath; as much for his need for meaningfulness as for his pride; as much for his compassion as for his ability to kill.” King 1987, 2

¹¹⁸ Dalby 2006, 32.

¹¹⁹ Certos elementos presentes no *epos* homérico são anacrónicos relativamente ao período da Grécia do séc. VII a.C. Para Heródoto e Tucídides, “a única coisa sobre que podiam escrever era os eventos que tinham ocorrido em época alcançada pela memória das pessoas com quem eles podiam contactar directamente. (...) Isto é, a história era escrita apenas porque tinham lugar acontecimentos memoráveis, que despertavam o aparecimento de um cronista, entre os contemporâneos daqueles que os presenciavam. Quase se pode dizer que, na antiga Grécia, não havia historiadores, no sentido em que existiam artistas e filósofos. Não havia pessoas que dedicassem a vida ao estudo da história. O historiador era apenas o autobiógrafo da sua geração.” Collingwood 1986, 39.

¹²⁰ Dalby 2006, 35.

competição, como também a co-ajuda e a ética do herói¹²¹, comportamentos estes que autor acreditava que os heróis gregos teriam por volta de 900 a.C.

2.2 *Odisseia*

Odisseia é uma obra sobre *nostos*, mas também aborda a questão de *kléos*. Ulisses proclama que o seu *kléos* não depende da sua vitória em Tróia, mas da sua viagem de regresso.¹²² Há estudiosos que têm várias teorias relativamente à composição da *Odisseia*, que acreditam que as três partes que constituem o *epos* eram independentes e que mais tarde foram conjugadas numa narrativa única e contínua. Por conseguinte, haverá adições feitas ao longo dos tempos no texto da *Odisseia*.

First, the poet describes the Journey of Telemachus in search of his father Odysseus; when that is more or less finished, he starts afresh and recounts the wanderings of Odysseus; when that story too is finished he picks up the first thread and unites it with the second, twisting them into a single strand, the story of Odysseus and Telemachus in action together against the suitors of Penelope.¹²³

O poema homérico estabelece o contraste entre o mundo real, Ítaca, Esparta e Pilos, e o mundo mítico, Ogígia, Eeia, Esquéria. As viagens do chefe de guerra, Ulisses, não têm geografia, em comparação com as suas narrações a Eumeu e Penélope, nas quais relata os locais em que esteve, e.g. Egipto. Significa que, apesar do *basileus* de Ítaca ter visitado terras fantásticas, este nunca saiu do contexto mediterrâneo.

O engenho de Ulisses, já demonstrado na *Ilíada*, através das suas estratégias de guerra, quase não tem uso no seu regresso do herói a casa. Ulisses terá de alcançar uma nova identidade épica, como herói da sua própria história. Para que a sua canção tenha êxito, Ulisses tem de adaptar a sua identidade de modo a encaixar no pensamento (*noos*) de diferentes personagens, que ele encontra ao longo do seu *nostos*. Para o fazer, Ulisses tem de ter a mestria de diferentes formas de discurso, várias formas de *ainos* e de *logos*.

O regresso de Ulisses é a própria saga do poema. Aristóteles resume a *Odisseia* como:

¹²¹ *Il.* 7. 296-302.

¹²² O *nostos* do herói está conectado com o *noos*, pensamento, a consciência do seu regresso à pátria. É esta convicção que salva Ulisses de provar a flor de lótus, a flor do esquecimento; de se submeter às vontades de Circe; e da prisão na ilha de Calipso.

¹²³ Page 1966, 52-53.

Com efeito, o argumento da Odisseia não é longo: certo homem anda errante muitos anos fora do seu país, vigiado por Poséidon e sozinho, e, entretanto, em sua casa, os seus bens são desbaratados por pretendentes que conspiram também contra o seu filho. Então, chega ele, depois de sofrer uma tempestade e, dando-se a conhecer a alguns, ataca e salva-se, matando os seus inimigos. Isto é o enredo propriamente dito; tudo o mais são episódios.¹²⁴

A parte mais interessante da narrativa está nos episódios considerados simbólicos (Sereias e Cila/Caríbdis) ou conectados com lugares reais (Ilha dos Feaces), que ficaram conhecidos na sequência da colonização grega.¹²⁵ Carol Dougherty identifica os heróis gregos que regressaram de Tróia como colonizadores fundadores, isto é: “they are already on the road, and their success at Troy links the origins of these new Greek cities with the great heroes of the past. The return of Odysseus is also a story well suited to this colonial tradition even though the *Odyssey* is not itself a settlement tale in the literal sense.”¹²⁶

Reforçando a teoria de Dougherty, Yovan Rinon salienta que as viagens de Ulisses, ou as tentativas de colonização, foram um falhanço por parte do rei de Ítaca.

First, the indigenous residents encountered along the way are not necessarily enthusiastic about their visitors; more often than not they treat their guests with blatant hostility that readily becomes deadly violence. Second, and even more important, the notion of a successful homecoming, which is the aspired aim of this specific *nostos* as well as its highest virtue (to which the hero adheres assiduously), undermines from the outset any attempt to settle elsewhere. In this context, colonial focalization is double-edged: on the one hand it represents the attraction of the potential benefits of successful relocation, and on the other hand it reflects a grave danger to the hero’s constant efforts to reach his fatherland.¹²⁷

Durante as suas aventuras e viagens, Ulisses torna-se num colonizador fundador, representando um novo modelo heróico do Período Arcaico¹²⁸ apesar de Ulisses não ser realmente um fundador de colónias nas suas viagens,

(...) he discovers new places and meets new peoples, and his encounters with the Phaeacians and the Cyclopes employ prominent motifs and strategies of colonial discourse to imagine the best and the worst models of the colonial encounter.¹²⁹

¹²⁴ Ari., *Poeta* 17-1455b.

¹²⁵ Como a terra dos Feaces ser identificada como Corfu, Ítaca com Thiaki e Caríbdis com as correntes de Messina.

¹²⁶ Dougherty apud Rinon 2007, 303

¹²⁷ Rinon 2007, 303-304

¹²⁸ Com o seu papel de poeta, negociante e viajante, a posição de colonizador-fundador articula-se com a mudança e inovação do modelo heróico, ao invés da preservação do *status quo*. Cf. Dougherty 2001, 162.

Só quando regressa a Ítaca é que as capacidades de colonização de Ulisses são postas à prova: Ulisses transforma uma Ítaca anterior à Guerra de Tróia numa nova terra, compatível com o que conhecemos do Período Arcaico.¹³⁰ Com esta transformação, os leitores e classicistas podem interpretá-la como uma alegoria da transição da sociedade micénica para a sociedade arcaica grega. A partir do *epos* homérico podemos decifrá-lo como um *modus uiuendi* do espaço grego durante a Idade do Ferro e a sua transição para o Período Arcaico, com a chegada de Ulisses do “Novo Mundo”¹³¹.

Após ter chegado a Ítaca, Ulisses terá de fazer outro regresso, readquirir o estatuto político-social como *basileus* de Ítaca. O estatuto de Ulisses como *basileus* de Ítaca, durante o período de vinte anos de sua ausência, foi reduzido a nada. Para o poder recuperar, Ulisses terá que assumir novamente a sua forma de Ninguém, isto é, de um *thes*, alguém que não possui nada. Assim, Ulisses terá de se tornar um *aristos*, ao aplicar o código moral de defender a terra como um bem-próprio.¹³² Algo que Ulisses faz, enquanto *thes*, ao recolher informações sobre o seu *oikos* e durante o Concurso dos Doze Machados.

Assim que Ulisses recupera o seu estatuto social por direito, este tenta implementar a normalidade e paz sobre as suas terras. Citando novamente Dougherty:

“[R]ather, the themes and issues of colonial discourse articulate the terms of his return to represent it as a kind of re-foundation. . . . In other words, Odysseus metaphorically re-founds Ithaca, and the fertile connections between this re-foundation and scenes from his encounters at Phaeacia and in the land of the Cyclopes imbue this new foundation with some of the productive qualities of the New World and the Golden Age.”¹³³

¹²⁹ Dougherty 2001, 162.

¹³⁰ Since any post-war era endures profound change, Odysseus’ focalization, his perception of the new world in general and of himself in this new world in particular, reflects a process of reformation. The new world is newly perceived, and actions are consequently given new interpretations and new values. One of the most complex manifestations of focalization in this context reflects the attitude of both Odysseus and his crew towards the new world as a potential colony. Rinon 2007, 303.

¹³¹ Cf. Evangelista 2020, 2

¹³² “(...) the polis will institutionalize this organizational model centered on privately owned land, determining its full success, even by means of the colonization phenomenon, that is, to the export and reproduction oversea of the model mastered in the homeland.” Cavalli 2009, 75.

¹³³ Dougherty apud Rinon 2007, 330.

Basicamente, Ulisses ajuda a formar um novo senso de identidade grega através das suas aventuras entre seres sobrenaturais¹³⁴ e lugares distantes além dos limites da civilização. O autor coloca o herói épico em situações complicadas: “(...) tradicionalmente o herói épico era um paradigma de virtudes aristocráticas e militares, Ulisses é não só isto mas também o homem que suporta as experiências mais duras, os trabalhos, a dor e a solidão.”¹³⁵ A *Odisseia* é a interpretação e imaginação etnográfica do regresso do herói e único sobrevivente a casa. Ulisses, com a experiência que adquiriu na sua aventura, adapta os conhecimentos de cada terra que visitou para os introduzir na sua terra pátria, Ítaca, e torná-la nova e melhor do que quando a deixou havia vinte anos.

Para que Ulisses possa entrar no mundo mágico-mítico, tem de deixar o mundo dos homens e a *Odisseia* é a narrativa do regresso de Ulisses à normalidade e a aceitação da sua condição humana. Assim, toda a *Odisseia* é perceptível na teoria do monomito de Campbell. Esta teoria alega que todas aventuras de heróis mitológicos têm o mesmo padrão de narração: 1) Separação, 2) Iniciação e 3) Retorno. Nele, o herói aventura-se para fora do mundo comum, daquilo que conhece, para entrar no mundo sobrenatural/desconhecido e tentar sair dele vencedor e regressar mais formado ao mundo comum.

Com efeito, conseguimos encontrar estas fases nas aventuras de Ulisses: 1) Ulisses parte de Ítaca para combater em Tróia. 2) Ao regressar o herói perde-se e cruza-se com outras culturas e civilizações, descobrindo assim outros costumes e práticas culturais. 3) E quando finalmente volta à sua própria sociedade, o herói apresenta à sua comunidade o que aprendeu durante a sua ausência.

¹³⁴ Ulisses chama aos monstros *kêtos*, seres com falta de civilização e que não seguem as leis e a religião dos deuses (Ciclopes e Lestrígones).

¹³⁵ Calvino 1991, 20-21.

3. Banda-Desenhada de tema homérico: Estudos de Caso

Após conspecto geral das problemáticas essenciais relativas à banda-desenhada como género artístico-literário e aos Poemas Homéricos, passamos à análise de adaptações destes textos a novelas gráficas.

As obras e colecções seleccionadas para esta Dissertação são:

- *The Iliad*, de Maurice A. Randall e Alex A. Blum da colecção *Classic Illustrated*¹³⁶.
- *Marvel Illustrated: The Iliad e Odyssey*, de Roy Thomas¹³⁷.
- *The Iliad e Odyssey: A Graphic Novel Adaptation*, de Gareth Hinds¹³⁸.
- *La Sagesse des Mythes* de Luc Ferry e Clotilde Bruneau: *L'Iliade e L'Odyssée*¹³⁹.
- *Odisseia, Homero*, de Christophe Lemoine e Miguel Lalor Ombiriba¹⁴⁰.
- *Achille e Ulysse*, de Cosimo Ferri¹⁴¹.

A selecção destas novelas gráficas para o *corpus* da nossa Dissertação radica nas adaptações gráficas dos *épê* homéricos que elas traduzem. Cada BD interpreta os textos clássicos de forma diferente, mas ao mesmo tempo igual, pois todas elas transmitem o elemento essencial das obras adaptadas: na *Ilíada*, o conceito e espírito de guerra; na *Odisseia*, o desejo de regressar a casa. Igualmente, o cariz artístico, como veremos nas imagens incluídas nesta Dissertação, teve também influência na selecção. Cada estilo é próprio do artista e, tal como o adaptador textual, o próprio interpreta de forma visual as cenas das epopeias. O processo é deveras semelhante ao das representações artísticas clássicas do séc. V a.C.

¹³⁶ *The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series)* (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum

¹³⁷ *Marvel Illustrated: The Iliad* (2007), Roy Thomas et Miguel Sepulveda; *Marvel Illustrated: The Odyssey* (2008 - 2009), Roy Thomas et Greg Tocchini.

¹³⁸ *The Iliad: A Graphic Novel Adaption* (2019), Gareth Hinds; *The Odyssey: A Graphic Novel Adaptation* (2010), Gareth Hinds.

¹³⁹ *La Sagesse des mythes: L'Iliade* (2016) Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Pierre Taranzano. *La Sagesse des mythes: L'Odyssée* (2017), Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Giovanni Lorusso.

¹⁴⁰ *Odisseia, Homero* (2020), Christophe Lemoine et Miguel Lalor Imbiriba

¹⁴¹ *Achille* (2020), Cosimo Ferri; *Ulysse* (2022), Cosimo Ferri.

Estabelecido o *corpus*, cada uma das adaptações será analisada por si e todas elas comparadas entre si e com os Poemas Homéricos, de modo a vislumbrar idiosincrasias, especificidades, continuidades e rupturas na adaptação e reescrita dos mitos e textos nelas implicados.

3.1. *Ilíada*

3.1.1. *The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series) (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum*

Esta banda-desenhada é a adaptação mais curta da *Ilíada*, incluída nesta Dissertação. O *comic* foi criado por Maurice A. Randall e desenhada por Alex Blum, em 1950, e faz parte da coleção *Classics Illustrated*. A edição em estudo faz parte do grupo Acclaim Books¹⁴² (1997-1998), que publicou uma série de reimpressões das edições de The Gilberton Company, Inc, com notas de estudo acompanhadas por académicos. A coleção é igualmente conhecida como *Classics Illustrated Studies Guides*.

Classics Illustrated é uma série americana de banda desenhada/revista com adaptações de clássicos literários. Criada por Albert Kanter, a série começou a ser publicada em 1941 e terminou a sua primeira edição em 1969, produzindo 169 números. Após o desaparecimento da série, várias empresas reimprimiram os seus títulos. Desde então, a marca *Classics Illustrated* tem sido utilizada para criar novas adaptações de banda desenhada. Esta série é diferente de *Great Illustrated Classics*, que é uma adaptação dos clássicos para jovens leitores que inclui ilustrações, mas não se encontra na forma de banda desenhada.

Maurice A. Randall é o argumentista das duas adaptações dos poemas homéricos (*Ilíada* e *Odisseia*) publicadas pela *Classics Illustrated Studies Guides*, no ano de 1997.

Alex Blum, também conhecido como Sándor Aladár Blum, (1889-1969) é um artista húngaro-americano, cujos trabalhos foram reconhecidos durante as décadas de 40 e 50 pela *Classics Illustrated*. Blum, durante o período da Grande Depressão (1930-1940), trabalhou para vários estúdios de banda-desenhada, como *Eisner & Iger*, *Fox Comics*, *Quality Comics*, *Fiction House* e *Fawcett Comics*. Para a editora *Fox Feature Syndicate*, o artista cria/ilustra uma nova personagem, Samson, que surgirá no primeiro volume da coleção de bandas-desenhadas *Fantastic Comics*, em 1939. Anos mais tarde, entre 1948 até 1955, Blum começou a trabalhar com a editora The Gilberton Company, Inc., na qual ilustra mais de vinte e cinco volumes da coleção *Classics Illustrated*, os fascículos *Snow White and the Seven Dwarfs* e *Jack and the Beanstalk* da

¹⁴² A série teve sessenta e duas edições.

colecção *Classics Illustrated Junior*, e *the Story of Jesus*, para a colecção *Classics Illustrated Special Edition*.

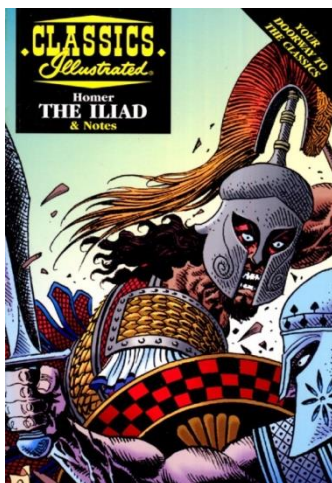


Fig. 1. Capa da obra *The Iliad* (*Classics Illustrated Study Guides Series*) (1997), Maurice A. Randall et Alex A. Blum

Nesta adaptação, apenas as cenas mais características da *Ilíada* são representadas. No entanto, o álbum também faz a apresentação das personagens centrais do poema, como Aquiles, Agamémnon, Zeus, Apolo, Heitor, Páris e Helena. Há um prólogo, cuja função é contextualizar o leitor na acção da narrativa, e em que se lê sobre o casamento de Helena com Menelau e o rapto da rainha de Esparta por Páris (Fig. 2), não havendo qualquer menção à maçã da discórdia.



Fig. 2 Rapto de Helena (p.2).

Ao longo de toda a adaptação, os heróis são sempre representados armados, incluindo Aquiles, mesmo depois de este se recusar a combater contra os Troianos (só

se liberta das armas quando as empresta a Pátroclo¹⁴³). As batalhas são demasiado curtas, omitindo-se algumas das mais importantes, como a de Páris e Menelau¹⁴⁴. Quanto à representação do sangue, esta não existe, exibindo-se, somente, os guerreiros caídos em combate. Porém, devemos-nos lembrar que esta é uma reedição do original publicado em 1950, década em que a banda-desenhada foi alvo de várias censuras, relacionadas com o horror e o terror.

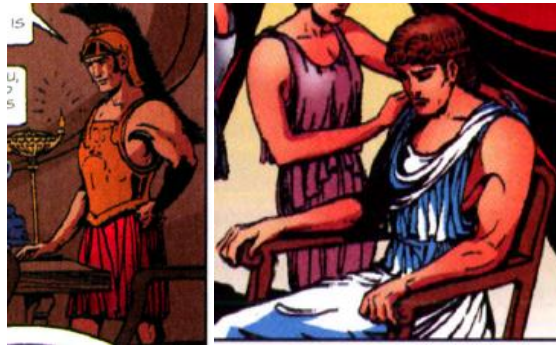


Fig. 3 Aquiles com armadura vestida (esq.) (p. 25); Aquiles despido da armadura (dir.) (p. 40).

Todavia, uma página dedicada às máquinas de guerra usadas pelos Aqueus para conquistar a cidade de Tróia chama a atenção do leitor. Nesta página, é representada uma muralha com torres de vigia e catapultas (Fig. 4). A introdução da catapulta como máquina de assalto é uma escolha interessante por parte do editor, porém a sua presença neste contexto é anacrónica. Apesar de ser uma máquina usada em batalhas de cerco, este instrumento de guerra foi criado muito mais tarde, provavelmente no tempo de Dionísio I de Siracusa, durante as guerras de conquista do poder, no séc. V a.C.¹⁴⁵ É assim anacrónica a presença de um elemento do Período Clássico, num cenário anterior ao Período Arcaico, ainda que nele cantado. No entanto, poderemos eventualmente tomar o Cavalo de Tróia como uma metáfora de uma máquina de assalto (Fig. 5), uma vez que foi essa “arma” que garantiu a vitória aqueia.

¹⁴³ *Il.* 16. 124-154.

¹⁴⁴ *Il.* 3. 340-382.

¹⁴⁵ “The historian Diodorus Siculus writes that in 399 BC, the catapult (*katapultikon*) was invented under the patronage of Dionysius I, tyrant of Syracuse. However, the weapon did not suddenly arrive out of the blue. In a work entitled *Ctesibius's manufacture of missile weapons* (*Ktésibiou Belopoiika*), the Roman engineer Heron of Alexandria explains that the catapult was inspired by an earlier mechanical weapon, the ‘belly shooter’ (*gastrophetés*). Another author, Biton, who is often unjustly discredited as a fraud, describes two advanced forms of the *gastrophetés*; he credits these to Zopyrus, an engineer from Tarentum in southern Italy who may have been active towards the end of the 5th century BC. Developments made by Zopyrus brought this mechanical hand-weapon into the realm of crewed artillery and allowed the development of the catapult.” Campbell et Delf 2003, 3.



Fig. 4 Muralhas de Tróia (p. 3).



Fig. 5 Representação do Cavallo de Tróia (p.44).

Como notámos, esta adaptação opta por representar apenas algumas sequências mais características da epopeia homérica. Algumas cenas são adulteradas e manipuladas, como por exemplo aquela em que não se faz qualquer referência à atribuição do poder a Diomedes por parte de Atena e ao pedido que a deusa faz ao herói para magoar Afrodite¹⁴⁶ (Fig. 6). Outro exemplo é o de Agamémnon ser representado com uma coroa de ouro e vestes púrpuras, realçando o seu estatuto de *basileus*. Facto interessantes nesta adaptação é de o próprio Atrida não substituir as vestes por uma armadura durante um combate contra o exército troiano.¹⁴⁷ (Fig. 7).

Todavia, não é representado o emblemático encontro de despedida de Heitor e Andrómaca¹⁴⁸, em que aparece também o filho de ambos, Escamândro/Astíanax. De igual modo, omite-se o fabrico do escudo e da armadura nova para Aquiles, tal como descrito no canto XVIII da *Ilíada*, assim como os funerais de Pátroclo e Heitor¹⁴⁹. A presença de Páris e Helena na acção é assinalada apenas no início da adaptação, perdendo, depois, a sua importância (Fig. 2).

¹⁴⁶ *Il.* 5. 121-132.

¹⁴⁷ *Il.* 11. 15-46.

¹⁴⁸ *Il.* 6. 399-406.

¹⁴⁹ *Il.* 23. 164-232; 24. 784-804.



Fig. 6. Diomedes atinge Afrodite (p.12). Cf. *Il.* 5. 334-340.



Fig. 7. Representação de Agamémnon (p. 30).

Há outros pormenores que provocam reacções no leitor. Um deles é o que se relaciona com as semelhanças que se percebem na composição de personagens como os dois Ajantes, representados como gémeos. Isto é, o *design* pelo que o artista opta para os representar fá-lo de modo praticamente igual, confundindo-se um com o outro (Fig. 8). Noutro exemplo, temos Tétis e Hera que surgem com um aspecto semelhante (Fig. 9).



Fig. 8. Representação dos Ajantes (p. 35).



Fig. 9. Representação de Tétis (esq.) (p. 25) e Hera (dir.) (p. 7).

Tais semelhanças podem confundir o leitor sobre qual personagem está a ser representada na acção. Para alguém que leu o *epos* homérico, só pelo contexto da acção é que consegue perceber quem é a personagem.

As cores vermelho e azul são usadas para distinguir os exércitos aqueu e troiano (Fig. 10). Já os deuses, quando representados no plano mortal, surgem de aspecto espectral (Fig. 11). Mas, quando aparecem no plano divino, ganham forma consistente, percebendo-se assim o artifício para distinguir os dois planos da epopeia. Esta opção dos autores é semelhante ao que acontece com outras bandas-desenhadas analisadas nesta Dissertação.

O editor refere que optou por continuar a narrativa até ao episódio do Cavalo de Tróia. É igualmente referida a morte de Aquiles por Páris, provocada por uma seta disparada pelo príncipe troiano contra o Pelida.¹⁵⁰ Não obstante, este episódio é contado essencialmente na *Eneida*.¹⁵¹



Fig. 10 Ájax (esq) com armadura vermelha e dourada contra Heitor (dir.) com armadura azul e prateada (p.16).



Fig. 11 Representação de Atena e Hera no plano divino (cima) e plano mortal (baixo). (p. 13)

Toda a banda-desenhada não passa de um resumo do Ciclo Troiano para crianças. Esta BD adaptou o *epos* original de forma a educar e entreter ao mesmo tempo o seu público leitor infantil. Toda a adaptação é baseada na ideia de cultura do classicismo, isto é, em que o período passado era reconhecido como algo perfeito¹⁵².

¹⁵⁰ Virg. *Aen.* 6. 56-57.

¹⁵¹ Virg. *Aen.* 2. 228-225.

¹⁵² “(...) *C.I* [*Classics Illustrated*] adopted the practices of the children literature’s adaptations. Thematic extensions, stylistic expansions, multiplication of the scenes, addition of minor characters, insertion and inclusion of other mythical themes, censorship, and a kind of reification of the world present the seeming subjugation to the original does not leave out certain interpolations that submit latent ideological standpoints of the adaptors.” Moula 2012, 593.

3.1.2. *Marvel Illustrated: The Iliad* (2007), Roy Thomas e Miguel Sepulveda

Marvel Illustrated: The Iliad, de Roy Thomas e Miguel Sepulveda, é uma banda-desenhada lançada entre Dezembro de 2007 e Novembro de 2008, por iniciativa da *Marvel Comics*¹⁵³. Contém oito fascículos de narrativa. A equipa autora da adaptação é composta pelo argumentista Roy Thomas, que “(...) se limitou a ser totalmente fiel ao texto grego original”¹⁵⁴ e por Miguel Sepulveda, autor dos desenhos, enquanto as cores são de Sandu Florea e Nathan Fairbairn, o estilo de letra da autoria de VC’s Joe Caramagna e a capa de Paolo Rivera.

Contudo, esta não foi a única adaptação sobre o *epos* realizada para a *Marvel Illustrated*. Com a mesma parceria, em 2009, Thomas e Sepulveda criaram uma colecção de cinco fascículos intitulada *Trojan War*.¹⁵⁵

Roy Thomas (n. 1940) é autor e escritor norte-americano de *comics* de super-heróis. Thomas foi um dos sucessores de Stan Lee (1922-2018), como editor-chefe da *Marvel Comics* no ano de 1972 até 1974. O escritor é conhecido no mundo da BD pelas suas obras *Conan the Barbarian*, *X-Men*, *The Avengers* e *All-Star Squadron*, como também por ser co-criador de várias personagens, e.g. Wolverine (James "Logan" Howlett) e Captain Marvel (Carol Susan Jane Danvers).

Miguel Sepulveda, de origem hispânica, é o artista por detrás dos desenhos desta adaptação do poema homérico. Os seus desenhos são conhecidos pelas bandas-desenhadas de *Thunderbolts* (2009) e *Thanos Imperative* (2010).

Como referido, a adaptação é dividida em oito cadernos (Fig. 1), que dão corpo aos vinte e quatro cantos da *Ilíada*, mais um prólogo, que tem como objectivo narrar como eclodiu a Guerra de Tróia. No total, a obra é assim constituída por 176 páginas. Eventualmente, parecerá pouco para um *epos* relativamente longo, mas é o suficiente para contar a sua epopeia.

¹⁵³ As personagens presentes nesta adaptação foram consideradas “super-heróis” do universo *Marvel*, fazendo parte da Terra-616.

¹⁵⁴ Rodrigues 2008, 50.

¹⁵⁵ Esta colecção é baseada no Ciclo Épico e noutras fontes do Período Clássico. É uma história de fantasia, isto é, baseia-se nos acontecimentos ocorridos na *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, para narrar uma nova história. Nesta nova narrativa, Zeus com a ajuda de Témis, deusa da justiça, pretende criar a Guerra de Tróia para destruir a humanidade e os seus excessos.



Fig. 1 Capas dos fascículos da colecção *Marvel Illustrated: The Iliad* (2007), Roy Thomas et Miguel Sepulveda

O primeiro fascículo da adaptação começa com um prólogo em que se conta como surgiu a rivalidade entre Aqueus e Troianos. O argumentista opta por referir o mito de Helena, como ela estava destinada a iniciar uma das maiores guerras da humanidade. Referem-se os chefes aqueus que queriam casar-se com Helena, devido à sua beleza e riqueza, e por ser filha do rei de Esparta, Tíndaro. Porém, foi Menelau o escolhido para marido. Seguindo o mito antigo, Ulisses sugere um juramento, através do qual todos os outros pretendentes de Helena se comprometem a protegê-la de qualquer ameaça¹⁵⁶. A ameaça surge quando todos menos esperam. Depois de Menelau se ter tornado rei, no seguimento da morte do pai de Helena, Páris, príncipe de Tróia, visita Esparta e é recebido segundo as leis da hospitalidade mediterrânea. O objectivo de Páris é raptar Helena¹⁵⁷, depois de Afrodite lhe ter prometido a mais bela das mulheres do mundo¹⁵⁸. Na banda-desenhada não é referido o mito da maçã da discórdia nem a escolha de Páris entre Atena, Hera e Afrodite.

Após o rapto de Helena, tem início a expedição aqueia, liderada por Agamémnon, irmão de Menelau e *basileus* dos Aqueus. O objectivo é resgatar a rainha

¹⁵⁶ Apollod., *Bibl.* 3.10.8; 3.10.9. Paus. 3. 20.9; 24. 10-11.

¹⁵⁷ Saph. fr. 16 (*PLF*) 5-13. Eur. *Or.* 57-65; 1363-1365.

¹⁵⁸ “O ciclo troiano contemplado pela obra de Homero é, em última instância, todo ele resultado de uma relação imprópria de hospitalidade: Páris rompe os laços de *xenia* (hospitalidade) ao levar consigo Helena para Tróia, uma vez que Menelau era seu anfitrião, o que leva à Guerra de Tróia (que fornece matéria para a *Ilíada*) e, findas as batalhas, ao retorno dos aqueus para casa (o que fornece matéria para a *Odisseia*).” Sais 2015, 13.

de Esparta. Também é referida a profecia de Calcas, segundo a qual os Aqueus só conseguirão conquistar Tróia com a ajuda do melhor dos Aqueus: Aquiles.

Depois de um cerco de nove anos, Criseida, a filha de Crises, sacerdote de Apolo, é capturada como espólio de guerra. Crises dirige-se com Agamémnon para pedir o seu resgate, mas este recusa-se a devolver-lhe a filha. Desesperado, Crises reza a Apolo numa noite de lua cheia para lhe pedir ajuda e Apolo concede-lha, largando uma peste sobre o acampamento aqueu¹⁵⁹. É nesta cena, que se inicia a *Ilíada* tal como a conhecemos.

A cena da assembleia, convocada por Aquiles¹⁶⁰, na adaptação, não difere muito da obra literária original. Há a discussão entre Aquiles e Agamémnon, relativamente à devolução de Criseida e à possibilidade de Agamémnon ficar com Briseida, espólio de guerra de Aquiles, como substituição do seu próprio saque¹⁶¹; a intervenção de Atena, quando agarra os cabelos de Aquiles para que não mate Agamémnon¹⁶²; e a recusa de Aquiles em continuar a combater¹⁶³ (Fig 2).

Quando Agamémnon manda os seus soldados ir à tenda de Aquiles buscar Briseida, Pátroclo dirige-se a Aquiles tratando-o por primo. Esta relação de parentesco não é referida no passo correspondente da *Ilíada*.¹⁶⁴ No entanto, talvez, por opção do argumentista, este quis revelar a linhagem de parentesco do lado paterno do Pelida, tal como a tradição clássica a entendia.¹⁶⁵ Como veremos, esta não é a única adaptação que refere esta linhagem.

O primeiro fascículo termina com o início da primeira batalha entre Aqueus e Troianos, o que equivale ao tratamento do material narrado nos cantos I e II da *Ilíada*.

¹⁵⁹ *Il.* 1. 9-53.

¹⁶⁰ Sendo porém que é Agamémnon que convoca a Assembleia e não o Pelida. *Il.* 1. 54-55.

¹⁶¹ *Il.* 1. 121-171.

¹⁶² *Il.* 1. 193-200.

¹⁶³ *Il.* 1. 233-244.

¹⁶⁴ *Il.* 1. 345.

¹⁶⁵ “Pátroclo – Filho de Menécio (filho de Egina e Actor), ele está ligado à família de Aquiles, sendo este, por parte do seu pai Peleu e do avô, Éuce, bisneto de Egina, mãe de Menécio, pai de Pátroclo.” Grimal 2020, 358.



Fig. 2 Intervenção de Atena contra Aquiles. (fasc. 1, p. 10). Cf *Il.* 1. 194-214.

O segundo fascículo (“Battle and Betrayal”), que engloba o argumento incluído nos cantos III e V do poema, aborda o combate de Páris e Menelau¹⁶⁶, mas também outras cenas-chave do *epos*, nomeadamente: a *Teikhoskopia*, o momento em que Helena assiste ao combate a partir das muralhas, identificando os guerreiros aqueus a Príamo com os anciãos a falarem mal dela nas suas costas¹⁶⁷ (Fig. 3); o Concílio dos Deuses que, na adaptação, ganham forma humana quando estão no Olimpo e forma astral no mundo mortal¹⁶⁸ (Fig 4); o início de uma batalha, depois de uma seta ter sido disparada por Pândaro contra Menelau, consequência de um conselho de Atena¹⁶⁹; a escolha de Diomedes como o “novo Aquiles”, por Atena¹⁷⁰; a luta entre Eneias e Diomedes e a derrota do herói troiano¹⁷¹; a tentativa de resgate de Eneias por parte de Afrodite, acabando por ser ferida por Diomedes, indo Apolo em socorro da deusa¹⁷² (Fig. 5); o auxílio de Atena a Diomedes para combater contra Ares¹⁷³; as acusações entre Zeus e Ares e o regresso de Atena e Hera ao Olimpo¹⁷⁴.

A partir da Fig. 4, o leitor consegue distinguir os deuses que estão presentes no concílio, através dos elementos iconográficos que estes envergam. Em primeiro plano, encontramos Zeus com uma coroa de louro dourada e a segurar um bastão de ouro com

¹⁶⁶ *Il.* 3. 324-374.

¹⁶⁷ *Il.* 3. 141-160.

¹⁶⁸ *Il.* 4. 1-2.

¹⁶⁹ *Il.* 4. 86-126.

¹⁷⁰ *Il.* 5. 1-3.

¹⁷¹ *Il.* 5. 166-310.

¹⁷² *Il.* 5. 311-346.

¹⁷³ *Il.* 5. 825-831.

¹⁷⁴ *Il.* 5. 864-899.

uma águia¹⁷⁵ no topo. Em segundo plano, são representados os restantes deuses do Olimpo, como Atena, com o seu elmo e cabeleira loura¹⁷⁶; por baixo desta, assumimos que seja Apolo, uma vez que o deus não enverga nenhum elemento iconográfico, mas faz parte da acção da narrativa; Hera, com a caracterização de um dos seus epítetos (“alvos braços”¹⁷⁷); Posídon com o seu tridente e túnica azul-clara, para o destacar como um deus marinho¹⁷⁸; e Hermes, o pétaso¹⁷⁹. Em terceiro plano, são representados outros deuses, sendo que o que se consegue identificar melhor é Ares, envergando a sua armadura completa, preparado para a batalha. Por fim, em último plano é representado Atlas a carregar o mundo nas costas¹⁸⁰. O uso da representação deste mito é, deveras, interessante, pois o leitor pode concluir através desta imagem, que os deuses têm o poder sobre o mundo e são eles que o governam.

Outro elemento também curioso, e que vemos de igual modo na Fig. 4, é o de o balão de diálogo dos deuses ser diferente do dos mortais. Ou seja, a cor do balão é azul e o tipo de letra é diferente, comparado com o dos mortais, que é branco, e o tipo de letra é menos ornamentado. Deste modo, o leitor consegue ter uma percepção de que os deuses têm um tipo de fala ou até tom de voz diferente dos mortais, distinguindo-os, assim, do plano divino e mortal em que ambos se encontram. Outro elemento de distinção entre mortais e deuses é a representação destes no campo de batalha. Como podemos reparar na Fig. 5, Apolo e Afrodite são representados como seres fantasmagóricos, com as suas próprias cores para os distinguir de entre os guerreiros. Apolo é representado com uma cor azul, enquanto Afrodite é cor-de-rosa, sendo porém que outros deuses têm as suas próprias cores no plano mortal, não se aplicando as cores azuis aos deuses masculinos e cores-de-rosa às deusas femininas.

¹⁷⁵ A águia é o animal que representa Zeus, tal como o pavão representa Hera e o corvo Apolo.

¹⁷⁶ “As insígnias de Atena eram a lança, o capacete e a égide. Ela possuía a égide em comum com Zeus. Sobre o seu escudo fixou a cabeça da Górgona, que Perseu lhe dera, e que tinha a propriedade de transformar em pedra todo o ser que a olhava.” Grimal 2020, 54.

¹⁷⁷ *Il.* 1. 55.

¹⁷⁸ *Il.* 25. 174.

¹⁷⁹ “Representavam Hermes calçado de sandálias aladas, a cabeça coberta com um chapéu de abas largas (pétaso), segurando o caduceu símbolos das suas funções de arauto divino.” Grimal 2020, 224.

¹⁸⁰ “Gigante, filho de Jápeto e da Oceânide Clímene (...). Participou na luta dos Gigantes e dos Deuses e a punição que Zeus lhe infligiu consistiu em sustentar sobre os seus ombros a abóbada celeste. (...) As especulações tardias consideram Atlas como um astrónomo que ensinou aos homens as leis do céu e que, por essa razão, foi divinizado.” Grimal 2020, 55.



Fig. 3 *Teikhoskopia* (fasc. 2 p.3). Cf. *Il.* 3. 141-160.



Fig. 4 Concílio dos Deuses (fasc. 2 p. 8). Cf. *Il.* 4. 1-2.



Fig. 5 Apolo em socorro de Afrodite. (fasc. 2 p. 18). Cf. *Il.* 5. 311-346.

O terceiro fascículo (“Whom the Gods would destroy”) trata os cantos VI a VIII, nada mais sendo do que a narração do combate entre os Troianos e Aqueus. Neste bloco, os Troianos ganham vantagem de terreno e de combate, deixando os Aqueus

inquietaos. Igualmente, representa-se um outro Concílio de Deuses, no qual se decide não ser feita mais nenhuma interferência divina no campo de batalha mortal¹⁸¹ (Fig. 6).



Fig. 6 Zeus com a Balança do Destino, pesando o Fado dos Aqueus e Troianos (fasc. 3 p. 15). Cf. *Il.* 8. 68-74.

O quarto fascículo (“Dawn... and Doom?”) engloba os cantos IX a XII, os quais abrangem a emboscada montada por Ulisses e Diomedes no acampamento dos Trácios (Fig. 7), para os matar durante o sono e roubar-lhes os cavalos¹⁸². O fascículo inclui também como a captura do espião troiano¹⁸³; a tentativa de Agamémnon convencer Aquiles a voltar ao combate¹⁸⁴; e a invasão troiana, liderada por Heitor sobre o acampamento aqueu¹⁸⁵. Este fascículo representa as acções bélicas da *Iliada*. O combate entre os soldados é violento e, sem qualquer censura, são representados os golpes mortais entre soldados. O facto de o fascículo terminar com a conquista de Heitor no acampamento aqueu cria no leitor uma sensação de suspense, igualmente conhecido com *cliffhanger*.



Fig. 7 Emboscada de Ulisses e Diomedes sobre o acampamento dos Trácios. (fasc. 4, p. 8). Cf. *Il.* 10. 469-481.

¹⁸¹ *Il.* 8. 1-29.

¹⁸² *Il.* 10. 469-481.

¹⁸³ *Il.* 10. 382-457.

¹⁸⁴ *Il.* 9. 114-161.

¹⁸⁵ *Il.* 12. 88-90

O quinto fascículo (“When the Gods make war”) aborda os cantos XIII a XV, incluindo: a interferência de Posídon no campo de batalha¹⁸⁶ (Fig. 8); a sedução de Zeus por Hera¹⁸⁷; a cólera de Zeus para com Hera, por ela o ter enganado¹⁸⁸; e a insistência aqueia no combate contra os Troianos¹⁸⁹. Este fascículo é a continuação do elemento bélico do anterior. As mortes são mais violentas, vendo-se decapitações, todavia censuradas através de sombras. No entanto, o leitor consegue aperceber-se do contraste de cores entre a batalha dos mortais e a sedução de Hera. No combate, as cores são escuras e saturadas, tornando o ambiente da acção pesado. Já na representação da sedução de Zeus por Hera e na interacção sexual entre ambos os deuses são aplicadas cores claras, transmitindo ao leitor um ambiente leve e feliz. Esta teoria de cor aplicada entre as duas cenas é, deveras, interessante. Nota-se que o artista quis transmitir ao leitor que a guerra é algo sombrio, na qual não existe qualquer prazer no acto de matar um igual, um ser humano; enquanto a relação amorosa entre os dois deuses soberanos transmite, ou deve transmitir, ao leitor que a vida não é só destruição, mas também alegria, felicidade e prazer.

O sexto fascículo (“The Return of Achilles”) começa com o canto XVI e termina no canto XVIII, incluindo-se assim a narração da morte de Pátroclo¹⁹⁰ e o fabrico da armadura e do escudo de Aquiles¹⁹¹, que será melhor abordado adiante (Fig. 20). O leitor consegue sentir a cólera de Aquiles, mas não a sua dor. É o sentimento de vingança que Aquiles transmite ao seu leitor. A ideia que o leitor consegue captar deste fascículo é de que o luto é algo passageiro. Que basta só um grito de ira e seguir em frente. Mas não é bem assim que o luto de Aquiles é representado na obra homérica. O Pelida nunca pára de sofrer, mesmo depois de ter matado Heitor, assassino de Pátroclo. E nesta adaptação gráfica, este elemento humano de Aquiles é abafado pela “masculinidade tóxica”, isto é, o homem não pode mostrar/sentir emoções.

O sétimo fascículo (“The Warth of Achilles”) abrange os cantos XIX a XXI, o que inclui o combate de Aquiles com o exército troiano (Fig. 9) e a sua investida contra

¹⁸⁶ *Il.* 13. 10-31.

¹⁸⁷ *Il.* 14. 300-328.

¹⁸⁸ *Il.* 15. 14-33.

¹⁸⁹ *Il.* 15. 727-746.

¹⁹⁰ *Il.* 16. 818-857.

¹⁹¹ *Il.* 18. 468-617.

Heitor¹⁹². A narrativa deste fascículo é apressada, não havendo pausas entre acções para o leitor poder absorver os acontecimentos representados. Existe muita confusão na leitura das cenas de combate. Mas não é isso que é a guerra? Uma mistura de movimentos que o indivíduo não consegue captar? Talvez o artista tenha tentado transmitir essa emoção ao longo desta BD: quando um soldado está parado, no campo de batalha, torna-se um alvo fácil; mas se estiver sempre em movimento tornar-se-á mais difícil atacá-lo. E é isso que vemos com Aquiles. O herói não pára de se movimentar, tornando-se, assim, um alvo difícil de atingir.



Fig. 8 Auxílio de Posídon ao exército Aqueu. (fasc. 5, p. 9). Cf. *Il.* 13. 10-31.



Fig. 9 Hefesto fabrica a nova armadura e escudo de Aquiles. (fasc. 6, p. 22). Cf. *Il.* 18. 468-477.

¹⁹² Estes cantos também são conhecidos como *Teomaquia*, devido à intervenção divina no campo de batalha.



Fig. 10 Aquiles em direcção ao campo de batalha. (fasc. 7, p. 5). Cf. *Il.* 19. 424.

Por fim, o oitavo e último fascículo (“When Titans Clash”) abrange os últimos três cantos da *Ilíada*, representando-se a perseguição de Heitor por Aquiles¹⁹³; o combate de ambos e a morte do príncipe troiano¹⁹⁴; a profanação do cadáver de Heitor¹⁹⁵ (Fig. 11); e o resgate do seu corpo e funeral.¹⁹⁶



Fig. 11 Profanação do corpo de Heitor. (fasc. 8, p. 13). Cf. *Il.* 22. 395-404.

Uma primeira conclusão a destacar desta síntese é o facto de a adaptação ser coerente com a epopeia original. O leitor consegue sentir a narrativa épica na obra desenhada. Segundo O'Rourke, *blogger do site PopMatters*:

Consequently, their influence in the battles is important to the success of either side and their petty and often childish infighting causes the battle's momentum to shift back and forth. It would have been easy for Thomas and Sepulveda to have failed in their objectives at this point. Other adaptations and Illustrated Classics have sometimes been unable to use the artwork to adequately capture the writing. As a result, what was amazing in prose can sometimes fail in comic book form. Sepulveda's talent however

¹⁹³ *Il.* 22. 188.

¹⁹⁴ *Il.* 22. 273-369.

¹⁹⁵ *Il.* 22. 396-405.

¹⁹⁶ *Il.* 24. 659-670; 788-804.

avoids that fate. His art is so elegantly seamless that the gods and goddesses manipulations and intrusions into the affairs of humans does not come across as cheesy or silly.¹⁹⁷

No entanto, ao mesmo tempo é de notar que algumas cenas foram omitidas, apressadamente tratadas e até alteradas, no que à sua ordem de apresentação diz respeito. Assim, por exemplo, não há referências a outros mitos, constantes na narração de Homero, e cujo intuito é, por vezes, ajudar os heróis nas suas decisões.¹⁹⁸ Aparentemente, os autores cingem-se à narrativa troiana, prescindindo dos elementos complementares próprios da epopeia. Outro exemplo é o funeral de Pátroclo, que no *epos* abarca um canto inteiro, e na banda-desenhada foi reduzido a um quadrado de desenho (Fig. 12). Esta decisão, por parte dos adaptadores, é compreensível, pois a obra homérica é um relato extensivo e promenorizado nas cenas de combate, e para fazer uma adaptação para a banda-desenhada de tal narrativa, foi necessário seleccionar as cenas mais marcantes e representar de forma sucinta as acções do enredo.



Fig. 12 Funeral de Pátroclo. (fasc. 8, p. 15). Cf. *Il.* 23. 179-183.

Outra situação a destacar é a censura das cenas de combate. Sendo a *Ilíada* uma obra sobre guerra e de conter descrições bastante pormenorizadas de mortes e de chacinas de guerreiros¹⁹⁹, seria de esperar a representação intensa desses elementos numa adaptação que vive da imagem. Ora, na adaptação de Thomas, essas cenas são quase censuradas com sombras e planos escuros, não se conseguindo perceber, na maior parte das vezes, o que está a decorrer na acção (Fig. 13).

¹⁹⁷ O'Rourke 2009

¹⁹⁸ "The brilliance of Homer is the way his story undermines and questions the very ethos that it is nominally helping to create. Thomas is unable to give these themes the time they need and as a result a significant portion of the stories' intellectual power is diminished." O'Rourke 2009.

¹⁹⁹ *Il.* 5. 55-83.



Fig. 13 Batalha no rio Xanto. (fasc. 7, p.11). Cf. *Il.* 21. 20-21.

Outra questão que incomoda o leitor é a quase incapacidade de distinguir qual a personagem presente na acção, quando ela está armada, pois as representações dos guerreiros são quase todas semelhantes. Apesar de haver um padrão de cores que distingue os Troianos (azul) dos Aqueus (vermelho) (Fig. 14), as únicas personagens que se conseguem compreender são Ájax, filho de Télamon²⁰⁰, por ser representado sem a parte de cima da armadura (Fig. 15); Aquiles, com a sua nova armadura, feita de metal dourado, semelhante a ouro (Fig. 16); e Heitor com a sua armadura de hoplita, de cor castanha, para se destacar dos outros soldados troianos, que envergam armaduras de tons azul e cinzento (Fig. 15).



Fig. 14 Combate entre Menelau, envergando uma armadura de tons vermelho e dourado, e Páris, com uma armadura de tons azul e prateado. (fasc. 2, p. 5) Cf. *Il.* 3. 361-367.



Fig. 15 Troca de armas entre Heitor, que veste uma armadura de tons castanhos, e Ájax, que enverga uma tira de couro sobre o tronco nu. (fasc. 3, p. 12) Cf. *Il.* 7. 303-305.

²⁰⁰ Que é o maior dos dois Ajantes.



Fig. 16 Aquiles é vestido com a nova armadura e escudo. (fasc. 7, p. 4) Cf. *Il.* 19. 369-391.

Nas representações dos combates, muitos dos heróis encontram-se em posições, a que preferimos chamar “Coluna de Super-Herói” (Fig. 17), nas quais os corpos das personagens estão torcidos sobre si, não dando indício de a personagem ter uma coluna vertebral. Tal posição é bastante característica nas representações de super-heróis, tanto da *Marvel Comics*, como da *DC Comics*, designadamente dos que possuem agilidade e flexibilidade, e.g. o Homem-Aranha (Peter Parker) e Robin/Nightwing (Dick Grayson)²⁰¹.



Fig. 17 “Coluna de Super-Herói” (fasc. 2, p. 14). E.g. Nighthwing et Homem-Aranha.

²⁰¹ No caso de Dick Grayson, a sua agilidade e flexibilidade devem-se às suas capacidades acrobáticas, enquanto com Peter Parker advém dos seus superpoderes de aranha.

Por fim, há uma cena que se destaca pela negativa e apela à atenção de qualquer classicista ou amante de mitologia clássica: a descrição do escudo de Aquiles. Para grande desilusão dos classicistas, o episódio, essencial no poema homérico, não é representado com tanto pormenor como na obra original. Representam-se somente os símbolos do horóscopo e o céu com nuvens, lua e sol no centro (Fig.18). Para o leitor, que conheça uma das mais belas cenas/descrições da *Ilíada*, a expectativa de ver o episódio representado é desapontante²⁰².



Fig. 18 Pormenor do Escudo de Aquiles. (fasc. 7, p. 4) Cf. *Il.* 18. 478-608.

Todavia,

Thomas wrote in the introduction that his goal was to create a story that would make people who hadn't read *The Iliad* want to read it. Despite the reduction in size and the editing out of some of the story's more substantive aspects, I think that he and Sepulveda have achieved that end. As someone who has read and loved the original, I found the book fun and exciting, and I have no doubt that someone who hasn't yet experienced Homer's masterpiece will find something to enjoy as well. While it still remains to be seen whether those people will actually pick the book up and read it, from a qualitative standpoint I can categorically say that Thomas and Sepulveda have produced a fully realized story that illustrates the medium's strong potential for adaptation.²⁰³

²⁰² *Il.* 18. 478-608.

²⁰³ O'Rourke 2009

3.1.3. *La Sagesse des mythes: L'Iliade* (2016-2018) Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Pierre Taranzano

A adaptação da *Iliada* feita por Luc Ferry, Clotilde Bruneau, Pierre Taranzano (artista), faz parte da colecção, dirigida por Luc Ferry, intitulada *La Sagesse des Mythes*²⁰⁴. Este título pertence à editora Glénat Editions, que a lançou entre Setembro de 2016 a Setembro de 2018.²⁰⁵ Cada tomo possui no total sessenta páginas.

Luc Ferry (n. 1951) é um filósofo e político francês²⁰⁶. Este autor é reconhecido pelas suas obras sobre mitologia grega, sendo a sua colecção mais conhecida *La Sagesse des Mythes* (2016). Ferry reutilizou o mesmo título, de uma obra que tinha publicado em 2008, na qual é defendida a relevância dos mitos gregos no mundo contemporâneo.

A ideia de fazer uma série de banda-desenhada surgiu do desejo de Luc Ferry transmitir ao seu público, de forma simples e popular, as versões académicas/coerentes da mitologia grega. Pois, Ferry julgava que as outras representações dos mitos continham incoerências histórico-literárias.

As interpretações e recontos dos mitos de Ferry são influenciados por Timothy Gantz e Jean-Pierre Vernant. Todas as histórias são escritas por Ferry e transformadas em guião por Clotilde Bruneau. O director artístico de toda a série é Didier Poli e a arte da capa é criada por Frédéric Vignaux. As imagens são desenhadas no estilo *ligne claire*²⁰⁷ e o esquema de cores destina-se a utilizar cores associadas à Grécia Antiga, a

²⁰⁴ Outras obras da colecção: *L'Iliade* (2016-2018); *Prométhée et la boîte de Pandore* (2016); *Thésée et le Minotaure* (2016); *Jason et la toison d'or* (2016-2019); *Persée et la Gorgone Méduse* (2017); *Héraclès* (2017-2020); *L'Odyssée* (2017-2020) ; *Antigone* (2017); *La Naissance des Dieux* (2017) ; *Œdipe* (2018); *Dédale et Icare* (2018); *Les Méaventures du Roi Midas* (2018); *Tantale et autres mythes de l'orgueil* (2019) ; *Orphée et Eurydice* (2019); *Gilgamesh* (2019-2022); *Eros et Psyché* (2019); *Dionysos* (2020); *Bellérophon et la chimère* (2020); *Athéna* (2021); *Narcisse & Pygmalion* (2021); *Les Guerres de Zeus* (2021); *Sisyphé & Asclépios* (2021); *Apollon*; *Les Enfers: Au royaume d'Hadès* (2021); *Aphrodite* (2022); *Les Amours de Zeus* (2022); *Typhon* (2022).

²⁰⁵ O *boxset* da colecção foi lançado em Novembro de 2018.

²⁰⁶ Foi Ministro da Educação em dois governos sucessivos (2002-2004).

²⁰⁷ É um estilo de desenho que utiliza linhas fortes que têm a mesma espessura e importância, em vez de ser usado para enfatizar determinados objectos ou ser utilizada para sombreamento (por essa razão, às vezes, é também chamado de “linhas de democracia”). Além disso, o estilo apresenta frequentemente cores fortes e uma combinação de personagens contra um cenário realista. O uso de sombras é esparsa e todos os elementos de um painel são claramente delineados com linhas pretas. Este estilo de desenho foi criado por Hergé, na sua série, *Les aventures de Tintin*, em cuja inspiração artística se antevêm os trabalhos de Gluyas Williams e George McManus, nas décadas de 20 e 30. O nome foi cunhado por Joost Swarte em 1977.

saber: vermelho, castanho, azul, preto e branco, como também a aplicação de sombreado, perspectiva e o uso de cores mistas ao invés de puras²⁰⁸.

Clotilde Bruneau (n. 1987) é a argumentista da colecção *La Sagesse des Mythes*, sendo que também é conhecida por outros trabalhos realizados, tais como: *Les nouvelles aventures du Petit Prince* (2012); *Ils ont fait l'histoire: Charlemagne* (2014), co-parceria com Geneviève Bühler-Thierry e Vincent Delmas; e *Ils ont fait l'histoire: Soliman le Magnifique* (2015), co-parceria com Mathieu Esteban.

Pierre Taranzano (n. 1971) trabalhou como cenógrafo e artista de *storyboard* para estúdios de desenhos animados, ao mesmo tempo que realizava a sua colecção *Les Portes de Shamballah* (2007-2016), de quatro volumes, com a parceria de Axel Mazuer e Cyril Romano, para a editora Éditions Clair de Lune.

L'Iliade é uma obra dividida em três tomos: *La Pomme De Discorde* (*Maçã da Discórdia*), que inclui os cantos I a V da epopeia; *La Guerre des Dieux* (*Guerra dos Deuses*)²⁰⁹, que abarca os cantos VI a XVIII; e *La chute de Troie* (*Queda de Tróia*), abrange os cantos XIX a XIV, e inclui um extra sobre a conquista de Tróia pelos Aqueus. No final de cada tomo, tal como acontece com a sua adaptação da *Odisseia* pelos mesmo autores, há informação extraordinárias, redigida por Luc Ferry²¹⁰, sobre os mitos que fazem parte do Ciclo Troiano e algumas considerações, acerca das representações artísticas inspiradas por eles, em várias épocas.

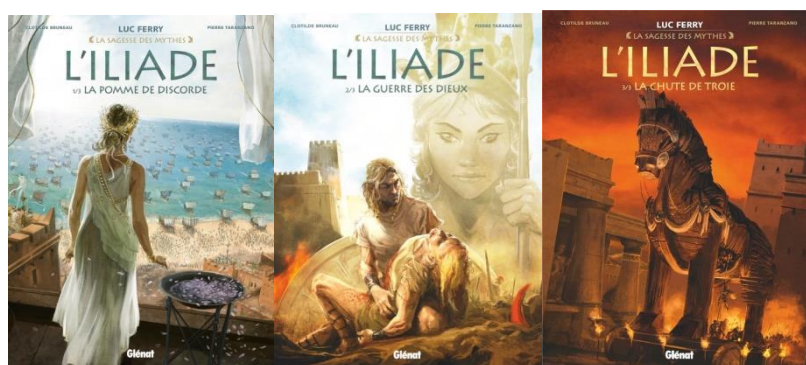


Fig. 1 Capas da colecção *La Sagesse des Mythes: L'Iliade* (2016-2018), Luc Ferry, Clotilde Bruneau e Pierre Taranzano

²⁰⁸ Rocha Pereira 2012, 623-624.

²⁰⁹ Este tomo é conhecido por conter as estratégias de guerra da *Iliada*.

²¹⁰ Nestas últimas páginas de cada tomo, o texto filosófico é de nível universitário, pelo que é necessário um pouco de conhecimento dos assuntos nele discutidos, por parte do leitor, para ser plenamente entendido.

Tal como acontece com o *epos* homérico, refere-se a peste espalhada por Apolo, sobre o acampamento aqueu. Na consequência da epidemia, realiza-se uma assembleia na tenda de Agamémnon, para ouvir os conselhos de Calcas. Quando Aquiles se enfurece com Agamémnon, por este lhe querer tirar Briseida, Atena manifesta-se à sua frente, todavia sem lhe agarrar nos cabelos, e o tempo da acção pára. Sendo uma deusa, o balão de diálogo no qual se inscreve a fala dos deuses no mundo mortal é diferente dos humanos (Fig. 2).



Fig. 2 Diálogo entre Atena e Aquiles (vol. 1, p. 9). Cf. *Il* 1. 200-218.

Quando Aquiles termina a discussão com Agamémnon, Tétis fala directamente com Zeus, sem ter falado primeiro com Aquiles²¹¹. A sua súplica é feita de pé (Fig. 3), em vez de se representar a posição típica de *hiketes*: uma mão no queixo e outra sobre os joelhos de Zeus²¹².



Fig. 3 Súplica de Tétis a Zeus (vol. 1p. 10). Cf. *Il* 1. 500-510.

Tal como acontece com a adaptação da *Marvel Comics*, os Aqueus e Troianos são distinguidos a partir das cores vermelho (Aqueus) e azul (Troianos) (Fig. 4). As armaduras troianas revelam algumas semelhanças com as armaduras representadas pelas fontes hititas entre c. 1650-700 a.C.²¹³ (Fig. 5). Outros elementos hititas incluídos nesta

²¹¹ *Il* 1. 348-363.

²¹² *Il* 1. 500-502.

²¹³ “(...) por volta do ano 1500 a.C. (...) os Hititas inventam a metalurgia do ferro. (...) Mas depressa serve para forjar armas, que dão aos Hititas uma superioridade esmagadora: com o choque, as espadas de

novela gráfica são a própria cidade de Tróia, ou a forma como ela é representada. A estrutura amuralhada e a cidadela são análogas às cidades-estado fortificadas da Idade do Bronze, do centro da Anatólia²¹⁴ (Fig. 6). O último elemento, efectivamente hitita, incluído é a representação iconográfica das divindades religiosas anatólicas. A primeira entidade divina a ser representada é a deusa do Sol, de Arina.²¹⁵ A sua figura, na BD, é representada sentada num trono e com uma criança ao colo, semelhante com a estátua de ouro da deusa de Arina, conservada no The Metropolitan Museum of Art (Fig. 9). A segunda representação divina é de um Lamassu²¹⁶, um ser protector e frequentemente representado nas paredes das estruturas arquitectónicas da civilização mesopotâmica, entre o VI milénio e séc. VIII a.C. Na banda-desenhada, é representado com duas cabeças, uma humana e outra de leão, asas de águia e o corpo de leão. No entanto, a sua representação recorrente era de uma cabeça humana (um homem com barba), asas de águia, corpo de leão e cascos de boi (Fig. 10).

bronze dos seus inimigos torcem-se ou quebram-se.” Perpère 1979, 172. Semelhante à espada de Menelau, feita de bronze, que quando é usada pelo rei de Esparta, que com ela golpeia o elmo de ferro do príncipe troiano, quebra a arma, tal o impacte (*Il.* 3. 361-364). Porém, na obra homérica, não há uma referência explícita do uso de ferro no armamento troiano, dando a entender, ao leitor, que ambos os exércitos usam armas de bronze (*Il.* 3. 348).

²¹⁴ Tróia tem algumas semelhanças com as fortalezas de Hattusha. “The ruins of the once-powerful Hittite city occupy a vast territory near the village of Bogazkale (former Bogazkoy). The territory falls into four fortified sites: Lower City, Upper City, Biiyiikkale and Biiyiikkaya. (...)One of the clay tablets discovered in Hattusha says that King Hantili I, the third king of the Old Kingdom period, who ruled in the first half of the 16th century BC, built the fortifications of Hattusha which 'earlier had no protection whatsoever'. However, this appears to be somewhat of an exaggeration, as it is now believed that the Lower City was fortified by the 16th century BC, though not anywhere near the extent to which King Hantili I fortified the site. There is no doubt that he substantially rebuilt and strengthened the defensive walls and erected new sections. (...) Temple 1 there were two cult chambers there, revealing that the temple was dedicated to two deities, supposedly the supreme deities of the Hittite pantheon, the Weather God and the Sun Goddess [Possivelmente em veneração a Tarhunna e Arina. Ver nota de rodapé 215]. (...) The Lion Gate is in the south-western section of the wall of the Upper City of Hattusha. It received its name from the two sculptures of lions in front of the exterior portal. The lions were not reproduced in full stature, only snout, breast and fore-paws. They appear as if emerging from the huge stone block on the sides of the gate. The scrupulousness of the reproduction is striking and they must have made an indelible impression on the visitor. It is interesting to note that the head of the lion on the left, damaged in ancient times, was obviously bigger than that of the lion on the right. (...) At last, having reached the Lion Gate, the assailants would have to struggle through the portals while being attacked to the rear by a tower of the outer defensive line and on the sides from both the flanking towers. This complex gate defense made a successful assault unlikely and would have forced any assailant to choose other sections for their attack. (...) Originally there was only one line of fortifications on the top of the rampart. Later on, towards the end of the 13th century Be, another line of fortifications was built outside the main wall, probably in the face of a growing threat to the city. The second wall was thinner and lower than the main one and its towers were placed opposite the curtains of the inner wall. These two levels of defense would have allowed simultaneous fire to be brought to bear upon the attacking enemy”. Nossou et Delf 2008, 25-32.

²¹⁵ A deusa do Sol de Arina é uma das três entidades solares importantes do panteão hitita. Também é conhecida por Arinniti ou Wuru(n)semu. É a deusa rainha e mulher do deus do tempo Tarhunna na mitologia hitita. Ela protege o reino hitita e é chamada de “Rainha de todas as terras”. O seu culto era praticado na cidade de Arina.

²¹⁶ Divindade tutelar híbrida da Antiga Mesopotâmia.

A inspiração de Luc Ferry para representar Tróia como uma civilização hitita sucede das expedições arqueológicas de Heinrich Schliemann, no início do ano de 1870. Até à data destas descobertas, realizadas em Tróia e Mykenai, não se tinha como certa a historicidade do *epos* ou de a Guerra de Ílion ter acontecido. Foi com a descoberta de Tróia VI, construída por volta de 1700 a.C., que se chegou à conclusão de que tais acontecimentos narrados por Homero eram verídicos e essas expedições arqueológicas suportam essa veracidade. Todavia, nos poemas de Homero, há sobreposição de épocas com a apresentação de elementos históricos que não coexistiram na mesma época. Significa isto que a sociedade homérica deriva da fusão de elementos históricos presentes no Período Micénico, com o uso do Bronze, e do Período Arcaico, com o nascimento da *polis*²¹⁷. “(...) Mykenai (...) Agamemnon’s homeland and apparently a metropolis of Southern Greece. The other was Troy, which is called Troie and Ilios in the poems. Troy, the focus of the war, was a fortress near the mouth of the Hellespont or Dardanelles in northwestern Asia Minor.”²¹⁸

Segundo Andrew Dalby, os Hititas tinham contactos ocasionais com o oeste de Arzawa, a qual chamavam de *Ahhiyawa*. Durante muito tempo, os estudiosos tentaram interligar com este o nome dado aos soldados gregos, *Achaiói*, pois segundo os registos hititas, o contacto entre os Hititas e os Ahhiyawa fez-se através de um lugar chamado Milawata, a Mileto grega²¹⁹.

Esta questão geográfica levanta ainda algumas problemáticas entre os académicos e historiadores²²⁰. Uma das teorias de Kayan, que talvez seja semelhante a de Dalby, é de Tróia ter sido uma cidade costeira durante o início da Idade do Bronze²²¹.

²¹⁷ Cf. Ferreira 1996, 58-63.

²¹⁸ Dalby 2006, 35.

²¹⁹ Cf. Dalby 2006, 54-55.

²²⁰ “Many of the western Anatolian sites manifest stronger contact with the Aegean islands, and often even with the Greek mainland, than with Troy. This may be explained in part by two observations of geography. The western Turkish sites are located along the alluvial plains of rivers which run from the mountainous eastern interior, westwards to the Aegean Sea. Much of the coast consists of small archipelagos which form natural links to the eastern Aegean islands. Miletos is a good example of this. Probably named *Millawanda* in the Hittite texts, Bronze Age Miletos has disclosed in several different campaigns of excavation an increasing volume of material that indicates its close ties to the Aegean, especially to Minoan Crete and to Mycenaean Greece. It is located on a natural route of traffic between the Turkish mainland and the islands, and through them to Crete at the south and to the mainland of Greece at the west. In contrast to this situation Troy is isolated in the northeastern corner of the region. Thus when there emerges evidence of interaction among the settlements of the Aegean basin, Troy’s position is that of a powerful, respected, but distant neighbor. In this regard Troy is like settlements in northern Greece in Thessaly, Macedonia, and Thrace, poised on the periphery of the Aegean sphere of interaction.” Wright 1998, 360.

²²¹ Cf. Kayan apud Wright 1998, 357.

“Thus Troy’s position seems to bespeak the prevalence of sea-voyaging during the Bronze Age, while control of land routes may have been more incidental to the city’s fortune.”²²²

Mas seria Tróia uma cidade hitita?

Deveras, defende-se que a civilização hitita conseguiu desenvolver o seu “império”, devido à sua localização geográfica, no centro e leste da Anatólia (actual Turquia), dando-lhe vantagem territorial. O facto de o Império Hitita estar dependente dos rios Tigre e Eufrates possibilitou-lhe um corredor de trocas comerciais, de entre o centro e leste da Anatólia para a Mesopotâmia²²³. Só durante os IV e III milénio a.C., as grandes cidades sumérias da Mesopotâmia (Ur, Uruk e Kish) sucumbiram ao Império Acádio, que consolidou assim a extensiva rede comercial dos rios Tigre e Eufrates e permitiu com maior facilidade, a conquista do resto do território da Anatólia. Ao noroeste, Tróia era considerada uma cidade periférica, favorecendo a região, pois permitia-lhe o acesso a outras regiões, como o noroeste da Anatólia, o Mar Negro, as Balcãs e territórios da Europa.

Com este acesso, Tróia conseguiu manter relações comerciais com os “Povos do Mar”. Porém, apesar de haver evidência de contactos entre povos, especialmente com os do Egeu, desde o Início da Idade do Bronze, é só por volta de 2400 a.C. (segundo as análises de radiocarbono realizadas nos artefactos encontrados até à data), que começam a surgir artefactos de cerâmica que sustentam essa relação, na Anatólia, em algumas zonas das ilhas do Egeu e da Grécia continental. Tróia conseguiu manter o interesse na zona leste da área mediterrânea antes de se expandir para a península italiana e norte e noroeste do Mar Negro, Balcãs e Europa. Nas recentes descobertas foi encontrado um navio naufragado em Ulu Burun, ao sudoeste da costa da actual Turquia, que datava do ano de c. 1400 a.C. Este achado tornou-se uma prova directa dos contactos entre Tróia e a região do Danúbio. Alguns estudiosos explicaram que a viagem marítima do navio não podia ser directa, mas teria de fazer paragens, sendo uma delas a cidade de Tróia. Uma das teorias de Korfmann é de Tróia ter sido um porto entre os mares Egeu e Negro, durante a Idade do Bronze. Nenhuma viagem podia ser realizada sem uma paragem, daí Tróia ter conseguido possuir tanto poder e riquezas.

²²² Wright 1998, 358.

²²³ As rotas comerciais que conectam estas áreas estão documentadas, estendendo o seu período de VI e V milénios a.C.

Deste modo, respondendo à pergunta previamente levantada, citamos Wright:

Troy's position in the world of the Early Bronze Age was clearly important but Troy was not in a position to monopolize access to the core civilizations emerging that time. Mesopotamia and Egypt were easily reached through the eastern Mediterranean, and even the peripheral areas of the Aegean began to profit from their proximity to this sphere. Yet neither in the Levant nor in the Aegean did the settlements succeed to the level of economic and political organization whereby they could consolidate themselves into states as in Mesopotamia and Egypt. So far as we now know this situation also held true for Troy and for her neighboring settlements along the west coast of Turkey. If we consider the ancient world at that time in terms of spheres of interaction, we could place Troy on the periphery of several of them and far from the core areas of Mesopotamia and Egypt.²²⁴

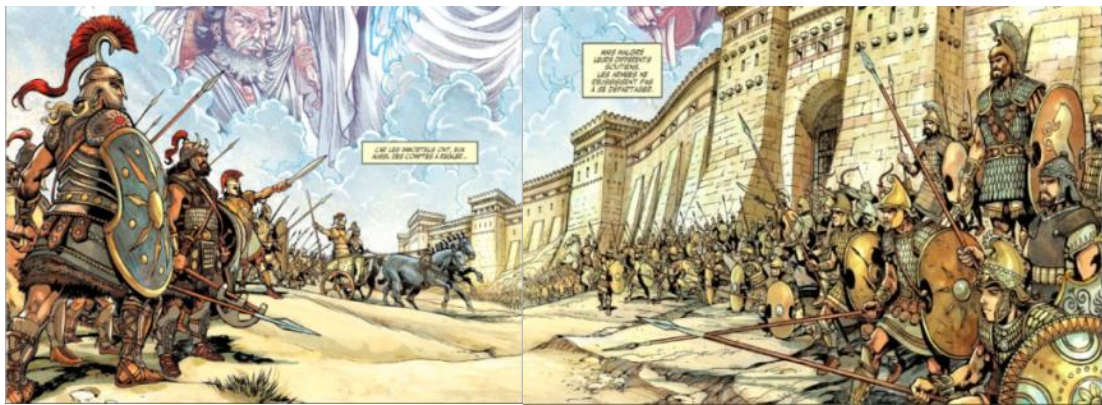


Fig. 4 Exército Aqueu (esq.) contra o Exército Troiano (dir.) (vol. 1p. 12-13).



Fig. 5 Pormenor do exército troiano (esq.) (vol. 1 p. 13); reconstrução de um guerreiro hitita (centro); guerreiro hitita, Museu do Pérgamo, Berlim (dir.).

²²⁴ Wright 1998, 360.

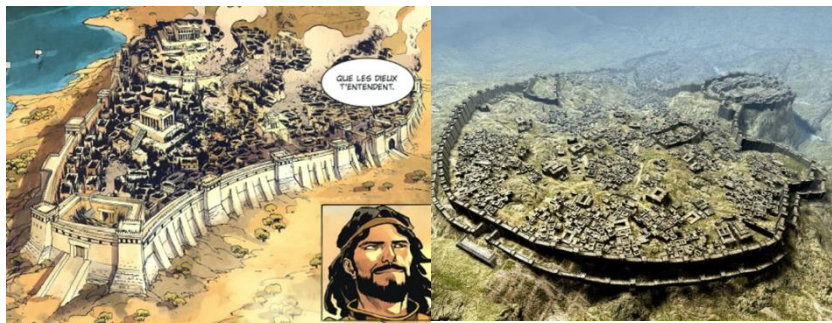


Fig. 6 Tróia destruída depois da invasão aqueia (vol. 3, p. 48) (esq.). Cf. Virg., *Aen.* 2. 800-803. Reconstituição da cidade de Hattusha (dir.).



Fig. 7 Pormenor das estátuas de leões (vol. 3, p. 43) (esq.). Porta dos Leões, actual Turquia (dir.).



Fig. 8 Pormenor das muralhas de Tróia (vol. 3, p. 15) (esq.). Reconstituição da muralha de Hattusha (dir.).



Fig. 9 Pormenor da estátua da deusa de Arina (vol. 1, p. 47) (esq.); estátua de ouro da deusa hitita do Sol de Arina (c.1500 a.C. – 1200 a.C.), The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. (dir.)



Fig. 10 Representação parietal de um Lamassu (cabeça humana, asas de águia e corpo de leão) (vol.1, p.47) (esq.); Estátua de um Lamassu (c. 883-859 a.C.), The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (dir.)

Retomando a análise da adaptação, outra característica a assinalar é a presença de *flashbacks* na acção, com o objectivo de contextualizar o leitor do enredo. O primeiro desses *flashbacks* diz respeito à entrega da maçã da discórdia por Hermes a Páris. A cena é apresentada aproveitando o momento em que Páris pastoreia no Monte Ida. Depois, aparecem as deusas Atena, Hera e Afrodite, quais concorrentes à escolha do príncipe troiano, e com elas as respectivas promessas, para que o príncipe-pastor entregue a maçã a uma delas²²⁵ (Fig. 11).

O segundo *flashback* é relativo ao casamento de Tétis com Peleu, o que inclui o facto de Éris não ter sido convidada e de ter deixado a maçã aos cuidados de Zeus (Fig. 12); nesta sequência, inclui-se a decisão de Zeus mandar Hermes encontrar alguém “ingénuo” que escolha a quem dar a maçã²²⁶.

O terceiro *flashback* é sobre o presságio de Hécuba (Fig. 13), que, quando estava grávida de Páris, sonha que o seu bebé virá destruir Tróia, havendo por isso que expor a criança, o que levou à sua adopção por um pastor²²⁷.

²²⁵ Apollod. *Bibl.* 3.12.5; Soph. *Alexandros* (obra perdida); Eur. *Andr.* 284-293; *Iph.* 573, 1284; *Hel.* 376; *Tr.* 924.

²²⁶ Hes. *Theog.* 225; *Sc.* 148, 156; *Op.* 11; Hyg., *Fab.* 92; Virg. *Aen.* 1. 27; Apul. *Met.* 10.

²²⁷ “Páris, também conhecido por Alexandre, é o filho mais novo de Príamo e Hécuba. Um prodígio precedeu o seu nascimento: já no termo da gravidez, a mãe sonhou que dava à luz uma tocha que punha fogo à cidadela de Tróia. Príamo pediu a explicação desse sonho a seu filho Ésaco (...), que afirmou que a criança que ia nascer causaria a ruína de Tróia e aconselhou-o a eliminá-la à nascença. Mas em vez de



Fig. 11 A escolha de Páris (vol. 1, p. 17).



Fig. 12 A maçã de Éris (vol. 1, p. 27).



Fig. 13 O sonho de Hécuba (vol. 1, p. 46).

matar o menino, Hécuba mandou expô-lo no Ida. Páris foi criado por pastores, que o recolheram e lhe deram o nome de Alexandre (o «homem que protege», ou o «homem protegido»), porque não morrerá na montanha por ter sido recolhido e «protegido.» Grimal 2020, 355.

Regressando à acção da *Ilíada*, após a luta de Menelau e Páris, e de este se sentir culpado pela guerra que causou, Hera e Atena incentivam a luta entre Aqueus e Troianos, o que se acelera com a violação das tréguas levada a cabo por Pândaro, a pedido de Atena. A deusa observa que os mortais são fáceis de manipular. Segundo Fortes, “Por esta parte tão activa do elemento divino tem-se desmerecido o valor dos heróis do poema, chegando a dizer-se que não passam de simples instrumentos nas mãos dos deuses.”²²⁸ Nesta banda-desenhada, conseguimos captar esse abuso de poder no campo de batalha. Quando os mortais lutam entre si, os deuses decidem intervir a seu bel-prazer, seguindo ou não as ordens de Zeus, usando os mortais, quase, como peões de guerra, com o objectivo de satisfazer as suas vontades interesseiras, apesar de, no *epos*, os deuses só servirem como auxiliares da vontade humana, para aumentar ou diminuir o seu valor no campo de batalha²²⁹.

Tal como acontece com Diomedes, tanto na banda-desenhada, como no poema homérico, o herói é usado como um soldado de “brincar” nas mãos dos deuses, para substituir Aquiles, durante a sua retirada no campo de batalha²³⁰.

Antes da batalha, Atena transforma Diomedes na sua máquina de guerra, dando-lhe um aspecto quase *hulkiano*, o que segue a tradição dos *comics* (Fig. 14). Quando Diomedes tenta matar Eneias, Afrodite coloca-se entre ambos e o herói aqueu fere a deusa no braço, fazendo-a derramar *ichor*, o “sangue” dos deuses, que nesta representação tem uma cor dourada²³¹ (Fig 15). Ferida, Afrodite abandona o filho e Apolo intervém, afastando Diomedes de Eneias.



Fig. 14 Diomedes, o “Novo Aquiles” (vol. 1, p 40). Cf. *Il.* 5. 1-8 (esq.); Red Hulk (General Thaddeus E. “Thunderbolt” Ross) (dir.).

²²⁸ Fortes 1923, 39-40.

²²⁹ Cf. Fortes 1923, 40.

²³⁰ O canto V é igualmente conhecido como a *Diomedia*.

²³¹ *Il.* 5. 334-340



Fig. 15 Diomedes fere Afrodite (vol. 1, 41.). Cf. *Il.* 5. 334-340.

Passando à cena do combate entre Pátroclo e Heitor, mais uma vez, Aquiles dirige-se a Pátroclo referindo-se ao grau de parentesco entre ambos. Na luta com Heitor, Pátroclo encontra-se de costas para ele, depois de Apolo lhe ter despidido a armadura. Heitor aproveita a oportunidade para o atacar por detrás e depois sobre o peito (Fig. 16). Esta atitude, na perspectiva do leitor, rouba o *kleos* ao herói aqueu, pois impede-o de morrer com glória no campo de batalha. Na verdade, sugere-se a ideia de traição ou cobardia por parte de Heitor, por não ter atacado o adversário de frente, olhando-o nos olhos.

Depois de a notícia da morte de Pátroclo ser dada a Aquiles, este cobre a cara com cinzas e o seu olhar transmite raiva e vingança relativamente a Heitor (Fig. 17). É então dada uma nova armadura a Aquiles, mas, mais uma vez, também nesta adaptação não há qualquer descrição especial do escudo, focando-se simplesmente na armadura que é exagerada, em comparação com as descrições homéricas e outras adaptações à BD (Fig. 18).



Fig. 16 Morte de Pátroclo (vol. 2, p. 41). Cf. *Il.* 16. 818-828.



Fig. 17 A vingança de Aquiles (vol. 2, p. 43). Cf. *Il.* 18. 22-27.

Nesta recriação das armaduras, tal como notámos relativamente às troianas, o autor deve ter-se inspirado nas recriações das armaduras micénicas e hoplitas. Com as Figs. 12 e 13 podemos verificar que Diomedes enverga uma armadura micénica, usada pelos soldados de infantaria no final do séc. XV a.C. (Fig. 19)²³². Ao fazer Diomedes usar uma armadura micénica enfatiza-se a ideia de que a acção do poema homérico, como defendem alguns historiadores, decorre durante a época micénica,²³³ ignorando-se, assim, a invasão dórica, ocorrida durante o séc. XII a.C.²³⁴. Homero atribui epítetos aos Aqueus, baseando-se nas suas armaduras de cariz micénico, i.e., “Aqueus de belas enémides!”; “Aqueus vestidos de bronze”.²³⁵ Todavia, Aquiles enverga um estilo diferente de armadura. Esta é semelhante às armaduras usadas pelos hoplitas²³⁶ do Período Clássico (Fig. 20).

Provavelmente, Luc Ferry deu a ambos os heróis diferentes armaduras para os distinguir no campo de batalha, ou para relembrar ao leitor que os heróis provêm de várias regiões diferentes da Grécia, como é descrito por Homero, no canto II, conhecido como “Catálogo das Naus”, na epopeia.²³⁷ Outra possibilidade de explicação da escolha de armaduras diferentes para os heróis, especialmente para Aquiles, é de a armadura do hoplita dar um estatuto social diferente a quem a enverga, associando-o à infantaria. Durante o Período Clássico, um hoplita podia ser também um cidadão rico, possuindo terras, propriedades. Assim, poderia pagar pelas armaduras e fazer parte da infantaria do

²³² Esta armadura, sendo a mais conhecida a chamada Panóplia de Dendra (c. 1425-1400 a.C.), é feita com placas de bronze. Vários elementos de armadura corporal (couraça corporal, ombreiras, placas de peito e placas de protecção inferior) do final do período micénico foram encontrados em Tebas, algumas faixas de bronze também foram encontradas em Micenas e Festos. Cotas de malhas de bronze foram encontradas em Micenas e Tróia e este tipo de armadura, a forma mais antiga de armadura de metal, foi amplamente utilizada em todo o Mediterrâneo oriental e no Próximo Oriente. “O uso do bronze (liga de cerca de 90 por cento de cobre com 10 por cento de estanho) estava então generalizado por todo o Egeu para o fabrico de ferramentas e de armas.” Hood 1968, 66.

²³³ Segundo Rocha Pereira na sua obra *Estudos de História da Cultura Clássica- I Volume – Cultura Grega*: “A presença de elementos micénicos nos Poemas Homéricos tem, efectivamente, sido objecto de discussão. Tem-se entendido geralmente que são micénicos: as figuras e seus epítetos; a riqueza de Micenas; a raridade do ferro; a noção de que *ánax* é mais do que *basileus*; o fausto dos funerais de Pátroclo; a arquitectura dos palácios, nomeadamente a presença do *mégaron*; objectos como o elmo de presas de javali, a taça de Nestor, a espada cravejada de prata de Heitor; a técnica de incrustações; o escudo de Ajax.” 2012, 63

²³⁴ Cf. Rocha Pereira 2012, 51.

²³⁵ *Il.* 1. 16; 5. 199.

²³⁶ “O hoplita usava elmo e armadura, transportava um escudo e a sua arma principal era a lança, não para atirar, mas para golpear e ferir na confusão que se seguia à carga de uma formação de lanceiros, cuja massa produzia o seu efeito. Esta táctica resultava apenas em zonas planas (...). Era nestes terrenos que os hoplitas atacavam em massa, com o objectivo de varrer os seus adversários pela força do impacto, a qual dependia totalmente da capacidade de actuarem como uma unidade disciplinada, capacidade essa que (...) aumentava o efeito da carga e os favorecia na luta corpo a corpo, uma vez que cada hoplita tinha de confiar na protecção do escudo transportado pelo seu companheiro da direita.” Roberts 1998, 2:101.

²³⁷ *Il.* 2. 559-568; 681-685.

exército grego, de modo semelhante a Aquiles. Uma vez que o herói é filho de uma deusa, Tétis, este tem de possuir uma armadura diferente para o distinguir do comum dos mortais.



Fig. 18 Nova armadura e escudo de Aquiles (vol. 3, p. 8 e 12). Cf. *Il.* 18. 478-617.



Fig. 19 Diomedes com armadura micénica (vol. 1, p.41) (esq.). Reconstrução de um soldado micénico, por Christos Giannopoulos (centro); Panóplia de Dendra (dir.).



Fig. 20 Aquiles com armadura hoplita (vol. 3, p.14) (esq.). Reconstrução de um hoplita, por Christos Giannopoulos (dir.).

Outro elemento que torna esta adaptação ainda mais interessante é o facto de no terceiro tomo haver elementos que remetem para a *Odisseia*, acentuando-se assim a intertextualidade. Numa das vinhetas deste tomo, encontramos Ulisses a olhar para um bordado com o desenho de um cavalo e a pensar em Penélope (Fig. 21). Ao ser referido o nome da rainha de Ítaca, e o facto de o herói sentir saudade por ela, o autor está a dar-nos pistas do que irá acontecer com Ulisses, ou seja, o início das suas aventuras pelos mares durante o seu *nostos*. Igualmente será este bordado que dará ao rei de Ítaca a ideia para a construção do cavalo de madeira, que garantirá a invasão aqueia à cidadela de Tróia (Fig. 22).



Fig. 21 Saudades de Ulisses (vol. 3, p. 3).



Fig. 22 Ideia de Ulisses (vol. 3, p. 29).

Este bordado, não só mostra a mestria de Penélope na arte de tecer, como também é uma representação da condição da mulher na Antiguidade Clássica (questão levantada adiante, nesta Dissertação). “Em Homero, fiar e tecer são tarefas exclusivamente femininas. (...) Numa sociedade machista em que a mulher era constantemente silenciada, a tecelagem era uma das poucas formas que ela tinha de se comunicar.”²³⁸ De uma outra perspectiva, dá-se a entender através da BD que foi Penélope a ter a ideia para a construção do Cavalo de Tróia e do estratagema a ele associado²³⁹.

²³⁸ Sais 2015, 10

²³⁹ “Greek culture inherits from Indo-European a metaphor by which poets and prophets define themselves as ‘weaving’ or ‘sewing’ words. That is, they describe their activity in terms of what is originally and literally woman’s work par excellence. They call their product, in effect, a ‘metaphorical web’. But which, then, is the original and which is the metaphorical process? Is weaving a figurative speech or is poetry a figurative web? The question cannot be decided. Weaving as the sign-making activity of women is both literal and metaphorical, both original and derived. It is, like the Muses’ speech, ambiguously true speech and an imitation of true speech.” Bergren apud Sais 2015, 12.

Depois da luta de Aquiles com Heitor, e de o herói aqueu vencer, a acção passa por um *timeskip*, ultrapassando, assim, a narrativa original da *Ilíada*. Neste lapso temporal é evitado o funeral de Heitor, para passar à batalha, em que Aquiles é morto por uma flecha lançada por Páris, com a ajuda de Apolo. O corpo de Aquiles é protegido pelos seus companheiros²⁴⁰ (Fig. 23). A seguir ao funeral de Aquiles, surge uma nova personagem, Pirro, filho do herói rei dos Mirmidões. Será este a matar Príamo aquando da invasão da cidade (Fig. 24).



Fig. 23 Protecção do corpo de Aquiles (vol. 3, p.26).



Fig. 24 Morte de Príamo (vol. 3, p.45). Cf. Virg., *Aen.* 2. 491-553.

Na sequência da ideia de Ulisses, que envolve o cavalo de Tróia (Fig. 25), e da respectiva aplicação, os Troianos fazem uma festa, pensando que os Aqueus partiram,

²⁴⁰ Existe aqui um paralelismo com a protecção do corpo de Pátroclo pelo exército aqueu, na obra homérica. *Il.* 17. 6-8.

desmontando o cerco e desistindo da guerra. Todavia, no dia seguinte, os habitantes de Tróia deparam com o cavalo de madeira, que é apresentado por um espião aqueu. No início, os Troianos não acreditam na sua palavra, de o presente ser inofensivo. É Laocoonte²⁴¹ quem toma a iniciativa de questionar o presente dos Aqueus, atirando uma lança contra o cavalo de madeira (Fig. 26). Posídon não aprova a atitude do sacerdote e por isso solta dois monstros marinhos contra ele. As criaturas matam o sacerdote e os seus filhos. Acreditando que o cavalo é uma oferenda, os Troianos recolhem-no na fortaleza²⁴².

Ao cair da noite, os Aqueus atacam a cidade; porém só um dos príncipes consegue escapar: Eneias, que foge com o pai às costas e com alguns troianos que o seguem²⁴³ (Fig. 27). Depois da destruição de Tróia, Agamémnon e Ulisses falam sobre o regresso a casa (Fig. 28). Mais uma vez, encontramos outra vinheta que remete para a *Odisseia*, com a referência ao regresso a casa e às viagens que terão de fazer para o conseguir.

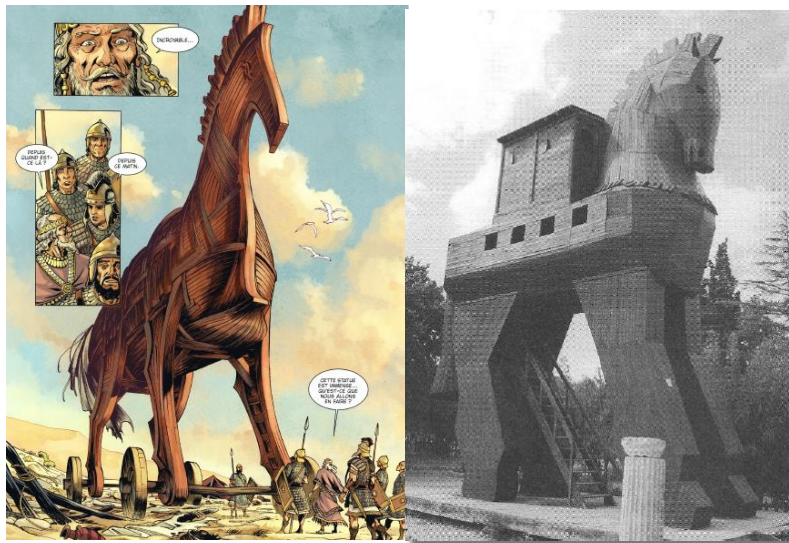


Fig. 25 Cavalo de Tróia (vol. 3, p.45) (esq.); Reconstituição actual colocada nas prováveis portas da antiga cidade (dir.).

²⁴¹ “Laocoonte (...) é um sacerdote de Apolo Tímbrío, em Tróia. (...). Quando os Gregos simularam o reembarque, deixando um cavalo de madeira na costa, os Troianos encarregaram Laocoonte de oferecer um sacrifício a Posídon, pedindo-lhe que multiplicasse as tempestades na viagem de regresso da armada inimiga. Mas quando o sacerdote se preparava para imolar um enorme touro em honra de Posídon, duas grandes serpentes saíram do mar e envolveram os seus dois filhos. Laocoonte foi em seu socorro, mas os três pereceram, asfixiados pelos animais (...). Perante este prodígio, os Troiano lembraram-se de que Laocoonte se tinha oposto à entrada na cidade do cavalo deixado pelos Gregos, tinha aconselhado que ele fosse queimado e tinha mesmo lançado contra ele um dardo, que fizera ressoar o ventre da estátua e revelara que era oco. Supuseram então que Laocoonte havia sido atacado em castigo dessa acção sacriliga (enquanto, na verdade (...) era Apolo quem vingava um outro sacrilégio, a profanação do seu templo).” Grimal 2020, 266-7.

²⁴² Virg., *Aen.* 2. 195-227.

²⁴³ Virg., *Aen.* 2. 624-729



Fig. 26 Laconte arremessa uma lança contra o cavalo de madeira. (vol. 3, p. 36.).
Cf. Virg., *Aen.* 2. 195-227.



Fig. 27 Fuga de Eneias com alguns troianos. (vol. 3, p. 43.). Cf. *Aen.* 2. 624-729



Fig. 28 Ulisses e Agamémnon falam sobre o regresso a casa (vol. 3, p. 48).

Esta adaptação, como qualquer outra, não representa todas as cenas do texto original. Muitas delas, até cruciais para a narração, são omissas ou alteradas. Disso é exemplo o encontro de Heitor e Andrômaca, que é mudado para o final da adaptação, quando Heitor se despede da mulher e esta o vê a morrer às mãos de Aquiles (Fig. 29). Na verdade, Astíanax, o filho de Heitor, nem é mencionado. Outra alteração é a ausência de Helena, que, tal como Andrômaca, só aparece no final da adaptação e de costas para o leitor, como se surgisse envergonhada ao subir para embarcação (Fig.

30)²⁴⁴. Apenas se refere o nome da rainha de Esparta, como se se tratasse de uma personagem ausente, ainda que presente. Podemos reparar que o traje de Helena é diferente de um traje tipicamente grego. Ela enverga a roupa que sugere um contexto minóico. Este pormenor, que abordaremos adiante (a questão da indumentária feminina) com mais pormenor, poderá ter várias interpretações, sendo a principal o facto de a Helena troiana ou Tróia se identificarem com os Hititas. Nas outras adaptações gráficas da *Iliada* que analisámos, Helena é sempre representada com aquilo que era usado pelos Gregos, um *peplos* grego. Nesta adaptação, o leitor pode interpretar a representação de duas maneiras: Helena adaptada à civilização troiana, entendida como hitita; ou Helena, que quando chega a Esparta, traz consigo a cultura troiana para território grego.

Voltando a comparar esta *L'Iliade* com a banda-desenhada da *Marvel Comics* anteriormente analisada, a proposta francesa não é tão fiel ao diálogo como a novela gráfica norte-americana. A adaptação francesa concentra-se sobretudo nos elementos gráficos, ao invés dos textuais. Por sua vez, os elementos pictóricos da BD focam-se essencialmente nas cenas de guerra, próprias do *epos*, sendo que as batalhas de longa duração são resumidas, focando-se os autores nos seus elementos constituintes. Ao contrário da adaptação norte-americana, a francesa não opta por censurar certas representações gráficas, como corpos decapitados e/ou expressões de prazer sexual entre duas personagens.

A valorização do elemento gráfico deve-se também ao artista Pierre Taranzano, autor do desenho. A sua arte revela uma mistura de realismo com romantismo cativantes. As personagens têm uma beleza única, apesar de, em algumas cenas, as suas expressões parecerem um pouco sobredimensionadas. Assim acontece, por exemplo, quando Tétis suplica a Zeus que os Aqueus percam a guerra. O deus é representado como quem se irá arrepender da decisão tomada (Fig. 31). Isto é, a sua expressão é representada como alguém que se encontra dividido entre as vontades dos deuses do Olimpo e o pedido de Tétis. Como “pai dos deuses”, talvez Zeus devesse ser representado com uma expressão de serenidade e autoridade, pois a suas decisões e palavras são lei. Zeus é a Justiça. Mas, tirando tal pormenor, o traço de Taranzano consegue prender o leitor e fazê-lo sentir-se incluído na acção.

²⁴⁴ Virg., *Aen.* 2. 554-587.



Fig. 29 Andrômaca vê Heitor a ser morto por Aquiles (vol. 3, p. 18). Cf. *Il.* 17. 475-514.



Fig. 30 Helena e Menelau (vol. 3, p. 48).



Fig. 31 Incerteza de Zeus (vol. 1, pp. 11-12).

3.1.4. *The Iliad: A Graphic Novel Adaption* (2019), Gareth Hinds

Esta novela gráfica de Gareth Hinds, publicada em 2019, com um total de 270 páginas, foi editada pela Candlewick Press, e é, talvez, a adaptação mais completa da *Ilíada* que escolhemos para fazer parte do *corpus* nesta Dissertação. “His magnificently realized graphic telling of ‘The Iliad’ — in its wealth of muted watercolored hues and evocative landscapes — condenses a more than 20-book-length poem into (...) narrative comics.”²⁴⁵

Gareth Hinds (n. 1971) é formado na Parsons School of Design e, ao longo dos anos, publicou algumas novelas gráficas baseadas nos clássicos da literatura, como *Beowulf* (2007), *The Merchant of Venice* (2008), *King Lear* (2009), *The Odyssey* (2010), *Romeo and Juliet* (2013), *Macbeth* (2014), *Poe: Stories and Poems* (2017) e *The Iliad* (2019). Igualmente, Hinds trabalhou no *design* artístico de alguns videojogos. O autor foi premiado pela *Literary Lights for Children*, da Biblioteca Pública de Boston.

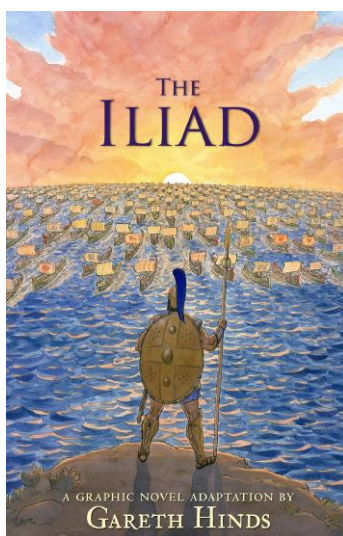


Fig. 1 Capa da obra *The Iliad A Graphic Novel* (2019), Gareth Hinds

Antes de a adaptação iniciar a sua narrativa, as primeiras páginas constituem a apresentação das personagens tidas como importantes, representadas com as suas armaduras, escudos e elmos, para o leitor as poder distinguir (Fig. 2 e 3). É o contrário do que acontece com a adaptação da *Ilíada* pela *Marvel Comics*, cujas armaduras são semelhantes, entre os combatentes. Uma vez mais o uso das cores vermelha e azul é

²⁴⁵ Umile 2019.

recorrente, sendo aplicadas aos exércitos aqueu e troiano respectivamente. Também os deuses são apresentados, sendo que cada um deles ostenta uma cor específica, como Hera, por exemplo, cuja cor é a púrpura; Atena é azul; Afrodite é cor-de-rosa (Fig. 4).

The painted panels of Hinds's "Iliad" — initially scripted and penciled digitally in desktop publishing software, cleaned up and finalized, and then printed and hand-watercolored (...). Each serves readers well even as the visual medium on its own goes a long way in decoding this dense Bronze Age work.²⁴⁶

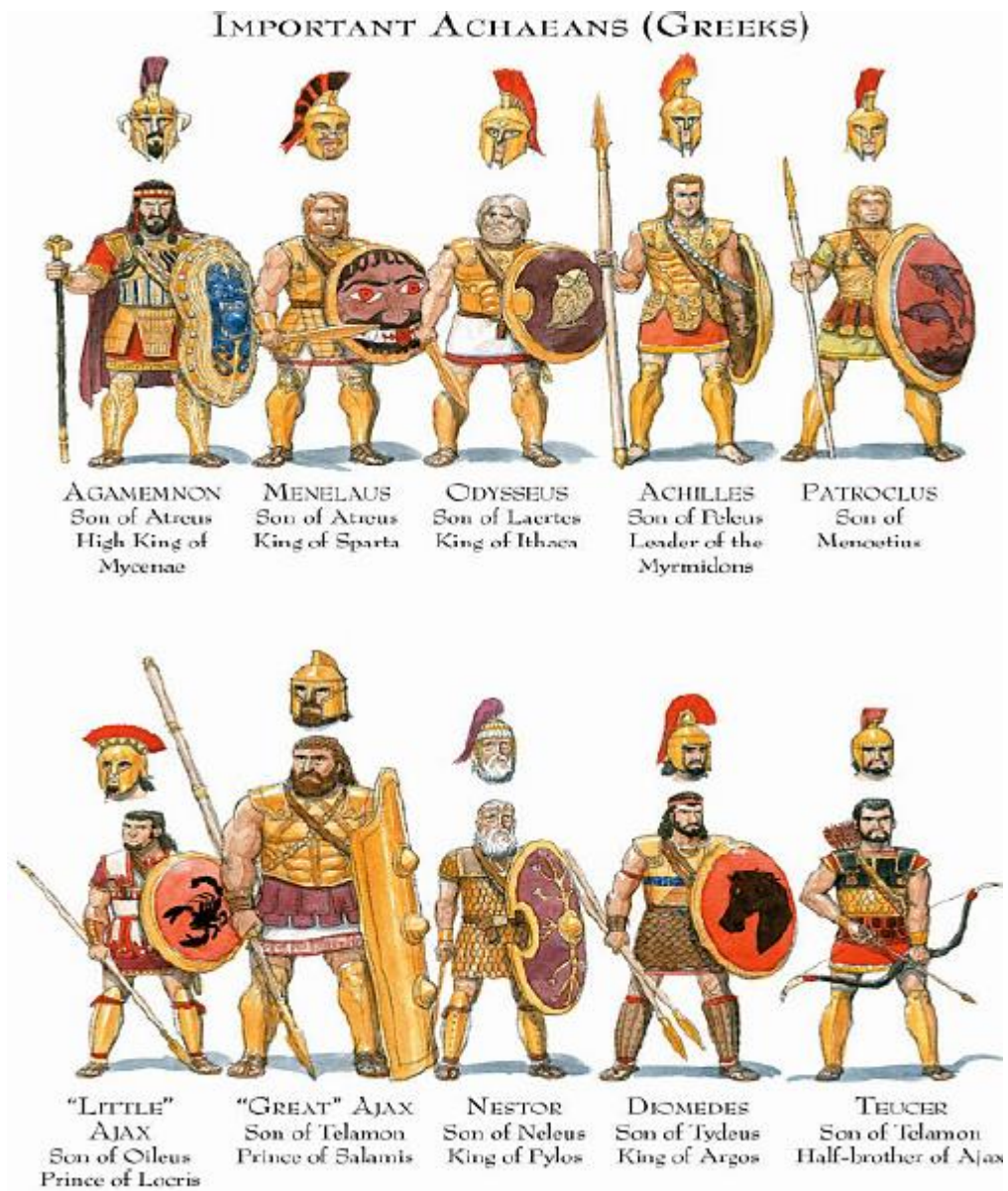


Fig. 2 O exército aqueu.

²⁴⁶ Umile 2019.

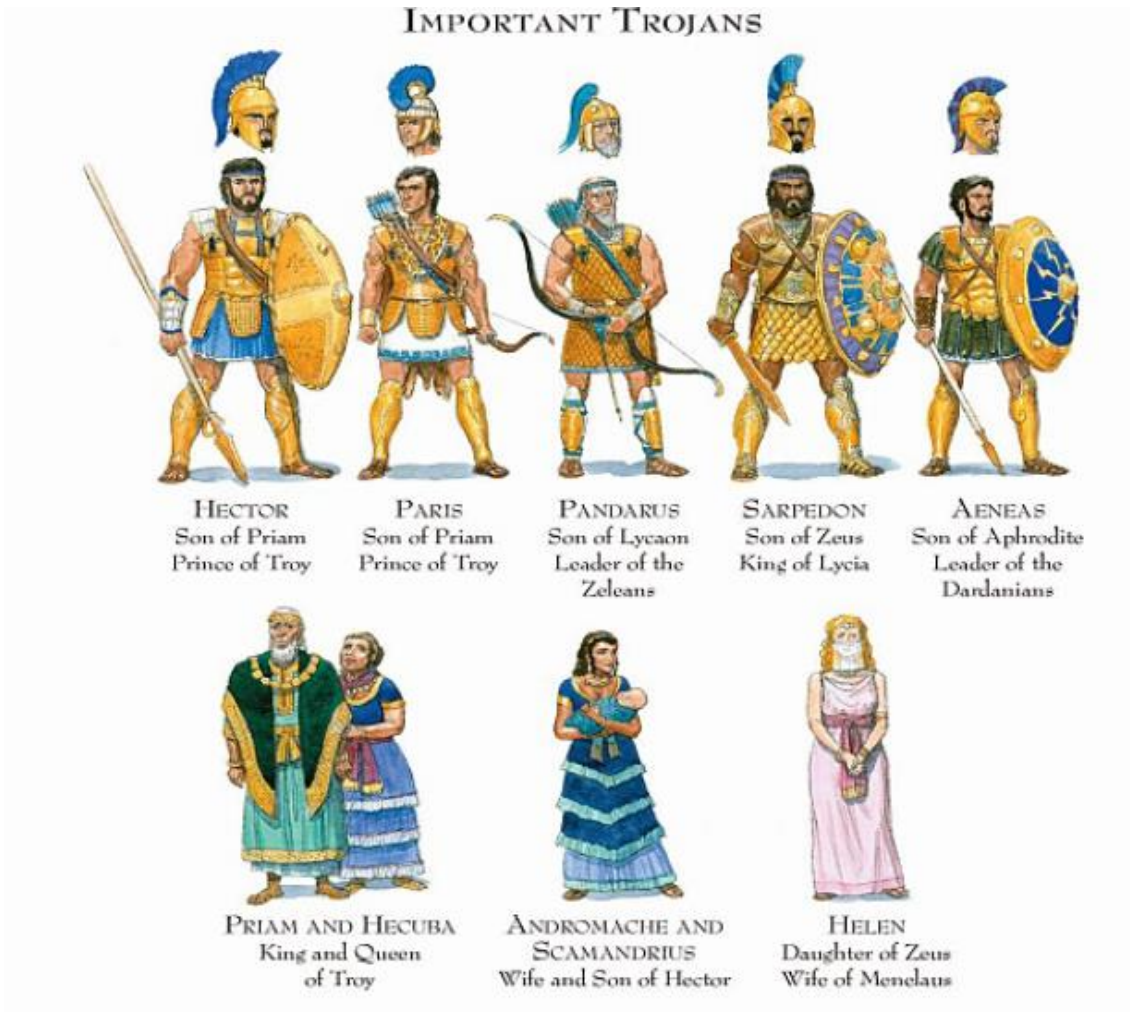


Fig. 3 O exército troiano.



Fig. 4 Os deuses.

A adaptação é dividida por capítulos, tal como acontece com a divisão do poema homérico, visto que contém vinte e quatro capítulos, número igual ao de cantos. A BD inicia-se com um prólogo que narra o mito da maçã da discórdia e o concurso (*agon*) a ele associado²⁴⁷ – episódio este ausente da *Ilíada*. Tal como acontece com a adaptação da *Marvel Comics*, o elemento textual é uma transcrição da obra homérica (Fig. 5).

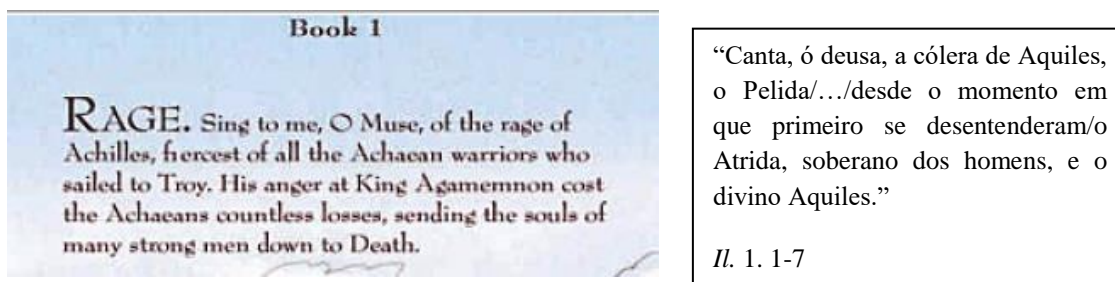


Fig. 5 Elemento textual da adaptação é uma transcrição da obra homérica. (p. 1)

Por vezes, os diálogos atribuídos às personagens tendem a ocupar demasiado espaço na respectiva vinheta. Mas é de assinalar que o autor adapta o texto homérico a uma prosa moderna, não lhe sendo alheio o objectivo de reter alguma da informação que Homero transmite no original.

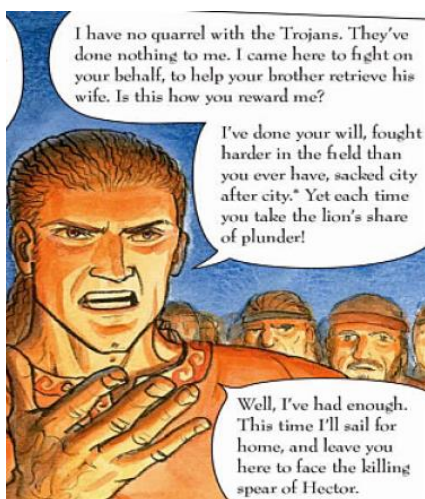


Fig. 6 Elemento textual ocupa quase 2/3 da vinheta (p. 6). Cf. *Il* 1. 148-171.

O autor desta banda-desenhada, contudo, consegue equilibrar os dois elementos, textual e gráfico, ao longo da adaptação. Hinds representa as cenas de combate sem incluir um único elemento textual, exceptuando-se, claro, as onomatopeias, cujo objectivo é reproduzir os sons, como os do arfar dos soldados e do choque entre lanças, escudos e espadas. Em contrapartida, nas cenas de assembleia, o texto é predominante (Fig. 6).

²⁴⁷ Hyg., *Fab.* 92.

Wide-angle landscapes in “The Iliad” comic are washed in light earth tones, while Hinds bathes the comparatively seldom-seen palace interiors in warm fireside-orange. As lengthy monologues sometimes crowd word balloons, background composite images fully visualize what’s being said. Monochromatic gods, depicted in rough linework, are set off from their richly colored, polished mortal counterparts, (...).²⁴⁸

Na primeira sequência desta novela gráfica, não levando em conta o prólogo que surge como cena de contextualização para o resto da narrativa, o autor faz um pequeno resumo do início da rivalidade entre os *basileis* Agamémnon e o Pelida Aquiles. Nela, também, se representa o pedido de ajuda que o sacerdote Crises faz a Apolo²⁴⁹. Quando o deus aparece, para lançar a praga sobre o acampamento aqueu, o leitor consegue perceber que o deus é representado com uma leve barba. Este novo elemento incluído no *design* da personagem dilui em parte o ar de mancebo, como é frequentemente representado nas esculturas e vasos do Período Clássico, sugerindo-se assim um ar mais maduro (Fig. 7). Trata-se de um Apolo em transição, referenciado quase como o cidadão grego, que tinha direito a falar nas assembleias da *polis*. Talvez a escolha do autor em dar ao deus das artes este ar maduro se deva a essa intencionalidade. Quando o Concílio dos Deuses é realizado, os deuses masculinos, com barba, falam e dão as suas opiniões, Apolo incluído²⁵⁰. Já Hermes, também representado nesta adaptação, mas como um adolescente, não usufrui do direito de isegoria na assembleia divina, talvez, precisamente, porque ainda não lhe cresceu a barba (Fig. 8).



Fig. 7 Representação de Apolo (p. 199) (esq.). Pormenor K5.11 *Apollo*, cratera figura vermelha, c. 405 - 385 a.C. National Archaeological Museum of Taranto (dir.).

²⁴⁸ Umile 2019.

²⁴⁹ *Il.* 1. 34-47.

²⁵⁰ *Il.* 24. 31-32.



Fig. 8 Representação de Hermes (p. 201) (esq.). Pormenor *K11.9 Hermes*, cratera de figuras vermelhas, c. 360 – 340 a.C. Musée du Louvre, Paris (dir.).

Ao contrário de outras adaptações da *Ilíada*, esta inclui o “Catálogo das Naus” integrado no canto II do poema homérico, dando-se assim a conhecer ao leitor a composição dos exércitos aqueu e troiano. Apesar de serem usadas cores diferentes para distinguir os dois exércitos, ambos os lados utilizam o mesmo tipo de armadura hoplita do séc. V a.C. Já os trajes das mulheres troianas assemelham-se a representações minóicas femininas (Fig. 9). O mesmo não acontece com o *design* de Helena, representada usando um *peplos* do séc. V a.C. e um véu que lhe cobre a parte inferior do rosto (Fig. 10).²⁵¹

Lloyd Llewellyn-Jones, na sua obra *Aphrodite's tortoise: the veiled woman of ancient Greece*, refuta que o uso do véu esteja associado ao estatuto social e identidade femininas. A partir das interpretações homéricas, Llewellyn-Jones argumenta que o uso do véu feminino era próprio das mulheres de estatuto social elevado²⁵², mas a partir do Período Clássico, as mulheres de estatuto social inferior começaram, também, a usá-lo, talvez até por mimese social. Igualmente, o uso do véu também poderia indicar que a mulher em questão era reconhecida e aceite socialmente por ter uma relação com um homem.²⁵³ Sendo Helena uma mulher casada, esta deveria usar o véu. A partir desse momento, Helena ganharia os seus próprios direitos sociais. Segundo Ste. Croix, na

²⁵¹ *Il.* 3. 141.

²⁵² “But we should be open to the idea that female rank in various Greek societies may have been endorsed or affirmed by the use of veiling, and that the veil itself became such a clear indicator of social status that it came to be used by women aspiring to social ‘position’.” Llewellyn-Jones 2003, 121.

²⁵³ Cf. Llewellyn-Jones 2003, 121.

obra *The Class Struggle in the Ancient Greek World*²⁵⁴, a mulher não era independente, isto é, não tinha o controlo sobre as finanças e os direitos de propriedade do *oikos* (essa questão será mais bem abordada, adiante, nesta Dissertação); a mulher, neste caso Helena, passa a ter o dever de garantir a descendência do monopólio do seu esposo. A função da mulher era a reprodução.

Llewellyn-Jones defende que a mulher tinha mais deveres do que obrigações. A posição social da mulher dependia da sua condição económica e legal perante a sociedade a que pertencia. Com isto quer dizer que, uma mulher pode subir a um meio social elevado, pela sua relação com o pai, irmãos, marido e até filhos. Mas isso não queria dizer que ela possuísse, em público, poder ou riqueza, pois tais elementos cabiam aos homens.

O véu também era usado nas sociedades do Próximo Oriente, nomeadamente na Assíria, c. 1250 a.C. Alguns estudiosos, como Claudio Saporetti, defendem que durante o Período Médio Assírio (c. 1400-1050 a.C.), na Mesopotâmia o véu era usado para marcar o estatuto social da mulher, semelhante ao que sucederia com as mulheres do Período Clássico Grego. A única diferença era não haver distinção, na sociedade assíria, entre as mulheres dignas e as mulheres comuns, de estatuto social mais baixo, concluindo que o uso do véu na Assíria não tinha qualquer cariz político-social envolvido, ao contrário do que aconteceria com os Gregos do Período Clássico²⁵⁵.

Retomamos a questão da representação de Helena com o véu.

Como abordado, Hinds tenta representar, com maior veracidade, o cariz histórico da obra homérica, introduzindo elementos iconográficos de cariz religioso e arquitectónico da época, sem perder o foco da obra que está a adaptar. Em Homero, a condição feminina tende a desempenhar os deveres tradicionais, como defendido por Ste. Croix, como a satisfação sexual do homem, dar-lhe filhos, cuidar do *oikos*, e ser praticantes dos ritos religiosos reservados só para as mulheres. Mas, na *Ilíada*, Helena não pratica tais acções.

No entanto, mesmo com estas funções, as mulheres homéricas usam o véu.

²⁵⁴ Cf. Croix 1981, 98.

²⁵⁵ Cf. Saporetti 1979.

“In Homeric epic, we find the veil worn by Helen, Hekabe, Andromakhe, Penelope, Nausikaa, Thetis, Hera, Ino, Kirke and Kalypso – daughters, wives and mothers of kings and princes, or else divine women.”²⁵⁶

Até este momento, não vimos, nas adaptações analisadas, nenhuma das personagens representadas com véu, sem ser a Helena de Hinds. Segundo Llewellyn-Jones:

According to the iconographic evidence of the seventh century, the type of veil most probably worn by Homer’s noblewomen would have been the bright and richly patterned *pharos*-type inspired by Near Eastern prototypes. Such veils no doubt looked expensive and were intended to be eye-catching with their brightly colored, tasseled and fringed hems²⁵⁷.

O mesmo acontece com a representação de Helena, nesta novela gráfica, a qual usa um véu com pedras preciosas e cor-de-rosa, chamando, assim, a atenção do leitor para o seu rosto²⁵⁸. O uso do véu sobre a parte inferior do rosto era utilizado durante o final do séc. IV a.C., coincidindo com a consciência de separação dos espaços públicos e domésticos no interior das casas gregas e o aparecimento das mulheres nos espaços públicos²⁵⁹.

Nesta novela gráfica, o leitor repara nesse pormenor: o de Helena usar o véu e Andrómaca não; talvez isso aconteça porque a primeira está fora do seu espaço doméstico, enquanto a segunda ainda permanece no seu *oikos*.

Outra teoria, igualmente levantada por Llewellyn-Jones, é de o véu, segundo a mentalidade do homem grego antigo, representa uma mulher casada (*anakalyptus*), a qual usaria o véu para se esconder dos olhares de outros homens. O rosto da noiva só seria revelado se os rituais assim o exigissem, sendo-lhe o véu tirado pelo homem e não por ela mesma. Talvez daí a Helena de Hinds ser representada com um, pois a espartana é uma mulher casada e só Menelau lhe pode tirar o véu, e não Páris. Outra teoria, mas esta aplicada ao Período Clássico Grego, é a de o véu ser usado para tapar o rosto da mulher, para que esta não mostrasse em público as suas expressões. Com isto, “allowed a woman to express her mood and situation. By veiling she could display her grief,

²⁵⁶ Llewellyn-Jones 2003, 124.

²⁵⁷ Llewellyn-Jones 2003, 128.

²⁵⁸ “Firstly, it appears that *if* the Homeric bias of exclusively depicting noblewomen beneath the sanctity of the veil can be accepted at face value, then the exclusive use of the veil by elite women (...).”Llewellyn-Jones 2003, 147.

²⁵⁹ Cf. Llewellyn-Jones 2003, 316.

anger, and separation from society (as indeed could a man in these instances), or her respect for those around her and her reverence for her own *aidos* and the *aidos* of others.”²⁶⁰

Como referido, na adaptação feita por Luc Ferry, Tróia teve contacto com as civilizações do Egeu e Mar Negro, sendo os povos associados a esta área geográfica conhecidos como Povos do Mar. Hinds poderá ter optado por esse contacto para tornar a “sua” Tróia numa civilização pré-grega, o que também faz, através das vestes das personagens femininas e, como veremos mais à frente, da arquitectura da cidade.

Na questão do vestuário feminino, as evidências que temos sobre a forma de vestir das mulheres provêm sobretudo do mundo minóico, nomeadamente através das representações artísticas e os registos dos ritos funerários da época. Temos como exemplo a chamada Deusa das Serpentes e a sua Sacerdotisa (c. 1700 a.C.-1450 a.C.).

Quando estas figuras foram descobertas, colocaram-se várias teorias sobre a forma como ambas aparecem vestidas. Lady Joan Evans, irmã de Sir. Arthur Evans, levantou a questão de as estátuas estarem a usar um corpete, semelhante aos que eram usados durante a época vitoriana²⁶¹. Já na década de 1950, Charles Seltman esclareceu que as estátuas possuíam um cariz sexual para o olhar masculino²⁶². Nos finais dos anos 60, Jacquetta Hawkes, numa visão mais feminista, afirmou que o tipo de decote que as estátuas ostentam era uma forma de representar o seu estatuto social elevado. Ora, se as mulheres minóicas poderiam alcançar um estatuto social elevado, isso significa que a sociedade minóica poderia ser matriarcal. Mas, a verdade é que cada uma destas teorias se baseia em questões culturais colocadas por cada década: Lady Joan Evans baseou-se no código de indumentária do final do séc. XIX; Seltman fundamentou segundo a liberdade sexual no cinema da década de 50; e Hawkes interpretou as estátuas com base nas ideologias feministas que estavam a surgir entre os anos 60 e 70 da nossa época. Com isto, os argumentos destes estudiosos fragilizaram-se e perderam a sua pertinência científica.

Analisando de perto o vestido de Andrómaca, tal como concebido por Gareth Hinds, aquele não tem o decote que expõe os seios da mulher, como acontece com as

²⁶⁰ Llewellyn-Jones 2003, 317.

²⁶¹ Cf. Evans apud Lee 2000, 111.

²⁶² Cf. Seltman apud Lee 2000, 111.

representações artísticas da Deusa das Serpentes. Este vestido cobre-os de uma forma modesta, mas também de censura, pois a BD tem como público-alvo o grupo infantil. No entanto, o vestido não deixa de transmitir o estatuto social da personagem: ela é futura rainha de Tróia, por isso deve demonstrá-lo através do seu vestuário²⁶³. É através da roupa que o indivíduo transmite a sua condição social sem o dizer. Se sabe vestir como convém ao seu estatuto, se o sabe demonstrar através das roupas, então não é necessário dizê-lo²⁶⁴.

Quanto a Helena, é representada com um *peplos* grego para a distinguir dos *peploi* troianos. Hinds, ao desenhá-la com uma roupa diferente da usada na civilização onde está como refém, diz ao leitor que Helena não pertence a Tróia, e nunca pertencerá. Esta é a prova de que, mesmo que seja amante de Páris, Helena está do lado grego/aqueu.

Outro indício que Hinds fornece ao leitor para distinguir as duas civilizações em conflito é a estrutura que atribui à cidadela de Ílion, semelhante à arquitectura micénica (Fig. 11 e 12), na qual “(...) a arquitectura dos palácios é diversa. Estes, em vez de um pátio central e uma interminável e confusa série de aposentos (...), são formados por um *mégaron*, aposento quadrangular com uma única entrada, em volta do qual se ordenam os restantes compartimentos da casa.²⁶⁵”



Fig. 9 Representação de Andrômaca com Astíanax (esq.). Fresco de mulher minóica (c. 1300 a.C.) (dir.)



Fig. 10 Representação de Helena (esq.). Pormenor com Helena de Tróia, *Helena e Menelau*, cratera, vaso de figuras vermelhas, c. 450-440 a.C., Musée du Louvre, Paris (dir.).

²⁶³ A cor azul, além da púrpura, era bastante rara de adquirir. Ao contrário da púrpura, que tanto está associada à realeza como aos deuses e que era extraída de bivalves, a pigmentação azul era obtida através do mineral lápis-lazúli, que existia na zona da Anatólia, por exemplo.

²⁶⁴ Cf. Lee 2000, 114.

²⁶⁵ Rocha Pereira 2012, 39.

Deveras, as descobertas arqueológicas feitas na actual Turquia provam tal semelhança arquitectónica entre ambas as civilizações, a hitita e a micénica.

During the Early Bronze Age the circuit wall is enlarged between Troy level I and Troy level II, but within the latter the changes have most to do with the structure and organization of the gates and walls. These continuities are also seen in the architecture, which progresses from the early rectangular house type of the earliest phase of the EBA into a more monumental form as expressed by the great rectangular buildings of Troy IIC, known to archaeologists as *megara*, a word adopted from Homer.²⁶⁶

Também não podemos esquecer que durante o Período Médio e Tardio, os palácios da Creta minóica e as cidadelas fortificadas da Grécia micénica²⁶⁷ mantiveram uma esfera de comunicação marítima na bacia do Egeu. Esta esfera de interacção estava fora do alcance de Tróia e das suas regiões²⁶⁸.

Com estas teorias, uma sobre o vestuário, outra sobre a arquitectura da cidade, é levantada uma nova questão: em que civilização Hinds se baseou para representar a civilização troiana? Na hitita ou na micénica?

Em nosso entender, diríamos que em ambas. Numa obra sobre guerra, como é a *Ilíada*, o leitor mais desatento pouca percepção tem da civilização e do estilo de vida que em que se situa a narração. Há o “Catálogo das Naus”, no Canto II, mas este só enumera os guerreiros, as suas cidades e genealogias dos heróis. Também temos o Escudo de Aquiles, no Canto XVIII, que aborda a sociedade homérica. Mas estes são, ainda assim dados escassos para conclusões mais assertivas. Talvez, o autor da BD

²⁶⁶ Wright 1998, 359.

²⁶⁷ “The initial Mycenaean fortification systems were intimately linked with the establishment of major palace complexes on mainland Greece. As such they may also reflect a consolidation of control and expression of power more than any perceived need for active defence. On the other hand, the final fortification systems were laid out with considerable care, and incorporated technical refinements such as secret cistern, galleries, sally ports and projecting bastions to protect gateways. Mycenaean citadels depended for their strength not only on planning but also on size and adaptation against current siege techniques. (...). The message of power, dignity and awe constitutes the metaphysics of fortification systems, and Mycenaean circuit-walls, bastions and gateways were designed or visual impressiveness as well as functional efficiency. (...). ‘Cyclopean’ is the term normally applied to the masonry style characteristic of Mycenaean fortification systems, (...) being built as two megalithic ‘skins’ with a fill of smaller rubble and earth, which is typical of Cyclopean masonry. (...). Mycenaean gateways [the Lion Gate] were so designed that an attacker would have to present the side on which he would normally carry his offensive weapons (shieldless or right side) toward the defenders in approaching the entranceway. (...). Mycenaean fortification architecture clearly owes nothing to Minoan inspiration. Not only are Minoan fortifications virtually unknown after the end of the Proto-palatial period but all Mycenaean fortifications systems date from a period well after the collapse of Minoan power. It is possible that the idea of fortification programmes on a grand scale was adopted from the Hittite sphere of influence in central Anatolia. However, in terms both of scale and of architectural details, Hittite fortifications are quite different from those of Mycenaean citadels.” Fields et Spedaliere 2004, 10-18.

²⁶⁸ Wright 1998, 368.

quisesse mostrar aos seus leitores quais as possibilidades de relacionar os Poemas Homéricos com as várias civilizações que coexistiram no Mediterrâneo da Idade do Bronze.

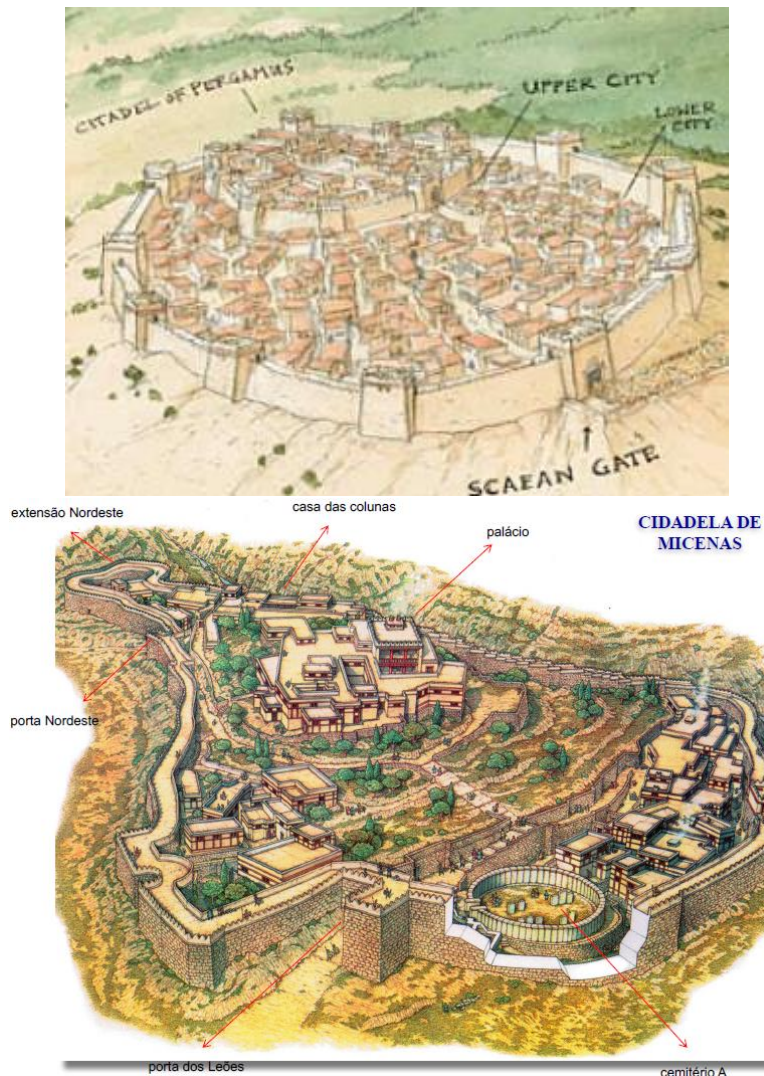


Fig. 11 Cidade de Tróia (cima). Reconstituição da cidadela de Micenas, por Donato Spedaliere (baixo).

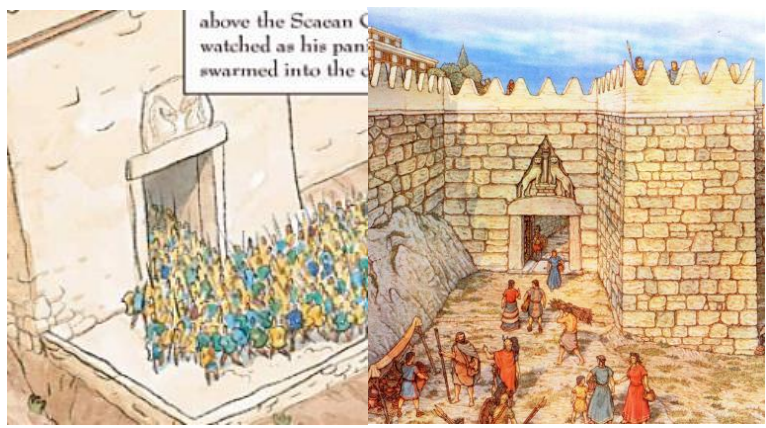


Fig. 12 Pormenor das portas de Tróia, com um emblema de cabeça de cavalos. (esq.). Pormenor das Portas dos leões, da cidadela de Micenas (dir.).

As cenas de combates são nesta adaptação quase tão *gore* quanto as descritas na *Ilíada*. Representam-se manchas de sangue próprias dos ferimentos causados pelas armas e cabeças decapitadas (Fig. 13). Porém, não são representadas as vísceras que saem do corpo dos soldados mortos, apesar de no *epos* homérico, isso ser referido algumas vezes.²⁶⁹ São, igualmente, apresentados na BD os heróis que morreram ao longo das batalhas descritas (Fig. 14).²⁷⁰



Fig. 13 Elemento *gore* na banda-desenhada.

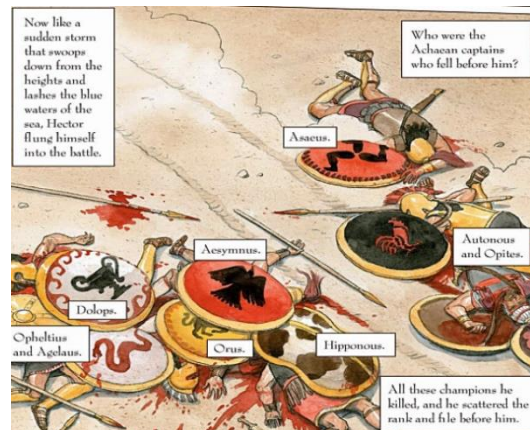


Fig. 14 Heróis mortos no campo de batalha (p.108). Cf. *Il.* 11. 299-309.

A morte de Pátroclo, por exemplo, é uma cena representada com grande emoção e sofrimento (*pathos*). Quando a notícia é dada a Aquiles, este geme de tristeza, ao invés de raiva e vingança, como acontece nas adaptações anteriormente analisadas, tornando a morte do companheiro de armas ainda mais dramática²⁷¹ (Fig. 15). O mesmo acontece com a representação do funeral e dos jogos fúnebres²⁷², sendo esta a única adaptação a fazê-la com pormenor (Fig. 16). Na cena do funeral de Pátroclo, inclui-se o pormenor caracteristicamente grego do corte de cabelo em contexto fúnebre, aqui feito por Aquiles que o impõe sobre o corpo do amigo²⁷³ (Fig. 17).

²⁶⁹ *Il.* 4. 524-526.

²⁷⁰ “Hinds’ figure-drawing strengths are made known when the first spears are hoisted — battle sequences are awash in gouging and decapitations, with bearded, brawny warriors, in detailed scale-armor breastplates, brandishing swords and ornate shields. Teeth bared and faces bloodied, they leap and lunge at one another, encircled by single-stroke motion lines as horse-drawn chariots conjure clouds of dust. Even as Hinds excised some battles for length and clarity, it’s a bloodbath.” Umile 2019.

²⁷¹ *Il.* 18.22-34.

²⁷² *Il.* 23. 164-225; 23. 287-897.

²⁷³ *Il.* 23. 140-141.



Fig. 15 *Pathos* de Aquiles (p.165). Cf. *Il.* 18.22-34.

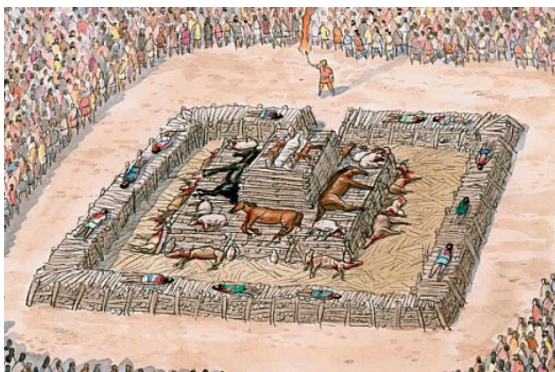


Fig. 16 Funeral de Pátroclo (pg. 223). Cf. *Il.* 23. 164-225.



Fig. 17 Corte de cabelo (pg. 222). Cf. *Il.* 23. 140-141.

A própria morte de Pátroclo é emblemática como uma “Bela Morte”, já que o herói recebe todas as honras possíveis através de um funeral completo, que vai desde o cuidado para que seu corpo permaneça belo antes mesmo de ser preparado para os ritos até a abertura dos jogos em sua homenagem, os quais sempre remetem à bela vida que o herói possuía e ao seu exemplo de um guerreiro completo²⁷⁴.

Ao contrário do que acontece com as adaptações da *Marvel Comics* e de Luc Ferry, a banda-desenhada de Gareth Hinds representa a éfrase do Escudo de Aquiles (Fig. 18), tal como o objecto é descrito no *epos* homérico. O álbum inclui toda uma página dedicada a essa representação iconográfica²⁷⁵, podendo, assim, o leitor contemplar com pormenor uma proposta de reconstituição da peça descrita no poema

²⁷⁴ Viegas 2010, 96.

²⁷⁵ “Hinds embellishes the ‘massive shield, five layers thick,’ with fussily inked graphic forms, engravings of castles, wildlife and much more.” Umile 2019.

homérico e do seu conteúdo decorativo: a sociedade homérica²⁷⁶. O autor consegue captar com perfeição a éfrase composta por Homero. Nesta representação gráfica do escudo podemos encontrar: os conhecimentos geográficos e astronómicos da época; a cidade em paz com cenas de boda e o julgamento; a cidade em guerra; os trabalhos nos campos (lavra, ceifa, vindima, pastoreio); divertimentos (dança, entre outros)²⁷⁷.



Fig. 18 Éfrase do Escudo de Aquiles (p. 175). Cf. *Il.* 18. 478-608.

No final da adaptação, o autor acrescenta umas notas sobre a *Ilíada* e a sua sequência, com referência ao Cavalo de Tróia e ao saque da cidade (*Ilioupersis*), o que não acontece com outras adaptações, que optam por representar a continuação do Ciclo Troiano. Também foi acrescentado, em anexo, o mapa dos exércitos aliados dos Aqueus e a rota que teriam seguido para chegar a Tróia. O mesmo se faz relativamente aos aliados dos Troianos. No final do álbum, o leitor pode encontrar as notas de Hinds, que registam as suas decisões para levar a cabo esta adaptação, como também a bibliografia consultada (pp. 252-262).

²⁷⁶ *Il.* 18. 478-608.

²⁷⁷ Cf. Rocha Pereira 2012, 80-81.

3.1.5. *Achille* (2018), Cosimo Ferri

Achille é o título da série de banda-desenhada adaptada por Cosimo Ferri entre Maio de 2018 e Fevereiro de 2021. Esta série foi publicada em duas editoras distintas: Tabou e Graph Zeppelin. A editora Tabou é uma marca editorial de Éditions de l'Éveil, fundada por Thierry Plée em 2004. Esta editora é especializada em obras que se constroem em torno do erotismo e da sexualidade. A Éditions de l'Éveil possui igualmente outra marca editorial, a Graph Zeppelin, que publica a versão censurada das obras publicadas pela Tabou.

Esta adaptação da *Iliada* tem as duas versões, a explícita e a censurada, a versão erótica dessa BD foi a escolhida para analisar nesta Dissertação.

Cosimo Ferri (n. 1976) é autor e artista italiano de bandas-desenhadas independentes. Em 1995, Ferri frequentou o curso de banda-desenhada em Pisa e em 1999 outro curso em Taranto, com Alessio Fortunato. Em 2002, o artista publica três álbuns de BD para a editora Aldo Pastore's Inksteria, a saber: nº0 e nº2 da mini-série *En Rouge*; e nº0 da série *Pentakos*. Durante o ano de 2004, Ferri solicitou à editora Eura Editoriale uma equipa de ilustradores só para trabalhar consigo. Durante esse ano, o artista trabalhou em banda-desenhada e também capas para as revistas semanais *Lanciostory* e *Skorpio*. Em 2005, Ferri juntou-se a Jonathan Steele como desenhista de vários álbuns de banda-desenhada. Em 2010, foi lançado em França o primeiro número da mini-série *Mara*, para as Edições Tabou, concluindo-se a série em 2017 com cinco fascículos.

O desenho e cores de Ferri para representar o corpo masculino são inspirados nos grandes pintores do período barroco, como Rubens. Já a representação do corpo feminino faz lembrar ao leitor bonecas de plástico, devido à sua beleza irrealista. Numa tentativa de lembrar o leitor que a sua banda-desenhada é inspirada nos *épê* homéricos, Ferri coloca nas legendas e sobre o cenário excertos dos poemas em grego (Fig1).



Fig. 1 Excerto em grego antigo (vol. 1, p. 3).

Como referido, a adaptação do *epos* homérico, mais concretamente da *Ilíada*, é dividida em três volumes, em cada editora (Fig.2), e cada fascículo possui sessenta e quatro páginas. Eventualmente parecerá pouco, mas teremos de levar em conta que não só se refere a epopeia homérica, como também os mitos a ela associados.



Fig. 2 Capas dos fascículos da coleção *Achille* (2018-2021), Cosimo Ferri. Editora Tabou (cima); Editora Graph Zeppelin (baixo).

O primeiro fascículo da adaptação (“La belle Hélène”) começa com Tétis como *hiketes* a Zeus (Fig. 3). Um leitor atento consegue reparar que, na Fig. 3, Ferri inspirou-se no *hiketes* de Jean-Auguste-Dominique Ingres. A inspiração de Ferri não terá sido para copiar o pintor do séc. XIX, mas para transmitir alguma cultura artística ao seu leitor. Isto significa também que os artistas de BD não são os primeiros a representar iconograficamente os mitos clássicos. Mas o *hiketes* desta novela gráfica é diferente do que encontramos na obra de Homero²⁷⁸. Nesta versão, Tétis suplica a Zeus para se não casar com Peleu, para que não se realize a profecia de Calcas, segundo a qual Tétis seria

²⁷⁸ Il. 1. 500-510.

mãe do maior herói grego, tendo este de morrer jovem e glorioso²⁷⁹. Mas Zeus afirma não ter poder contra a profecia e o casamento entre a deusa e o mortal realiza-se²⁸⁰. Durante a cerimónia Éris, que não foi convidada, aparece e deixa com Afrodite, Hera e Atena a maçã da discórdia (Fig. 4)²⁸¹. Tal como o mito antigo, Zeus manda Hermes procurar Páris para ser o juiz, uma vez que o deus dos deuses não consegue ser imparcial na sua decisão²⁸².

Começa, então, a escolha de Páris perante as propostas das deusas. No entanto, as deusas apresentam-se desnudas diante do príncipe troiano. Depois de Páris ter escolhido Afrodite, estas personagens iniciam a interacção sexual (Fig. 5). Ao contrário das outras bandas-desenhadas da *Ilíada* mencionadas nesta Dissertação, que censuram os actos sexuais através da transição da uma cena para outra, nesta adaptação inclui-se todo o acto sexualmente explícito, desde o início ao fim.

A luxúria entre deuses e mortais não é incomum na mitologia grega. Para melhor exemplo temos Zeus e os seus amores²⁸³. O sexo para os Gregos antigos, era conhecido como *ta aphrodisia* “coisas de Afrodite”. Para os Gregos, a morfologia da expressão *ta aphrodisia* estava associada à dinâmica da actividade sexual, isto é, a relação que tinham com o seu parceiro/a durante o sexo. No entanto, este tipo de comportamento foi aplicado, sem qualquer distinção, nas relações heterossexuais e homossexuais, conceitos que, todavia, os Gregos antigos desconheciam. Segundo Sigmund Freud: "the ancients laid the stress upon the instinct itself, whereas we emphasize its object."²⁸⁴ Isto significa também que a prática dos *aphrodisia* para um homem consistia no excesso e na passividade manifestadas durante as relações sexuais.

Todavia, na novela gráfica de Ferri, o leitor não sente os *ta aphrodisia* como os Gregos antigos os sentiam. Nas cenas eróticas, as personagens encontram-se na euforia

²⁷⁹ “Tétis é uma das Nereides, filhas de Nereu, o Velho do Mar, e de Dóris. (...). Segundo certos mitógrafos, recusa o amor de Zeus, quando este se quis unir a ela, para não contristar Hera. Outras tradições, (...) interpretam este episódio de outro modo e contam que Zeus e Posídon pretenderam conquistá-la até ao dia em que um oráculo de Témis revelou que o filho que nascesse de Tétis seria mais poderoso que o pai. Os dois grandes deuses não insistiram e apressaram-se a entrega-lo a um mortal. (...) Quíron, (...) teve conhecimento do caso e apressou-se a aconselhar o seu protegido Peleu a aproveitar a ocasião para desposar uma divindade.” Grimal 2020, 444-445.

²⁸⁰ Hes., *Theog.*, 240; 1003; Apollod., *Bibl.* 1. 2-25; Ov., *Met.*, 9. 423 et seq.

²⁸¹ Apollod. *Bibl.* 3.12.5; Soph. *Alexandros* (obra perdida); Eur. *Andr.* 284-293; *Iph.* 573, 1284; *Hel.* 376; *Tr.* 924.

²⁸² Hes. *Theog.* 225; *Op.* 11; Hyg., *Fab.* 92; Virg. *Aen.* 1. 27; Apul. *Met.* 10.

²⁸³ Alcmena, Dánae, Europa, Níobe, Antíope, Ganimedes, entre outros.

²⁸⁴ Cf. Freud apud Arthur-Katz 1989, 160.

do momento, exigindo, quase, com o seu parceiro, um sexo sem emoções, animalesco. Não conseguimos entrever qualquer tipo de carinho ou cuidado amoroso entre as personagens, na representação do prazer afrodisíaco. O sexo em Ferri é uma acção de excesso, ao invés de moderação, como os Gregos antigos também o entendiam.

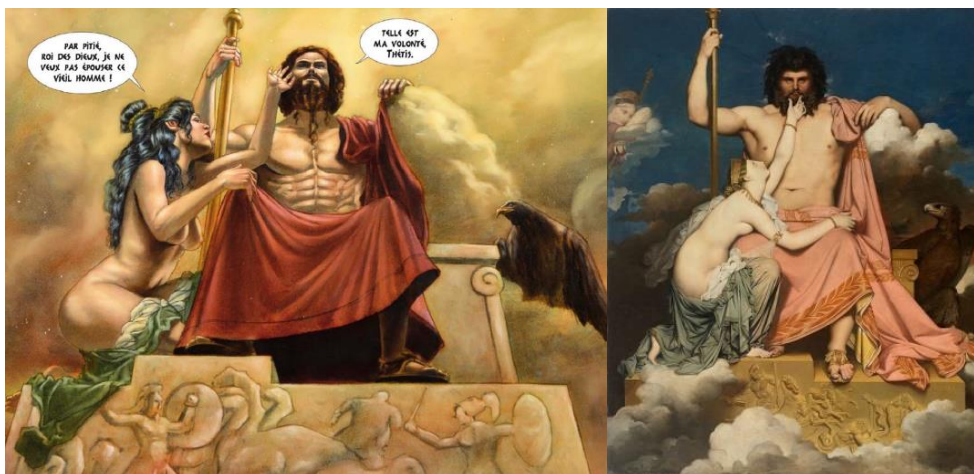


Fig. 3 Tétis como *hiketes* junto a Zeus (vol. 1, p.3) (esq.); *Jupiter and Thetis* (1811), Jean-Auguste-Dominique Ingres (dir.). Cf. *Il.* 1. 500-502.



Fig. 4 Maçã da discórdia (vol. 1, p. 6).

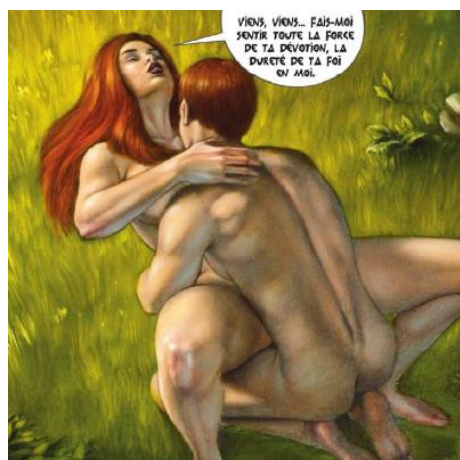


Fig. 5 Devoção de Páris a Afrodite (vol. 1, p. 9).

A acção passa então para o banho de Aquiles, enquanto bebé, no rio Estige (Fig. 6)²⁸⁵. É a partir deste momento, que Ferri passa a relatar ao seu leitor a vida de Aquiles

²⁸⁵ *Il.* 2. 681-694, 11. 771-790; Apollod., *Bibl.*, 3. 13 et seq.; Ov., *Met.* 13. 162 et seq.

antes da guerra de Tróia. O Pelida é educado e treinado por Quíron²⁸⁶, o centauro mentor dos grandes heróis. É abordada a relação do pequeno herói com o seu primo Pátroclo. O artista, mais uma vez, desenha uma interacção sexual entre as personagens²⁸⁷, mas desta vez com referência à pederastia. Tal como a mitologia antiga supunha, Pátroclo, nesta adaptação, parece ser mais velho que Aquiles²⁸⁸ (Fig. 7).

Segundo a convicção de Aristóteles, a pederastia (*paiderastia*) teria começado em Creta. No entanto o filósofo defende que poderá ter sido Laio que originou o costume, quando foi hóspede de Pélops e se enamorou pelo filho do rei, Crisipo, ao ponto de o raptar e levar para Tebas²⁸⁹.

A relação de um homem adulto com um adolescente rapaz não era incomum na sociedade grega. Segundo a tradição grega, um rapaz tornava-se homem quando possuía barba, o que poderia acontecer entre os doze e os dezassete anos de idade. O homem mais velho (*erastes*) tinha a função de educar, proteger, dar conselhos e ser um modelo a seguir para o seu rapaz (*eromenos*)²⁹⁰. O objectivo desta educação era passar, entre gerações, os valores da elite social. Tal educação iria preparar o jovem rapaz para uma boa carreira, isto é, tornar-se militar ou seguir a vida civil enquanto político e cidadão grego²⁹¹. Este estilo de educação era aplicado em Esparta, Creta e Tebas. Alguns estudiosos defendem que a pederastia era uma forma institucionalizada, salvaguardada por leis e condutas, que permitiam aos rapazes adolescentes integrarem-se na organização social/militar²⁹².

²⁸⁶ “No monte Pélion, Aquiles recebeu os cuidados da mãe do Centauro, Filira, e de sua mulher, a ninfa Cariclo. Já mais crescido, começou a exercitar-se na caça e no adestramento de cavalos, bem como na medicina. Além disso, aprendia a cantar e a manejar a lira, e Quíron exercitava-o na prática das virtudes dos antepassados: o desprezo dos bens deste mundo, o horror à mentira, a moderação, a resistência às más paixões e à dor. Alimentavam-no exclusivamente de entranhas de leões e de javalis, para lhe comunicar a força desses animais, de mel (que lhe devia conceder a doçura e a persuasão), e de medula de urso. Foi Quíron, ainda, quem lhe deu o nome de Aquiles; antes chamavam-lhe Ligiron.” Grimal 2020, 36.

²⁸⁷ “Pederasty was also a sexual relationship, with the critical proviso that penetrative sex was banned because it was considered antisocial and demeaning for the passive partner. Penetration, such as it was, was therefore (...) between the boy’s thighs, rather than anal or oral.” Chrystal 2016, 72.

²⁸⁸ Apollod., *Bibl.* 3, 10, 8; 13, 8; *Ep.*, 4, 6 et seq.

²⁸⁹ Ari., *Pl.* 2, 10. A proposta de Aristóteles é apenas uma das muitas que sugerem a origem da pederastia grega. Ver Rodrigues 2019.

²⁹⁰ “Education and good manners were inextricably associated with pederastic male love. A youth who is fired by his love for an older male will naturally attempt to emulate him; the older male, inspired by his desire for the beauty of the youth, will do everything he can to improve that beauty.” Chrystal 2016, 73.

²⁹¹ Chrystal 2016, 72.

²⁹² No artigo de Paul Cartledge, “The Politics of Spartan Pederasty”, é analisada a institucionalização da pederastia em Esparta e como esta funcionava como fenómeno criador de alianças políticas. Cf. Arthur-Katz 1989, 159.

O sexo anal entre indivíduos do mesmo sexo, todavia, raramente é representado nos vasos gregos do séc. VI a.C., não se negando porém a existência desta prática sexual entre as pessoas do mesmo sexo e/ou de sexos opostos. Muitos dos vasos que representam a pederastia são de cortejo. Como por exemplo, o *erastes* apresenta ao seu *eromenos* um presente, podendo ser ora pequenos animais ora a recitação de poesia erótica. Nas representações iconográficas, o *erastes* encontra-se com os joelhos flectidos, com uma mão no queixo e a outra mão no pénis do *eromenos*. Este, por sua vez, encontra-se de pé e o seu pénis não mostra nenhum sinal de erecção, seguindo a norma grega da contenção²⁹³ (Fig. 8).

No vocabulário grego e latino, as palavras “homossexual” e “heterossexual” não eram aplicadas da mesma maneira que a sociedade contemporânea utiliza. A sociedade grega não dava importância aos comportamentos sexuais do mesmo sexo, mas sim ao papel dos seus participantes durante o acto sexual homoerótico, isto é, na questão de quem é penetrado e quem penetra²⁹⁴. Este tipo de posição durante o acto sexual significava quem era o dominante e quem era o submisso na sociedade. Neste caso, Ferri decidiu colocar Aquiles como um homem submisso às vontades de Pátroclo.



Fig. 6 Banho de Aquiles no rio Estige (vol. 1, p. 13)

²⁹³ Shapiro, no seu artigo *American Journal of Archaeology* 1981, nº85, defende que a popularidade deste tipo de vaso, durante o período de Pisístrato (c. 560-475 a.C.), indica o desenvolvimento ateniense sobre uma voga cultural associada com os valores aristocráticos. A questão de cortejo era essencialmente um “passatempo” dos homens da classe alta sobre a iniciação do jovem adolescente para a masculinidade. Cf. Arthur-Katz 1989, 158.

²⁹⁴ Cf. Chrystal 2016, 70.



Fig. 7 Romance entre Pátroclo e Aquiles
(vol. 1, p. 17)



Fig. 8 *Erastes e Eromenos*. Ânfora
Ática. C. 540. a.C.

No seguimento da narrativa, a acção volta a focar-se em Páris. Narra-se o rapto e a violação de Helena (Fig.9). A violência sexual²⁹⁵, na Grécia Antiga, não tinha o mesmo significado que na contemporaneidade. Isto é, não se colocava a questão do consentimento sexual por parte da vítima. Quando uma rapariga ou mulher grega era raptada, significava que havia uma ausência legal de consentimento por parte do seu pai, marido ou guardião masculino, de modo que, a violação de Helena na novela gráfica de Ferri, representa um rapto sem o consentimento de Menelau. A violência sexual, durante o Período Clássico Grego, pode igualmente ser interpretada como um assalto à integridade física e psicológica do outro, sendo que, muitas vezes, era exercida pelo homem-agressor sobre a mulher-vítima.



Fig. 9 Rapto de Helena (vol. 1, p.26).

A acção regressa então ao tema de Aquiles, desta vez adulto, e ao seu recrutamento para a guerra de Tróia, o qual teria sido feito por Ulisses. Aqui o leitor

²⁹⁵ O verbo grego *harpazein* significa “tratar de”; enquanto em latim era *raptare*. A conexão violenta do acto sexual era acrescentado ao verbo grego *bia*, “com força”; já em latim *stuprum*, fornicar, com a adição de *cum vi* ou *per vim* para referir violência física.

conhece uma versão, desconhecida da *Ilíada*, mas conhecida do *corpus* mitológico grego. Aquiles está casado com a filha de Licomedes, Deidamia²⁹⁶, e o casal teve um filho: Neoptólemo²⁹⁷. Na sua partida, Aquiles é avisado por Deidamia, de que Ulisses é manipulativo, sendo esta, talvez, uma referência futura para o leitor da segunda série do artista, *Ulysse*, a qual é uma adaptação da *Odisseia*. Antes de irem para Tróia, Aquiles visita Agamémnon, em Áulis, que o informa do sacrifício de Ifigénia²⁹⁸. A própria Ifigénia sabe que será sacrificada à deusa Ártemis²⁹⁹ e aceita o seu destino em nome da Grécia. No entanto, a princesa micénica pede a Aquiles que lhe mostre o significado do amor, isto é, o prazer sexual. Após terem-se unido, Aquiles torna-se protector de Ifigénia, ao ponto de intervir durante o sacrifício. Quando Agamémnon mata a própria filha (Fig. 10), Aquiles tenta atacar o *basileus* de Micenas, mas é interrompido por Pátroclo, que o chama a razão. Esta cena é semelhante à intervenção divina de Atena na *Ilíada*.³⁰⁰

O primeiro fascículo termina com a partida dos heróis aqueus para Ílion.

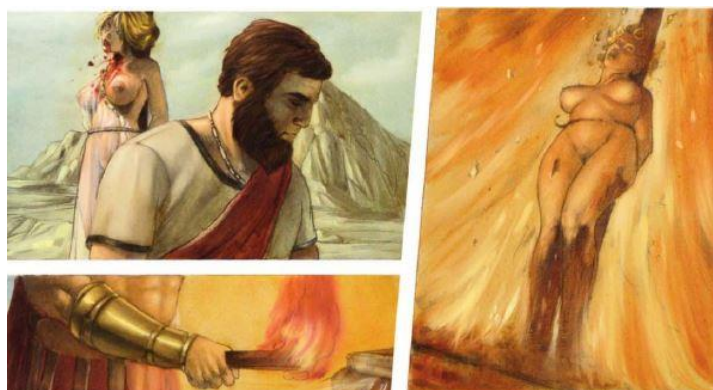


Fig. 7 Sacrifício de Ifigénia (vol. 1, p. 54).

O segundo fascículo (“Pour l’amour de Patrocle”) abrange toda a acção da *Ilíada*. Mas ao contrário das adaptações da *Marvel Illustrated*, Luc Ferry e Gareth Hinds, esta adaptação não é fiel ao *epos* homérico. A acção deste volume começa com a discussão de Aquiles e Agamémnon sobre Briseida, mas Aquiles afasta-se do *basileus* sozinho, sem a intervenção de Atena. A partir deste momento, o leitor consegue

²⁹⁶ Apollod., *Bibl.*, 3. 13; Pausan., 1. 17.

²⁹⁷ Apollod., *Bibl.*, 3. 13; Hyg., *Fab.*, 97-193.

²⁹⁸ Apollod., *Ep.*, 2. 21 et seq.; Eur. *Iph.*; Hyg., *Fab.*, 98, 120 et seq.; Ov., *Met.*, 13. 24-38.

²⁹⁹ Eur. *Iph.*; Ov. *Met.* 12. 24-38.

³⁰⁰ *Il.* 1. 188-221.

perceber que a intervenção divina será pouca ou quase nenhuma. Igualmente o leitor compreende que o cerco de Ílion demorou alguns anos, devido à aparência física das personagens, como por exemplo Neoptólemo, que é representado como um homem adulto, servindo assim como indicador temporal (Fig. 11). Outra diferença que qualquer leitor consegue compreender é a aceitação do seu sequestro e cativeiro por parte de Helena. Ao contrário do primeiro fascículo, no qual Helena recusa ser amante de Páris, neste segundo fascículo, Helena encontra-se perdida de amores pelo príncipe troiano (Fig. 12). comportamento que a Helena de Homero não demonstra. A “Helena Homérica” culpa-se da guerra que causou,³⁰¹ enquanto a “Helena de Ferri” só se preocupa com Páris³⁰².



Fig. 11 Neoptólemo (vol. 1, p. 49) (esq.); (vol. 2, p. 12) (dir.).



Fig. 12 Paixão de Helena e Páris (vol. 2, p. 16).

Um pormenor interessante que o leitor consegue captar, durante os combates das personagens, é o de não serem tão explícitos como o sexo entre algumas personagens. Isto é irónico, uma vez que a editora Tabou se dirige a um público maduro, ou seja, a maiores de dezoito anos, de modo que poderia, igualmente, representar as entranhas dos soldados feridos. Esta possível censura deve-se ao facto de a violência física ser mais agressiva, com a representação de corpos mutilados, do que o erotismo, cujo corpo, quer feminino, quer masculino, é representado com sensualidade e luxúria. Não obstante, a violação sexual é, nos termos contemporâneos, considerada violência física e, no entanto, a novela gráfica retrata-a.

Mas não devemos ficar por aqui. Como referido, toda a narração deste fascículo foge à estrutura da epopeia homérica. Os acontecimentos são adulterados, como a luta entre Menelau e Páris que aqui se resume à fuga que o príncipe troiano leva a cabo

³⁰¹ *Il.* 3. 171-180.

³⁰² *Apollod., Bibl.*, 3. 10, *Ep.*, 5. 9-21; *Eur., Hel.*

relativamente ao rei espartano³⁰³; a relação conjugal entre Hera e Zeus, na qual a deusa não solicita ajuda a Afrodite para seduzir Zeus³⁰⁴; a lendária luta entre Aquiles e Heitor que se reduz a poucas tiras de BD e não transmite o *suspense* da acção³⁰⁵.

Por fim, o terceiro fascículo (“De Fer et de Chair”) narra os acontecimentos pós-*Íliada*, depois do funeral de Heitor. O fascículo aborda o combate de Aquiles com Pentesileia³⁰⁶ (Fig. 13); os encontros de Aquiles com Políxena (Fig 14)³⁰⁷; a ideia de Ulisses para o cavalo de Tróia³⁰⁸ (semelhante à BD de Luc Ferri); o casamento secreto de Aquiles e Políxena³⁰⁹ (Fig. 15); a morte de Aquiles por Páris³¹⁰ (Fig. 16); o aviso de Cassandra e a violação da princesa troiana no templo de Atena por Ájax³¹¹ (Fig. 17); e a invasão de Ílion pelos Aqueus³¹².

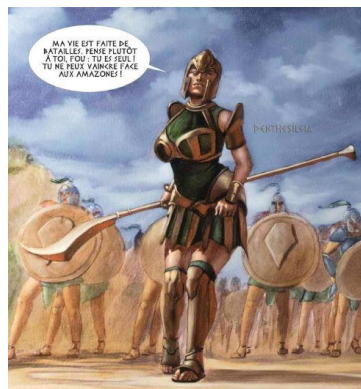


Fig. 13 Pentesileia (vol. 3, p.4).



Fig. 14 Aquiles e Políxena (vol. 3, p. 15).

³⁰³ *Il.* 3. 15-37.

³⁰⁴ *Il.* 14. 291-296.

³⁰⁵ *Il.* 22. 395-405.

³⁰⁶ “Pentesileia é uma amazona, filha de Ares e de Otrera. Após a morte de Heitor, Penthesileia correu em auxílio de Príamo, à cabeça de um contingente de amazonas. Contava-se também que fora obrigada a abandonar a pátria em virtude de um homicídio involuntariamente cometido. Em Tróia, distinguiu-se pela sua coragem e pelos feitos valorosos que praticou. Morreu às mãos de Aquiles, que a feriu no seio direito; mas ao ver cair ferida de morte uma jovem tão bela, o herói apaixonou-se pela sua vítima. Tersistes parodiou tal situação, rindo-se de Aquiles, suscitando assim a cólera deste, que, sem hesitar, o matou.” Grimal 2020, 366. Hyg., *Fab.*, 112, Serv., *ad Virg., Aen.*, 1. 491; 8, 803.

³⁰⁷ Apollod., *Bibl.*, 3. 12, 5; *Ep.*, 5. 23; Eur., *Tr.*, 622 et seq., *Hec.*, 3 et seq., Hyg., *Fab.*, 110.

³⁰⁸ Hyg. *Fab.* 98-102; Ov. *Met.* 13. 193 et seq.

³⁰⁹ Apollod. *Bibl.* 3.12.5; Eur. *Tr.* 622 et seq., *Hec.*; Hyg. *Fab.* 110; Ov. *Met.* 13. 439 et seq.

³¹⁰ Virg. *Aen.* 6. 56-57, 7. 319 et seq.; Ov. *Met.* 12. 597-609; Serv. *ad Virg., Aen.* 6. 57.

³¹¹ “Durante o saque de Tróia [Cassandra] refugiou-se no templo de Atena, onde foi perseguida por Ájax Locrense. Cassandra agarrou-se à estátua da deusa, mas Ájax arrancou-a de lá, fazendo oscilar a estátua na penhene, enquanto ela erguia os olhos ao céu. Perante tal sacrilégio, os Gregos prepararam-se para lapidar Ájax, mas ele escapa refugiando-se no altar da deusa que acaba de ofender.” Grimal 2020, 76-77. Eurip. *Troian. Passim*; Hyg. *Fab.* 116-117.

³¹² Virg. *Aen.* 2. 195-227.

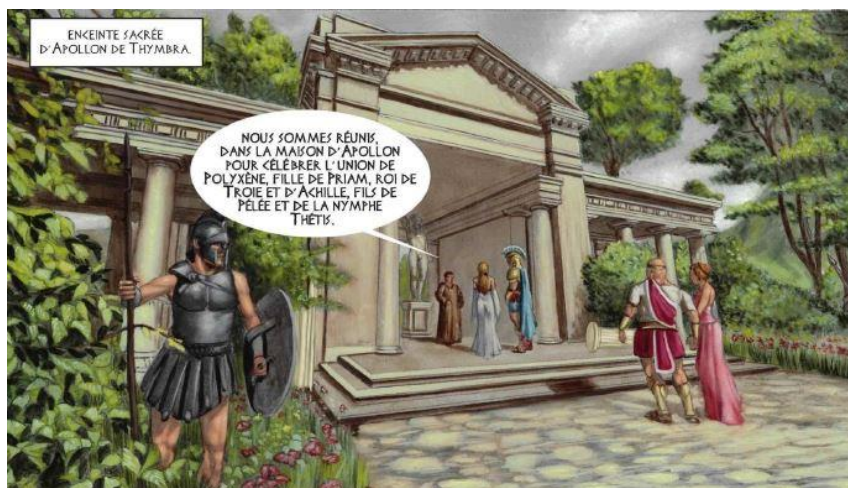


Fig. 15 Casamento de Aquiles e Políxena (vol. 3, p. 44).



Fig. 16 Flecha de Páris (vol. 3, p. 45).



Fig. 17 Violação de Cassandra (vol. 3, p. 63).

No combate, neste volume, o leitor vê que os Troianos usam um elefante contra os Aqueus (Fig. 18). Isso faz-nos lembrar uma das batalhas mais conhecidas da Antiguidade, que utilizou o elefante como máquina de guerra: a Batalha de Zama³¹³, que aconteceu durante a Segunda Guerra Púnica (c. 208-201 a.C.). Uma das táticas de guerra que Aníbal aplicou foi o uso do elefante (o que lhe valeu o epíteto de *magister elephantorum*) na frente de combate. Segundo Jacob Edwards, o facto de o general cartaginense ter usado o paquiderme como instrumento de guerra demonstrou a sua potencial capacidade militar³¹⁴. Todavia, outros historiadores defendem que Aníbal,

³¹³ Esta batalha foi travada no ano 202 a.C. entre Roma (Cornélio Cipião, o Africano) e Cartago (Aníbal).

³¹⁴ Cf. Edwards apud Charles et Rhodan 2007, 363.

numa perspectiva lógica, só desenvolveu um maior controlo sobre estes animais, em comparação com batalhas anteriores³¹⁵.



Fig. 18 Elefante como máquina de guerra (vol.3 p. 33).

Alguns académicos, ao contrário do anteriormente referido Edwards, sugerem que Aníbal nunca teria conseguido derrotar Roma só através do uso de elefantes, pois Aníbal colocara estes seres na linha de assalto frontal, qual torre de assalto viva. O facto é que estes paquidermes tiveram pouco impacto militar durante a Segunda Guerra Púnica.

Sendo Aníbal um militar que percebia de tácticas de guerra, é provável que o general cartaginense soubesse, através de guerras prévias³¹⁶, que ao usar tais animais haveria uma maior probabilidade de esta máquina de guerra infligir “fogo amigo”, do que derrotar e /ou assustar as tropas inimigas. De modo que:

Thus, Hannibal must have recognized that the use of elephants in warfare could prove fruitful, especially a) against troops who had not encountered them before, and b) against horsemen whose mounts

³¹⁵ Charles et Rhodan 2007, 363.

³¹⁶ “At the battle of Heraclea (280 B.C.E.), the Epirote king Pyrrhus introduced the Romans to elephant warfare. Just when it seemed that the Romans might carry the day, Pyrrhus deployed his elephants. The Roman cavalry were terrified ‘by their huge bulk and ugliness and also by their strange smell and trumpeting’ (*quorum cum magnitudine tum deformitate et nouo odore simul ac stridore*), and a terrible panic ensued. (...). At Beneventum (275 B.C.E.), Pyrrhus fielded ‘his most warlike elephants’. But, although the animals were initially successful in throwing back the opposing infantry, the elephants’ impact was blunted after the defending Roman troops attacked them with missiles. The elephants were thrown into confusion, to the extent that they trampled down their own troops. Plutarch believes that this particular action ‘gave the victory to the Romans’. Thus, we have seen that, though Pyrrhus gained some early successes with elephants, experience of pachyderms on the part of the defender could be used to advantage when facing an elephant attack (important to remember when considering Zama).” Charles et Rhodan 2007, 369.

had not become accustomed to the elephant's strange appearance and smell. On the other hand, he must have been aware of the beast's shortcomings, particularly its propensity to cause damage to its own lines. Hannibal, therefore, like many of the great generals, was prepared to run calculated risks (itself a convention among Hellenistic military leaders). Yet this philosophy often ran counter to that of his generally more conservative Roman opponents, to whom the elephant must have seemed of dubious value. Hannibal knew that the employment of elephants—even well-trained ones—could be a gamble, but it was a gamble that he, given his knowledge of the creature and inherent self-confidence, was prepared to take.

Outra batalha, esta travada durante o Período Helenístico e como tal anterior à de Zama, em que se recorreu aos paquidermes, foi a Batalha de Gaugamelos (c. 331 a.C.)³¹⁷. Nesta batalha, o combate foi realizado entre a cavalaria e infantaria gregas e macedónicas e os elefantes persas. Pela primeira vez, o exército ocidental deu a conhecer o poder militar do elefante no campo de batalha³¹⁸. Tal como viria a acontecer com o exército romano durante as Guerras Púnicas (III-II a.C.), o exército de Alexandre, ao ver aquela máquina de guerra viva, ficou aterrorizado pelo seu tamanho e com o facto do que uma só pata conseguia fazer a um homem.

Ora, na adaptação de Ferri, o exército que usa o paquiderme como máquina de guerra é o etíope, mais precisamente sob o comando de Mémnon, sobrinho de Príamo, rei de Tróia. Assim, é provável que o autor se tenha inspirado nas Guerras Púnicas, uma vez que decorreram em Cartago, Norte de África, para introduzir os seus elementos táticos num povo da África Ocidental (Etiópia). No entanto, não deixa de ser uma representação anacrónica, pois os registos mais antigos que chegaram até nós, sobre o uso do elefante no campo de batalha, referem a Batalha de Gaugamelos ou seja, teria acontecido quatro a cinco séculos depois do Período Homérico.

No terceiro volume desta adaptação, são representadas as orgias (Fig.19).

Importa referir que o termo “orgia” tinha, na Antiguidade, um significado completamente diferente daquele que tem no léxico contemporâneo. A orgia estava associada a rituais religiosos, principalmente às colheitas agrícolas. No calendário religioso grego, os *Thargelia* eram um festival em honra do nascimento dos deuses

³¹⁷ Batalha de Gaugamelos foi travada entre Alexandre Magno e Dario III.

³¹⁸ “Darius was in the middle of the line with the Royal Bodyguard and, on either side, whatever Greek mercenaries had stayed with him after Issus. In front of him was a small but deadly corps of 15 elephants and 50 scythed chariots. On the backs of the elephants were wooden towers, in which sat armed men to shower javelins and other deadly weapons down on the enemy. Opponents were destroyed by the men in the towers and by the elephants that trampled them underfoot.” Worthington apud Charles 2009, 29.

Apolo de Delfos e Ártemis, que se realizava no sexto e sétimo dia³¹⁹ do mês de *Thargelion*³²⁰. No segundo dia dos *Thargelia* era celebrado o sacrifício da primeira fruta e a árvore florida de Maio (*eiresiône*), que eram transportadas em procissão. Um coro de homens e rapazes entoava hinos e, através de vestígios encontrados em Mileto, podemos saber que era consumida uma grande quantidade de vinho e comida. A *eiresiône* e o sacrifício da primeira fruta representavam o início de uma nova estação, eram símbolos do começo de um ano próspero de colheitas, após a passagem do Inverno (*xeima*)³²¹. Este festival era celebrado por *orgia alimentare*, o aproveitamento das novas colheitas. De um ponto de vista igualmente psicológico, a *orgia* representava o “relaxamento colectivo” da comunidade extasiada, pois já não tinha de se preocupar com a alimentação até ao próximo Inverno³²².

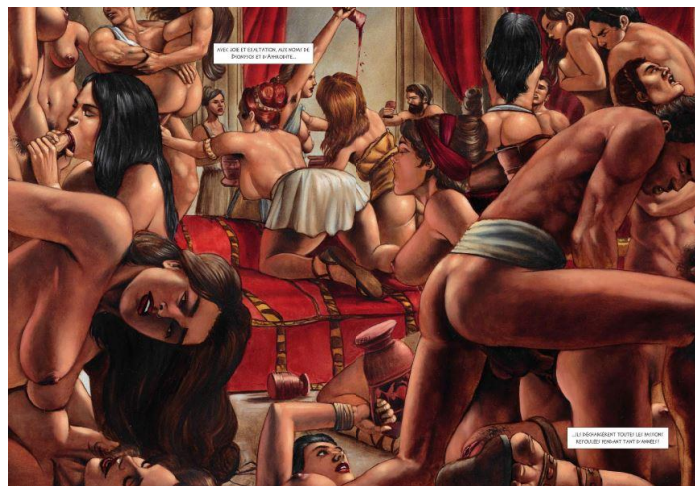


Fig. 19 Orgia troiana (vol. 3, pp. 54-55)

É provável que Ferri se tenha inspirado neste festival para representar a orgia em Tróia. Ou que simplesmente tenha recorrido ao imaginário popular, o qual tem a *orgia* como prática pré-cristã/pagã, de loucura, excesso e desrespeito pelas leis do deus cristão. Nos *Thargelia*, os Gregos ficavam mais calmos e seguros, sabendo que iriam ter comida durante um ano; *mutatis mutandis*, é possível que os Troianos, na leitura de Ferri, se sentissem seguros depois de dez anos de cerco montado pelos Aqueus e

³¹⁹ Aplicado no calendário cristão, era entre 24 e 25 de Maio. No sexto dia era igualmente celebrada a queda de Tróia pelos Aqueus, as vitórias de Maratona e Plateias e a vitória de Alexandre Magno contra Dario.

³²⁰ O calendário ático ou ateniense era um calendário lunissolar, que começava a meio do Verão, com o mês lunar de *Hekatombaion* (Julho e Agosto). O mês *Thargelion* coincide, no calendário gregoriano, com Maio e Junho e a sua estação era a Primavera.

³²¹ O Inverno tinha três meses: *Gamelion* (Janeiro e Fevereiro); *Anthesterion*; (Fevereiro e Março); *Elaphebolion* (Março e Abril).

³²² Cf. Bremmer 1983, 318-319.

naquele momento, supostamente, interrompido. Mas, em vez de celebrarem com “comes-e-bebes”, celebram através da luxúria afrodisíaca (Fig.19).

É sabido que alguns *comics* sexualizam as suas personagens para tornar interessante a sua história, como é o caso das adaptações de *Marvels Illustrated*. Na banda-desenhada de Ferri, não é bem assim. Esta adaptação à banda-desenhada possui três elementos que a caracterizam como uma banda-desenhada erótica.

O primeiro é o elemento *voyeurista*. Este fetiche também pode ser aplicado nos *comics* que possuem cenas de sexo, e não só nos filmes pornográficos. Mas ao contrário destes filmes, que usam efeitos visuais para fazerem os seus actores atingirem o clímax sexual, tornando assim a cena falsa para o espectador. Nas novelas gráficas eróticas as personagens atingem esse prazer e emoção de modo mais intrínseco, transmitindo-o ao leitor.

O segundo elemento tem que ver com o modo como o contexto sexual é inserido na acção. Isto é, se a cena de cariz sexual é ou não inadequada à narrativa em que se insere. Deveras, na adaptação de Ferri verificamos a introdução desse elemento em algumas cenas, como por exemplo o *ménage à trois* de Afrodite, Páris e Helena (Fig. 20). Nesta situação o príncipe troiano tinha escapado de Menelau com a ajuda de Afrodite. Na epopeia, Páris só se deita na cama com Helena, depois de ela lhe ter revelado que o preferia morto, para depois o negar³²³. Na banda-desenhada de Ferri, Helena fica aliviada por o ver são e salvo e pergunta a Afrodite como lhe pode agradecer. A deusa responde com uma pergunta: “O que faz girar as cabeças dos homens?”, à qual Helena responde com um beijo e inicia-se o acto sexual entre as três personagens. Esta opção faz uma leitura interessante do episódio homérico, em que Afrodite faz com que Páris seja seduzido por Helena.

Por último, ainda que devesse estar em primeiro, o terceiro elemento é a imaginação. Com isto quer dizer que o autor tem a liberdade de imaginar os cenários, que acha ideais para a acção sexual entre as suas personagens e como deve desenhar essa acção. Para melhor exemplo temos as representações do corpo feminino desnudado. A sua representação é artificial, isto é, só com recurso a intervenções estéticas é que uma mulher consegue ter o corpo feminino celebrado por Ferri (Fig. 19). Um leitor atento consegue perceber que todas as mulheres da adaptação têm o mesmo

³²³ Il. 3. 428-446.

tipo de corpo, quer deusas, quer mortais. Não existindo variedade de corpos, faz com que o leitor tenha uma ideia irrealista do corpo feminino.

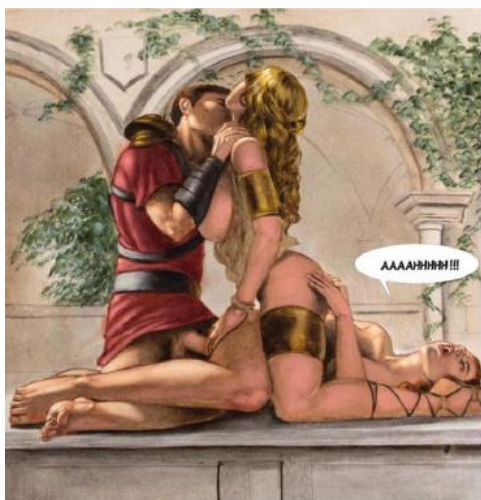


Fig. 20 *Ménage à trois* de Páris, Helena e Afrodite (vol. 2, p. 33).



Fig. 21 Corpo feminino. (vol. 1, p. 50)

Através dos meios textual e artístico são invocados o desejo sexual feminino, e em alguns casos masculino, criando uma fantasia sexual que impulsiona a economia sexual privada do leitor³²⁴. O artista, ao representar o ambiente erótico faz com que o elemento romântico desapareça. E o leitor consegue perceber isso nesta BD. As cenas de sexo representam só meramente o prazer sexual e fogem do afecto e do cuidado pelo outro, ao contrário do que os Gregos antigos faziam, ou que se pensa que idealmente fariam. Nesta adaptação, o sexo é particularmente carnal, com vocabulário *A/B/O*³²⁵ e, em algumas cenas, exceptuando as de violação sexual, a mulher expressa dor e desconforto (Fig. 22).

Further, pornographic comics (...) produce a more involved and complex relationship between consumer and text by directly addressing and engaging the consumer; the result is a multivalent and polymorphous experience of identification, objectification, and destabilization of subjectivity. The visual pleasures offered by pornographic comics (...) are inextricable from their formal and material conditions, and an encounter with those pleasures signals not an isolated or solipsistic descent into escapism, but a window into a different manner of perceiving the self in the world³²⁶.

³²⁴ Cf. Brown 2013, 1.

³²⁵ Sigla usada no subgénero de ficção erótica, na qual a sociedade é baseada na hierarquia de uma alcateia de lobos. Esta dinâmica consiste nos alfas (dominantes), betas (neutros) e ómeegas (submissos). A sigla *A/B/O* tem origem nas *fanfictions*.

³²⁶ Brown 2013, 1



Fig. 22 Deidamia e Aquiles (vol. 1, p. 36)

Mas, o clímax nesta banda-desenhada não invoca necessariamente a sensação de satisfação sexual e o “pós-sexo” raramente é representado. Basicamente, após as personagens terem praticado o acto sexual, a acção passa para outra narrativa, cortando-se, assim, a ligação emocional entre as personagens. Ferri só representa uma experiência fragmentada, num ou vários movimentos discretos. Ou seja:

If pleasure in filmed and written pornography derives from its movement from scenario to finish, the pleasure of these works lingers across bodies in various states of being, frozen in time, taking a hedonistic joy not just in depicting the intimate, but also in expanding that category past any limits imposed by the panel.

Esta representação faz com que o leitor repense a forma como o prazer é estruturado e propõe uma nova visão sobre o seu próprio desejo sexual. É-lhe transmitido um desejo que oscila e circula entre as várias posições das personagens, bem como o prazer e a dor que nunca serão totalmente satisfatórios.

3.2. Odisseia

3.2.1. *Marvel Illustrated: The Odyssey* (2008 - 2009), Roy Thomas et Greg Tocchini

Do mesmo argumentista, Roy Thomas, é a *Odisseia*³²⁷ em banda-desenhada, lançada entre Novembro de 2008 e Junho de 2009. A Thomas junta-se uma equipa composta por Greg Tocchini (artista), Roland Paris e Artur Fujita.

Já conhecemos o argumentista desta colecção, por isso apresentaremos agora o desenhador. De origem brasileira, Greg Tocchini (1979) é conhecido pelas colecções *The Last Days of The American Crime* (2009)³²⁸ e *LOW*³²⁹ (2014-2020), com co-parceria de Rick Remender para a *Image Comics*. Para *DC Comics* e *Marvel Comics*, Tocchini produziu *Batman and Robin* (*DC Comics*), *Uncanny X-Force* (*Marvel Comics*), *1602: A New World* (*Marvel Comics*) e *Thor: Son of Asgard* (*Marvel Comics*).

Tal como *The Iliad*, a acção desenhada de *The Odyssey*, não se desvia muito da obra original de Homero. Esta versão em BD é igualmente composta, por oito fascículos, que, no entanto, abrangem apenas o que se narra no poema homérico até ao canto XXIII da obra.



Fig. 1 Capas dos fascículos da colecção *Marvel Illustrated: The Odyssey* (2008 - 2009), Roy Thomas et Greg Tocchini

³²⁷ “(...) when the *Odyssey* and graphic language collide, they create unexpected variations of the ancient material, reflecting the receiving culture’s practices and beliefs or the audiences’ expectations.” Moula et Malafentis 2019, 53.

³²⁸ Adaptada para cinema, em 2020, pela plataforma *stream* Netflix.

³²⁹ Banda-desenhada de ficção-científica de 26 fascículos. Greg Tocchini desenhou a *comic* até ao fascículo 8, sendo o resto da colecção desenhada por Dave McCaig.

O primeiro fascículo, tal como a *Odisseia*, começa com a Telemaquia e a partida de Telêmaco para Esparta e Pilos em busca de informações sobre Ulisses (Fig. 2). Este primeiro fascículo engloba assim os quatro primeiros cantos da epopeia homérica. Muitas das adaptações “esquecem-se” de referir Telêmaco e a sua viagem (como assinalamos nesta Dissertação). Segundo a observação do argumentista:

Thomas mentions this in his introduction, lamenting the fact that in most comic or movie versions Penelope (Odysseus’ wife) and Telemachus (his son) are all but forgotten. However, these two characters play an important role in the overarching narrative and it is the “balance” between all three that Thomas worked to restore. He did it with expertise.³³⁰



Fig. 2 Início da *Telemaquia* (fasc. 1, p. 3). Cf. *Od.* 2. 416-434.

O segundo fascículo (“Sea God’s Warth”) abarca os cantos V a VIII, incluindo o Concílio dos Deuses e a decisão de libertar Ulisses do cativo a que Calipso o sujeitou na Ilha de Ogígia³³¹; a ajuda de Ino/Leucótea, com o seu véu imortal, para que Ulisses chegue à costa são e salvo³³²; o encontro de Ulisses com Nausícaa³³³; a recepção de Ulisses pelo rei Alcínoo e pela rainha Arete³³⁴; a canção do aedo Demódoco sobre a guerra de Tróia³³⁵; e a revelação de Ulisses aos Feaces³³⁶ (Fig. 3).

O terceiro fascículo (“The Seamen and the Cyclops”) narra apenas os acontecimentos do canto IX, encurtando a permanência da tripulação de Ulisses na terra

³³⁰ Wilson 2009

³³¹ *Od.* 5. 7-42.

³³² *Od.* 5. 333-350.

³³³ *Od.* 6. 139-147.

³³⁴ *Od.* 7. 139-141.

³³⁵ *Od.* 8. 492-495.

³³⁶ *Od.* 9. 19-20.

dos Cícones³³⁷ e dos Lotófagos³³⁸, e passando logo a acção para a enigmática cena de Ulisses contra Polifemo (Fig. 4).



Fig. 3 Revelação de Ulisses na corte do rei Alcínoo (fasc. 2, p. 22). Cf. *Od.* 9. 19-20.

Apesar de Tocchini ter atribuído a Polifemo uma representação menos grotesca do monstro,³³⁹ isso não significa que a criatura deixe de ter elementos primitivos na sua concepção iconográfica. Como é defendido por vários autores, o canto IX da *Odisseia* é uma metáfora da colonização grega e do domínio grego sobre outros povos. Porém, existe outra teoria que pretende explicar o comportamento de Ulisses perante o ciclope: a do Código de Herói Grego. Este código é uma espécie de princípio que cada herói grego deve possuir, com o objectivo de demonstrar que todos os seus actos são pelo bem e um exemplo a seguir. Porém,

What Odysseus must renounce in the Cyclops scene is a code of heroic behavior that had until recently been a standard of excellence. Renunciation of this code is therefore renouncing a measure of excellence, and such an act, though essential, cannot be realized without catastrophic effect³⁴⁰.

Esta renúncia deve-se ao facto de Ulisses ter encontrado uma potencial colónia³⁴¹ e ao ter entrado em contacto com uma criatura vil, “the monstrous Cyclops

³³⁷ *Od.* 9. 39-40

³³⁸ *Od.* 9. 83-97.

³³⁹ *Od.* 9. 502-505. “Tocchini created a Cyclops who was terrifying and menacing without being grotesque or deformed. Polyphemus is likely a handsome creature as far as Cyclopes are concerned and his tattoos and necklace give him personality and depth.” Wilson 2009.

³⁴⁰ Rinon 2007, 302.

³⁴¹ *Od.* 9. 116-135.

calls into question the validity of heroic codes of behavior, while confrontation with cannibalism challenges concepts of civilization.”³⁴²

Mas, claro está, mesmo que este monstro não seja civilizado, Ulisses exigiu a sua hospitalidade na caverna,³⁴³ espaço que, no entanto, o próprio herói invadiu³⁴⁴. Pegando na questão da hospitalidade, Polifemo, sendo um ser primitivo que desconhece as leis dos deuses³⁴⁵, não sabe como são feitas as oferendas necessárias para que seja um bom anfitrião³⁴⁶. Já a questão de invasão por parte de Ulisses, ela pode ser interpretada como um desejo de colonização por parte do grego.

Segundo Rinon:

What is interesting here in this initial post-war period is the way Odysseus applies a heroic rule of conduct to a reality that is inherently alien to it. With the great war over and its many heroes dispersed throughout the Greek world, Odysseus, a lone leader with a limited number of ships, contemplates conquest of an uninhabited island in heroic terms. Through the focalization of martial heroism that remains Odysseus’ perspective at this point, the island is viewed as a potential colony within the wartime code of appropriation. The island’s absent civilization is seen as an actual presence, allowing Odysseus to perceive himself as the heroic harbinger of civilization. For indeed, in this new place what is totally absent in reality has a very strong imaginary presence as Odysseus visualizes how it would look after being settled.³⁴⁷

Chega-se, assim, à conclusão de que Ulisses é um viajante que tenta regressar à pátria, mas que também se foca na questão do Código de Herói, que aplica nos seus actos de teor colonialista, nas terras por que passa³⁴⁸.

O quarto fascículo da série (“Circe”) volta a tratar apenas um canto: o X. Nele relata-se a ajuda de Éolo; a chegada a Lamos, terra dos Lestrígones; o episódio da feiticeira Circe com a transformação dos companheiros de Ulisses em porcos (Fig.5); e instruções de Circe sobre como chegar ao mundo dos mortos.

³⁴² Rinon 2007, 301.

³⁴³ *Od.* 9. 259-271.

³⁴⁴ *Od.* 9. 216-217.

³⁴⁵ *Od.* 9. 275-278

³⁴⁶ “The crew observes the place and judges it beneath civilized society, while Odysseus observes the area and thinks it is civilized enough for *xenia*. No doubt it is Odysseus who is wrong this time, for the knowledge of producing cheese and arranging things in order is hardly a sufficient basis for presuming the presence of someone living according to the rules of civilized *xenia*.” Rinon 2007, 312.

³⁴⁷ Rinon 2007, 309

³⁴⁸ Rinon 2007, 308.



Fig. 4 Ciclope Polifemo (fasc. 3, p. 3). Cf. *Od.* 9. 187-189.



Fig. 5 Feiticeira Circe (fasc. 4, pp.10-11). Cf. *Od.* 10. 233-240.

O quinto fascículo (“In the Land of the Dead”) adapta os cantos XI e metade do canto XII. A descida ao mundo dos mortos (*katábasis*), na novela gráfica, faz lembrar ao leitor uma cena característica de um *thriller* de *zombies*, com as representações dos fantasmas particularmente mórbidas, com a sugestão de lamentos a ecoarem e sangue a escorrer-lhes corpo abaixo (Fig. 6). A cena das sereias também é retratada, sendo estes seres, porém, representados como entidades de cor verde, metade mulher, metade seres marinhos, uma com barbatana de peixe e outra com tentáculos de polvo (Fig. 7). A sua representação vai totalmente em desacordo com o *epos* homérico. Segundo a mitologia clássica, as sereias têm mais semelhanças com seres aéreos, neste caso águia, do que seres marítimos, como o artista desta adaptação as representa. É possível que o artista se tenha inspirado nos seres marinhos, invés de seguir o texto homérico, devido ao facto de acção se passar no mar e de não perder o seu elemento marítimo, como também pela tradição popular de associar estas criaturas ao mar.

No entanto, o número dois, i.e duas sereias – tal como é indicado pelo uso do dual no poema homérico³⁴⁹ - não é ultrapassado, ao contrário do que faz grande parte das adaptações da *Odisseia* à banda-desenhada. Tal como no poema grego, as sereias

³⁴⁹ *Od.* 12. 49-54.

cantam o maior desejo de Ulisses: o conhecimento³⁵⁰. Por fim chega-se a Cila e Caríbdis. Caríbdis é representada como uma onda, enquanto Cila se assemelha a um *alien* cinematográfico de múltiplas cabeças e tentáculos de polvo (Fig. 8), em vez de um monstro com o “total [de] doze pernas delgadas/e seis pescoços muito longos e, sobre cada um,/ uma horrível cabeça, cada uma com três filas de dentes/grossos e cerrados, cheios da negra morte.”³⁵¹ Tal representação desvia o leitor das representações clássicas, tal como elas são feitas nos textos, quebrando o ritmo de fantasia clássica antiga para se entrar num plano de ficção-científica cinematográfica contemporânea³⁵². Na verdade, deste modo, os autores aproximam o poema grego deste género de arte, conquistando por certo um outro tipo de audiência.

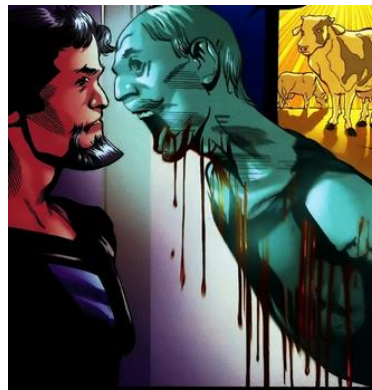


Fig. 6 A Profecia de Tirésias (fasc. 5, p.6). Cf. *Od.* 11. 100-137.



Fig. 7 O canto das Sereias. (fasc. 5, pp.14-15) (esq.); *O Vaso das Sereias*, estamno de figuras vermelhas, c. 480 a.C.-470 a.C. (dir.) Cf. *Od.* 12. 184-191.

³⁵⁰ *Od.* 12. 184-191.

³⁵¹ *Od.* 12. 89-92.

³⁵² “There were a few pages – half a dozen – there were not only sketchy and overly inked but surprisingly out-of-style with the rest of the book, giving the appearance of a different artist (either penciler, inker or both) and pulling the reader out of the story.” Wilson 2009

O sexto fascículo (“Ithaca”) inicia-se com a segunda metade do canto XII e segue até ao canto XVI. A estada de Ulisses na ilha de Hélio³⁵³; o naufrágio de Ulisses na ilha de Ogígia³⁵⁴; a ajuda dos Feaces e o castigo infligido por Posídon³⁵⁵; o encontro de Ulisses com Eumeu³⁵⁶; a reunião de Ulisses com Telémaco (Fig. 9) e o plano para matar os pretendentes³⁵⁷ são os episódios aqui representados.

O sétimo fascículo (“Odysseus among the assassins”) descreve os cantos XVII a XX, abrangendo a chegada de Ulisses ao seu palácio, o modo como os pretendentes tratam o mendigo (*thes*) Ulisses³⁵⁸ e a descoberta do rei por Euricleia³⁵⁹ (Fig. 10).

O oitavo e último fascículo aborda os cantos XXI a XXIII. Os autores representam o concurso dos doze machados³⁶⁰; a revelação de Ulisses ao boieiro e ao porqueiro³⁶¹, sendo que, no entanto, em vez de se mostrar apenas a cicatriz que o herói tem na perna, como no poema homérico, mostra-se uma outra cicatriz no peito, todavia igualmente provocada pelo mesmo javali (Fig. 11); a chacina dos pretendentes³⁶²; e a reunião de Penélope e Ulisses³⁶³ (Fig. 12).



Fig. 8 Cila e Caríbdis. (fasc. 5, p.17).
Cf. *Od.* 12. 85-110.



Fig. 9 Reunião de Ulisses e Telémaco (fasc. 6, p.19). Cf. *Od.* 16. 213-214.

³⁵³ *Od.* 12. 262-263.

³⁵⁴ *Od.* 12. 447-450.

³⁵⁵ *Od.* 13. 171-183.

³⁵⁶ *Od.* 14. 37-54.

³⁵⁷ *Od.* 16. 213-219; 369-370.

³⁵⁸ *Od.* 17. 445-447.

³⁵⁹ *Od.* 19. 467-475.

³⁶⁰ *Od.* 21. 68-81.

³⁶¹ *Od.* 21. 221-224.

³⁶² *Od.* 22. 5-16.

³⁶³ *Od.* 23. 205-208.



Fig. 10 Descoberta de Euricleia (fasc. 7, p.19). Cf. *Od.* 19. 474-490.

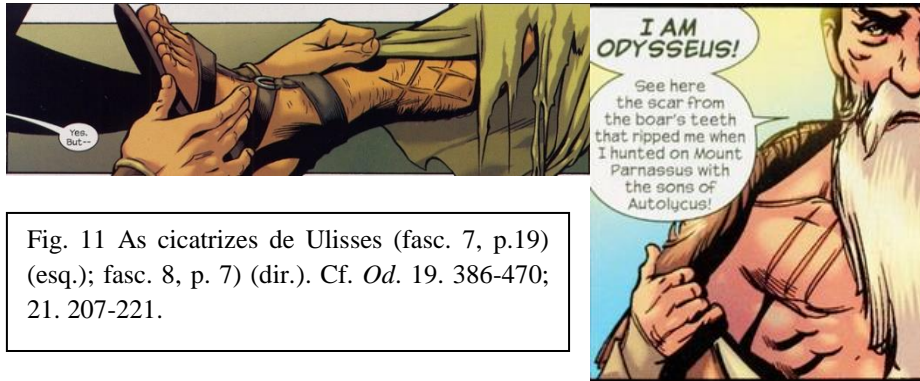


Fig. 11 As cicatrizes de Ulisses (fasc. 7, p.19) (esq.); fasc. 8, p. 7) (dir.). Cf. *Od.* 19. 386-470; 21. 207-221.



Fig. 12 O leito de Ulisses e Penélope (fasc. 8, p. 21). Cf. *Od.* 23. 300-301.

Quando afirmamos que esta adaptação da *Odisseia* à banda-desenhada termina no canto XXIII, é porque se omite o canto XXIV, que inclui a descida das almas dos pretendentes ao submundo, acompanhadas por Hermes Psicopompo³⁶⁴; a reunião de Laertes e Ulisses³⁶⁵ (nota-se que no fascículo cinco foi revelado que Laertes tinha morrido, explicando-se assim um dos maiores enigmas historiográficos do poema: a necessidade de haver pretendentes para Penélope); e as tréguas entre Ulisses e os parentes dos pretendentes³⁶⁶. Mais uma vez, esta é uma adaptação da *Odisseia* que termina com um “final feliz”, seguindo quase *pari passu* o poema original.

³⁶⁴ *Od.* 24. 1-2.

³⁶⁵ *Od.* 24. 345-348.

³⁶⁶ *Od.* 24. 545-548.

Com efeito, relativamente à questão de Laertes ter falecido, todavia não sendo representado como fantasma no fascículo cinco, essa é uma forma de Thomas explicar ao seu público leitor a necessidade de um soberano para substituir Ulisses e governar Ítaca. Porém, na obra homérica, Laertes está vivo e vive a sua “reforma” como agricultor³⁶⁷. Por isso coloca-se a questão: porque é que Laertes não assume o cargo de *basileus* até ao regresso de Ulisses?

Por causa das questões políticas presentes na sociedade homérica.

Apesar de, na *Odisseia*, a monarquia ser referida como o regime político de Ítaca,³⁶⁸ Finley defende que existiria uma oscilação na terminologia *basileus*, que tanto poderia significar rei, como simplesmente chefe³⁶⁹. Finley dá assim a entender que o *basileus* de Ítaca poderia possuir algumas limitações governamentais, relativamente à liderança militar e à protecção da terra³⁷⁰. Mas, segundo a teoria de A. G. Geddes, a monarquia homérica não tinha qualquer função na sociedade, isto é, os reis de Homero não fariam jus ao título que lhes era atribuído³⁷¹. O melhor exemplo sobre esta questão será o de Ulisses, explicando-se assim por que razão não teria deixado um “substituto” no seu lugar, quando partiu para Tróia, deixando Ítaca sem rei durante vinte anos.³⁷² Esta escolha de Ulisses daria a entender que o sistema governamental do país não seria centralizado³⁷³. Quando muito,

it is implied that when Odysseus was present, assemblies were sometimes called; or more accurately, it is implied that at least one assembly was called twenty years ago (one might as well imagine that it was for the extraordinary purpose of recruiting for the Trojan expedition, and as far as the poem tell us, that may have been in turn the first in twenty years. In short, we have no grounds for assuming any but the most primitive kind of polity for Ithaka, least of all a functioning kingdom.

Com esta observação, podemos entender mais facilmente o motivo por que Laertes não tomou o controlo de Ítaca. Ulisses não deixou claro quem iria governar

³⁶⁷ *Od.* 1. 187-193; 11. 187-196; 16. 139-145; 24. 205-210.

³⁶⁸ *Od.* 1. 386-387.

³⁶⁹ Cf. Finley apud Halverson 1986, 119.

³⁷⁰ As capacidades militares de Ulisses são colocadas à prova na *Iliada*, enquanto a protecção da sua terra levanta algumas questões, uma vez que não são referidas as invasões de estrangeiros sobre Ítaca.

³⁷¹ Cf. A. G. Geddes apud Halverson 1986, 120.

³⁷² Apesar de ser Penélope a escolher o novo rei de Ítaca. “(...) that succession to kingship will be determined by Penelope’s remarriage, and that there is a hereditary dynasty in the process of being overthrown.” Halverson 1986, 119.

³⁷³ Cf. Halverson 1986, 120. “Apparently the Ithakans have gone about their business for nearly a generation in the absence of king, regent, or any political authority. Nor do we know that this is an anomalous situation.” Halverson 1986, 120.

Ítaca na sua ausência. Não podia ser Telémaco, pois era um infante, nem o antigo rei, uma vez que se encontrava numa idade avançada. E é suposto que se um reino é governado por um regente velho, então esse reino é fraco e de fácil conquista. Daí, ter cabido a Penélope a escolha de um novo soberano para Ítaca.

Passando, agora para a representação das personagens na BD, não podemos deixar de reparar na particular erotização do corpo feminino ao longo desta adaptação. Desde logo, na arte grega, Atena, uma das deusas virgens do Olimpo, é sempre representada com *peplos* e elementos de *panóplia*, desde pelo menos o Período Arcaico. Na adaptação em análise, a deusa exibe um *top* que lhe tapa e puxa para cima os seios e deixa a nu o ventre³⁷⁴ (Fig. 13). Mas na sua representação na adaptação da *Ilíada* do mesmo argumentista, a deusa possui o *peplos* e as armas. É provável que nesta adaptação, Thomas tenha aceitado o desenho de Tocchini, uma vez que a *Ilíada* é uma obra belicista, enquanto a *Odisseia* uma narrativa de viagem e não é necessário possuir um estado de vigilância constante ou de combate. O mesmo acontece com as outras personagens femininas, que exibem a parte do torso e do ventre e/ou as costas, também desnudadas. Estas representações são feitas fora do contexto das cenas em que se representam relações sexuais e em clara contradição com o que sabemos ser o traje feminino grego na Antiguidade, nomeadamente nos períodos arcaico e clássico. Muito possivelmente, os autores ou os editores levaram em conta o público-alvo como essencialmente masculino e jovem (dadas as opções que escapam ao rigor histórico).

Contudo, o corpo feminino não é o único género sujeito à excessiva nudez. O mesmo acontece com o corpo masculino, sendo porém censurada a zona pélvica e genital, tal como com o corpo feminino. Ao ver os corpos masculinos assim representados o leitor eventualmente recordará o filme *300* (2006), de Zack Snyder, em que se percebe uma particular erotização do corpo masculino espartano, de modo a captar a atenção da audiência. Mas não podemos esquecer que o filme *300*, de Zack Snyder, foi uma adaptação cinematográfica da novela gráfica de Frank Miller, com o mesmo título (*300*), publicada em 1998, pela editora *Dark Horse Comics*. Nesta banda-desenhada a representação do corpo masculino é, deveras, mais explícita ainda (Fig. 14).

³⁷⁴ Devido a este elemento de nudez presente na novela gráfica, a editora desta *comic* incluiu um *Parental Advisory*.

Mas, a representação do corpo masculino nu deve-se às representações artísticas da Antiguidade Clássica, as quais realçam a beleza física do corpo masculino. Segundo Vernant:

A beleza do corpo do guerreiro homérico, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, constitui-se como elemento fundamental para a construção narrativa de atributos dos personagens heróicos. O belo corpo desses heróis mostra-se como elemento identitário do segmento social dos bem-nascidos – os *kaloi* - dos períodos arcaico e clássico, e é imprescindível para a representação do “corpo” social aristocrático.³⁷⁵

É precisamente isso que, de alguma maneira, Thomas e Tocchini conseguem transmitir, ao representar o corpo de Ulisses realçando, no último fascículo, o seu “novo” estatuto social através da beleza do seu corpo.



Fig. 13 Representação de Atena (fasc. 2, p. 2) (esq.); K8.7 Athena. Lécito de figuras vermelhas. Ático, c. 480 - 470 a.C..

Segundo Wilson, *blogger do site The Graphic Classroom*:

I experienced the adaptation because of the importance of the story on Western civilization and I was filled with romantic ideals of beauty and loyalty, and I was reminded of the importance of intellect over force, cunning over rage. Of course, the story also cautioned me about the dangers of falling prey to temptation and impulsivity³⁷⁶.

³⁷⁵ Viegas 2015, 91; Vernant 2002, 410.

³⁷⁶ Wilson, 2009.



Fig. 14 Representação do corpo masculino. Ulisses (fasc. 18-19, p. 2) (esq.); Rei Leônidas (Gerard James Butler) in *300* (2006), dir. Zack Snyder (centro); Rei Leônidas in *300* (1998) de Frank Miller (dir.).

É com esta observação que conseguimos captar o que é realmente importante nesta adaptação da *Odisseia*. Não que seja uma cópia perfeita do poema, mas sim a transmissão dos ideais presentes no *epos* homérico e que foram transmitidos ao longo de séculos de leitura do poema.

3.2.2. *The Odyssey: A Graphic Novel Adaptation* (2010), Gareth Hinds

Esta banda-desenhada, de Gareth Hinds, composta no ano 2010, com um total de 255 páginas, foi publicada pela editora Candlewick Press, e, tal como acontece com a respectiva adaptação da *Ilíada*, esta versão da *Odisseia* assume as semelhanças de diálogo, transcrição do elemento textual da obra homérica, adaptando a uma prosa moderna e da divisão em capítulos, tal como acontece com a divisão do poema homérico em cantos.

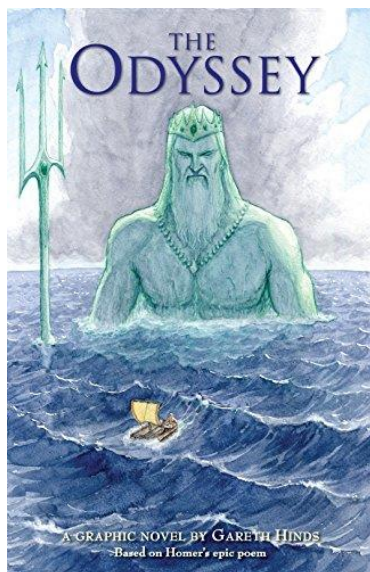


Fig. 1 Capa da obra *The Odyssey A Graphic Novel* (2010), Gareth Hinds

A acção tem início no Olimpo, com a referência ao facto de os mortais preferirem culpar os deuses pelas suas próprias desgraças.³⁷⁷ Atena pede a Zeus que liberte Ulisses do cativeiro em que Calipso o colocou (Fig. 2)³⁷⁸.

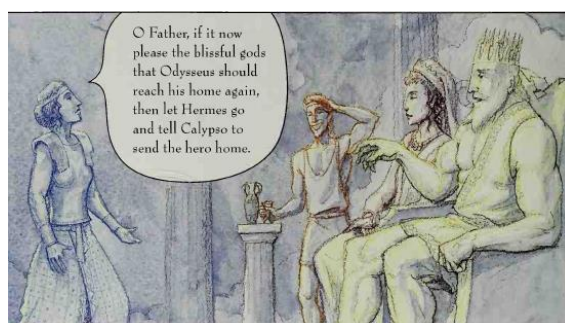


Fig. 2 O Pedido de Atena (p.4). Cf. *Od.* 1. 79-87.

³⁷⁷ “Mortals (...) blame the gods for sending them evil, but in truth they themselves through their wicked recklessness have to endure pains beyond what is fated. (...) the god [Zeus] puts evil ideas, no less that a good idea, into men’s minds; that is how men’s *moira*, the portion assigned them by the gods, comes to be fulfilled. When the god wishes to destroy a man, he sends Ate to take away his wits.” Lloyd-Jones 1971, 28.

³⁷⁸ *Od.* 1. 79-87.

Ao contrário da maioria das adaptações estudadas, esta faz referência à *Telemaquia*. Nesta adaptação, Telémaco é representado como um mancebo imberbe (Fig. 3), que aliás refere que ainda não é homem para que tenha lugar na assembleia, realizada pelos pretendentes e pelos Itacenses, e na qual interfere várias vezes. A questão de Telémaco não ser rei de Ítaca após o seu pai ter desaparecido ou de Laertes não voltar a ser o soberano da ilha (questão que já abordámos no capítulo anterior) tem que ver com a questão de idade das personagens. Ambas são personagens fracas, no sentido de Laertes já estar numa idade bastante avançada para continuar a governar a sociedade de Ítaca, enquanto Telémaco é ainda demasiado novo para assumir a governação. Daí a sua representação sem barba.



Fig. 3 Representação de Telémaco (p. 6).

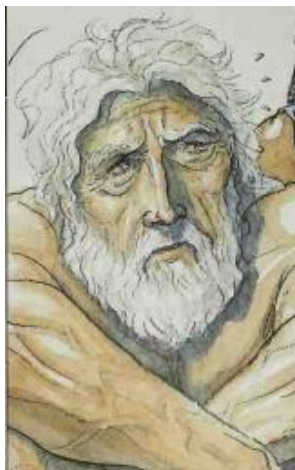


Fig. 4 Representação de Ulisses, em *The Odyssey* (p. 50).

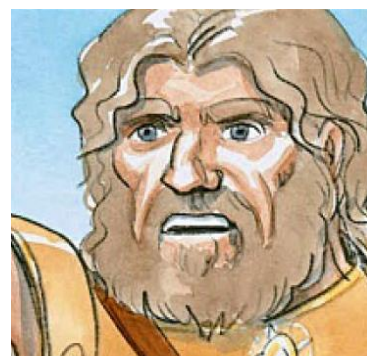


Fig. 5 Representação de Ulisses, em *The Iliad* (p. 18).

Outra personagem que sofre alterações no seu traço é Ulisses. O herói é representado como um homem de idade avançada, com cabelos e barbas brancas, ao contrário do que acontece com a sua representação em *The Iliad*, de Gareth Hinds (ou outras adaptações da *Odisseia*), em que tem um aspecto mais jovem (Fig. 4 e 5). Esta opção permite ao leitor construir uma noção temporal da viagem de Ulisses até Ítaca.

As aguarelas exuberantes movem-se através de linhas fluídas ao longo desta adaptação. O uso da cor pelo artista é especialmente marcante: as suas cenas de batalha são amplas e sangrentas, pintadas a tons de escarlate (Fig. 6), e a caverna de Polifemo é em tom laranja, por causa da fogueira acesa (Fig. 7); Hinds retrata a descida aos Infernos como um vazio sem cor, sem alegria (os fantasmas são representados como manchas cinzentas que, após beberem o sangue, aos poucos, começam a ganhar forma e

um pouco mais de cor, Fig.8). Já os espaços domésticos são representados com cores quentes (Fig. 9). O mar é pintado num azul mediterrâneo claro, ao contrário da sua descrição nos *épê* de Homero, em que o poeta lhes atribui as cores púrpura e cinza³⁷⁹, e algumas das ilhas longínquas em verdes quase palpáveis (Fig. 10). Os deuses são representados com cores diferentes (Fig. 11), tal como na adaptação da *Ilíada* do mesmo autor. Quanto à representação dos monstros, é feita de forma a apresentá-los semelhantes às descrições feitas por Homero nos textos gregos antigos, excepto, mais uma vez, as sereias, que são representadas como simples mulheres (Fig. 12). E, neste caso, são três.



Fig. 6 Massacre dos pretendentes ou *mnesterophonia* (p.227). Cf. *Od.* 23. 45-46.



Fig. 7 Polifemo devora os companheiros de Ulisses (p.97). Cf. *Od.*9. 289-290.

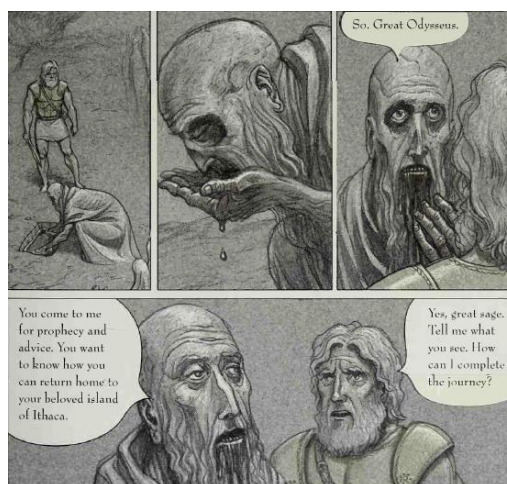


Fig. 8 Encontro de Ulisses com Tirésias (p.129). Cf. *Od.*11. 97-99.

³⁷⁹ *Il.* 1. 48; 4. 248. *Od.* 5. 349. Os epítetos “mar cor de vinho” e “mar cinzento”, representam a relação ambivalente que os Gregos tinham com o mar. O mar tanto podia representar utilidade e beleza, como uma entidade da natureza assustadora e temida. Daí, que quando o mar está calmo, isto é, tem a sua utilidade e beleza, é-lhe atribuído a cor púrpura, enquanto para a fúria é escolhida a cor de cinza. Mas também estas descrições de Homero poderiam ser referências a fenómenos meteorológicos, característicos da bacia mediterrânea. Cf. Soares 2016, 99-100.



Fig. 9 *Oikos* de Ulisses (p.7).



Fig. 10 O Mar em *The Odyssey*.
(p. 137). Cf. *Od.* 5. 349

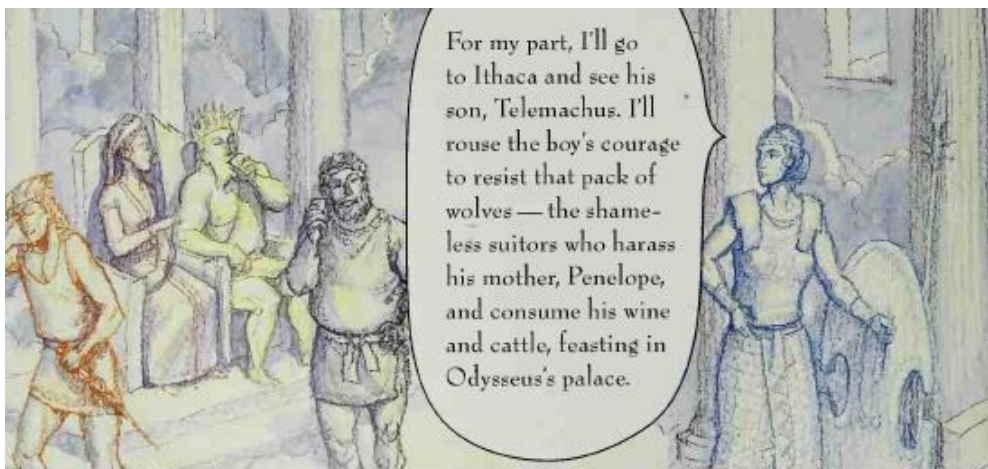


Fig. 11 Deuses do Olimpo (da esquerda para a direita): Hermes (laranja), Hera (púrpura), Zeus (amarelo), Dioniso (roxo) e Atena (azul) (p.4).



Fig. 12 Representação das Sereias (p. 136).

Ao contrário do que acontece com a representação do corpo feminino feita pela adaptação da *Marvel Comics*, Gareth Hinds trata o género feminino de modo diferente, distinguindo-o consoante o estatuto social e/ou divino das mulheres representadas (Fig. 13). Isto é,

Calypso wears an absurd bikini-esque chiton that hardly covers her behind; Arete, queen of the Phaeacians, wears some sort of peplos that needlessly exposes her bosom; Circe, likewise, wears a ridiculously scanty chiton and is even depicted nude. Only Penelope seems to escape this overt sexualization.³⁸⁰



Fig. 13 Representação das Mulheres. Esquerda para Direita: Calipso (p. 51); Rainha Arete (p.80); Feiticeira Circe (p.120); Penélope (p. 11).

³⁸⁰ Taylor 2018.

Esta questão da representação do traje remonta à cultura grega antiga. Uma das funções das mulheres gregas, durante o período clássico, era a tecelagem.

Para Platão, no *Livro V d' A República*³⁸¹, a tecelagem e a culinária eram afazeres de grande destaque no mundo feminino, qualidades que só as mulheres poderiam deter. A arte de tecer também era valorizada pelo universo masculino, que a traduzia como o reflexo de um feminino activo, onde as mulheres se dedicavam ao seu *oikos* e à sua família, anulando, portanto, a possibilidade de se ver a mulher como uma personagem reclusa no gineceu.³⁸²

Tal como aconteceu com a representação da roupa de Andrómaca, cujas vestes representavam o seu estatuto social, aqui a roupa representa o *oikos* em que a mulher se insere. A mulher que fabrica a roupa, fá-la para o seu *oikos*. A arte de tecer era reconhecida, não só pelas mulheres, mas também pelos homens, pois significava que a mulher tecelã era uma mulher dedicada à família, que se ocupava das tarefas do *oikos*³⁸³.

Referindo novamente Platão, na sua obra *O Político*³⁸⁴, é abordada a questão da arte de tecer e a arte de governar.

Segundo o autor, a técnica da tecelagem é, dentre todas as artes, a que mais se aproxima da arte de governar. Todas as coisas, fabricadas ou adquiridas têm, de acordo com Platão, a acção, ou a protecção como finalidade. A tecelagem, uma espécie de entrelaçamento, possui diversas etapas. Tecer envolve tanto a separação das fibras unidas, quanto o preparo da urdidura e da trama – isto é, há duas grandes artes na tecelagem, a de unir e a de separar –, mas também envolve a torção dos fios e o entrelaçamento.³⁸⁵

Se, segundo Platão, a arte de tecer equivale à arte de governar, então Penélope governa o *oikos* de Ulisses durante a sua ausência, e não Telémaco ou Laertes. Sendo assim, porque é que Penélope não expulsou os pretendentes do seu lar? Simples: devido às regras de hospitalidade³⁸⁶.

Penélope, e também Telémaco, ofereceram aos pretendentes comida e bebida³⁸⁷. Esta oferta é também um meio de o anfitrião saber o nome do estrangeiro, tal como os

³⁸¹ Plat. *Rep.* 5. 455c.

³⁸² Evangelista 2020, 4.

³⁸³ Cf. Efraim 2012, 136.

³⁸⁴ Plat. *Plt.* 455d

³⁸⁵ Efraim 2012, 412.

³⁸⁶ “Vestes, que em Homero são tecidas exclusivamente por mulheres, representam uma importante função em cenas de reconhecimento e hospitalidade, e frequentemente há uma referência ao menos implícita às mãos de quem as concebeu.” Sais 2015, 18.

³⁸⁷ *Od.* 1. 136-144; 14. 80-82, 95.

Feaces fazem com Ulisses³⁸⁸. Porém, quando um hóspede fica muito tempo na casa do seu anfitrião, este deixa de ter o controlo sobre a casa³⁸⁹. Igualmente, a violência e abuso de hospitalidade que os pretendentes impõem sobre o *oikos* de Ulisses são formas de maltratar Penélope indirectamente. Uma vez que Penélope os enganara durante anos com a sua tecelagem³⁹⁰, nunca escolhendo, até à altura da chegada de Ulisses, um novo marido, os pretendentes sentiram a necessidade de desrespeitar o *oikos* do soberano de Ítaca³⁹¹.

Mas os pretendentes não foram os únicos a desrespeitar a casa de Ulisses. As servas de Penélope foram também traidoras. Foram elas que avisaram os pretendentes da trama de Penélope³⁹²; elas maltratam o mendigo Ulisses na sua própria casa³⁹³ (sendo Euricleia a única serva que se mantém fiel³⁹⁴). Mas a culpa do comportamento das servas provém da gestão do *oikos*, neste caso, da forma de governação de Penélope. Segundo Efrain,

O sucesso dos cidadãos na vida pública dependia da percepção do carácter individual, assim como de suas acções; a reputação de um homem afectava, tanto positiva, quanto negativamente seu lugar social. Cabia às mulheres escolher quais informações deixariam, ou não, escapar do interior do *oikos*.³⁹⁵

Deste modo, cabia a Penélope punir as servas que lhe eram desleais, pois é ela a responsável pela gestão do *oikos* e, por consequência, da informação que deveria sair dele.

Retomando a representação do género na BD, na obra sob análise, a representação masculina não é usada para chamar a atenção de um certo público-alvo, como acontece com a banda-desenhada da *Marvel Comics*. Gareth Hinds representa o corpo masculino tal como ele é descrito pelo poeta grego e, possivelmente, a partir da sua inspiração nas representações clássicas (Fig. 14). Deste modo, o autor torna assim as “suas” personagens mais autênticas.

³⁸⁸ *Od.* 7. 172-177.

³⁸⁹ Sais 2015, 17

³⁹⁰ *Od.* 2. 85-128 ; 19. 136-155. “A ligação entre tecelagem e engano está bem enraizada no texto homérico: na Odisseia, o verbo ‘tecer’ (*huphainô*) possui como objeto palavras como ‘astúcia’ (*mêtis*) e ‘dolo’ (*dolos*) – ver, por exemplo, *Od.* IV, v. 678; *Od.* V, v. 356; *Od.* IX, v. 22; *Od.* XIII, v. 303, v. 386; em Homero, portanto, o verbo ‘tecer’ pode ser usado no sentido literal, de tecer vestes, ou no sentido metafórico, de tecer uma astúcia, um dolo ou um engano.” Sais 2015, 11.

³⁹¹ Cf. Pierre Brulé apud Lima 2012, 13.

³⁹² *Od.* 2. 106-109.; 19. 154-155.

³⁹³ *Od.* 18. 320-336; 22. 416-425.

³⁹⁴ *Od.* 19. 491-498.

³⁹⁵ Efrain 2012, 318.



Fig. 14 Representação do corpo masculino (p.186) (cima); Cena de pugilismo, ânfora, c. 336 a.C., British Museum, London (baixo).

Ao contrário de outras adaptações da *Odisseia*, que tendem a dar um “final feliz” à obra em BD, terminando inclusive com Ulisses e Penélope abraçados, nesta, segue-se o final do poema, com o encontro de Ulisses e Laertes e com os parentes dos pretendentes e a aparição de Atena, que solicita a paz entre os dois grupos.

Na cena de encontro com Laertes, o leitor vê o ancião a tratar do pomar³⁹⁶, revelando-se aspectos da economia de Ítaca³⁹⁷. Este elemento, de privatização da terra, já era algo presente na economia grega, mas o que é novidade é a apropriação da terra através do trabalho e do esforço físico. Igualmente, ao vermos Laertes deixar o seu estatuto de *basileus* de Ítaca para passar a ser o que aparenta ser exclusivamente agricultor, vemos representada a hierarquia de centro e periferia. Isto é, representa-se a herança antiga da estrutura hierárquica micénica na organização da *choira*: “the shift from an oppressive approach from the political and economical center over the agricultural periphery to a collaborative relationship between the two elements (...) the acquisition of land ownership through continuous physical work.”³⁹⁸ Esta transição económica, que tanto é representada em Homero como na banda-desenhada, é indício do “renascimento agrário” depois do Período Micénico, que se caracterizou por três

³⁹⁶ *Od.* 24.338-344.

³⁹⁷ “According to Homer, it can be deduced that there exists only one economic model, declined in two different orders of magnitude. This model is represented by Laerte's farm in a first, less advanced, stage and by the oikos of Odysseus, which includes Eumeus' farm and proves a further development stage and a wider framework with respect to the Laerte's model.” Cavalli 2009, 72.

³⁹⁸ Cavalli 2009, 72.

elementos: a ocupação de terra livres e não cultivadas; a intensificação da exploração da terra; e a diversificação no tipo de culturas³⁹⁹.

No final da adaptação gráfica, Hinds deixa algumas reflexões sobre a sua interpretação da obra homérica:

“Luckily ‘The Odyssey’ is a rather fantastic story [o autor refere a obra como uma narrativa do fantástico], so I didn’t feel I needed to be one-hundred-percent historically accurate. In fact, after researching the history pretty thoroughly, I opted to break from realism in most of my designs, while preserving just enough historical touches to give Odysseus’s world a ring of authenticity.”⁴⁰⁰

³⁹⁹ Cf. Cavalli 2009, 73.

⁴⁰⁰ Hinds 2010, 250.

3.2.3. *La Sagesse des mythes: L'Odyssee* (2017-2020), Luc Ferry, Clotilde Bruneau et Giovanni Lorusso

A adaptação da *Odisseia* de Luc Ferry, Clotilde Bruneau, Giuseppe Baiguera e Giovanni Lorusso (artistas), tal como acontece com *L'Iliade*, divide-se em tomos: *La Colère de Poséidon* (*A Cólera de Posídon*); *Circé la magicienne* (*Circe, a Feiticeira*); *La ruse de Pénélope* (*O Plano de Penélope*); *Le triomphe d'Ulysse* (*O Triunfo de Ulisses*). Esta banda-desenhada também faz parte da colecção *La Sagesse des Mythes*, da editora Glénat, que a lançou entre Setembro de 2017 e Dezembro de 2020⁴⁰¹. Cada tomo, possui também um total de sessenta páginas.

Giuseppe Baiguera (n. 1970), um dos artistas desta adaptação, é de nacionalidade italiana e professor na Brescia International School of Comics, desde 2009. Em 2011, publicou o livro *Ecoguard*, uma obra sobre consciência ambiental, e em 2012 lançou o livro *Mocambique Blues*, em homenagem às aventuras tratadas pelas bandas-desenhadas clássicas.

Giovanni Lorusso, o segundo artista desta adaptação, é de nacionalidade italiana e é conhecido pela sua obra em banda-desenhada *La Guerre des orcs*, feita em parceria com o argumentista Olivier Peru. Ao longo do ano de 2017, Baiguera fez vários trabalhos, entre os quais a primeira obra da colecção de cinco tomos em BD sobre os Medici, e *Persée et la Gorgon Medusa*, da colecção *La Sagesse des Mythes*.



Fig. 1 Capas da colecção *La Sagesse des mythes: L'Odyssee* (2017-2020) Luc Ferry et Clotilde Bruneau

Ao contrário da *Odisseia*, que começa *in medias res*, esta adaptação inicia-se com a viagem de Ulisses, poucos dias depois da conquista de Tróia. Ignora-se, portanto e por completo, a viagem de Telémaco em busca de informações sobre o pai. A

⁴⁰¹ O boxset da colecção foi lançado em Dezembro de 2020.

Telemaquia desaparece desta versão. Na verdade, esta não é a única adaptação para banda-desenhada a ignorar as aventuras do príncipe de Ítaca.

As viagens de Ulisses aqui representadas são semelhantes às do poema *Odisseia*, prestando-se a devida atenção a cada uma delas. Ainda que rapidamente, e.g., o episódio de Ulisses e Polifemo na ilha dos Ciclopes é contado, em total coerência com o mito original. Além disso, os desenhos de Giovanni Lorusso, que usa cores mais carregadas do que outros artistas da colecção, resultam mais contrastados e mais cativantes e animados (Fig. 2).



Fig. 2 Representação de Ulisses (vol. 1, p. 3).

Todavia, ao contrário do que acontece com a obra de Homero, a intervenção divina é nesta adaptação bastante reduzida, manifestando-se exclusivamente através de elementos naturais, e ignorando, igualmente, os Concílios dos Deuses. Com efeito, os únicos deuses que aparecem são Hermes e Atena, que têm a função de ajudar Ulisses na sua demanda e *nostos*.

Como referimos, apesar destas diferenças, esta adaptação segue de perto a narrativa original, dando a devida atenção a cada paragem que Ulisses faz ao longo da sua viagem. Com a ajuda dos desenhos de Giuseppe Baiguera e Giovanni Lorusso, o leitor consegue ter uma percepção visual dos monstros e seres sobrenaturais que Ulisses e a sua tripulação encontram ao longo da viagem. O desenho de Polifemo, e.g., é coerente com a descrição que, no poema homérico, Ulisses faz do ciclope ao rei Alcínoo de Esquéria. O ciclope desta novela gráfica tem um aspecto humanóide (Fig. 3) e é representado como um ser primitivo, com as suas vestes de pele de animal e o seu pouco conhecimento sobre as leis dos deuses, assim como a sua ignorância do vinho⁴⁰². Descrição semelhante é também a que se faz dos Lestrígonos, que, apesar de na adaptação terem uma monarquia como instituição governamental, usam vestes de peles

⁴⁰² *Od.* 9. 213-215; 275-278; 345-354.

de animais⁴⁰³ (Fig. 4). Já a representação das sereias é a mais fiel que alguma adaptação à banda-desenhada de que tenhamos conhecimento já fez. Com efeito, as criaturas míticas são representadas com corpo de ave e cabeça de mulher e também não se ultrapassa o número dois, seguindo, de perto, a letra homérica⁴⁰⁴ (Fig. 5).



Fig. 3 Encontro de Polifemo e Ulisses. (vol. 1, p. 25). Cf. *Od.* 9. 213-215.



Fig. 4 Rei Antifanes e sua esposa. (vol. 2, p. 6). Cf. *Od.* 10. 112-115.



Fig. 5 Representação das Sereias. (vol.2, p. 32) (esq.) Pormenor *O Vaso das Sereias*, estamno de figuras vermelhas. c. 480 a.C - 470 a.C. (dir.) Cf. *Od.* 9. 213-215.

A representação de Cila é também interessante. Os artistas optaram por representar o monstro com corpo de mulher, cujas pernas são tentáculos com cabeças

⁴⁰³ *Od.* 10. 105-124.

⁴⁰⁴ *Od.* 12. 39-44; 49-54.

canídeas (Fig. 6). A mulher tem alguns traços de peixe no seu torso, representado com escamas e guelras no pescoço. Esta opção confere a Cila um aspecto hediondo, que contrasta com as cabeças de caninos, que, de alguma maneira, são adoráveis. De qualquer modo, o contraste resulta numa figura bizarra que está de acordo com o mito grego⁴⁰⁵.

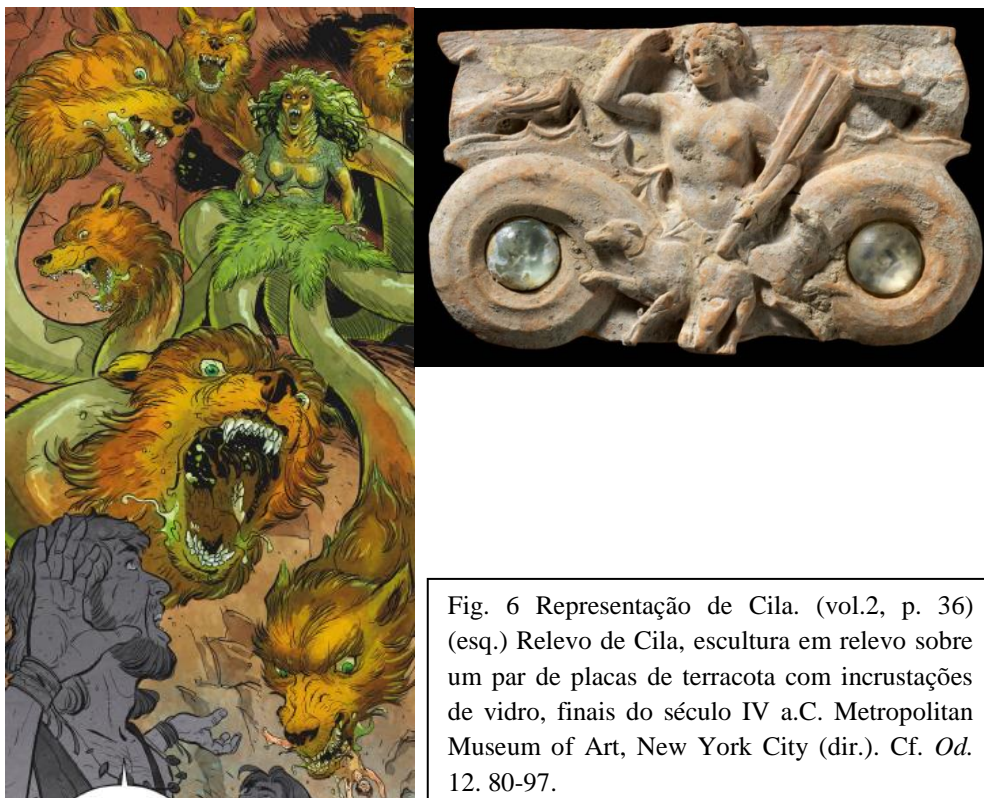


Fig. 6 Representação de Cila. (vol.2, p. 36) (esq.) Relevo de Cila, escultura em relevo sobre um par de placas de terracota com incrustações de vidro, finais do século IV a.C. Metropolitan Museum of Art, New York City (dir.). Cf. *Od.* 12. 80-97.

A *katábasis* de Ulisses é particularmente interessante nesta banda-desenhada. Para descer ao Infernos, Ulisses corta o pescoço de uma ovelha negra e o chão abre-se, revelando o rio Estige e o barqueiro Caronte⁴⁰⁶ (Fig. 7). Ao contrário dos fantasmas infernais da *Marvel Comics*, ou dos tons de cinzento de Gareth Hinds, estes têm um aspecto espectral. São representados em azul, com concavidades nos olhos. Tal como na obra de Homero, Ulisses não deixa nenhum dos seres espectrais beber o sangue, pois o primeiro a beber deve ser Tirésias, para que o vidente possa falar⁴⁰⁷. Todavia, mesmo que os fantasmas não consigam beber o sangue, eles abordam Ulisses, levantando ao leitor a questão do propósito do sangue, uma vez que os fantasmas podem falar sem o ter bebido. Assim acontece, por exemplo, no encontro de Ulisses com Anticleia, sua

⁴⁰⁵ *Od.* 12. 80-97.

⁴⁰⁶ *Od.* 11. 29-43.

⁴⁰⁷ *Od.* 11. 48-50.

mãe, em que ambos interagem, sem que antes a rainha de Ítaca tenha bebido o sangue negro⁴⁰⁸ (Fig. 8).



Fig. 7 Os Infernos (vol. 2, p.21).



Fig. 8 Reunião de Ulisses e Anticleia (vol. 2, p.24).Cf. *Od.* 11. 150-224.

⁴⁰⁸ *Od.* 11. 152-153.

Depois do cativeiro “dourado” em Ogígia e da viagem à ilha dos Feaces, o encontro de Ulisses com Nausícaa é aqui diferente do que lemos na *Odisseia*. Nesta versão iconográfica, Ulisses cobre modestamente as suas partes privadas, com um ramo, e vai ao encontro da princesa e das suas servas à praia. Mas, em vez de as encontrar a jogar à bola⁴⁰⁹, as mulheres estão a nadar no mar⁴¹⁰ (Fig. 9). Não se compreende plenamente o motivo por que as duas personagens se encontram nuas neste seu primeiro encontro. Com efeito, na obra original, apenas Ulisses está nu, com um simples ramo a tapar-lhe a zona pélvica, e é a princesa de Esquéria que lhe entrega as roupas⁴¹¹. Igualmente, quando Nausícaa guia Ulisses para as portas da cidade, a princesa pede-lhe para se esconder no bosque até a princesa e as suas servas estarem dentro da cidade, para evitar as más-línguas do povo⁴¹².

Talvez haja algum simbolismo por detrás desta opção, nomeadamente ao facto de ambos serem simplesmente humanos e que não deve haver nenhuma diferenciação social a dividi-los (apesar de Ulisses ser rei de Ítaca, ele só o revela quando está dentro do palácio do rei Alcínoo e da rainha Arete) ou a separá-los. Ou talvez se pretenda um paralelismo com o mito bíblico do Jardim do Éden (Gn 3:7). Ou então apenas se tencione criar um ambiente erótico na representação do episódio odisseico, visando-se audiências específicas. Ou uma junção destas três hipóteses.

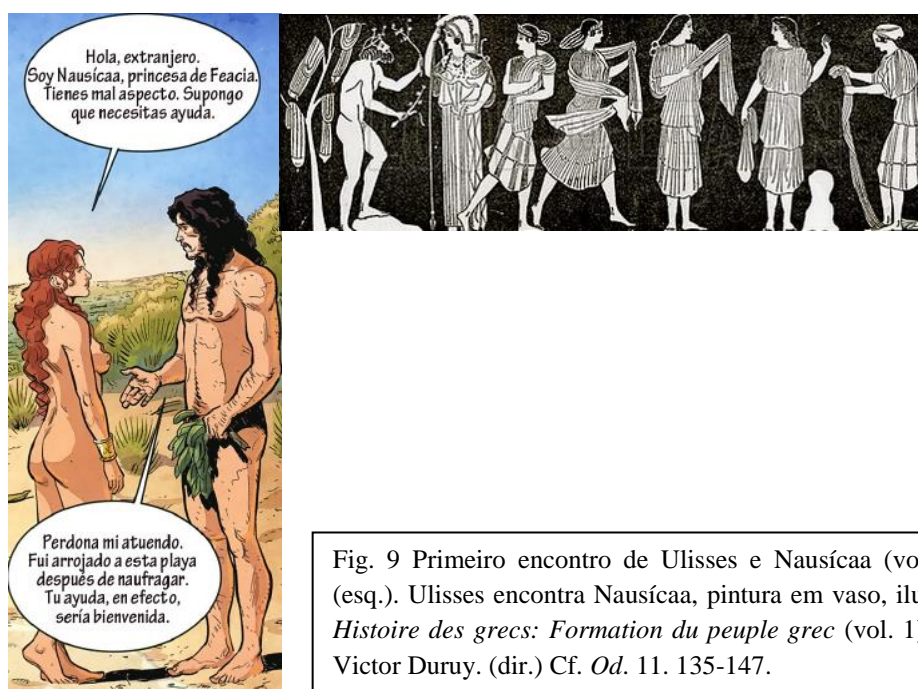


Fig. 9 Primeiro encontro de Ulisses e Nausícaa (vol. 3, p.17) (esq.). Ulisses encontra Nausícaa, pintura em vaso, ilustração de *Histoire des grecs: Formation du peuple grec* (vol. 1), 1887, de Victor Duruy. (dir.) Cf. *Od.* 11. 135-147.

⁴⁰⁹ *Od.* 6. 115-116.

⁴¹⁰ *Od.* 6. 96.

⁴¹¹ *Od.* 6. 127-129; 211-215.

⁴¹² *Od.* 6. 273-274; 291-298.

Outra hipótese, que também toca a questão social, é a roupa (neste caso a falta dela). Tanto no *epos* como na BD, o que leva a princesa e as suas servas ao rio é a lavagem da roupa.⁴¹³ Quando Ulisses se apresenta a Nausícaa, esta oferece-lhe roupas lavadas.⁴¹⁴ Esta oferta de roupas faz parte de uma das regras de hospitalidade (*xenia*), conhecida da Antiguidade Clássica.

While the offer of “cloak and tunic” satisfies a basic need on the part of the guest, it also implies a broader range of social obligations. Clothing functions as a metonym – and physical embodiment – of the relationship of hospitality between the host and his guest, and symbolizes their commitment to house and protect one another. Given that weaving is a female occupation in the Homeric poems, it is not surprising to find women also offering clothing as a parting gift (*xeinêion*). Weaving and textiles comprise a sphere of *xenia* in which women interact with guests, as well as with one another, semi-autonomously.⁴¹⁵

Porém, nesta adaptação Nausícaa oferece roupa a Ulisses, i.e. hospitalidade, enquanto está nua. O processo torna o episódio ainda mais erótico. Será que esta oferta de hospitalidade, estando nua, não será uma proposta de relações sexuais por parte da princesa para com o rei de Ítaca? Deveras, no poema homérico, Nausícaa confessa que queria Ulisses como seu esposo, sendo que o herói recusa o pedido, afirmando que é casado com Penélope⁴¹⁶. Possivelmente, Luc Ferry quereria abordar esta questão.

Toda a narração que Ulisses faz ao rei dos Feaces é representada numa única página do álbum (Fig. 10). Nesta cena, a passagem do tempo representa-se a partir da luz e das várias posições das personagens, dando-se a entender que a narração/viagem de Ulisses foi longa. Esta é, talvez, a única representação temporal/cronológica incluída nesta adaptação.

Como assinalámos, esta banda-desenhada não faz referência à *Telemaquia* no início da adaptação. A única referência a essa parte do poema homérico, que encontramos nesta adaptação, é a representação do regresso de Telémaco da sua viagem e do desaire que resultou da tentativa de encontrar o pai. É então, que se faz a revelação de Ulisses a Telémaco, assim como do plano para salvar Penélope do assédio dos pretendentes. O concurso dos doze machados e o massacre dos pretendentes (*mnesterophonia*) são representados com grande pormenor, não se reconhecendo

⁴¹³ *Od.* 6. 36-40; 57-65; 85-98;

⁴¹⁴ *Od.* 6. 214

⁴¹⁵ Mueller apud Sais 2015, 14.

⁴¹⁶ *Od.* 8. 454-468.

qualquer tipo de censura na representação de uma das cenas mais violentas da *Odisseia*⁴¹⁷.



Fig. 10 Narração de Ulisses aos Feaces. (vol. 3, p.21).

Outra representação que se destaca, das várias opções do argumentista, é a do enforcamento das servas desleais de Ulisses⁴¹⁸. Nenhuma das outras obras escolhidas para análise nesta Dissertação representa, ou aborda, este episódio, que é um dos mais violentos do *epos* homérico (Fig. 11). Outra personagem que é morta sem ser alvo de qualquer tipo de censura por parte dos autores é Melanteu, aqui pendurado pelos pés numa árvore e esventrado por Ulisses⁴¹⁹, que deixa que as vísceras do homem sejam comidas pelos cães⁴²⁰ (Fig. 12). A ação de assassinar os servos que lhe foram desleais

⁴¹⁷ *Od.* 22. 5-405.

⁴¹⁸ “The «household chores» Odysseus mentions is the hanging of the maidservants who are identified by Eurycleia as «the suitors’ whores» (22:490). To the modern reader, Odysseus referring to the killing of his maidservants as “household chores” may seem misogynistic and dehumanizing. However, we must bear in mind the historical context of the poem. Many of the people whom Odysseus expects loyalty from are seen as his property, including his wife and his servants.” Lo 2017, 3. *Od.* 22. 457-473.

⁴¹⁹ Esta punição faz lembrar ao leitor o mito de Mársias e Apolo. Mársias desafiou Apolo, deus da música, para um duelo musical. Apolo aceitou o desafio com a condição de o vencedor poder infligir sobre o derrotado o tratamento que desejasse. E assim se iniciou a competição, com Midas, o rei da Frígia, e as Musas como árbitros. Midas declarou o sátiro como vencedor do duelo. Furioso com tal decisão, Apolo fez crescer orelhas de burro a Midas, enquanto a Mársias, amarrou-o a uma árvore e esfolou-o vivo, castigando-o pela presunção de ter desafiado o deus patrono da música. Cf. Grimall 2020, 291.

⁴²⁰ *Od.* 22. 474-477.

é uma forma de Ulisses restaurar o seu estatuto de rei em Ítaca. Os actos violentos são formas de exibir o poder, como notou Foucault, e por isso um método que visa garantir a lealdade dos súbditos e dos servos, que nada mais eram, na sociedade grega arcaica, do que propriedade⁴²¹.



Fig. 11 Enforcamento das servas. (vol. 4, p.40). Cf. *Od.* 22. 457-473

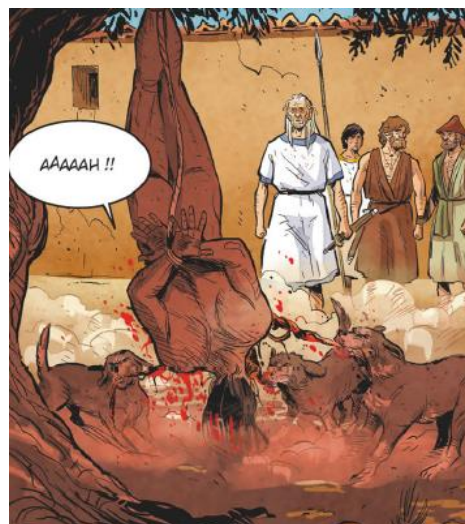


Fig. 12 Morte de Melanteu. (vol. 4, p.43). Cf. *Od.* 22. 474-477.

Perante o comportamento violento de Ulisses para com os pretendentes e as servas, Lo argumenta que tal se justifica do seguinte modo:

Firstly, violence is employed by individuals to defend their reputation. Secondly, violence is used as a tool to exact revenge against those who have done you wrong. Lastly, due to the social Darwinian nature of the Ithacan society, violence is often needed defend one's "property" from intrusion and exploits.⁴²²

Alguns especialistas poderão argumentar que o comportamento vingativo e violento de Ulisses será a sua condenação. Porém, ao longo do poema não é referida nenhuma lei, associada à sociedade de Ítaca, em que a prática de assassinio seja condenável em si mesma. Aliás, essa prática até parece ser comum, uma vez que Eupéites, pai de Antínoo, jura vingança a Ulisses⁴²³. Esta ideia sugere que "lei e ordem" existem na sociedade de Ítaca sob uma forma de justiça vingadora, *vendetta*, na qual a violência é usada como instrumento de justiça⁴²⁴.

⁴²¹ Cf. Foucault apud Lo 2017, 3.

⁴²² Lo 2017, 1.

⁴²³ *Od.* 24. 483-484.

⁴²⁴ Cf. Lo 2017, 3

Homer's *The Odyssey* serves as a portal into the ancient world of which we can understand the social Darwinian nature of society prior to the invention of modern law-and-order. The violent imagery throughout the poem suggests that the Ithacan society is one ruled by strength of which while the gods will aid the just in their warpath, ultimately justice must be delivered by the mortals themselves and often times violence becomes a necessary instrument. Violence, let it be in the form of threats of public reprisal or in its extreme - public executions, violence serves as a method for individuals to protect one's reputation, to ensure wrongdoers are brought to justice and to ensure individual liberties such as "property rights" are not infringed upon. The poem's violent depiction of archaic justice leaves a lasting image in the mind of modern readers. A further study might consider how, for example, the historical context of justice in the Ithacan society is tied to the complicated history of ideas about justice and punishment.⁴²⁵

Esta adaptação, porém, tal como outras referidas, também omite e adultera alguns passos e episódios do poema original. Um deles é a cena da paragem de Ulisses na ilha dos Cícones. Na obra homérica, Ulisses, sensatamente, pede aos seus companheiros para voltarem para as embarcações.⁴²⁶ Na adaptação, o herói revela um espírito vingativo e incentiva os seus companheiros ao ataque (Fig. 13). Este ataque, segundo Rinon:

Odysseus' positive attitude toward this violation undoubtedly stems from the heroic value of appropriation by force that served as a guideline both to him and to his comrades-in-arms during their ten years near Troy. This valued violation was by no means limited to the beleaguered city; rather, it was constantly practiced on many nearby smaller cities in this long period of siege.⁴²⁷

Outras alterações a assinalar são a referência à morte de Laertes na BD e a não representação da cena de Ulisses com os parentes dos pretendentes mortos, terminando assim esta *Odisseia*, mais uma vez, num "final feliz".

Há, no entanto, também, a introdução de uma nova cena na história canónica do Ulisses homérico. Trata-se de um *flashback* de quando Ulisses é rei de Ítaca e ara os campos, antes da Guerra de Tróia. Num desses momentos, surgem Palamedes e Miisco que o avisam do rapto de Helena e relembram a necessidade de cumprir o seu juramento em proteger a rainha de Esparta⁴²⁸ (Fig. 14). Este acto de arar os terrenos é um simbolismo para o *oikos*⁴²⁹. Ao tratar da terra, Ulisses está a tratar de casa e a aprender

⁴²⁵ Lo 2017, 4

⁴²⁶ *Od.* 9. 39-44.

⁴²⁷ Rinon 2007, 308.

⁴²⁸ Hyg., *Fab.* 95-96; Ov., *Met.* 13. 36.

⁴²⁹ Apollod., *Epit.* 3.7; Hyg., *Fab.* 95-96; Serv., *Verg.* 2.81; Plin., *Nat. Hist.* 25.129.

como a cuidar.⁴³⁰ De facto, “the birth of the archaic aristocracy, repository of the ethical code which sees land as the most precious property, to be defended during wartime and to be cultivated while in peace.”⁴³¹

De resto, a adaptação é, no essencial, fiel ao poema grego original e o facto de ser uma sequela da adaptação da *Ilíada* consegue criar um fio condutor na compreensão do Ciclo Troiano por parte do leitor, sobretudo se ele estiver à procura de uma novela gráfica que aborde temas histórico-literários relacionados com a Grécia Antiga de forma clara e relevante.



Fig. 13 Vingança de Ulisses contra os Cícones. (vol. 1 p.5). Cf. *Od.* 9. 39-50.



Fig. 14 Penélope e emissários vêem Ulisses a arar os campos. (vol. 4, p. 4).

⁴³⁰ “The abstract model evinced from the above consideration can be then summarized in an owner living on his own lands, whose house represents the physical and moral center. We are in the stage in which the *basileus* is still learning the practical skills and moral qualities needed for a proper guidance of the *oikos*.” Cavalli 2009, 73.

⁴³¹ Cavalli 2009, 70.

3.2.4 *Odisseia, Homero (2020), Christophe Lemoine et Miguel Lalor Imbiriba*

Esta adaptação lançada pela editora Levoir, com a parceria da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), intitula-se *Odisseia, Homero*. A data de lançamento deste álbum em Portugal foi no dia 25 de Setembro de 2020 e faz parte da colecção *Clássicos da Literatura em Banda Desenhada*⁴³². Nesta edição, a adaptação e o argumento são da autoria de Christophe Lemoine e o desenho e cores de Miguel Lalor Imbiriba. A tradução para português foi feita por Pedro Cleto, a adaptação gráfica e a legendagem por Lilian Mitgunaga e o *design* da capa pela Silva Designers.

“Esta série é a versão nacional, mais reduzida, da série francesa *Les grands classiques de la littérature en bande dessinée* da Glénat com o periódico *Le Monde*, com 48 álbuns publicados entre 2016 e 2018.”⁴³³ Tal como na edição francesa, este álbum contém no final um *dossier*, que conta com a colaboração de Gilles Thierrict, e no qual lemos acerca do percurso do autor, da obra e da sua época histórica, como também uma breve explicação da mitologia grega. Esta colecção é composta por vinte e oito livros, cada um respeitante a um clássico da literatura adaptado à BD. O objectivo desta colecção é proporcionar aos mais jovens o conhecimento dos clássicos de uma forma mais ligeira.

Este volume em concreto é adaptado do original francês, que fazia parte da editora Adonis, tendo sido integrado na colecção *Romans de Toujours*. Cada volume continha também um CD. Só quando a Glénat começou a reeditar as obras, em 2010, é que começaram a adicionar mais álbuns e assim surgiu a série *Les Incontournables de la Littérature en BD*. Porém havia um problema com *Odisseia, de Homero*. Este volume “(...) tinha sido produzido em 2008 pela Adonis com o seu dossier pedagógico para a *Roman de Toujours*, mas não tinha existido um verdadeiro lançamento. Consta da série da Glénat, distribuída em 2011 com o periódico *Le Soir, les Indispensables de la*

⁴³² As outras obras que pertencem a esta colecção são: *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, Júlio Verne; *Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carroll; *Oliver Twist*, Charles Dickens; *Os Maias*, Eça de Queirós; *As Aventuras de Tom Sawyer*, Mark Twain; *A Ilha do Tesouro*, Robert Louis Stevenson; *O Livro da Selva*, Rudyard Kipling; *Dom Quixote*, Miguel de Cervantes; *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo; *Amor de Perdição*, Camilo Castelo Branco; *Os Três Mosqueteiros*, Alexandre Dumas; *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe; *O Último dos Moicanos*, James Fenimore Cooper; *20000 Léguas Submarinas*, Júlio Verne; *Sandokan e o Tigre de Mompracem*, Emilio Salgari; *Madame Bovary*, Gustave Flaubert; *As Mil e uma Noites*; *Quo Vadis*, Henryk Sienkiewicz; *Os Miseráveis*, Victor Hugo; *Presa Branca*, Jack London; *A Guerra dos Mundos*, H. G. Wells; *Ivanhoe*, Walter Scott; *Conto de Natal*, Charles Dickens; *Viagem ao Centro da Terra*, Júlio Verne; *Guerra e Paz*, Tolstoi; *Os Desastres de Sofia*, Condessa de Ségur e *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente.

⁴³³ Sousa 2020.

Littérature en BD (...) em 2015, da série homónima editada pelo clube do Livre France Loisirs.”⁴³⁴. Só em 2017 foi incluído na série *Les grands classiques de la littérature en bande dessinée*, que a Glénat editou em parceria com o periódico *Le Monde* e a rádio France Bleu.

Christophe Lemoine (n. 1966) nasceu em Casablanca, Marrocos, mas mudou-se para França, no início da sua adolescência. Em França, iniciou a sua carreira no mundo do teatro. Anos mais tarde, Lemoine dedica-se à literatura infanto-juvenil e adulta, sendo as suas obras publicadas pelas editoras Milan e Thierry Magnier. A sua primeira banda-desenhada, *Les Trois Imposteurs*, foi publicada entre 2005 e 2006, pela editora Glénat, com a co-parceria de Jean-Marie Woehrel. Em 2010, foi publicada, pela *Les Enfants Rouges*, outra obra sua, feita em parceria com André Bibeur Luc, *Satori en Provence*. Em 2012, a banda-desenhada *Clara* foi editada pela Le Lombard, com o desenho de Cécile, com quem trabalha as adaptações *La Guerre des Butons*, *Poils de carotte* e *Jacquou le croquant*, publicadas nos anos 2012, 2014 e 2015, pela editora Vents d’Ouest.

Para a colecção *Roman de Toujours*, da editora Adonis, Lemoine adaptou as obras *Robin Crusoe*, *Odisseia* e *A Ilha do Tesouro*.

Miguel Agostinho de Lalor Imbiriba Júnior (n. 1971), de origem brasileira, tem formação académica em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará, e estudou desenho na Escola Massana – Centre d’Art i Disseny, em Barcelona. Entre 1997 e 1999, Imbiriba foi professor substituto de Design Gráfico no curso de Publicidade na Universidade Federal do Pará. Em 1999, criou a sua primeira BD, uma adaptação do romance *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza, com a parceria do argumentista Domingos Demasi, sob a iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Mas, a obra só seria publicada pela SECULT no ano de 2004. Imbiriba emigrou para Lisboa, onde vive entre 2000 e 2002, tornando-se Director de Design Gráfico das Publicações Dom Quixote, produzindo capas de livros para a editora. Durante a sua estadia, o artista desenhou *Voo Cruzado*, com Pedro Mota, publicada na revista *Seleções BD* (2ª série), em 2001. Em 2002, Imbiriba muda-se para Paris, onde continua a viver, e com Jean-Charles Kraehn criou a série *Myrkos* para a editora Darguad, entre 2004 e 2007. Em 2009, coescreveu, com Raymond Khoury o primeiro tomo da série *Le Dernier*

⁴³⁴ Sousa 2020.

Templier, publicada pela editora Dargaud. Foi o artista da série durante três primeiros volumes, entre 2010-2013. Para a Dargaud, desenhou também a obra *Le Redempteur* (2015-2021), escrita por Stephen Desberg.

Para a Glénat, desenhou a *Odisseia*, no ano de 2010, integrada na série *Les Incontournables de la littérature en BD*, tendo o argumento sido adaptado por Christophe Lemoine.

Esta banda-desenhada é uma adaptação da obra homérica original, *Odisseia*. Porém a fonte em estudo não narra a totalidade do poema grego, mas as partes entendidas como mais importantes para que a audiência desta publicação se interesse pelo texto adaptado. Estamos assim perante uma versão reduzida da epopeia.

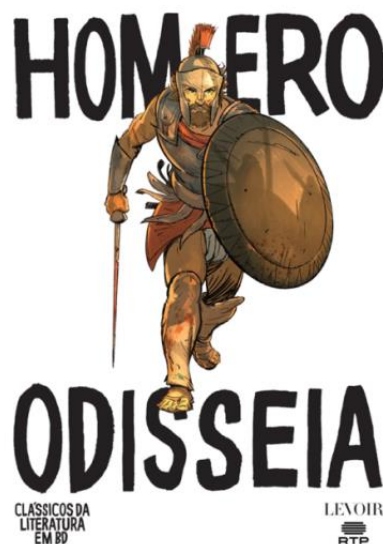


Fig. 1 Capa da obra *Odisseia, Homero* (2020) Christophe Lemoine et Miguel Lalor

Tal como acontece com a adaptação de Gareth Hinds, esta versão iconográfica do poema inicia-se com a revelação da preferência de Atena por Ulisses. A deusa pede a Zeus o regresso do herói a casa. Igualmente, a deusa protectora de Ulisses tem planos para Telémaco, filho do herói, e disfarça-se de Mentor (nome que nesta edição aparece como “Mentes”), soberano de Táfiros⁴³⁵ (Fig. 2). Mas Telémaco ignora o disfarce da deusa. Atena/“Mentes” aconselha-o a iniciar uma viagem em demanda do pai e sugere-lhe que vá a Esparta falar com Menelau, outro rei sobrevivente da Guerra de Tróia.

Após esta cena, a BD passa para o naufrágio de Ulisses e chegada do herói a Esquéria, ignorando, assim, as aventuras do jovem príncipe de Ítaca, que abordam os

⁴³⁵ *Od.* 1. 102-105.

cantos II a IV do poema homérico. Por esta rápida transição de acção podemos perceber que o adaptador optou por se focar nas aventuras de Ulisses. Esta é uma decisão polémica, pois os primeiros cantos da *Odisseia* são cruciais para a epopeia, visto funcionarem como um epílogo da *Iliada* e uma introdução ao poema de Ulisses.



Fig. 2 Atena disfarça-se de Mentor/"Mentes" para dar uma missão a Telémaco (p. 4) Cf. *Od.* 1. 102-105.

A segunda parte do álbum é constituída pelas Aventuras de Ulisses, abrangendo os cantos V a XII. Esta parte é interpretada como um poema de combate, devido à descrição de ambientes hostis, perigosos (como os dos Cícones, Lotófagos, Ciclopes e Lestrígones) e sobretudo de cariz mágico (Eólia, Circe, Infernos, Trinácia, Cila e Caríbdis e Sereias). Notamos, porém, que apenas alguns cantos da epopeia são adaptados nesta versão e que mesmo esses não seguem todos os pormenores do poema.

Assim, a título de exemplo, nesta adaptação, Ulisses chega a uma praia são e salvo, enquanto na epopeia grega o herói quase morre quando o mar o atira contra rochedos⁴³⁶. A sequência passa então para Nausícaa que, juntamente com as suas servas joga à bola, enquanto a roupa seca⁴³⁷ (Fig. 3). Na adaptação, todas as servas vêm Ulisses escondido nos arbustos, enquanto no *epos* homérico é uma das servas que, ao falhar a apanhar a bola, que pára junto de Ulisses, descobre o herói, avisando, assim, as companheiras. Nausícaa fica impassível, mas não com a ajuda da coragem que Atena lhe pôs no peito⁴³⁸. Aqui, a princesa de Esquéria é representada como uma mulher determinada e sem medo do desconhecido. A jovem oferece-lhe roupas e Ulisses segue-a até ao seu palácio, mantendo-se no fim do cortejo que Nausícaa lidera.⁴³⁹ No poema homérico, Ulisses esconde-se no bosque, para mais tarde perguntar aos cidadãos o

⁴³⁶ *Od.* 5. 435-40.

⁴³⁷ *Od.* 6. 36-40.

⁴³⁸ *Od.* 5. 139-41.

⁴³⁹ Fica para trás para evitar comentários do povo. *Od.* 6 273-4.

caminho para o palácio do rei dos Feaces⁴⁴⁰. Porém, na banda-desenhada, a princesa leva o estrangeiro directamente para o palácio dos Feaces, com as mãos dadas (Fig. 4). Como foi referido a propósito da adaptação de Luc Ferry, Nausícaa revela um interesse romântico em Ulisses, que a rejeita. Lemoine, provavelmente, quis representar esse interesse romântico de Nausícaa, ao desenhar as duas personagens de mãos dadas (Fig. 4). Outra interpretação que o leitor pode equacionar relativamente a esta vinheta assenta na possibilidade de Nausícaa não se deixar afectar pelos comentários do seu povo. Assim sendo, ao contrário da obra de Homero, a princesa não tem receio dos boatos populares⁴⁴¹.



Fig. 3 Nausícaa e servas a jogar à bola (p.5). Cf. *Od.* 6. 115.

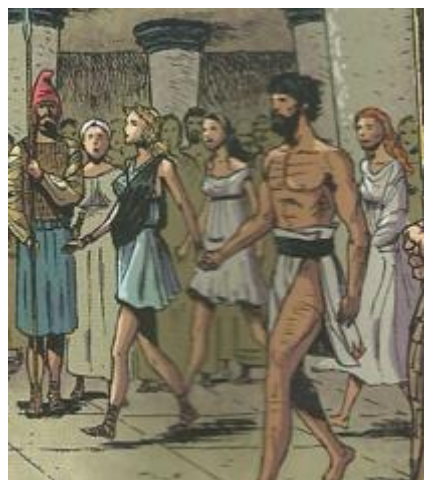


Fig. 4 Nausícaa acompanha Ulisses à corte dos Feaces (p. 6).

Na corte, seria suposto Ulisses dirigir-se à rainha Arete para lhe pedir ajuda para regressar à sua pátria, mas, nesta adaptação, Ulisses dirige-se a Alcínoo, dando-se a entender que o rei é viúvo (Fig.5). Esta escolha de tornar o rei dos Feaces viúvo é deveras interessante. A rainha Arete é uma personagem muito importante na aceitação de Ulisses pelos Feaces. Nausícaa⁴⁴² e Atena⁴⁴³ avisam-no sobre a sua importância, através da sua genealogia, e que, se ele agradar à rainha, terá uma boa probabilidade de

⁴⁴⁰ Segundo os Poemas Homéricos, os Feaces teriam sido um povo marítimo, que depois de ter ajudado Ulisses a regressar a Ítaca, foi castigado por Posídon, que lhes cercou a cidade com uma montanha. *Od.* 8. 557-571.

⁴⁴¹ *Od.* 6. 273-274.

⁴⁴² *Od.* 6. 304-315.

⁴⁴³ *Od.* 7. 54-66.

regressar a casa. No poema, o fado de Ulisses está nas mãos de Arete⁴⁴⁴ e não em Alcínoo, como a BD dá a entender.

No texto homérico, quando Ulisses aborda a rainha, esta permanece em silêncio, sendo Alcínoo quem o recebe e lhe oferece hospitalidade e ajuda⁴⁴⁵. Só quando os três estão sozinhos, pois quando Ulisses chegou ao palácio estava a corte presente, é Arete que questiona a identidade de Ulisses⁴⁴⁶ e quando o herói termina a sua longa narrativa, a rainha declara ao seu povo que ele é seu hóspede, afirmando, assim, a sua autoridade sobre o seu *oikos*⁴⁴⁷.

Ora, como referido, a rainha Arete não é representada, nem referida nesta adaptação e tal pode dever-se ao facto de a rainha só possuir três intervenções no episódio da estada do herói na corte de Alcínoo. Mas ela é importante, pois representa aquilo que um soberano deveria fazer: proteger o seu povo. Esta desconfiança da rainha, até a identidade e aventura de Ulisses serem reveladas, mostra um lado sensato da soberana, pois Ulisses poderia ser um inimigo, que se infiltrara na sua cidade. Já Alcínoo, ingenuamente, aceita ajudar Ulisses, sem saber primeiro quem ele é e o que o levou até à sua terra, pondo, assim, em risco Esquéria.

Após Alcínoo ter aceitado Ulisses como seu hóspede, dá-se início ao banquete dos Feaces e o aedo Demódoco começa a cantar sobre a Guerra de Tróia⁴⁴⁸. De seguida, iniciam-se os jogos atléticos, enumerando-se as várias provas.⁴⁴⁹ Novamente, esta adaptação abafa a conhecida prática clássica de entretenimento e hospitalidade.

No poema homérico o aedo recebe o pedido de Ulisses para cantar sobre o saque de Ílion⁴⁵⁰. Porém na adaptação à novela gráfica, é o aedo quem toma a iniciativa de cantar os temas que no poema são pedidos pelos convivas: o do cavalo de madeira e o de Ulisses (Fig. 6). Nas cenas seguintes representa-se o modo como Ulisses engendra o plano para conquistar a cidade, como também a desconfiança e castigo de Laocoonte (Fig. 7). Há que reforçar que na *Odisseia* não se refere a punição do sacerdote troiano e

⁴⁴⁴ Alguns estudiosos, através da interpretação desta cena, dão a entender que a posição de Arete era a representação do ideal de mulher grega durante o séc. VIII a.C., interpretando, assim, que a sociedade de Esquéria representa a sociedade matriarcal pré-indo-europeia.

⁴⁴⁵ *Od.* 7. 144-181.

⁴⁴⁶ *Od.* 7. 233-239.

⁴⁴⁷ *Od.* 11. 335-341.

⁴⁴⁸ *Od.* 8. 73.

⁴⁴⁹ Os jogos atléticos constituíam-se na corrida, luta, saltos, lançamento do disco, pugilismo e arco e flecha. *Od.* 8. 100-103; 120; 156; 186-187; 202-233.

⁴⁵⁰ *Od.* 8. 492-5.

dos filhos, sendo esse um tema sobretudo virgiliano⁴⁵¹ (segundo as fontes actualmente conhecidas). Em contrapartida, tanto a epopeia como a sua adaptação à banda-desenhada referem o choro de Ulisses, assim como a preocupação do rei Alcínoo relativamente ao seu hóspede. Com efeito, o álbum reproduz outro momento emblemático do poema grego: o rei do Feaces pergunta ao estrangeiro quem é ele, de onde vem, que viagem fez e os sítios que visitou⁴⁵².

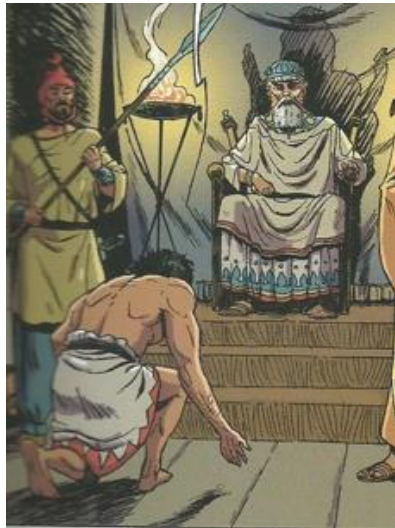


Fig. 5 Ulisses pede hospitalidade ao rei Alcínoo (p. 7). Cf. *Od.* 8.207-225.



Fig. 6 Aedo Demódoco canta a Guerra de Tróia (p. 7). Cf. *Od.* 8. 485-520.



Fig. 7 Morte de Laocoonte (p.9). Cf. *Virg., Aen.* 2. 195-227.

⁴⁵¹ *Virg., Aen.* 2. 195-227.

⁴⁵² *Od.* 8. 550-556.

Ulisses dá então início à sua narração. Desde logo, percebe-se que Ulisses não é um poeta⁴⁵³. Ao contrário do aedo Demódoco, Ulisses não recorre às Musas para auxiliarem no seu conto, pois ele presenciou tudo o que narra, dispensando o elemento criativo da poesia.

“Nas suas narrações, há ‘conhecimento’, ‘mente’, ‘forma’ e (...) obediência à ordem estabelecida pelo destino. Não repete o que já disse uma vez e, ao descrever a sua partida de Tróia, preocupa-se em contar uma história diversa da de Nestor e Menelau (...).”⁴⁵⁴ Em contrapartida, outra característica da narração de Ulisses é que ele possui a capacidade de *thélgo*, de encantar, o fascínio, que tira o sono daqueles que ouvem, sendo os seus auditores os Feaces, que passariam de bom grado várias noites a ouvir as histórias do herói⁴⁵⁵.

Ulisses narra a história que viveu depois da Guerra de Tróia. O rei itacense refere ter atacado a terra dos Cícones; ter chegado à terra dos Lotófagos, aqueles que comem a flor de lótus ou de lódano, a flor do esquecimento⁴⁵⁶; e ter chegado à terra dos Ciclopes.

No *epos* há uma descrição da ilha como sendo um local onde tudo cresce sem se necessário cuidar da terra⁴⁵⁷. Trata-se de um espaço utópico⁴⁵⁸. Ulisses enceta uma campanha para explorar a ilha e descreve os ciclopes como monstros medonhos, que não respeitam as leis e não se alimentam de pão nem conhecem o vinho.⁴⁵⁹ Quando se cruzaram com Polifemo, Ulisses, homem de cultura e de civilização⁴⁶⁰, oferece

⁴⁵³ “The meeting with the Cyclops, like most of Odysseus’ adventures prior to his arrival in Phaeacia, is narrated by Odysseus. This feature, which differs from the rest of the *Odyssey* where the narrative voice does not belong to any of the characters, raises two problems: the limits of the narrator’s knowledge and the degree of the narrator’s reliability. In a certain sense it is possible to regard Odysseus as an omniscient narrator, for the knowledge of the narrator Odysseus at the time of narration is much greater than that of the character Odysseus at the time of the events. Unlike the character, his younger self, the narrator knows both future events (such as the outcome of the adventure in the Cyclops’ cave) and occurrences that take place in his absence (such as the first confrontation with Circe [10.208–43]).” Rinon 2007, 304.

⁴⁵⁴ Citati 2005, 155-156.

⁴⁵⁵ *Od.* 11. 330-331; 373-376.

⁴⁵⁶ *Od.* 9. 94-97.

⁴⁵⁷ *Od.* 9. 106-135.

⁴⁵⁸ “Odysseus’ colonizing desires are aroused after reaching a no-man’s land located just opposite the territory of the Cyclopes. Both places are described as paradise, and both bear a strong resemblance to the state of the universe during the Golden Age depicted by Hesiod (*Erga* 109–126). (...) In short, any intrusion by a human agent in this place precipitates its violation and the loss of its paradisiacal nature.” Rinon 2007, 308.

⁴⁵⁹ Os Ciclopes representam os povos não civilizados, intrinsecamente naturais.

⁴⁶⁰ “Civilization is characterized by the presence of artisans, in this case carpenters, who can create red-bowed and well-decked ships that then contribute to communication among distant civilized peoples.” Rinon 2007, 309.

presentes ao monstro, mas, qual expressão da natureza que desconhece a cultura, este opta por comer dois dos seus companheiros⁴⁶¹.

Esta sequência, que integra o canto IX⁴⁶², tem várias interpretações. Uma delas é o facto de Ulisses não saber lidar com este tipo de criaturas sobrenaturais e próprias de espaços de liminaridade. Até a este canto, Ulisses só se confrontou com humanóides (deuses antropomorfizados incluídos) e de tal modo julgou que o ciclope percebia as leis dos homens que pensava que o monstro lhe responderia de igual forma. O episódio também representa a luta/diálogo do Homem com a Natureza, e culmina com o momento em que o herói cega a criatura e, ainda como um invasor de uma terra desconhecida, a rouba e pilha os seus bens, expressão da vitória da sociedade sobre terra conquistada⁴⁶³. “It is hardly surprising that the same poem that to explorers, pioneers, conquistadors (...) has always symbolized the human impulse to boldly go where no man has gone before has meant something rather different to the beings inhabiting the new worlds and new civilizations into which such travelers and colonial settlers have stumbled.”⁴⁶⁴

Outra interpretação relaciona-se com a hospitalidade que Ulisses exige de Polifemo⁴⁶⁵. Rinon interpreta este episódio como uma situação de *xenia* ao invés de *hiketeia*.

A *hiketes* can turn into a *xenos* but only after total self-abasement; one cannot be a *hiketes* and a *xenos* at the same time: the former must precede the latter. Moreover, it is never the *hiketes* but only the other party that can initiate the change of status to a *xenos*. In addition, one cannot proclaim oneself a *xenos* and demand gifts. The entire ritual of *xenia* is based on a seemingly mutual and voluntary donation, however rigid the rules of giving in this context. There is no doubting Odysseus’ acquaintance with all these facts, and his behavior in the Phaeacian court not long before attests to that. His speech is therefore not testimony of ignorance but of confusion. What Odysseus does not know is whether he is a warrior who might claim equality, a humble *hiketes* who can be regarded as an inferior, or someone protected by Zeus who should therefore be revered. The Cyclops, however, knows perfectly well how to treat both him and his crew, clarifying it immediately first in word and then in deed⁴⁶⁶.

⁴⁶¹ *Od.* 9. 289-293.

⁴⁶² *Od.* 9. 106-540.

⁴⁶³ *Od.* 9. 219-227.

⁴⁶⁴ Hall 2013, 89.

⁴⁶⁵ *Od.* 9. 259-271.

⁴⁶⁶ Rinon 2007, 315.

Quanto ao canibalismo provocado pelo ciclope, Dougherty afirma que os contos de canibalismo são uma interpretação que as sociedades “civilizadas” fazem das sociedades “primitivas”, ou naturais, dentro de um contexto colonial. Segundo esta leitura, estas sociedades resistiam aos ataques dos colonizadores através de actos violentos. Assim, numa leitura pós-colonialista, o encontro de Ulisses com os ciclopes evoca esse tipo de cenário: a subjugação de populações primitivas pelas populações colonizadoras⁴⁶⁷. Por outras palavras, ao afirmar que Polifemo é um “comedor de homens”, Ulisses está a inverter os papéis da narrativa, fazendo-se de herói da acção e de Polifemo de vilão. Enquanto, na realidade, Polifemo tem uma perspectiva a seu favor, pois foram Ulisses e os seus companheiros que lhe invadiram a terra e o lar.

O acto de cegar o monstro segue-se ao momento em que Ulisses lhe oferece vinho. Na adaptação, Polifemo adormece após ter comido os companheiros de Ulisses. É nesse momento que Ulisses decide atacar Polifemo com um tronco de oliveira, centrando a agressão no olho do ciclope (Fig. 8)⁴⁶⁸. Na epopeia, antes de Ulisses ter utilizado o tronco de oliveira para ferir o monstro, tinha-lhe surgido a ideia de utilizar a sua espada para atacar o monstro sobre o peito, entre o fígado e o diafragma⁴⁶⁹.

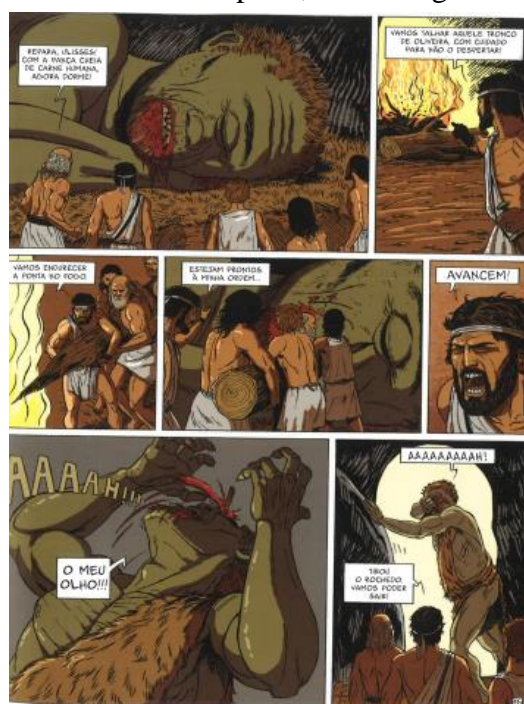


Fig. 8 A Cegueira de Polifemo (p. 17). Cf. *Od.* 9. 375-394.

⁴⁶⁷ Dougherty apud Rinon 2007, 316.

⁴⁶⁸ “This direct association between colonialism and violence serves Odysseus as a means to present himself as a civilized hero who battles a primitive enemy that deserves brutal punishment.” Rinon 2007, 318.

⁴⁶⁹ *Od.* 9. 299-305.

Mas Ulisses reteve essa ideia. Contudo, quando Ulisses decidiu fazer uma segunda investida, porque não utilizar a espada para mutilar o único olho do ciclope? Isso deve-se à função que foi concebida para a espada.

Assumindo que o tipo de espada que Ulisses usava era um *xiphos*⁴⁷⁰, esta arma não poderia ser usada contra Polifemo. Este instrumento tem uma lâmina de dois gumes, com cerca de 45 a 60cm, e tinha a funcionalidade de ser usada em combates de curto alcance. Ora, essa distância não iria dar uma grande vantagem a Ulisses. Se este possuísse uma lança, talvez a teria utilizado contra Polifemo, ao invés do tronco de oliveira⁴⁷¹.

Infelizmente, a adaptação de Lemoine não representa a cena enigmática e emblemática de Ulisses a dar-se a conhecer ao ciclope através de um nome falso: “Ninguém”.⁴⁷² A acção salta de imediato para o momento da fuga de Ulisses e dos seus companheiros, agarrados às barrigas dos carneiros do ciclope. De seguida, já a salvo, na sua embarcação, Ulisses grita o seu nome para que Polifemo o oiça⁴⁷³.

Ao fazê-lo, Ulisses expõe-se, mas também se inscreve na aventura, revelando que é Alguém e não Ninguém⁴⁷⁴, que prefere ser reconhecido pela façanha, ao invés de se preocupar com a segurança da viagem. Este comportamento também está relacionado com o Código do Herói, é a parte intransmissível da vingança heróica⁴⁷⁵ e corresponde às tentativas de Ulisses recuperar o seu antigo estatuto heróico, tal como o possuía na *Íliada*. Por isso, no início das suas aventuras, Ulisses não pode renunciar à sua

⁴⁷⁰ Espada usada durante o Período do Bronze e do Ferro.

⁴⁷¹ Outra explicação está no facto de a narrativa ser anterior à composição da *Odisseia* e integrada no poema tal como era conhecida. Dataria de um tempo em que os metais eram ainda rudimentarmente usados como armas.

⁴⁷² *Od.* 9. 364-367.

⁴⁷³ *Od.* 9. 502-5.

⁴⁷⁴ “Signifying literally nothing, it is an erasure of the hero’s former self. What should be emphasized here is that this self-negation is as horrifying as it is indispensable. In the dangerous world of the *Iliad*, public self-identification is more than a source of pride; it is a necessary condition for sustaining one’s glory. But in the different though still very dangerous circumstances of the *Odyssey*, such boasting is obsolete, if not pure folly. It is meaningless death rather than glory that awaits Odysseus if he fights the Cyclops in his cave, and he therefore must escape this deathly trap by any means. In this new post-war world, where survival frequently has greater merit than glory, Odysseus’ self-annihilation is not just understandable, it is laudable. This is not to claim that it is either an easy or a wished-for state of being. On the contrary, as the conclusion of the episode reveals, Odysseus longs for his former self and former being. What is more, it is his strong desire to recuperate his lost status as Odysseus the warrior that will be the direct cause of his future prolonged suffering.” Rinon 2007, 322.

⁴⁷⁵ “In this interpretative vein, claims Dougherty, “[t]here is a certain logic . . . to the fact that the colonist’s (here Odysseus’) tools of revenge against the indigenous cannibal are the very nautical skills and tools that enabled him to cross the sea to settle new lands in the first place.” Rinon 2007, 329.

identidade⁴⁷⁶. Mas, à medida que vai avançando na sua viagem, Ulisses vai-se aperceber de que a sua identidade heróica não lhe providenciará um regresso bem-sucedido a casa, acabando por renunciar ao seu nome (tal como o fará perante Eumeu, os pretendentes, Penélope e Laertes).

“The analogy between the two occasions is telling: Odysseus’ present reluctance to reveal his name reflects his learning from the consequences of the catastrophic revelation of his name in the past. The swaggering Odysseus who insisted on reasserting his heroic identity by means of the utterance of his name has turned into a diffident person who prefers to be as abstruse as possible.”⁴⁷⁷

Todavia, ao proclamar o seu nome, Ulisses não deixa também de incorrer numa atitude de *hybris*, sendo por isso castigado por Posídon, o pai divino de Polifemo⁴⁷⁸, que o impede de chegar a casa, acabando por perder os seus companheiros e encontrar muitas desgraças em casa.

Depois da punição divina, as aventuras de Ulisses não se tornam fáceis. O rei chega à ilha de Eólia e Éolo, o deus dos ventos, oferece-lhe um saco feito de pele de boi que guarda atado com os dos ventos turbulentos presos no seu interior⁴⁷⁹. Mas, quando está prestes a chegar a Ítaca, a curiosidade e inveja dos seus companheiros fazem com que abram o saco e os ventos empurram-nos de volta para a ilha de Éolo, que desta vez os expulsa⁴⁸⁰. De seguida, os marinheiros de Ítaca atracam na cidadela de Lamos, onde habitam os gigantes Lestrígones, e são atacados por estes⁴⁸¹.

Por fim, chegam a Eeia, a ilha da deusa de fala humana, Circe. Esta adaptação iconográfica tem mérito na representação do encontro com a feiticeira, sobretudo a do momento em que esta transforma os companheiros de Ulisses em porcos⁴⁸²; mas também a da ajuda de Hermes, quando o deus entrega a Ulisses a erva mágica que era uma droga, a *moly*, que anulava os poderes de Circe⁴⁸³; e a do acordo entre Ulisses e a feiticeira⁴⁸⁴, que contempla a estada na ilha durante um ano⁴⁸⁵.

⁴⁷⁶ Cf. Rinon 2007, 323-324.

⁴⁷⁷ Rinon 2007, 328.

⁴⁷⁸ *Od.* 9. 519.

⁴⁷⁹ *Od.* 10. 13-22.

⁴⁸⁰ *Od.* 10. 67-76.

⁴⁸¹ *Od.* 10. 121-124.

⁴⁸² *Od.* 10. 230-243.

⁴⁸³ *Od.* 10. 275-301.

⁴⁸⁴ *Od.* 10. 338-344.

⁴⁸⁵ *Od.* 10. 469.

Por fim, Circe ajuda Ulisses a regressar a Ítaca, dizendo que deve descer à morada de Hades e consultar Tirésias. Para o fazer, o herói deve cavar uma vala e fazer libações aos mortos.⁴⁸⁶ É ainda Circe que ensina Ulisses a lidar com as sereias, escapar das Planctas/Simplégades⁴⁸⁷ e evitar os ataques de Cila e Caríbdis⁴⁸⁸. Mas, mais uma vez, a adaptação não aborda todos os pormenores que lemos no poema. A BD cinge-se à estada de Ulisses em Eeia e às instruções de Circe relativamente à descida ao mundo dos mortos.

A *katábasis* de Ulisses é breve nesta adaptação (Fig. 9), perdendo-se todo o *suspense* e choque que o leitor/ouvinte pode eventualmente experienciar ao lidar com o episódio. Na BD Ulisses limita-se a descer e os mortos não bebem o sangue para falar com o herói. O vidente cego, Tirésias, aconselha Ulisses a atracar na ilha de Trinácia, mas a deixar o gado sagrado de Hélio em paz. Tirésias prevê ainda que, em Ítaca, Ulisses encontrará homens arrogantes que lhe devoram os bens e fazem corte a Penélope. Este é o momento em que Ulisses percebe que tem de se vingar e matá-los.



Fig. 9 *Katábasis* de Ulisses (p. 24). Cf. *Od.* 11. 23-43.



Fig. 10 Encontro de Anticleia e Ulisses (p. 25). Cf. *Od.* 11. 204-224.

Na adaptação iconográfica, Tirésias só se refere a ida à ilha de Hélio. Tanto na banda-desenhada como no texto homérico, Ulisses encontra a alma da mãe nos Infernos e pergunta-lhe o que se passa em Ítaca. Por três vezes, ele tenta abraçá-la, mas não consegue fazê-lo, devido à lei que impera entre mortos e vivos (Fig. 10)⁴⁸⁹. Outra

⁴⁸⁶ *Od.* 10 508-534

⁴⁸⁷ Rochedos polidos que se entrecrocavam à passagem dos navios, esmagando qualquer embarcação que tentasse atravessar por entre eles. *Od.* 12. 59-79.

⁴⁸⁸ *Od.* 12 39-110.

⁴⁸⁹ *Od.* 11. 218-222.

omissão é o encontro de Ulisses com os seus companheiros de guerra e outras personagens mitológicas⁴⁹⁰.

A aventura seguinte é a do encontro com as Sereias (Fig. 11), as quais “(...) na sua morfologia original, segundo os Poemas Homéricos e os mitógrafos, eram seres compostos por uma metade de mulher e uma metade de ave.”⁴⁹¹ Nesta banda-desenhada, as sereias são representadas com vestes compridas e conseguem voar, todavia, sem qualquer auxílio de asas. O número de sereias, mais uma vez, é ultrapassado, desta vez para cinco, não se descortinando qualquer sensibilidade relativamente ao poema homérico. Posterior a este episódio é o de Cila e Caríbdis (Fig.12). “Apesar de o espírito original do Poema estar presente, o monstro que aqui representa Cila assemelha-se mais a um dragão medieval de seis cabeças do que à mulher de cujas virilhas nasciam seis cães monstruosos (...).”⁴⁹²



Fig. 11 As Sereias (p. 27). Cf. *Od.* 12. 39-44.

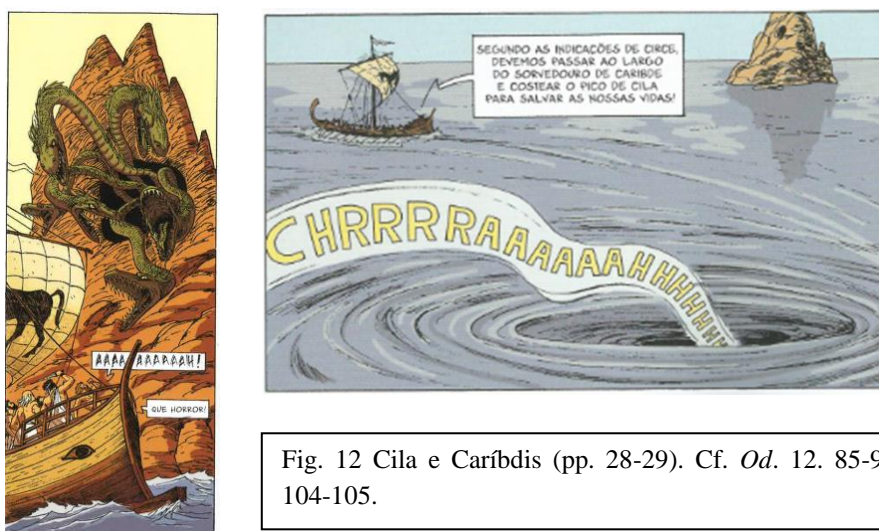


Fig. 12 Cila e Caríbdis (pp. 28-29). Cf. *Od.* 12. 85-97; 104-105.

⁴⁹⁰ *Od.* 11. 385-635.

⁴⁹¹ Rodrigues 2004, 191.

⁴⁹² Rodrigues 2004, 194.

Após este terrível combate, a frota de Ulisses atraca na ilha do Sol, aonde Ulisses aconselha aos seus marinheiros a não ir, mas o rei de Ítaca acaba por ceder ao pedido dos seus companheiros, ficando estes sob juramento de que não atacarão os animais do deus e de que se contentarem com a comida que Circe lhes ofereceu⁴⁹³. Porém, nesta versão em banda-desenhada, Ulisses encontra-se inconsciente⁴⁹⁴ devido à batalha contra Cila, e só acorda quando os seus companheiros já devoraram o gado sagrado (Fig. 13)⁴⁹⁵. Toda a tripulação, incluindo Ulisses, é, por conseguinte, castigada. Quando voltam a navegar a nau é atingida por um raio de Zeus. Ulisses é o único sobrevivente e naufraga, ficando perdido durante nove dias. Na décima noite, chega a Ogígia⁴⁹⁶ (Fig. 14)

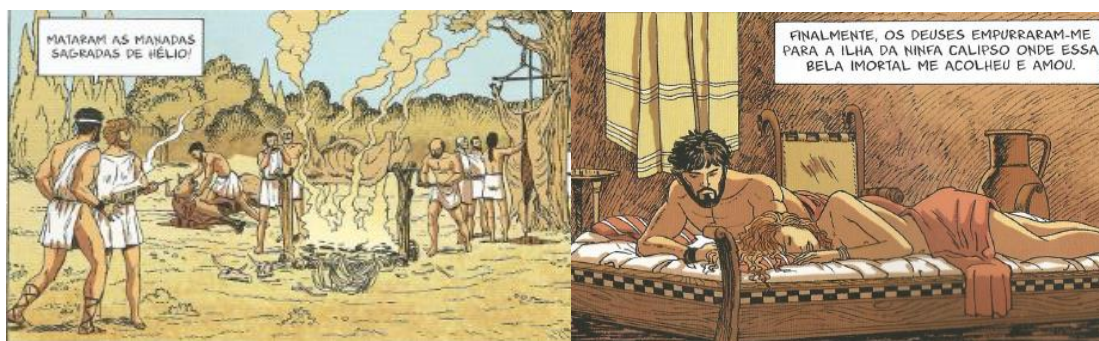


Fig. 13 Companheiros de Ulisses devoram o gado sagrado de Hélio (p. 30). Cf. *Od.* 12. 397-398.

Fig. 14 Ulisses e Calipso (p. 31) Cf. *Od.* 12. 447-450.

No poema, neste canto, Ulisses termina a sua narração. Mas o argumentista e o desenhador optaram por continuar as desventuras do herói, representando também a sua estada em Ogígia. No canto V, no qual se narra o episódio da ilha de Calipso, Zeus manda que Hermes vá a Ogígia para dar instruções a Calipso, para que a ninfa liberte Ulisses do seu cativeiro de nove anos. Calipso ajuda Ulisses a cumprir algumas tarefas antes de partir. Uma delas é a construção de uma jangada, na qual deve chegar a Esquéria, terra dos Feaces, no vigésimo dia da viagem. Calipso entrega-lhe um machado de bronze, com o qual deve cortar troncos para construir a jangada e oferece-lhe comida, roupas e ventos favoráveis para facilitar o regresso à sua pátria amada.

⁴⁹³ *Od.* 12. 320-323.

⁴⁹⁴ *Od.* 12. 335-338.

⁴⁹⁵ A justificação do comportamento destes prende-se com o facto de eles terem estado um mês na ilha, devido às tempestades no mar, e de Euríloco sugerir um sacrifício aos deuses com as melhores vacas, preferindo morrer castigado pelo deus, invés de à fome. *Od.* 12. 339-51.

⁴⁹⁶ *Od.* 4. 555-560; 7. 240-265; 12. 447-450.

Como referimos, Ulisses não é um poeta e o seu relato representa as histórias de marinheiros, que embarcaram em terras desconhecidas e encontraram o que se manifesta por apenas imagináveis, como os Ciclopes, Sereias, Lestrígonos, entre outros. Ulisses representa talvez os Gregos da época arcaica que navegavam por águas desconhecidas através do Mediterrâneo e Mar Negro e até do Atlântico. Na epopeia, “(...) Odysseus is configured as the master mariner who can yet travel deep inland, thus becoming only ‘the symbol of all sea-based civilizations’, but of every subsequent explorer of sea, land (...)”⁴⁹⁷

Depois de ter terminado a narração de Ulisses, tem início a terceira parte da epopeia, conhecida como “O Regresso de Ulisses”. O rei Alcínoo ajuda Ulisses a chegar a Ítaca, oferecendo-lhe um barco e uma tripulação. Durante a viagem, Ulisses adormece e é confrontado com uma aparição de Atena, que o avisa da situação política na sua terra e do plano dos pretendentes para desposarem Penélope. Quando acorda, Ulisses encontra-se já na praia de Ítaca, transformado num velho mendigo. Na verdade, Ulisses está metamorfoseado no que os Gregos do período homérico chamavam um *thes*.

Mais uma vez, Ulisses terá de assumir o papel de “Ninguém”. Ao ser um *thes*, Ulisses tem um estatuto social desprestigiado, tornando-se, assim, numa personagem anónima, com a qual ninguém se importa. É o disfarce perfeito para Ulisses poder analisar e observar os comportamentos dos pretendentes, servas e família no seu *oikos*, como também para usufruir da hospitalidade que estes lhe oferecem.

A primeira visita que o herói faz é a um servo, o porqueiro Eumeu, que o recebe e lhe conta tudo o que está a acontecer no palácio do seu senhor.⁴⁹⁸ Na verdade, Eumeu acredita que o seu rei se encontra morto (Fig. 16).



Fig. 15 Hospitalidade de Eumeu (p. 37). Cf. *Od.* 14. 360-368.

⁴⁹⁷ Hall 2012, 75.

⁴⁹⁸ *Od.* 14. 80-82; 95-98.

Telémaco volta da sua viagem, depois de ter recolhido todas as informações que conseguiu sobre o seu pai, e visita Eumeu. Nesta adaptação à banda-desenhada, Telémaco fala da sua aventura de uma forma muito sucinta, compensando-se aquilo que não foi narrado no início da banda-desenhada. Quando o príncipe de Ítaca se encontra com o mendigo é revelada a verdadeira identidade do estranho⁴⁹⁹ e ambos formulam um plano para atacar os pretendentes.

Enquanto *thes*, Ulisses chega ao palácio, e é maltratado pelos pretendentes. Mas há quem o reconheça: Argos, o seu fiel cão, que morre assim que o vê (Fig. 17).



Fig. 16 Reconhecimento de Argos (p. 39). Cf. *Od.* 22. 291-327.

O canto XVIII e parte do XIX da *Odisseia* não existem nesta banda-desenhada. A acção passa de imediato para a narração da descoberta da cicatriz de Ulisses⁵⁰⁰, pela ama Euricleia, e para o concurso dos doze machados⁵⁰¹ (Fig. 18). Este *agon* consistia em aferir quem conseguiria usar o arco de Ulisses⁵⁰² e passar uma flecha pelos aros dos machados tal como só o rei desaparecido conseguia. Quem o fizesse, casar-se-ia com Penélope. Tal como na epopeia, Ulisses usa aqui o arco e quando dispara a flecha ganha. Tem então início o massacre dos pretendentes (*mnesterophonia*).

Depois da chacina, Ulisses manda chamar Penélope e esta põe-no à prova, questionando-o sobre a cama feita pelo herói. Este descansa a mulher ao explicar-lhe

⁴⁹⁹ *Od.* 16. 177-179.

⁵⁰⁰ *Od.* 19. 467-470.

⁵⁰¹ *Od.* 19. 572-581.

⁵⁰² O arco foi oferecido por Ífito. *Od.* 21. 13-41.

como foi feito o leito de ambos⁵⁰³. A banda-desenhada termina com um “final feliz”, não se revelando o que aconteceu às almas dos pretendentes, que, sabemos pelo poema, foram conduzidas por Hermes Psicopompo ao submundo; também não se relata a visita do herói à casa de Laertes e a vingança dos familiares dos pretendentes sobre Ulisses, que cessa com a intervenção de Atena⁵⁰⁴.

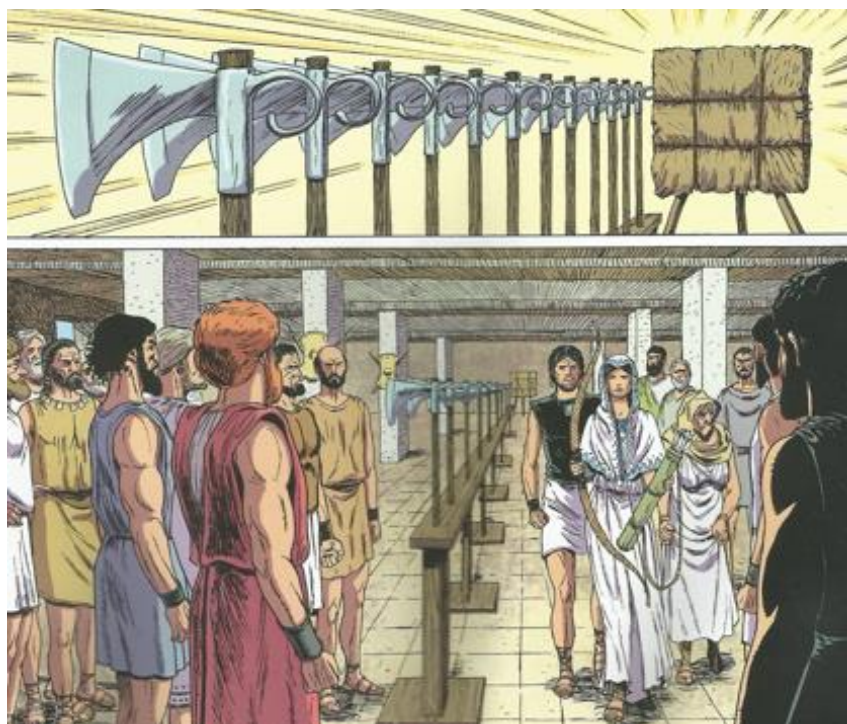


Fig. 17 Agon dos doze machados (p. 42). Cf. *Od.* 19. 572-580.

⁵⁰³ *Od.* 23. 183-204.

⁵⁰⁴ *Od.* 24. 531-548.

3.2.5. *Ulysse* (2022), Cosimo Ferri

Esta banda-desenhada, de Cosimo Ferri, publicada em 2022, é dividida em três partes, e, tal como a BD *Achille* do mesmo autor, foi publicada nas editoras Tabou e Graph Zeppelin. Esta adaptação, tal como a anterior de Ferri, é uma adaptação erótica da obra homérica *Odisseia*. *Ulysse* é uma obra que está ainda a ser publicada, tendo só saído para as livrarias o primeiro volume (*Prisonnier du Destin*), e será sobre este fascículo que este capítulo se dedica.

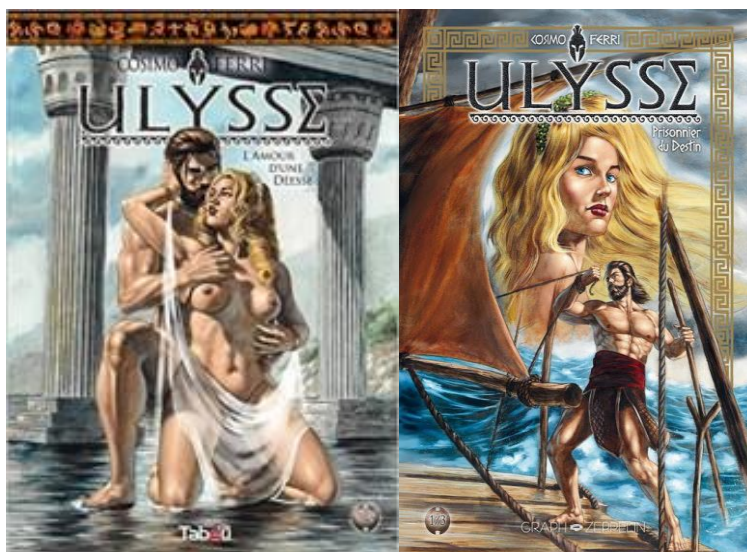


Fig. 1 Capas do primeiro fascículo da série *Ulysse* (2022) Editora Tabou (esq.); Editora Graph Zeppelin (dir.).

A acção tem início no Olimpo com Atena a suplicar a Zeus a liberdade de Ulisses do cativo de Calipso, em Ogígia⁵⁰⁵. Zeus manda Hermes transmitir o pedido de Atenas a Calipso⁵⁰⁶. A acção passa logo para Ulisses a lamentar o seu destino, impedido de voltar para Ítaca e Penélope⁵⁰⁷. No entanto, Ulisses tem uma relação amorosa com Calipso⁵⁰⁸ (Fig. 2). A relação amorosa entre Ulisses e as mulheres que encontra nas suas façanhas (Calipso, Nausícaa e Circe) é uma das temáticas tratadas pela *Odisseia*. Sabemos que Ulisses está desejoso de voltar a Ítaca, não só para restaurar o seu estatuto de *basileus*, como também para recuperar Penélope como sua esposa.

⁵⁰⁵ *Od.* 1. 32-95.

⁵⁰⁶ *Od.* 5. 28-54.

⁵⁰⁷ *Od.* 5. 219-224.

⁵⁰⁸ *Od.* 5. 225-227.

Mas será o seu *nostos* uma questão de amor ou a necessidade de manter o seu estatuto de *basileus*? Abordaremos tal questão, depois de uma breve explicação sobre colonização e “mulheres estrangeiras”.

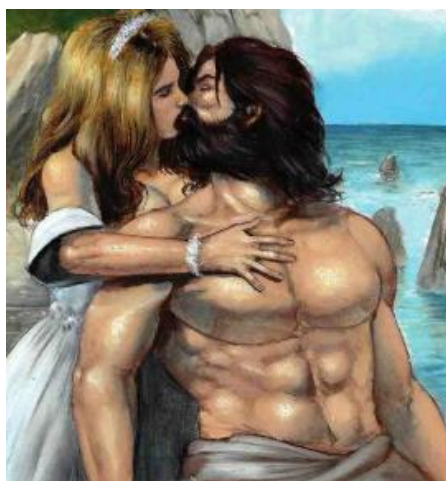


Fig. 2 Calipso e Ulisses. Cf. *Od.* 5. 225-227. (vol. 1, p. 5)

Como abordado ao longo desta parte da Dissertação, a *Odisseia* é também uma epopeia sobre a colonização grega. A narração do *epos* poderá ter sido feita na segunda metade do séc. VIII a.C., período caracterizado pelos historiadores como o início do Renascimento Grego. Este período é reconhecido pelo desenvolvimento económico e demográfico, como também pelo comércio marítimo e pela colonização grega⁵⁰⁹. A colonização trouxe benefícios para a Grécia Antiga, pois permitia estabelecer novas comunidades gregas por toda a costa do Mar Mediterrâneo e do Mar Negro⁵¹⁰. De modo que, a acção da *Odisseia* representa o explorador náutico sobre terras novas e desconhecidas⁵¹¹.

Há a teoria de que as mulheres gregas não participaram na fundação das colónias gregas durante o Período Arcaico, e “that only men went, who ensured the continuance of their settlements by taking wives from the local native population.”⁵¹² No *epos*,

⁵⁰⁹ “Although this regular trading activity can perfectly well be carried on by Greeks, the *Odyssey* frequently mentions the foreign traders par excellence, the Phoenicians.” Graham 1995, 9.

⁵¹⁰ Um dos elementos que era trocado entre povos eram escravas. Temos como melhor exemplo Euricleia, que foi comprada por Laertes, no valor de vinte bois. *Od.* 1. 428-433.

⁵¹¹ “One of the oddities in some modern works about early Greece has been the belief that normal, regular trade came relatively late. There seems to be a strange desire to interpret the undeniable exchange of goods well attested in the archaeological record as evidence not of trade, but of gift exchange.” Graham 1995, 8.

⁵¹² Graham 1995, 11.

apesar de não as trazer para Ítaca, Ulisses tem relações com Calipso, Circe e, possivelmente, com Nausícaa⁵¹³, estabelecendo, assim, o domínio sobre as terras delas (Ogígia, Eeia e Esquéria)⁵¹⁴.

Mas, o que são estas mulheres aos olhos de Ulisses?

Segundo Seth L. Schein, Ulisses representa a sua experiência sobre os perigos do mar⁵¹⁵ e os seus encontros com mulheres não-gregas, atribuindo, a algumas, características monstruosas (Sereias, Cila e Caríbdis), enquanto àquelas que o ajudam, aparência humana (Calipso, Circe e Nausícaa).

Usemos Calipso como exemplo das mulheres estrangeiras.

Kalypso and her Island offer a suggestive example of how the encounters with females that Odysseus narrates work and how the encounters with females that Odysseus narrates work and how each constitutes a coherent episode, thematically and ethically relevant to the entire poem. (...). He does (...) resist Kalypso's invitation to become her immortal consort, which would mean permanently 'concealing' his mortality and his return homeward, as well as abandoning his distinctive heroic pattern of suffering, endurance, and ultimate triumph for the life of ease that characterizes the gods' existence. (...). In fact he chooses to be remembered as the hero of the *Odyssey* over the oblivion among mortals that would accompany an existence as Kalypso's husband⁵¹⁶.

Com isto, quer-se dizer que as mulheres, com quem Ulisses se cruza, não se comparam com Penélope. Penélope é a mais perigosa das mulheres da *Odisseia*, pois é com a sua astúcia⁵¹⁷ que Penélope preserva o *oikos* de Ulisses⁵¹⁸ (Fig. 3). Tal como Aquiles, Penélope também merece o seu *kleos* pela sua fidelidade e gestão no *oikos*⁵¹⁹.

⁵¹³ *Od.* 8. 457-459.

⁵¹⁴ "There is quite a lot of evidence for intermarriage between Greeks and non-Greeks, both within the colonial world and in general. But those instances of intermarriage are quite different from the belief that all the women in a new Greek colony were non-Greeks." Graham 1995, 12. Cf. Hdt. 1. 146.2-3.

⁵¹⁵ "Odysseus is lost, though which he struggles to return home, and with which, according to Tiresias' prophecy (*Od.* 11. 121-137), he must make his ultimate peace by bringing knowledge of ships and the worship of the sea god Poseidon to inland agriculturists among whom they are yet unknown." Schein 1995, 19.

⁵¹⁶ Schein 1995, 20.

⁵¹⁷ Ao longo da epopeia, o leitor consegue compreender que Ulisses e Penélope possuem o mesmo tipo de inteligência e astúcia. No entanto as artimanhas de Ulisses, para escapar a Polifemo e outras criaturas, incluem a ajuda de terceiros, enquanto Penélope actua sem auxílio, quer de um deus quer de um mortal. Cf. *Od.* 18.281-283.

⁵¹⁸ "Their sexual union marks the end of his wanderings, at least in this poem, and his restoration to his full identity as husband and king." Schein 1995, 21.

⁵¹⁹ "Ao tornar-se esposa, ela parece que se valoriza aos olhos da sociedade, vindo assim fortalecida a sua condição de mulher. Este crescimento social aumentava muito a sua posição e influência no interior do *oikos*." Curado 2008, 99.

Penelope can win such *kleos* for her ‘excellence’ (*arete*) in ‘remembering’ (*memnet*) her husband – *kleos* that Odysseus himself, in a striking ‘reverse simile’ compares to that of a good king who righteously upholds justice and under whose rule the land is fruitful, the herds are safe and strong, the fish in the sea plentiful, and the people well off⁵²⁰.



Fig. 3. Penélope protege o *oikos* de Ulisses contra Antínoo. (vol. 1, p.35)

Mas, não era essa a função da mulher grega, de se manter fiel e de cuidar do *oikos* do seu marido?

Sim e Penélope, como um exemplo de mulher grega, consegue cumprir as duas obrigações.

Ao longo da Antiguidade Clássica, em especial durante o Período Clássico, “a violação da fidelidade conjugal por uma mulher era motivo de reprovação e considerada como um crime, a que podia ser aplicado o direito de vingança próprio das sociedades primitivas.”⁵²¹ Segundo as leis de Drácon e Sólon, quando o culpado⁵²² fosse apanhado *in flagrante delicto*, sofria a pena de vingança imediata⁵²³. E na *Odisseia* podemos identificar a forma dos adúlteros ou *moichoi* nos pretendentes (Fig. 4). Apesar de Penélope nunca ter desonrado o seu casamento com Ulisses e de ter sempre protegido o

⁵²⁰ Schein 1995, 23.

⁵²¹ Curado 2008, 319.

⁵²² “A mulher adúltera é designada *moicheumene* e o seu cúmplice *moichos*.” Curado 2008, 319.

⁵²³ “Deduz-se, portanto, que desde cedo o adultério (*moicheia*) fora objecto e motivo de preocupação social.” Curado 2008, 319.

seu *oikos*, os pretendentes não só desrespeitaram as leis da hospitalidade, como também as leis matrimoniais⁵²⁴.

Segundo Plutarco, Sólon teria mantido para o marido o direito de matar o adúltero da sua mulher, mãe, irmã, filha ou concubina, surpreendido em flagrante delito. O homicídio nestes casos não era considerado apenas como desculpável, mas como legítimo. Depreende-se, portanto, que, segundo a lei ateniense, havia *moicheia* não só quando uma esposa legítima tinha relações com um outro que não o marido, mas também quando uma concubina se entregava a outro que não o seu companheiro.⁵²⁵

Este excerto justifica igualmente o massacre das servas por Ulisses. As servas conspurcaram o *oikos* do herói através das relações sexuais e amorosas que mantinham com os pretendentes de Penélope, ao invés de se manterem fiéis ao seu amo⁵²⁶. Segundo Chyntia Patterson, na sua obra *The Family in Greek History*, o adultério era igualmente interpretado como uma corrupção das relações no interior de todo o *oikos*, e era com essa ameaça à integridade do *oikos* que o Estado legislou contra o adultério.

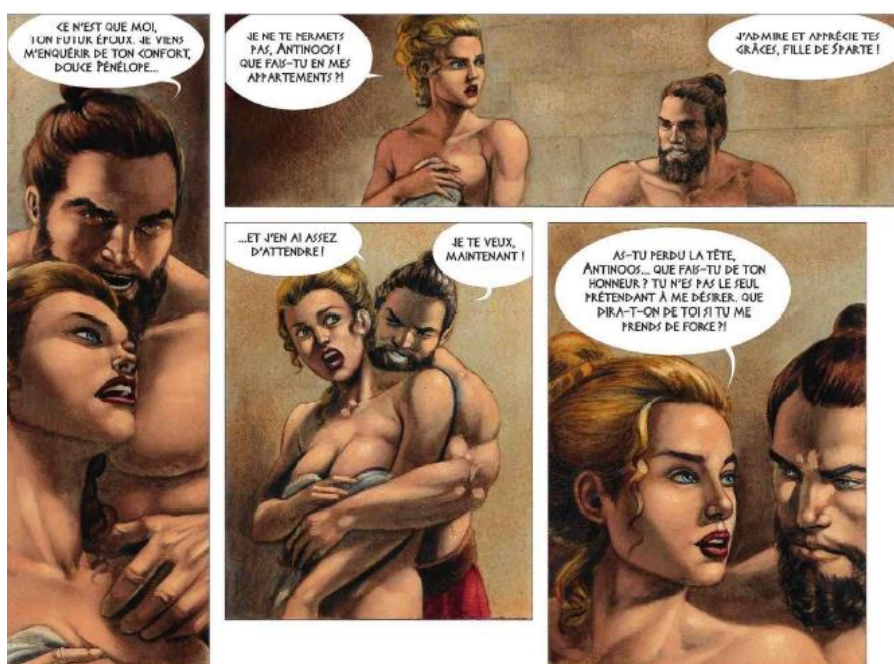


Fig. 4. Tentativa de *moicheia* por Antínoo. (vol. 1, p. 34)

⁵²⁴ “Nos autores de Atenas clássica, a definição de *moicheia* refere-se essencialmente a uma relação sexual ilícita com uma mulher casada, sendo considerada uma violação marital e também do ambiente doméstico.” Curado 2008, 320.

⁵²⁵ Curado 2008, 320. Cf. Plu. *Sol.* 23.1, Lys. 1.33, D. 29.87.

⁵²⁶ “Cynthia Patterson refere que a actual palavra ‘adultério’ não corresponde à correcta tradução de *moicheia* porque o significado da palavra grega é mais abrangente do que o significado da palavra dos dias de hoje. Deste ponto de vista, *moicheia* significa uma ‘relação sexual ilícita com qualquer membro feminino de um lar doméstico, não apenas com uma esposa.’ Curado 2008, 320-321. Cf. Patterson 1998, 122, 156-157, 169, 172-173.

Ora, se o estado grego reconhecia o adultério como um crime e, possivelmente, era aplicada a pena de morte a ambos os amantes ou o exílio do *moichos* e a proibição da presença da mulher nos espaços sagrados e festividades religiosas, não é de espantar que Penélope tenha recusado aceitar qualquer um dos pretendentes.

Contudo, como referido anteriormente, na análise da adaptação do texto homérico à banda-desenhada por Ferri, percebemos que Ulisses pratica a *moicheia* com Calipso e, possivelmente, com Nausícaa. No caso de Nausícaa (Fig. 5), sendo ela uma princesa virgem, se Ulisses tivesse tido relações sexuais com ela, poderia levar a que Alcínoo vendesse a sua filha como escrava, por ela já não manter a sua castidade⁵²⁷.

Ou seja,

Esta atitude legal para com uma mulher que perdera a castidade justifica-se pelo facto de as relações sexuais ilegítimas e anteriores ao casamento atentarem contra os princípios do parentesco e da família. Não se conhecem casos concretos, mas é bastante provável que alguns maridos preferissem silenciar o adultério das mulheres, sem recorrer à lei, para evitar a sua própria desonra pública⁵²⁸.



Fig.5 Nausícaa e Ulisses. (vol. 1, p. 45)

Já com Calipso, Ulisses tem relações sexuais com a ninfa e confessa a Penélope⁵²⁹. Todavia, de acordo com as leis conhecidas da época, é pouco provável que um homem casado quebrasse a fidelidade conjugal, algo que Ulisses fez. Levantando a seguinte questão: será que os homens podiam praticar adultério sem que qualquer pena

⁵²⁷ Cf. Pul. *Sol.* 23.2.

⁵²⁸ Curado 2008, 324.

⁵²⁹ *Od.* 23. 333-336.

caísse sobre eles, ou pelo simples facto de Calipso ser uma mulher estrangeira, o herói pode sair impune contra as leis?

Compreendemos que o homem, caso fosse apanhado em adultério com uma mulher casada, fosse punido, o que prova que, mesmo que quebrassem a fidelidade conjugal a lei era aplicada. No entanto, por outro lado, poderemos interpretar Calipso como uma estrangeira, isto é, uma mulher de uma das colónias gregas ou de outro território.

É certo que Calipso ofereceu a Ulisses a imortalidade,⁵³⁰ para que em troca ficasse com ela para sempre, o que equivale a uma proposta de casamento. A ideia de casamento entre povos, era uma forma de introduzir na colónia o poder grego, através da criação de *polis*, como forma de organização sociopolítica sobre a colónia⁵³¹. No entanto, segundo os registos que chegaram até à actualidade, pouco provam que estes casamentos fossem praticados.

[The] Greek-indigenous intermarriage involves a mutually beneficial union, whose advantages outweigh the differences in marital expectations. We have already seen that from the Greek viewpoint intermarriage would have been beneficial either because few or no Greek women may have participated to the colonial enterprise, at least in its earliest phases, and/or because it would have guaranteed some level of safety and support by the local populations at the delicate stage of settling in a foreign land⁵³².

Igualmente, o casamento entre uma mulher da colónia e um homem colonizador beneficiava nas suas posições sobre a comunidade. Isto é, um dos lados do casamento, nomeadamente o de estatuto social mais baixo, teria que se adaptar às condições sociais do outro. Por isso, sendo Ulisses um “ninguém” em Ogígia, ou seja, alguém sem qualquer dote, teria que adaptar a sua condição ao estatuto divino de Calipso, que era a aceitação da imortalidade. A recusa de Ulisses para com a proposta da ninfa prova que o herói não quer perder o seu estatuto social de *baliseus* de Ítaca para se tornar um “ninguém”. No entanto, percebemos que Ulisses terá que recorrer a essa condição para voltar a conquistar o seu *oikos*⁵³³.

Porém havia outra possibilidade neste casamento, sendo Ulisses o beneficiário.

⁵³⁰ *Od.* 5. 203-213.

⁵³¹ “Accordingly, marriage with indigenous women was necessary to the Greek colonisers because they needed to produce new citizens to ensure the continuity of the *polis*, and because they had to establish alliances with the local populations.” Semerari 2016, 80.

⁵³² Semerari 2016, 84.

⁵³³ *Od.* 13. 429-438

The final scenario favouring intermarriage involves a power differential so marked that it forces the weaker side to adapt, no matter what differences in marital expectation. Authors like René Van Comperolle assumed that in colonial situations the power imbalance was in favour of the Greeks. However, such a scenario would be likelier in a later stage of the Greek colonisation, once the colonies were more firmly established⁵³⁴.

Esta situação é igualmente improvável para Ulisses, pois toda a *Odisseia* é também um relato das primeiras expedições coloniais e mercantis gregas. Significa isso que Ulisses não conhece as leis de cada terra que visitou, para poder casar-se com uma mulher, ou neste caso mulheres (Calipso, Circe e Nausícaa), de modo a manter o seu estatuto social de *basileus*.

⁵³⁴ Semerari 2016, 84.

Conclusão

Tal como as obras de literatura, a banda-desenhada narra aventuras criativas, originais e bem estruturadas/com bom enredo. As bandas-desenhadas são autográficas e devem ser caracterizadas como tal. Estes livros gráficos contêm um significado estético da imagem e uma introdução do texto que é mais do que linguístico. As imagens dos *comics* não são tipicamente usadas como ilustrações, já que elas determinam o conteúdo narrativo de forma pragmática.

Como referido na primeira parte da nossa Dissertação, Will Eisner reclama que as imagens na banda-desenhada são utilizadas como linguagem.⁵³⁵ Pegando nesta questão, muitos defensores têm a tendência de excluir os *comics* da esfera literária ao justificar o elemento estético da imagem. Porém, o que faz uma banda-desenhada é o uso da imagem para aprofundar e explicar o enredo da história.

A banda-desenhada estará sempre associada à prática de adaptação, pois, desde a criação da série de bandas-desenhadas *Classic Illustrated*, em 1941, que ajudou a cimentar a crença de que a BD era uma representação lúdica de obras eruditas⁵³⁶. As bandas-desenhadas ressuscitam e materializam as obras que adaptam, para que estas não caíam no esquecimento. Tal como os *mythopoiói* que cantavam os mitos para a sua audiência, para que as histórias não ficassem esquecidas, a BD faz o mesmo, através do balão de diálogo e a imagem. No entanto, como vimos ao longo desta Dissertação, cada cartoonista, ou adaptador, interpretou os *épê* à sua maneira, dando relevância a certos cantos das obras que achavam mais emblemáticas. Como o caso da adaptação da *Ilíada* da *Classic Illustrated*, cujo intuito era atrair o público-alvo infantil e educá-lo através de uma narrativa resumida da obra grega original.

A banda-desenhada contém o megatexto. O megatexto é uma construção material inconsciente da sociedade, que as narrativas exemplares e a projecção de símbolos dessa realidade estão localizadas dentro desse sistema⁵³⁷. Basicamente, o

⁵³⁵ Cf. Meskin 2009, 223.

⁵³⁶ Cf. Chute 2019

⁵³⁷ “[A] specialised intertextual encyclopedia of tropes and enabling device, an armamentarium evolved within that specific history of discursive crisis. A mega-text of imaginary worlds, tropes, tools, lexicons, even grammatical innovations borrowed from other textualities” Broderick apud Gouldesbrough 2019, 149.

megatexto é um termo vasto na literatura, pois formula todas as condições necessárias para criar uma narrativa simbólica. O megatexto está em constante crescimento, devido à introdução de novos símbolos⁵³⁸. Claro, estes símbolos não são interpretados da mesma maneira pela sua audiência⁵³⁹. Isto é, a banda-desenhada tem que ser tátil, ter uma intimidade física com o seu leitor a nível cognitivo (texto) e visual (imagem).

Segundo Marc-Eli Blanchard, do ponto de vista da semiótica, a cultura depende da manipulação de sinais e as suas actividades consistem na constante transformação e tradução de um sistema de comunicação para outro.⁵⁴⁰ É óbvio que a língua possui um privilégio na semiótica de uma cultura, não por possuir um monopólio exclusivo de significados, mas pela sua habilidade de reflectir a natureza do processo semiótico e da inter-relação dos vários campos do mesmo.

Como o caso dos mitos, que são contos narrados, tornando-se impossível de os separar da língua. Alguns académicos defendem a possibilidade de os mitos serem independentes ou transcendentais da língua. Apesar de os mitos terem a língua como elemento principal de identificação, também partilham as suas narrativas e expressões com as artes visuais, rituais, musicais, entre outros. Alguns teóricos definem a mitologia clássica como um “supertexto”. Este supertexto é aplicado na superestrutura mitológica, devido aos contextos necessários para interligar cada mito entre si⁵⁴¹.

Este termo, supertexto, surgiu no artigo de Ken Dowden, “Homer’s sense of text”, em referência aos episódios da *Ilíada*⁵⁴². No entanto, noutra obra do mesmo autor, *The uses of Greek Mythology*, é apresentado o intertexto, “it is constituted by all the representations of myths ever experienced by its audience and because every new representation gains its sense from how it is positioned in relation to this totality of previous presentations.”⁵⁴³ Com isto significa que os mitos gregos seguem uma

⁵³⁸ “[If] the reader is truly to engage [with the text], then a basic familiarity with the megatext (...) – the history of all the texts written up to this point – is necessary.” Goulesbrough 2019, 150.

⁵³⁹ “Though it is not useless to speak of an ideal lexicon of (...) elements, the competence of [megatextual] audiences is nonetheless profoundly influenced by social factors, especially class, nation, and gender.” Csicery-Ronay, Jr. apud Goulesbrough 2019, 150.

⁵⁴⁰ Segal 1983, 173.

⁵⁴¹ “[The] fiction that behind the telling of each story exists one divinely superintended tale, one connected whole that never alters, though parts of it may be performed in this or that time and place.” Andrew Ford apud Goulesbrough 2019, 152. “Mythology, which is the name we give to cast-off megatexts.” Atterbery apud Goulesbrough 2019, 155.

⁵⁴² “The *Iliad* would on this supposition be the environment, the sense of total story, the ‘supertext’, within which Homer and his successors sang episodes to audiences.” Dowden 1996, 51.

⁵⁴³ Dowden 1992, 8.

continuidade, na qual um grande número de histórias e contos acontece no mesmo espaço, neste caso nas Balcãs⁵⁴⁴.

Do ponto de vista da semiótica, o mito é uma estrutura narrativa cujo símbolo está correlacionado com os valores de uma cultura, especialmente aqueles mitos que expressam o sobrenatural ou explicam as normas culturais. Pode-se concluir que os mitos são o reflexo das normas culturais de um povo e são híbridos por conter elementos do mundo mortal/humano e as forças da natureza e o desconhecido. Em suma, os mitos dão ser vistos com o mesmo sistema de semiótica, isto é, devem conter uma hierarquia biológica (Deus, Homem, Besta), espacial (Olimpo, Terra e Submundo), escatologicamente (imortalidade, mortalidade e morte) e alimentar (ambrósia, trigo e carne cozida e carne crua).

Daí, a mitologia grega ser um caso de estudo interessante na questão da semiótica, por duas razões: a primeira a apresentação do mito na literatura clássica grega mostra um alto nível do que podemos chamar de metaliteratura ou metalinguagem⁵⁴⁵; a segunda é o funcionamento interligado de símbolos, padrões e estruturas que codificam os valores de uma cultura num sistema compreensivo e extensível. O *corpus* dos mitos pode ser considerado como megatexto; dentro de um tipo específico de narração literário, os mitos operam com um sub-texto, explorando aspectos particulares do megatexto, ao comentá-lo ou fazer co-relações/interpretações. O objectivo dos poetas, na sua narrativa oral, é partilhar os mitos com a sua sociedade, intercalando acontecimentos de outros mitos nos que estão a ser narrados. Estes poetas fazem-no de forma inconsciente, através de comparações de acontecimentos passados, com os que estão a decorrer no momento. Pegando na questão da metodologia, os mitos surgem a partir de uma semiótica consciente, na qual os autores dependem destes mitos. Numa analogia linguística, a parábola é um meio de megatexto perante a narrativa de um mito.

Esta coerência do megatexto nos mitos gregos deve-se às narrativas de Homero e Hesíodo. No caso de Homero existe a ligação do *corpus* de mitos cada vez que este canta uma narrativa, intercalando os acontecimentos, criando, assim, uma analogia

⁵⁴⁴ “The Archaic mythic supertext provides the background for an understanding of Archaic poetry and the world its contemporary audience inhabited.” Gouldsbrough 2019, 155.

⁵⁴⁵ Até o(s) poeta(s) a quem chamamos “Homero” tinha(m) a consciência do tipo de obras que fazia(m) através da estrutura linguística e de elementos narrativos (e.g. decassílabos).

programática⁵⁴⁶. De facto, os textos homéricos são introduzidos em textos canónicos, neste caso em novelas gráficas. Com isto significa,

first, more simply, through throwaway references to literary works, implying the presence of the megatext rather than constructing it outright; and second, more complex, by the construction of imaginary worlds where literary texts live and breathe alongside one another, sometimes interacting, sometimes sitting side-by-side for the perusal of the reader and indeed the characters in the story.⁵⁴⁷

O mundo clássico é incrivelmente vasto e dá inspiração a vários artistas e adaptadores para recorrer à imagem e memórias da Grécia e Roma Antiga, para as explorar na actualidade. O recurso à banda-desenhada tanto pode servir como meio de crítica como de análise da obra que é adaptada, dando uma visão diferente do seu conteúdo original.

Contudo, existem dois pólos diferentes de exigência no tipo de adaptação, das obras gregas: por um lado, a exigência fiel da imitação dos clássicos; por outro lado, a liberdade criativa e de produção literária autónoma. Estas transcrições, adaptações e/ou transubstanciação do material da Antiguidade Clássica para novas narrativas ou interpretações dos *épê* originais deve-se à convicção da supremacia dos textos antigos, da sua tradição na cultura contemporânea e a sua originalidade/momento de criação.

Ora, as obras gregas adaptadas a novelas gráficas ganharam, na actualidade, um estatuto elevado, em comparação com outras adaptações gráficas de outras obras de literatura. Tal pedestal deve-se à forma como a sua “linguagem” contém diferentes funções. Ou seja, cada autor de novela gráfica inspira-se na obra grega e adapta-a para a sua própria linguagem, ou interpretação do texto literário grego. Daí, ao longo da análise de cada banda-desenhada, presente no *corpus* desta Dissertação, conseguimos compreender a interpretação do adaptador. Por exemplo temos, as novelas gráficas *Marvel Illustrated*, que ao serem bandas-desenhadas de super-heróis e de acção, introduziram elementos sombrios e pesados na obra original (encontrando-se dentro do termo de Wagner de adaptação: comentário); enquanto as adaptações de Ferri contém elementos eróticos devido à privatização sexual do leitor para com o *epos* homérico (estas adaptações inserem-se no termo analogia); já Hinds é o perfeito exemplo de transposição por seguir as obras homéricas sem interferir com a narrativa original.

⁵⁴⁶ “[So] Greek mythology as conceptual single entity is created by the interaction of each single instance of a myth being shaped by news hands.” Gouldsbrough 2019, 153.

⁵⁴⁷ Gouldsbrough 2019, 168.

O facto de a banda-desenhada ser uma cultura de pouco valor faz com que haja uma adopção, adaptação e reorganização da interpretação principal, de forma a dar novos significados, que chame a atenção ao público contemporâneo. Por isso, no momento em que a literatura deixou de estar num pedestal intocável, os adaptadores sentiram a liberdade de a usar como veículo de crítica ou reflexão da sociedade em que se insere. Assim, “such adaptations bridge the gap between the past and the present and immerse classical tradition into each receiving culture’s zeitgeist.”⁵⁴⁸

Concluindo, usar a banda-desenhada como meio de propagar uma obra literária clássica é uma forma de conservar a sua memória. A adaptação de textos clássicos para banda-desenhada é um campo que continua a ser estudado, pois ao abordar os discursos e as representações estéticas de uma determinada época exige um estudo histórico, quer pelo artista/adaptador, quer pelo leitor/estudioso. Estas adaptações não são mais do que um elo de ligação na compreensão do passado (Antiguidade Clássica) e a sua aceitação cultural no presente (mundo contemporâneo).

⁵⁴⁸ Moula et Malafentis 2019, 66.

Bibliografia

Fontes

- Ferri, Cosimo. 2018. *Achille*. Milly-la-Forêt: Tabou Éditions.
- ———. 2022. *Ulysse*. Noisy-sur-École: Éditions Graph Zeppelin.
- Ferry, Luc, Clotilde Bruneau et Pierre Taranzano. 2018. *La Sagesse des Mythes : L'Iliade*. Grenoble : Glénat.
- ——— et Giovanni Lorusso. 2020. *La Sagesse des Mythes : L'Odyssée*. Grenoble : Glénat.
- Hinds, Gareth. 2010. *The Odyssey: A Graphic Novel*. Massachusetts: Candlewick Press.
- ———. 2019. *The Iliad: A Graphic Novel*. Massachusetts: Candlewick Press.
- Homero. 2015. *Ilíada*. Trans. Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia.
- ———. 2015. *Odisseia*. Trans. Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia.
- Lemoine, Christophe et Miguel Lalor Ombiriba. 2020. *Odisseia, Homero*. Trans. Pedro Cleto. Lisboa: Levoir.
- Randall, Maurice A. et Alex Blum. 1997. *The Iliad (Classics Illustrated Study Guides Series)*. New York: Acclaim Classics & Young Readers
- Thomas, Roy et Miguel Sepúlveda. 2008. *The Iliad*. New York: Marvel Comics.
- ——— et Gregorio Evandro Tocchini. 2008. *The Odyssey*. New York: Marvel Comics.
- Vergílio. 2016. *Eneida*. Trans. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves, Lisboa: Bertrand Editora.

Bibliografia crítica

- Arthur-Katz, Marilyn. 1989. "Sexuality and the body in ancient Greece." *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 4(1): 155-179.
- Aubreton, Robert. 1968. "Segunda Parte: O Estudo do Texto – Capítulo VI: A Odisseia e suas Origens", "Terceira Parte: Homero – Capítulo II: A Teologia e a moral de Homero." In *Introdução a Homero*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Brann, Eva. 2002. *Homeric Moments: Clues to Delight in Reading the Odyssey and the Iliad*. Philadelphia: Paul Dry Books.

- Beye, Charles Rowan. 1966. *The Iliad, The Odyssey, and the Epic Tradition*. London: Mac Millan & Co. Ltd.
- Bermejo, Jose. 1979. *Introducción a la sociología del Mito Griego*. Madrid: Akal Editor.
- Bremmer, Jan. 1983. "Scapegoat rituals in ancient Greece." *Harvard Studies in Classical Philology*, 87: 299-320.
- Brown, Lyndsay. 2013. "Pornographic space-time and the potential of fantasy in comics and fan art." *Transformative works and cultures*, 13: 1-28.
- Burgess, Jonathan S. 2001. *Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. The Johns Hopkins University Press.
- Burkert, Walter. 1982. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. California: University Press.
- ———. 1985. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Trans. John Raffan. Oxford: Basil Blackwell.
- Buxton, Richard. 1994. *Imaginary Greece: The Context of Mythology*. Cambridge University Press.
- Calvino, Italo. 1991. "As Odisseias na Odisseia." In *Porquê Ler os Clássicos?*, Trans. José Colaço Barreiros, 15-21. Lisboa: Teorema.
- Carmo, Ana Maria Cruz Baptista Fernandes do. 2014. *Duas Adaptações Juvenis da Odisseia de Homero: A Reescrita para a Juventude*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Campbell, Duncan B. et Brian Delf. 2003. "Introduction." In *Greek and Roman Artillery 399BC-AD 363*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- Campbell, Joseph. 1970. *The Hero with a Thousand Faces*. Cleveland: The World Publishing Company.
- Cavalli, Maria Vania. 2009. "The Homeric Aristocratic *Oikos*: a model of socio-economical aggregation." *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 12: 69-76.
- Carvalho, A. P. de. 1956. "Aspectos da moral homérica e hesiódica." *Revista de História*, 12(2): 49-57.
- Carvalho, Denis Barros de. 2017. "Hospitalidade na Odisseia de Homero: cuidado com o viajante, reciprocidade e abuso da hospedagem na Grécia Antiga." *Turismo e Sociedade*, 10(2).

- Charles, Michael B. 2009. "Turrets, Gaugamela and the historian's duty of care." *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, 18(1): 29-36.
- Charles, Michael B., et Peter Rhodan. 2007. "Magister Elephantorvm": A Reappraisal of Hannibal's Use of Elephants." *Classical World*, 363-389.
- Chute, Hillary. 2011. "Comics Form and Narrating Lives", *Profession*: 107-117.
- ———. 2019. "The Graphic Novel Versions of Literary Classics used to seem Lowbrow. No More." *The New York Time*.
- Chrystal, Paul. 2016. *Bed with the Ancient Greeks*. Gloucestershire: Amberley Publishing Limited.
- Citati, Pietro. 2005. "Terceira Parte: I Ulisses e a Narração". In *Ulisses e a Odisseia: A Mente Colorida*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Clarke, Howard W. 1967. "Telemachus and the Telemacheia." In *The Art of the Odyssey*, 30-44. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Collingwood, R.G. 1986. *A Ideia de História*. Queluz: Editorial Presença.
- Dalby, Andrew. 2006. *Rediscovering Homer: Inside the Origins of the Epic*. New York: W. W. Norton & Company.
- Dias, Alexandra. 2008. *Semiótica da Banda Desenhada: Do Discurso Sociológico à Proposta de uma Neosemiótica*. Faculdades de Letras da Universidade do Porto.
- Dietrich, B. C. 2004. *The Origins of Greek Religion*. Phoenix: Bristol Phoenix Press.
- Dimock, George E., Jr. 1963. "The Name of Odysseys". In *Essays on the Odyssey: Selected Modern Criticism*. Ed. Charles H. Taylor, Jr, Bloomington: Indiana University Press.
- Dougherty, Carol. 2001. "Odysseus Returned and Ithaca Refounded." In *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*, 161-176. Oxford University Press.
- Efraim, Raquel. 2012 "Penélope, tecelã de enganos." *Kínesis-Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, 4:8.
- Elvira, Antonio Ruiz de. 1975. *Mitología Clásica*. Madrid: Editorial Gregos.
- Evangelia, Moura. 2012. "Greek Classics Through Comic Books: Negotiating Cultural Tradition unde the Fidelity Pseudo-Dilema." *Journal of Literature and Art Studies*, 2(6): 587-605.

- Evangelista, Cely. 2020. "Penélope e o uso da métiis. O subterfúgio da rainha micênica." *Ελληνικο βλεμμα*, 8.
- Faris, Michael J. 2019. "Sex-Education Comics: Feminist and Queer Approaches to Alternative Education." *The Journal of Multimodal Rhetorics*, 3(1): 86-114.
- Ferreira, José Ribeiro. 1993. *Hélade e Helenos I: Génese e Evolução de um Conceito*. Universidade de Coimbra.
- ———. 1996. "Os Primeiros Povos da Grécia: Encontros. Helenização." In *Civilizações Clássicas I: Grécia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Fields, Nice et Donato Spedalieri. 2004. *Mycenaean Citadels c. 1350-1200 BC*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- Finley, M. I. 1972. *O Mundo de Ulisses*, trans. Armando Carqueira. Lisboa: Editorial Presença.
- Fortes, Alice Aurora Severo. 1923. *Os Deuses na Iliada*. Dissertação da Faculdade de Letras de Lisboa.
- González González, Marta. 2018. *Achilles*. London: Routledge.
- Goulesbrough, Sarah. 2019. *The reception of Homer in modern science fiction literature*. University of Oxford.
- Graf, Fritz. 1987. *Greek Mythology: An Introduction*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Graham, Alexander J. 2001. "The Odyssey, history, and women." *Collected Papers on Greek Colonization*, 349-364.
- Grimal, Pierre. 2020. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. Victor Jabouille. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Gubern, Román. 1979. *Literatura da Imagem*. Trans. Marica Ester Vaz da Silva et Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil S.A.
- Hainsworth, J. B. 1978. "The Criticism of an Oral Homer." In *Essays on the Iliad: Selected Modern Criticism*. Ed. John Wright. Indiana University Press.
- Hall, Edith. 2012. *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. London: I. B. Tauris.
- Hall, Justin. 2017. "Erotic Comics". In *The Routledge Companion to Comics*. Ed. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. New York: Routledge.
- Halverson, John. 1986. "The Succession Issue in the 'Odyssey'." *Greece & Rome*, 33(2): 119-128.

- Harrison, Thomas. 2007. "Greek Religion and Literature." In *A Companion to Greek Religion*, ed. Daniel Ogden, 373-84. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hoelscher, Uvo. "The Transformation from Folk-tale to Epic." In *Homer: Tradition and invention*, ed. Bernard C. Fenik, 51-67. Leiden: Brill.
- Horn, Maurice. 1971. *75 Years of the Comics*. Boston: Book & Art.
- Hutcheon, Linda et Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. Oxon: Routledge.
- Inge, M. Thomas. 2017. "Origins of Early Comics and Proto-Comics." In *The Routledge Companion to Comics*. Eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. New York: Routledge.
- Jácome Neto, Félix. 2011. *Entre representação e realidade histórica: considerações sobre a configuração social da sociedade homérica*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Júnior, Manuel Alexandre, Paulo Farmhouse Alberto, et Abel Nascimento Pena, trans. 1998. *Aristóteles, Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Junker, Klaus. 2012. *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction*. Trans. Annemarie Künzler-Snodgrass et Anthony Snodgrass. Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. 1965. "Part IV: The Iliad and Odyssey as Monumental Poems". In *Homer and the Epic: A Shortened Version of The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laet, Danny de et Yves Varende. 1979. *Au-Dela du Septieme Art: Historie de la Bande Dessinee Belge*. Bruxelles: Chroniques Belges.
- Lee, Mireille M. 2016. "9. Deciphering Gender in Minoan Dress." In *Reading the Body*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Llewellyn-Jones, Lloyd. 2003. *Aphrodite's tortoise: the veiled woman of ancient Greece*. Wales: The Classical Press of Wales
- Lloyd-Jones, Hugh. 1971. *The Justice of Zeus*. California University Press.
- Lo, Brian Chi Kit. 2017. *Violence's Function in the Defense of Reputation, Revenge and Protection of Possessions in Homer's Odyssey*. Munich: GRIN Verlag.
- Louden, Bruce. 2006. "Introduction." In *The Iliad: Structure, Myth, and Meaning*, 1-13. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- ———. 2011. “Odysseus and Jonah: Sea-monsters and the fantastic voyage.” In *Homer’s Odyssey and The Near East*. Cambridge University Press.
- King, Katherine Callen. 1987. *Achilles: Paradigms of the War hero From Homer to the Middle Age*. University of California Press.
- Mateus, Rui Manuel Afonso. 2013. *Fundamentos e Práticas da Adaptação de Clássicos da Literatura para leitores Jovens*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Meskin, Aaron. 2009. “Comics as Literature?” *The British Journal of Aesthetics*. 49:3, 219-39.
- ———. 2017. “Defining Comics.” In *The Routledge Companion to Comics*. Eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. New York: Routledge.
- Miodrag, Hannah. 2017. “Comics and Literature.” In *The Routledge Companion to Comics*. Eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. New York: Routledge.
- Morford, Mark P. O., et Robert J. Lenardon. 1977. *Classical Mythology*. 2nd ed. New York: Longman.
- Morris, Ian. 2008. “The Use and Abuse of Homer.” In *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, ed. Douglas L. Cairns, 57-91. Oxford University Press.
- Moula, Evargelia et Cristodoulidou Louiza. 2018. "Graphic Novels as self-conscious contemplative Meta texts: Redefining Comic and Participating in Theoretical Discourse". *Journal of Literature and Art Studies*. 8:2, 181-89.
- Moula, Evargelia et Konstantinos Malafantis. 2019. "Homer's Odyssey: From Classical Poetry to Threshold Graphic Narratives for Dual Readership". *Journal of Literary Education*. 2:52-70.
- Nagy, Gregory. 2007. “Homer and Greek Myth.” In *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, ed. Roger D. Woodard, 52-81. Cambridge University Press.
- Nilsson, Martin P. 1972. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. California: University of California Press.
- Nyberg, Amy Kiste. 2017. “The Comics Code.” In *The Routledge Companion to Comics*. Eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. New York: Routledge.

- Nossov, Konstatin S. et Brian Delf. 2008. "Tour of the Sites: Hattusha, Alacahöyük and Karatepe." In *Hittite Fortifications c. 1650-700 BC*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- Palaima, Thomas G. 2009. "The nature of the Mycenaean wanax: non-Indo-European origins and priestly functions." *Aegean Scholarship at UT*.
- Page, Denys. 1966. "The Beginning of the Odyssey." In *The Homeric Odyssey*, 52-81. Oxford: Clarendon Press.
- ———. 1970. "The Historical Background". In *Homer's History: Mycenaean or Dark Age?*. Ed. C. G. Thomas, Washington: Holt, Rinehart and Winston.
- Paraschi, André Jean. 1977. *Filosofia da Banda Desenhada*. Lisboa: Edições Documentário.
- Parry, Adam. 1978. "Have We Homer's Iliad?" In *Essays on the Iliad: Selected Modern Criticism*. Ed. John Wright. Indiana University Press.
- Patterson, Cynthia B. 1998. *The Family in Greek History*. Harvard University Press.
- Péon, Vitor. 1979. *História da Banda Desenhada Origem*. Cadernos F. A. O. J Série A nº 15. Lisboa.
- Perpère, Jean-Claude. 1979. "Os Indo-Europeus entram na história: os Hititas." In *As Cidades do Dilúvio*. Trans. Maria Gabriela de Bragança, Mem-Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Phillips C. Robert, III. 2000. "Misconceptualizing Classical Mythology." In *Oxford Readings in Greek Religion*, ed. Richard Buxton, 344-54. Oxford University Press.
- Powell, Barry B. 1992. "Writing, Oral Poetry, and the Invention of the Narrative Style in Greek Art." In *The Odyssey and Ancient Art: An Epic in Word and Image*. Eds. Diane Buitron, Beth Cohen, Norman Austin, George Dimeck, Thomas Gould, William Mullen, Barry B. Powell et Michael Simpson, New York: Edith C. Blum Art Insitute, Bard College.
- Redfield, James M. 1978. "The Wrath of Achilles as Tragic Error." In *Essays on the Iliad: Selected Modern Criticism*. Ed. John Wright. Indiana University Press.
- Reitberger, Reinhold, et Wolfgang Fuchs. 1972. *Comics: Anatomy of a Mass Medium*. London: Studio Vista

- Ribeiro Jr., Wilson A., trans. 2006. *Antífanos/Fragmentos 191*. São Paulo: Portal Graecia Antiqua.
- Rocha Pereira, Maria Helena da. 2012. *Estudos da História da Cultura Clássica, vol. 1 - Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, Nuno Simões. 2004. "O Regresso de Ulisses à Banda-desenhada." In *Boletim de Estudos Clássicos*, vol. 42, 189-98. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ———. 2005. "Da Odisseia à Eneida: Novos Temas Clássicos na Banda Desenhada." *Boletim de Estudos Clássicos* 44, 153-80. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ———. n.d. "A Antiguidade Clássica em Banda Desenhada." In *Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos*, 51-81. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ———. 2008. "A Ilíada em Banda Desenhada." *Boletim de Estudos Clássicos*, 50, 111-120. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ———. 2019. "'A violação de Crisipo à luz das ideias de *phýsis* e *nómos*.'" In *Casas, património, civilização: Nomos uersus physis no Pensamento Grego*, 99-115. Coords. Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho, Maria das Graças de Moraes Augusto. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Rosa, Alexandre. 2016. "A *areté* na aristocracia homérica." *Calíope: Presença Clássica*, 2 (32).
- Sabin, Roger. 1996. *Comics, Comix and Graphic Novels*. London: Phaidon Press Limited.
- Sadoul, Jaques. 1976. *Panorama de La Bande Dessinée*. Paris: Editions J'ai Lu.
- Sais, Lilian Amadei. 2015. "Veste que falam: a tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos." *Criação & Crítica* 15:7-19.
- Saltini Semerari, Giulia. 2016. "Greek-Indigenous intermarriage: a gendered perspective." *Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome* 64: 77-87.
- Saporetti, Claudio, Eugenio Picchi, et Manuela Sassi. 1979. *Le leggi medioassire*, vol. 2. Malibu: Undena Publ.
- Schein, Seth L. 1995. "Female representations and interpreting the Odyssey." In *The Distaff Side: Representing the female in Homer's Odyssey*. Ed. Beth Cohen. Oxford University Press.

- Schüler, Donald. 1972. "Aspectos Culturais e Lingüísticos." In *Aspectos Estruturais na Ilíada*. Rio Grande do Sul: Edições Urgs.
- Scott, John A. 1970. "Homer Synonymous with Poet for the Greeks." In *Homer's History: Mycenaean or Dark Age?*. Ed. C. G. Thomas. Washington: Holt, Rinehart and Winston.
- Silva, Mara Ferreira. 2021. *Bellatrix: Criação de um Projecto de Banda-Desenhada*. Universidade Beira Interior.
- Ste. Croix, G. de. 1981. *The class struggle in the ancient Greek world: from the archaic age to the Arab conquest*. London: Duckworth.
- Sousa, Nuno Pereira. *bandasdesenhadas.com*. 24 de Setembro de 2020. <https://bandasdesenhadas.com/2020/09/24/odisseia-de-homero/> (acedido em 28 de Novembro de 2020).
- ———. *bandasdesenhadas.com*. 3 de Setembro de 2020. <https://bandasdesenhadas.com/2020/09/03/classicos-da-literatura-em-banda-desenhada/> (acedido em 28 de Novembro de 2020).
- Taylor, Charles H., Jr. 1965. "The Obstacles to Odysseus' Return". In *Essays on the Odyssey: Selected Modern Criticism*. Ed. Charles H. Taylor, Jr. Bloomington: Indiana University Press.
- Taylor, Michael J. 2018. "Reconstructing the Battle of Zama." *Classical Journal*, 114(3): 310-329.
- Taylor, Zachary. *theclassicalexaminer.wordpress.com*. 10 de Fevereiro de 2018. <https://theclassicalexaminer.wordpress.com/2018/02/10/the-odyssey-in-comics-a-review-of-the-graphic-novel-by-gareth-hinds/> (acedido em 16 de Julho de 2022).
- Taplin, Oliver. 2008. "The Shield of Achilles within the Iliad." *Oxford Readings in Homer's Iliad*, ed. Douglas L. Cairns, 342-364. Oxford University Press.
- Thornton, Agathe. 1970. "Conclusion: the Structure of the Odyssey". In *People and Themes in Homer's Odyssey*. Dunedin: Methuen & Co. Ltd.
- Trypanis, C. A. 1977. "Chapter Two - The Structure of the Iliad and the Odyssey". In *The Homeric Epics*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- Umile, Dominic. 2019. "Gareth Hinds' illustrated 'Iliad' follows the fights and follies of egomaniacal men." *Los Angeles Times*, 5 de Abril,

<https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-fob-gareth-hinds-iliad-review-20190405-story.html>. (acedido a 16 de Julho de 2022).

- Unceta Gómez, Luis. 2007. “Mito Clásico y Cultura Popular: Reminiscencias Mitológicas en el cómic estadounidense.” In *Epos* 23, 333-344. Madrid: Universidad Autónoma.
- Vernant, Jean-Pierre. 2002. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Vidal-Naquet, Pierre. 1981. “Land and Sacrifice in the *Odyssey*: a study of religious and mythical meanings.” In *Myth, Religion & Society*, ed. R. L. Gordon, 80-94. Cambridge University Press.
- ———. 2002. *O Mundo de Homero*. Trans. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.
- Viegas, Alessandra Serra. 2010. “O corpo do guerreiro homérico: O herói Pátroclo no campo de batalha.” *NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo*. 3 (1): 90-107.
- West, Martin L. 2001. “The Pre-Alexandrian Transmission.” In *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Leipzig: K. G. Saur.
- ———. 2011. *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*. Oxford University Press.
- Wilson, Chris. *graphicclassroom.org*. 28 de Dezembro de 2008. <http://www.graphicclassroom.org/2009/12/marvel-illustrated-odyssey.html> (acedido em 15 de Julho de 2022).
- Witty, Paul. 1941. “reading the Comics: A Comparative Study.” In *Journal of Experimental Education*, 10:105-109.
- Wright, Bradford W. 2003. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Wright, James C. 1998. “The Place of Troy among the Civilizations of the Bronze Age.” *The Classical World* 91 (5): 356-368.
- Zink, Rui. 1999. *Literatura Gráfica?: Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*. Oeiras: Celta Editora.