

Uma tradução cultural da *Odisseia* de Homero em quadrinhos ou os fios sutis e tenazes que amarram a modernidade e a antiguidade

A cultural translation of the *Odyssey* in comics or the subtle and tenacious strings that tie modernity to antiquity

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA (CNPq e Fapemig, Universidade Federal de Minas Gerais — Brasil) e PIERO BAGNARIOL¹ (OiKabum — Brasil/Itália)

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

Keywords: Homer; comics; translation.

Depois que realizamos a tradução/adaptação da *Iliada* em quadrinhos², colocamo-nos na empreitada de abordar os mares do palavrório voador por onde Odisseus navegou, na *Odisseia*. Mantínhamos o firme propósito de não aceder à ideia de que o formato “narrativa em quadrinhos” é recurso um simplificador e facilitador de leitura e, por outro viés, tratávamos essa *midia* como uma tradução artística possível para alcançar o suporte imagético presente nos textos ditos de Homero³, que, já no caso da *Iliada*, demandou pesquisa iconográfica exaustiva, além de tradução interlingual. O trabalho árduo não

Texto recebido em 23.07.2016 e aceite para publicação em 03.02.2017.

¹ tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com; piero72@bol.com.br.

² Editora RHJ (Belo Horizonte 2012). A obra foi produzida, sob nossa orientação, em co-autoria. *A Iliada de Homero, tradução em quadrinhos* foi, também, um resultado do projeto de pesquisa intitulado *Figuras de linguagem: a retórica da imagem na literatura clássica* ou *Os Clássicos em Quadrinhos*. Todas as ilustrações são de Piero Bagnariol, sendo os direitos cedidos para o grupo de pesquisa.

³ As teorizações sobre a tradução da *Iliada* em quadrinhos estão formuladas no ensaio de nossa autoria publicado na revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 15 (2013) 265-292.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 19 (2017) 467-488 — ISSN: 0874-5498

seria diferente com a *Odisseia de Homero em quadrinhos* (2013). Todavia, a pesquisa tomou rumos muito diferentes os quais pretendemos analisar para destacar e esclarecer algumas das estratégias que nos serviram nesse desafio.

Para a tradução dos trechos selecionados, na *Iliada em quadrinhos* (2012), nosso estandarte teórico foi o poeta e tradutor Haroldo de Campos (1977: 100)⁴ e todo o seu grupo de pesquisa, de que destacamos, particularmente, Boris Schnaiderman⁵. Trabalhávamos de modo a desenvolver uma transposição criativa do grego homérico para o português com os *insights* audaciosos e úteis do grupo dos tradutores concretistas. Um desses feitos, a título de exemplo, foi o que Campos, ao apresentar seu projeto de transcriar o canto I da *Iliada*, chamou de coreografia sintática (1994) 11-28; conceito este que nos fez perceber claramente o jogo visual dos quiasmas utilizados em Homero.

Seguíamos também a sugestão do poeta inglês Wystan Hugh Auden, que, segundo José Paulo Paes (1990) 35, afirmou haver na poesia elementos traduzíveis e outros tantos intraduzíveis: “No rol dos primeiros estariam os símiles e as metáforas, porque derivam ‘não de hábitos verbais locais, mas de experiências sensoriais comuns a todos os homens’.” Admitindo, então, que símiles e metáforas seriam mais facilmente traduzíveis porque, no geral, são passíveis de apreensão imediata, entendemos que tais elementos (símiles, metáforas e figuras de linguagem) seriam recursos valiosos e, por isso, propusemo-nos levantar o máximo possível das figuras retóricas de Homero na *Iliada* e traduzir o poema por suas imagens.

⁴ Remetemos ainda o leitor para dois estudos de CAMPOS (1999) 111-155 e (1977) 93-107. Dos quais citamos uma passagem: “[n]a tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: ‘a transmissão inexata de um conteúdo inessencial’.”

⁵ Em brevíssima sugestão de percurso teórico de Schnaiderman: “Geralmente quem começa a traduzir fica um pouco assustado em deturpar o original — é importante não deturpar o original — mas é preciso criatividade, é preciso a pessoa se empenhar, mas com uma noção de que é preciso criar. O tradutor, ora, tem que ser um artista, tem que ser artista.” Boris Schnaiderman em *Tertúlia, o autor como leitor*: <http://www.youtube.com/watch?v=iQDpe56J72o>.

O resultado, embora não tivéssemos esgotado toda a riqueza de símiles e metáforas da *Odisseia*, agradou. Todavia, o processo só haveria de se completar — para além da execução da hipótese de Auden — com as ideias do grupo brasileiro de tradutores antes mencionado, cuja vantagem, para nós, era a de unir tradução e criação, coisa que de resto já admirávamos, por exemplo, nos comentários metaliterários de artistas conscientes de seu fazer.

Ariano Suassuna é, nesse sentido, modelar, com o *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (7ª ed. 2005). O teor das meditações poéticas registradas no seu romance nos interessam de maneira muito particular, sobretudo aquelas que aparecem pela boca das personagens Quaderna e Samuel. Dos dois, o primeiro, o grande charadista sertanejo fundador do *Almanaque Édipo*, o alcunhado “epopeieta”, sujeito que pretende erigir um castelo encantado e fundar o reino literário brasileiro a partir da apropriação de suas origens, ele, Dom Pedro Dinis Quaderna, tem reflexões muitíssimo interessantes. São conjecturas que coadunam perfeitamente com as diretrizes do grupo paulista. Na escritura do autor paraibano, durante um fatídico e acalorado interrogatório do mesmo Dom Pedro Dinis Quaderna, o juiz corregedor inquisidor pergunta ao réu, que é o próprio herói do romance: “E o que é o senhor? Algum iluminado, ou alguma Divindade tapuio-sertaneja, por acaso?” Ao que o epopeieta do sertão, responde:

— *Eu não chegaria a dizer tanto, por modéstia e humildade cristã! No máximo, o que me aconteceu foi um decreto insondável da Providência Divina, que não podia permitir que o “Gênio da Raça Brasileira” fosse inferior, em nada, ao “gênio da raça grega”! Minha cegueira seria muito parecida com a cegueira poética e profética de Homero, caso tivesse existido, mesmo, esse mavioso e distinto Poeta, autor das traduções gregas da *Ilíada* e da *Odisséia* - o que digo porque, como Samuel já provou, o autor de fato, dos originais brasileiros dessas duas obras foi o genial Bardo nordestino, Doutor Manoel Odorico Mendes. SUASSUNA (2005) 575.*

Ficções e brincadeiras brasileiras à parte, e ainda que não nos julguemos iluminados nem mesmo parecidos com as divindades tapuias, o que se vê no texto de Suassuna se encaixa muito bem nas teorizações de Campos, que formaliza em seus trabalhos uma

(...) atitude “desconstrutora” (“antropológico-devorativa”) dos valores dos países dominantes (Europa e Estados Unidos) a partir da óptica de um país periférico, rejeitando-se por mecanicista, não-dialético (...) o conceito de “literatura menor” ou

“periférica” e o de recepção passiva, de mão única, de influências dos países cêntricos.
CAMPOS (2013) 209.

Assim, Ariano Suassuna, de forma independente e voltado para seu próprio *métier* de romancista, segue o mesmo caminho e postula, tal como Haroldo de Campos o faz para a literatura nacional, a rebeldia desconstrutora do pensamento hegemônico no sistema literário traduzido, ao propor a inversão “Homero tradutor de Odorico” e a burla acerca da famosa questão homérica. Desse modo, ele introduz uma mudança de perspectiva na “lógica do ‘terceiro excluído’, do ‘ex-cêntrico’ e, no que tange às nossas questões de identidade cultural, mostra-as ‘de maneira relacional, modal, diferencial, dialógica (e não do ponto de vista ontológico, xenófobo, substancialista-monológico).” CAMPOS (2013) 210. Na mesma via, pelos ditos de Samuel, outra personagem da grande obra de Ariano Suassuna, temos que,

*quando um Poeta brasileiro ou português traduz uma obra estrangeira, para mim, o original fica sendo o trabalho dele. Sou nacionalista, e, podendo, pilho os estrangeiros o mais que posso! Para mim, Manoel Odorico Mendes é o autor dos originais da *Iliada* e da *Eneida Brasileira*: Homero e Virgílio são, apenas, os tradutores grego e latino dessas obras dele! Castilho é o autor do *Fausto* e do *Dom Quixote*, assim como José Pedro Xavier Pinheiro é o verdadeiro autor da *Divina Comédia* que Dante traduziu para o italiano!” SUASSUNA (2005) 605-606.*

Bem, o intento desses sertanejos é diferente do nosso. Assemelha-se ao que fala Borges em “Kafka e seus precursores” (a inversão da linha do tempo, a contemplação do poeta à luz do país de origem e a garantia da própria identidade como referencial). Ainda que estejamos sob o estandarte de Haroldo de Campos, nossa tradução é modesta e menos ousada e, se ousadia em nós existe, ela fica por conta de querer difundir os poemas homéricos, fazê-los leitura até das crianças que ainda não leem. Cumprida, portanto, nossa tarefa homérica de traduzir trechos gregos, zarpamos de volta para casa e abrimos o trabalho da tradução/adaptação, em quadrinhos, da *Odisseia*.

Neste momento, para fortalecer o empenho tradutório, ao grupo haroldiano associamos reflexões de outros teóricos da tradução e linguistas, entre

eles, Itamar Even-Zohar⁶, Roman Jakobson⁷, Jose Lambert⁸, Gérard Genette⁹, Ernst-August Gutt¹⁰ e uns muitos outros que o leitor identificará, certamente. Eles foram nosso suporte para observarmos, por exemplo, que as figuras retóricas clássicas utilizadas em abundância nos versos da *Ilíada* que remetiam para as várias funções da linguagem e que poderiam ser recuperadas pelo movimento, cor, textura, formato, peso, leveza etc., na *Odisseia*, escassearam.

⁶ Um curtíssimo excerto para ilustrar o percurso de Even-Zohar: “The idea that semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (e.g., culture, language, literature, society) should be regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken *bona fide* on empiricist grounds and analyzed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations. Viewed as systems, it became possible to describe and explain how the various semiotic aggregates operate. Subsequently the way was opened to achieve what has been regarded throughout the development of modern science as the latter's supreme goal: the detection of those rules governing the diversity and complexity of phenomena rather than their registration and classification.” EVEN-ZOHAR (1979) 288.

⁷ Jakobson, em poucas linhas: “Para o Lingüista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. O termo ‘solteiro’ “pode ser convertido numa designação mais explícita, ‘homem não-casado’, sempre que maior clareza for requerida. Distinguímos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.”; “A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções.” JAKOBSON (1989) 64 e 122.

⁸ Os estudos de Lambert seguem a orientação de Zohar: “Descreveremos as traduções em termos de relações entre os sistemas de comunicação que usam diferentes linguas (códigos diferentes); aceitamos que a natureza exata dessas relações não possa ser definida *a priori*; que ela depende, justamente das relações entre os sistemas em contato; que ela depende principalmente da posição que ocupa o tradutor no sistema de chegada (ele pode simular a tradução) e da tolerância do seu meio com ele; ela resulta sempre de uma combinação das convenções estrangeiras e das convenções autóctones, a ponto de parecer artificial aos olhos dos leitores-receptores.” LAMBERT (2011) 196.

⁹ Referimo-nos ao *semanticismo imaginário* e às relações de implicação recíproca.

¹⁰ Gutt é quem nos introduziu na teoria da relevância, que pode ser sumariamente apresentada com esta afirmativa: “(...) para se compreender um enunciado ou um texto específico, não se utiliza todo [um] vasto conjunto de informações, mas somente uma parte dele. Essa parte é chamada de contexto do enunciado.” GUTT (2006) 37.

Usadas com parcimônia, ao surgirem, apareciam de forma mais sucinta, menos derramada. Tais figuras eram, efetivamente, mais concisas e pontuais.

A constatação dessa mudança de direção do texto (que não mais vinha crivado de figuras retóricas ou que as tinha de forma mais suave) obrigou-nos a uma nova postura tradutória. Continuávamos a buscar a fidelidade acadêmica mesclada com a transposição criativa (e tínhamos em mente os versos de efeito, as fórmulas, as metáforas estruturadoras, as hipérbolos), mas queríamos alcançar uma tradução cultural eficaz. A razão dessa escolha foi imposta pela própria *Odisseia*. Ela nos interpelou e exigiu manter sua essência labiríntica do ponto de vista estrutural e narrativo.

La acción de la Iliada se desarrolla de manera rectilínea en un solo lugar, que es el campo de Troya, y conforme al orden de la sucesión de los tiempos; su materia es casi exclusivamente la guerra. La Odisea presenta una complejidad mucho mayor: hay en ella multitud de escenarios por la tierra y el mar; la narración, por motivos artísticos, invierte en gran parte el orden cronológico, y, sobre todo, es grande la variedad de los lances y sucesos; todo ello resulta más admirable dentro de una comunidad de estilo, de lengua y de versificación fuertemente acentuada por la identidad de las fórmulas.

FERNÁNDEZ-GALIANO (1993): 8¹¹

O caminho de Odisseus segue o fluir das correntes e o capricho dos deuses: decidido ou relutante, como nos episódios de Éolo e Calipso (*Odisseia* 10 e 5, respectivamente), o herói afasta-se da meta assim que dela se aproxima e segue, em suma, o mesmo trajeto dos labirintos da antiguidade, caracterizados por um percurso único e obrigatório que se aproxima e se afasta do centro alternadamente¹². Sem dúvida, tradução mais autêntica para a *Odisseia* seria a partir do conceito de errância do herói que de alguma forma reproduz a nossa própria errância; assim, escolhemos o labirinto como 'unidade pictográfica' do livro¹³ e operamos distinções entre o percurso

¹¹ Referimo-nos à introdução de Fernández-Galiano para a tradução da *Odisea* de Homero feita por José Manuel Pabón.

¹² O percurso unidirecional é característico também da Idade Média, como no piso da catedral de Chartres. Apenas na Renascença o modelo começa a ser substituído por labirintos pluridirecionais com bifurcações e becos fechados.

¹³ The attempt has often been made to understand the original nature of the Greek labyrinth. Two reductionistic hypotheses have had a tenacious life. According to the first, the labyrinth would have been simply the palace at Cnossos whose ruins and complex

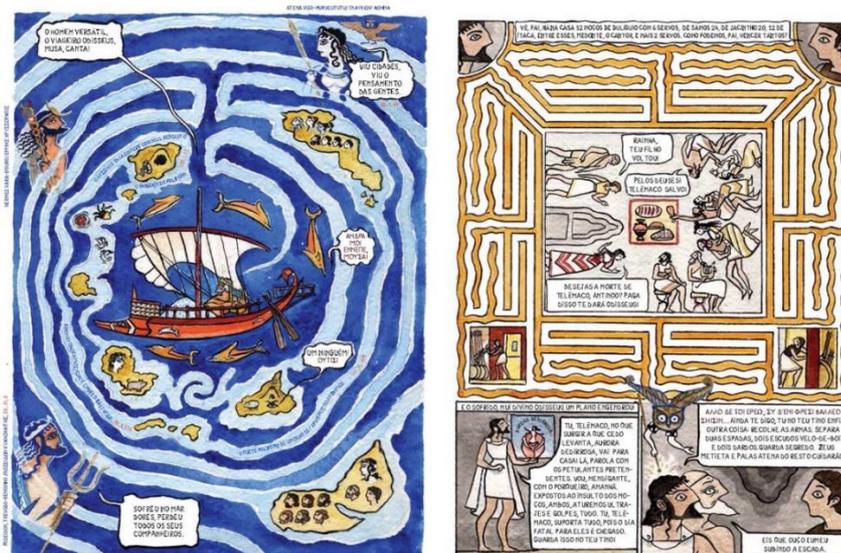
circular de Odiseus, próximo ao perambular nômade dos povos caçadores e coletores; o labirinto quadrado de Cnossos, que remete à divisão geométrica e racional dos campos e das primeiras cidades¹⁴. Da mesma forma, nota-se que, no plano simbólico, o círculo do firmamento é justaposto ao quadrado, que representa as quatro direções do mundo material. Aliado às figuras circulares e quadradas, o paralelo também serviu de estratégia de tradução, remetendo para a situação de fronteira do protagonista, que se via igualmente entre a viagem às margens da civilização e do discurso ficcional e o contexto urbano referencial dos povos agricultores. Servimo-nos dele para reforçar o substrato histórico e literário que acompanha a *Odisseia*, com a passagem da tradição dos aedos para o contexto da escrita. Afinal, “[i]n classical Greece the labyrinth had a status both mythical and metaphorical: that of a place of the imagination.” BORGEAUD (1974) 3. Talvez por isso se possa afirmar que:

the labyrinth always has two centers: where one is and where one desires to be. The total “labyrinth” is double, both “labyrinth” and “maze”, incapable of iconographic representation. It is a dynamic image, in continual metamorphosis. To emerge from the labyrinth is equivalent to entering a new labyrinth. The labyrinth itself is the place of its own passage. BORGEAUD (1974) 3.

plan must have forcefully impressed themselves on the Greek imagination. The second hypothesis would see in the labyrinth merely a system of underground grottoes. (...) Although labyrinths are well known, no one has been able to localize the labyrinth. The ancients themselves had the honesty to admit this impossibility. In this study, then, we will leave to one side the question of origins and view the labyrinth first of all as an image. What interests us is the meaning the Greeks gave this image. BORGEAUD (1974) 1-2.

¹⁴ Na poética do labirinto, “[t]he city is therefore site of perdition and salvation, disorder and order: it is earthly and celestial city, coacervation and temple, in an alternation that passes through all of Western culture.” RELLA (1987) 32.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 19 (2017)



Odisseia em quadrinhos: o labirinto circular e aquático da viagem de Odisseus e o labirinto quadrado da cidade, Ítaca, cujos contornos tornam-se fluidos à medida que o herói dela se aproxima.

Protótipo de todos os labirintos, a construção racional de Dédalo, em Creta, serve ainda para encerrar os instintos encarnados pelo Minotauro; é metáfora de um percurso interior e, por conseguinte, estrutura que se torna expediente narrativo para aproximar o/s protagonista/s Odisseus e Telêmaco do leitor. A busca do santuário escondido no centro do labirinto e a vitória sobre minotauros de todo tipo devem proporcionar tanto a catarse do herói quanto, por identificação, a transformação do próprio leitor ao longo da história. Mas a elaboração de uma estrutura intertextual funcional, por outro lado, nem sempre foi deliberadamente determinada: encontros fortuitos com referências iconográficas ou com textos como o de Michel Serres serviram para uma aproximação lúdica entre tradutores e personagem:

Podemos supor que Ulysses fosse um cartesiano antes do tempo. (...) E, no entanto, não. Eis que a Odisséia desenha caminhos fora dessa ordem, vias de desperdício. O barco aproxima-se de Penélope e afasta-se mais ainda, entra na boa rota e dela muito frequentemente se afasta. A curva festonada de sua navegação escapa à via normal. É assim que ele descobre terras desconhecidas, é assim que inventa quando a astúcia fracassa. SERRES (2001) 267

Se na *Iliada* a trama tem fio reto, lugar definido e ação única que pode ser ligada a fatos históricos de guerras talvez históricas e na *Odisseia* os tempos e os fios se entrecruzam, no desenho tradutório teríamos, evidentemente, que representar tais diferenças: adaptar, narrar e traduzir a *Odisseia* em linha reta, no nosso ponto de vista, seria, com o perdão da expressão, um pecado. Até os deuses, que foram, na *Iliada* que quadrinizamos, representados sempre com a cor negra (cabendo a cor branca aos mortos, aos covardes — uma modalidade de mortos — e às mulheres que, culturalmente, eram consideradas, à época, inferiores em força e coragem) e hiperbolizados, nunca contidos pela página ou no esquema do quadrinho, e sempre com parte de seus corpos “rasgando as molduras”, na *Odisseia*, se materializam como jovens que brincam na praia BARBOSA; BAGNARIOL (2013) 7, com seus castelos de areia ou em metamorfoses visíveis em forma de corujas, polvos, nuvens, águias. Em contrapartida à lógica da guerra, aqui, se tais divindades querem entrar em contato com o mundo dos heróis, elas devem tomar forma humana e se encaixar no espaço da página, pois o que vale é o homem (afinal, Odisseus rejeita a imortalidade oferecida por Calipso para ser simplesmente o rei da pequena Ítaca).

Entrar no plano familiar e doméstico tratando de poesia tão imponente foi um desafio mais instigante do que aquele de representar as figuras retóricas antes demandado. Para isso utilizamos jogos “combinatórios e intertextuais” e “divergências e convergências não hierarquizadas” CAMPOS (2013) 210. Começamos pelos paratextos. Na orelha esquerda do volume, introduzimos, a título de prelúdio, uma paródia montada com textos de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, dois de *ossos* clássicos brasileiros, na qual buscamos indicar a ciranda amorosa a que Odisseus poderia se submeter, arriscando-se a perder Penélope, caso não fosse esperto. Os poemas nos serviram igualmente para garantir um certo erotismo textual inegável no poema grego. As leituras da adolescência e Milo Manara ecoam sem dúvida, porém, a situação trágica de amantes enredados por suas traições (como as que perpetraram Clitemnestra e sua irmã Helena contra seus maridos Agamenão e Menelau), pano de fundo do poema antigo, sustentou-se mais firmemente nos poemas *Tragédia Brasileira*, de Bandeira, e *Quadrilha*, de Drummond que nos serviram de base para a paródia já aludida.

Assim, para colocar o leitor mais à vontade com o contexto constituinte da trama odisséica e para preservar o subtexto erótico, buscamos, no aconchego da literatura brasileira, compor um texto-resumo da história a título de propedêutica:

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo, que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili, que não amava ninguém.

João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história.”

DRUMMOND DE ANDRADE (1980) 136.

Tragédia Brasileira

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade. Conheceu Maria Elvira na Lapa — prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria. Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa. Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.”

BANDEIRA (1981) 98-99

Menelau, irmão de Agamemnon, amava Helena que amava Páris, que era príncipe de Troia, que ficava na rota do petróleo. Agamemnon, que amava Clitemnestra que amava Egisto que não amava ninguém. Agamemnon teve o filho Orestes com Clitemnestra. Helena foi para Troia com Páris. Menelau fez guerra. Orestes cresceu. Agamemnon voltou da guerra e morreu no banho. Clitemnestra o matou. Orestes matou a mãe e vingou o pai. Odisseus amava Penélope que amava Odisseus e mais ninguém. Odisseus teve o filho Telêmaco e partiu para a guerra de Troia. No caminho encontrou Calipso, Nausicaa e Circe que amaram Odisseus que amava Penélope e mais ninguém. Toda vez que Odisseus arranjava uma namorada, Atena visomurucututu, que não queria escândalo, dava um jeito de ele voltar para casa. Provido de sentidos e de inteligência, Odisseus matou o ciclope, enganou as sereias, dizimou os pretendentes de Penélope e sentou no trono de Ítaca. Telêmaco ajudou seu pai na matança. Clitemnestra virou assassina, Helena virou vadia, Penélope virou Capitu. Agamemnon virou chacota, Menelau virou chifruído, Odisseus virou herói.

Efetivando nossa banda desenhada, curvamo-nos ao poema e seguimos os passos do aedo. Este começa com a tradicional invocação à Musa, contudo

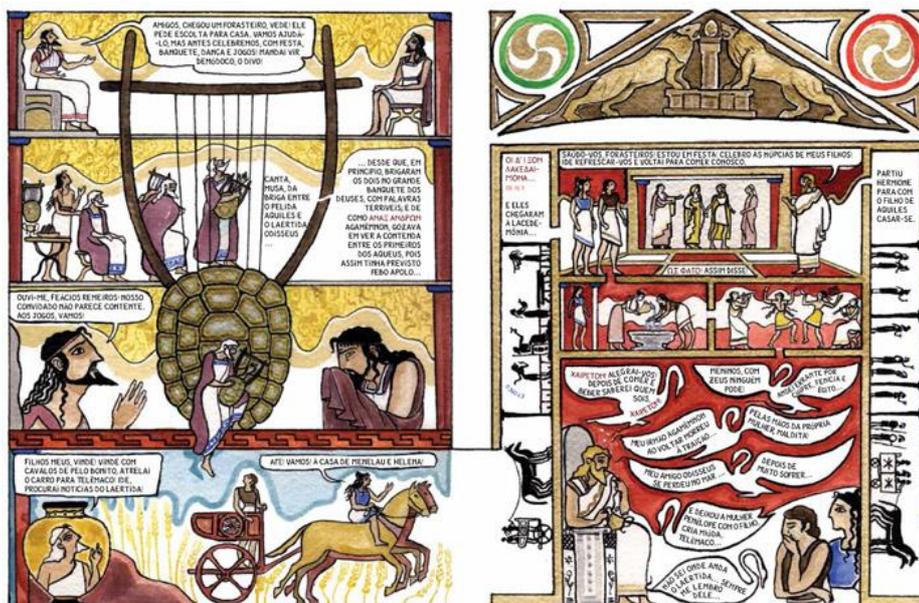
o contexto é claramente outro, os deuses não sobrepõem o homem, e, por isso, as Musas não foram representadas como na *Iliada* BARBOSA; BAGNARIOL *et alii* (2012) Agora elas são apenas voz, palavra cantada, pois é tempo de νόστος, de retorno, de tensão e ansiedade, de saudade, de perdas, de idas-e-vindas, de regresso de histórias cruzadas (a sina de Agamenão, Clitemnestra e Orestes se espelha na de Odisseus, Penélope e Telêmaco). A página foi dividida para narrar a trajetória do pai Odisseus e do filho Telêmaco (e de seu exemplo de ação heroica, Orestes). O rapazola manteve-se confinado em ânforas, crateras e léцитos da página 9 até a página 26 da quadrinização. Odisseus, em cima, flutuava leve nas ondas do mar, nas praias ensolaradas ou se escondia em grutas. A tomada de decisão dos deuses, a iniciação de Telêmaco, a partida de Odisseus de Ogígia e sua chegada a Esquéria, tudo acabou quadrinizado em forma de narrativa sincrônica, de maneira que uma só página contivesse partes de histórias diferentes.



Odisseia em quadrinhos: os percursos paralelos de Odisseus e Telêmaco

O ambiente, se vê claramente, diferiu muito do da *Iliada*, carregada de movimentos violentos e tons de vermelho. Para a *Odisseia*, nossa opção iconográfica foi sustentada pela pesquisa dos remanescentes da arte minoica (séculos XX-XVI a.C): os palácios labirínticos, os pequenos jardins, os motivos animais e florais das pinturas afresco de traços delicados, as cenas de festa, os movimentos circulares, vertiginosos e ondeantes com golfinhos e pássaros em cores vibrantes. O sol escaldante e azul do Mediterrâneo tingiram recorrentemente a tela do quadrinista em toda a narrativa e as auras, que Donaldo Schüler afirma marcarem o ritmo dos acontecimentos SCHÜLER (2011) 139-154 nos serviram de baliza. O emprego da cor serviu ainda como

suporte para incorporar legendas e referências aos desenhos. Para o nome dos deuses, assim, foi utilizado o mesmo azul cobalto com o qual foram traçados os contornos das divindades e, da mesma forma, o vermelho característico das notas à margem dos manuscritos medievais foi empregado para indicar os versos e capítulos reportados nas falas dos personagens. Na página 26, por exemplo, o aedo Demódoco, ao descer por sua lira dourada, deixa a cantoria dos feácios e invade o trajeto de Telêmaco para assumir a história do moço focalizando sua passagem em Esparta, canto 4.



Odisseia em quadrinhos: o aedo Demódoco ‘desce’ para a história de Telêmaco, na tira inferior

Telêmaco “rouba” a cena e permanece liderando até a página 28. O elo que os une foi proposto por Homero: ambos, pai e filho, neste trecho escutam a história do cavalo de pau. Como quis Homero, deixamos o filho de Penélope desfrutar a beleza e os prazeres da casa de Menelau, deleitar-se com o φάρμακον ministrado por Helena enquanto Odisseus — geração saúde — se exercita, na página 29, nos jogos da corte dos Feácios. O contraste é notório: donde se extrai que o rapazinho precisa crescer mais, largar suas amarras e tornar-se como o pai.

A narrativa dos amores de Ares e Afrodite é apenas vista, não narrada com palavras. A conjugação das imagens e versos populares das modinhas brasileiras cumprem a função da narrativa linear do trecho. E como todos, gregos, troianos, paulistanos, baianos, lusitanos, mineiros e brasileiros, sabemos o que é uma traição amorosa, ato que reúne histórias diversas e cruza casais, a diversão da corte dos feácios ocorre também para nós. Essas histórias, que foram simbolicamente narradas nos amores de Ares e Afrodite, na *Odisseia* permitiram uma transladação cultural criativa que julgávamos ser nosso escopo mor. Por isso, deixamos a narrativa grega para recuperá-la por meio dos versos das canções que cumpriram a função dos cordões da rede invisível do canto (significante desenhado). O conteúdo dos versos (significado desenhado por letras) vai do lamentoso que relata abandonos amorosos e paixões incontroláveis aos divertimentos pueris. Para os mais interessados, as modinha, polcas e lundus escolhidas são de Chiquinha Gonzaga, *Atraente*¹⁵; de Joaquim Manoel da Câmara, *Se me desses um suspiro*¹⁶; de Ernesto Júlio Nazareth, *Bambino*¹⁷; José Francisco Leal, *Esta noite*¹⁸; Carlos Gomes e Francisco Leite de Bittencourt, *Quem sabe?*¹⁹; José Januário Arvellos com *Vivandeira*²⁰; de Gabriel Fernandes da Trindade, *Batendo A Linda Plumagem*²¹.

No repertório, citaremos apenas a letra da canção atribuída, por alguns, a José Januário Arvellos²². Hilda Agnes Hübner Flores assume ser a letra destinada a um hino militar ou mesmo uma polca militar de autor desconhecido que se coloca na boca de Afrodite (os versos em itálico são os que citamos no texto), para inserir o leitor no universo épico brasileiro:

A vivandeira: Ai! que vida que passa na terra/ Quem não ouve o rufar do tambor,/ Quem não canta na força da guerra/ Ai amor, ai amor, ai amor!! Quem a vida quiser

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=YJe8kOd2UWU&list=RDYJe8kOd2UWU>.

¹⁶ <http://www.musicabrazilis.org.br/pt-br/videos/joaquim-manoel-da-camara-se-me-desses-um-suspiro>.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=qcmf2nlJH8>.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Fi3zg8PJB2A>.

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=aQbkMwHhElk>.

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=XafJRXTy1_U.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zkrevgIPsqg>.

²² Cf. ARVELLOS (1876) 64-66.

verdadeira/ É fazer-se uma vez vivandeira/ Só na guerra se matam saudades,/ Só na guerra se sente o viver,/ Só na guerra se acabam vaidades,/ Só na guerra não custa a morrer./ Ai que vida, que vida, que vida,/ Ai que sorte tão bem escolhida!/ Ai que vida que passa na guerra/ Quem pequena na guerra viveu,/ Quem sozinha passando na terra/ Nem o pai, nem a mãe conheceu./ Quem a vida quiser verdadeira/ E' fazer-se uma vez vivandeira./ Ai que vida esta vida qu'eu passo/ Com tão lindo e gentil mocetão!/ Se eu depois da batalha o abraço;/ Ai que gosto p'ra meu coração!/ Que ternura cantando ao tambor/ Ai amor, ai amor, ai amor!/ Que harmonia não tem a metralha/ Derrubando fileiras sem fim,/ E depois, só depois da batalha/ Vê-lo salvo, cantando-me assim:/ Entre as marchas fazendo trincheira,/ Mais te amo, gentil vivandeira./ Não me assustam trabalhos da lida/ Nem as balas me fazem chorar;/ Ai que vida, que vida, que vida,/ Esta vida passada a cantar!/ Qu'eu lá sinto no campo o tambor/ A falar-me meiguices de amor./ Mas deixemos os cantos sentidos,/ Estes cantos do meu coração,/ E prestemos atentos ouvidos/ Ao taplão, rataplão, rataplão./ Ao taplão, rataplão, que o tambor/ Vai cadente falando de amor." (FLORES 2010: 48)

A canção que leva o nome de “Vivandeira”, isto é, mulher que segue na retaguarda de uma tropa para auxiliar os soldados em todas suas necessidades, sugere numa espécie de trilha sonora a representação de Afrodite, a protetora de Páris, o desencadeador mítico da grande guerra. Para nós, a canção congrega, por analogia, as mulheres que cercam Odisseus, o herói. Hilda Flores dá detalhes desse grupo — esquecido na memória de nosso povo, mas representativo de uma situação feminina semelhante à de Penélope, Andrômaca, Dejanira e tantas outras gregas que, durante a guerra, esperam por seus maridos, bravos guerreiros. No caso de vivandeira, recupera-se, em arcaísmo, o imaginário brasileiro:

Guerras do passado evocam a imagem de homens marchando, a pé ou a cavalo, em situação de combate. Olvidadas ou em segundo plano ficam as mulheres, com ou sem filhos, que acompanharam seus homens.

Conhecidas no Brasil como chinãs de soldado ou vivandeiras (do francês vivandière, pessoa que negocia víveres nas feiras, nos arraiais ou nos acampamentos militares) e como agregadas no Paraguai, eram mulheres andarilhas, amásias, companheiras ou esposas dos soldados, lavadeiras, cozinheiras ou mulheres de má conduta, que formavam verdadeiro exército constituído de mulheres e crianças a acompanhar a tropa regular. FLORES (2010) 42.

Terminadas as duras narrativas de traição e guerrilhas de amor, entraremos nas paixões das aventuras, trechos mais fáceis de traduzir, visto que todos conhecem os enredos, as peripécias, as metamorfoses, do rei de Ítaca e seus amigos. Para voltar à realidade da literatura traduzida no Brasil, nossa

grande terrinha, haveremos de, necessariamente, passar por provas BARBOSA; BAGNARIOL (2013) 54-70, matar os pretendentes de Penélope e encher de sangue nossas páginas BARBOSA; BAGNARIOL (2013) 71-73, punir as servas infiéis BARBOSA; BAGNARIOL (2013) 74-75 além de viajar para o Hades por duas vezes BARBOSA; BAGNARIOL (2013) 49-50 e 74-77.

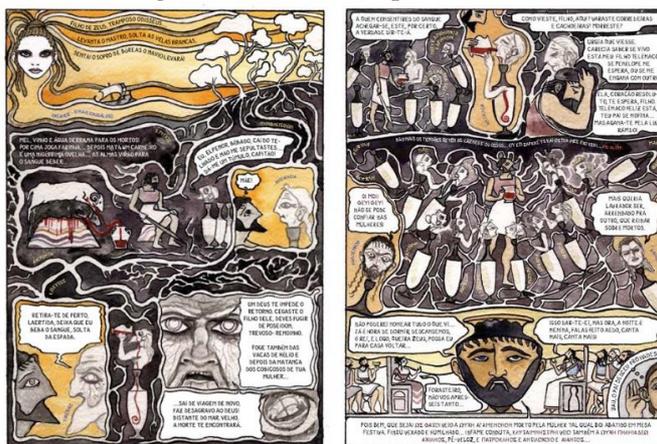
O Hades é fascinante na *Odisseia*²³. Viagem terrível, prova definitiva. Em nossa tradução, as almas que abandonam os corpos mortos vão para o reino dos mortos como libélulas, mariposas e morcegos, assim o concebiam os gregos. A estratégia teve como fundamento principal o artigo de Víctor Monserrat (2012) sobre a presença dos artrópodes (deles, nos interessam as cigarras, mariposas e abelhas) na numismática²⁴ greco-romana antiga. Monserrat produz um estudo introdutório bastante completo e útil das origens das crenças e mitos entomológicos na cultura cicládica, minoica e micênica e na literatura gerada dentro do marco geográfico e climático do Mediterrâneo. O professor de zoologia da Universidade Complutense de Madri ressalta que a presença de tais imagens de insetos na enormidade do material arqueológico remanescente, sobretudo nos vasos e objetos de cerâmica é índice não desprezível. Ele indica também a crença da árvore sagrada com casulos que pode ser vista no *Anel de Nestor* onde aparece uma “escena que ha sido asociada a interpretaciones simbólicas de resurrección del alma de los fallecidos y que constituye el germen del Mito de Psyche.” MONSERRAT (2012) 595. Nossa tradução, à modo de fusão, reuniu a árvore onde foi esculpida a cama nupcial de Odisseus e Penélope e a árvore sagrada do *Anel de Nestor*. Páginas duplas. O lado dos

²³ Gabriele Cornelli ao estudar *O Antro das Ninfas* de Porfírio, que por sua vez aborda a as ninfas de Ítaca, na *Odisseia*, remete-nos a Numênio de Apaméia (AN 21, 24, 28-34) que afirma, igualmente, a tradição da “interpretação alegórica do antro das Ninfas (e de toda a *Odisseia*), no sentido de um dos temas centrais para a filosofia neoplatônica (e neopitagórica): a descida da alma no exílio da terra para a geração e sua volta em direção à verdadeira pátria.” CORNELLI (2012) 95.

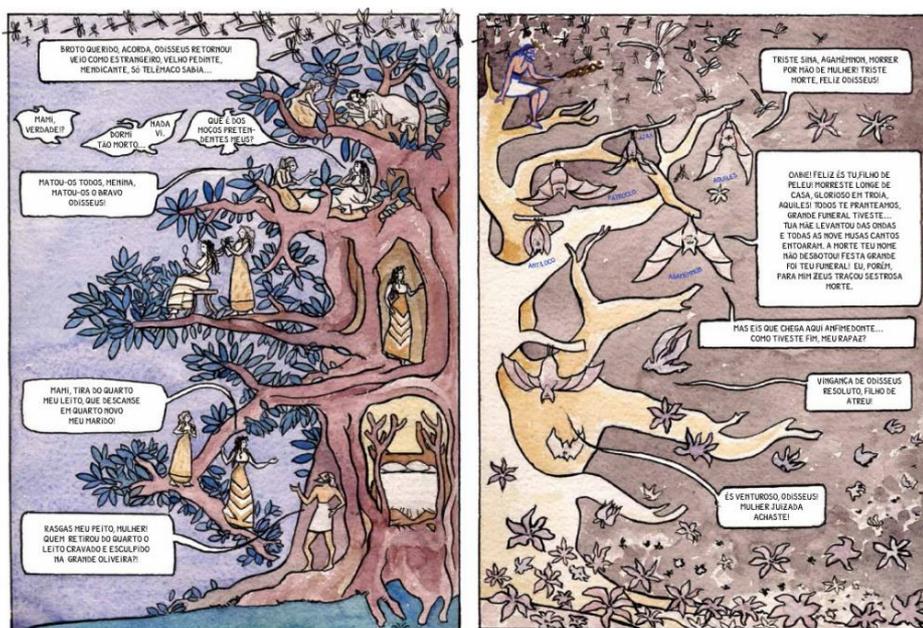
²⁴ Segundo o próprio Víctor MONSERRAT (2012) 592: “el término deriva del latín *numismatis*, genitivo de *numisma*, variante de *nomisma* (moneda), latinización del griego *νόμισμα* (nómisma = moneda corriente, costumbre), que a su vez deriva de *νομίζω* (mantener o poseer una costumbre o unos usos, utilizar según costumbre), y éste, a su vez, de *νόμος* (nómos = uso, costumbre, ley), derivado en última instancia de *νέμω* (dispensar, dividir, asignar, mantener).”.

vivos mais colorido, cor de terra e cobalto e o lado dos mortos esmaecido. As libélulas esvoaçam à volta da árvore e tomam a forma de morcegos, elas seguem as ordens do caduceu de Hermes. No chão, ao redor da árvore, um prado de asfódelos (*Od.* XI, 539; XXIV, 13). As imagens das almas dos mortos que seguem para Hades estão igualmente em sintonia com a modernidade fusões heterodoxas foram inspiradas pelos *Ensaios experimentais*, *Clip nº 05*²⁵.

Muitos outros elementos da *Odisseia de Homero em quadrinhos* para a conformação do Hades foram convocados e recuperados do texto homérico e das cerâmicas antigas. As cores se firmaram nos tons mais escuros (o ocre, a cor de terra, rocha e o negro) e os labirintos permaneceram.



²⁵“Excertos Cinema”, “Rosa” (Pixinguinha) por Mário Séve, Marcelo Fagerlande e Hermeto. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=WK_cy8Mjvqos. Montagem a partir de: “Les Papillons Japonais”, 1908, direção de Segundo de Chomon; “La Joie de vivre”, 1934, direção de Anthony Gross e Hector Hoppin; “The soul of the cypress”, 1921, direção de Dudley Murphy, “Der Schatz”, 1923, direção de Georg Wilhelm Pabst; “Création de la Serpentine”, 1908, direção de Segundo de Chomon; “Le charmeur”, 1906, também direção de Segundo de Chomon; “Rapsodia Satânica”, 1917, direção de Nino Oxilia; “The Temptress”, 1926, direção de Fred Niblo e Mauritz Stiller; “L’abeille et la Rose”, 1908, outra vez em direção de Segundo de Chomon; “La dixième symphonie”, 1918, direção de Abel Gance; “Metempsychose”, 1907, novamente de Segundo de Chomon e “Pandora’s Box”, 1929, direção de Georg Wilhelm Pabst. Trilha sonora: excertos da valsa “Rosa”, música de Pixinguinha, em *performance* de Alfredo da Rocha Vianna, e letra de Otávio de Souza. A interpretação é de Mário Séve, saxofone soprano, e Marcelo Fagerlande, cravo. A gravadora é Núcleo Contemporâneo, com edição do ano 1998 e com Hermeto Paschoal — excerto final — em gravação da Som da Gente, 1988. Acervo: Rádio Educativa Mensagem (radiosantos) (REM).



Depois de tudo resolvido, uma grande Atena, *ex-machina*, fecha a epopeia quadrinizada com entrecchos do “I-Juca-pirama” de Gonçalves Dias²⁶. A paródia, mais uma vez veiculou uma tradução cultural do épico antigo. A deusa diz: “Sou filha de Zeus, no Olimpo nasci, sou brava, sou forte, meu canto de morte, guerreiros, ouvi. Meu pai a meu lado, chegamos aqui, já chega de guerra, guerreiros ouvi! Nos ânimos fortes, guerreiros, cedei! Do Zeus mandachuva é decreto de lei!”

E assim, pensamos ter oferecido para todos mais uma nova tradução de Homero. Esperamos que tais recursos aproximem, desde a infância, os gregos e troianos dos baianos, paraibanos, paulistanos e lusitanos, dos mineiros e de todos nós pelo país afora, os brasileiros.

²⁶ “Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi:/ Sou filho das selvas,/ Nas selvas cresci;/ Guerreiros, descendo/ Da tribo tupi./ Da tribo pujante,/ Que agora anda errante/ Por fado inconstante,/ Guerreiros, nasci;/ Sou bravo, sou forte,/ Sou filho do Norte;/ Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi.”

Bibliografia

- ALMEIDA, L. (2005), "Elas brigam como bichos e morrem por amor: as vivandeiras uma leitura de personagens femininas na literatura do sul": *Espéculo*. (2005): <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/elasbri.html>
- ARVELLOS, J. (1876), "Vivandeira": *Trovador: Modinhas, recitativos árias, lundús, etc.* vol. III. Rio de Janeiro, Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho (1876) 64-66.
- BANDEIRA, M. (1980), "Tragédia brasileira", *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora (1980) 98-99.
- BARBOSA T. V. R.; BAGNARIOL, P. (2013) *Odisseia de Homero em quadrinhos*. Roteiro e tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa; ilustração de Piero Bagnariol. São Paulo, Peirópolis.
- BARBOSA T. V. R.; BAGNARIOL, P. *et alii* (2012), *Iliada em quadrinhos*. Roteiro e tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa; Andreza Caetano e Paulo Corrêa; ilustração de Piero Bagnariol. Belo Horizonte, RHJ.
- BARBOSA, T. V. R., Guerini A. (2012), *Pescando imagens com rede textual: Hq como tradução*. São Paulo, Peirópolis.
- BARBOSA T. V. R. (2013), "A *Iliada* em quadrinhos: por uma difusão dos clássicos": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 15 (2013), 265-292.
- BENJAMIN, W. (2008), "A tarefa do tradutor em tradução de João Barrento": L. C. BRANCO, *Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte, Fale/UFMG (2008) 82-98.
- BORGEAUD, P. (1974), "The Open Entrance to the Closed Palace of the King: The Greek Labyrinth in Context": *History of Religions* 14.1 (1974) 1-27.
- BORGES, J. L. (1999), "Kafka e seus precursores": *Outras inquisições*. Obras completas. vol. 2. São Paulo, Globo (1999) 96-98.
- CAMPOS, H. (1999), "Transcriar Homero: desafio e programa": T. VIEIRA (ed.) *Os nomes e os navios II: Homero, *Iliada**. Rio de Janeiro, Sette Letras (1999) 111-155.
- CAMPOS, H. (1994), "Para transcriar a *Iliada*: Homero": H. CAMPOS e T. VIEIRA (ed.) *ΜΗΝΙΣ, a ira de Aquiles: canto I da *Iliada* de Homero*. São Paulo, Nova Alexandria (1994) 11-28.
- CAMPOS, H. (1977), *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Editora Perspectiva.

- CAMPOS, H. (2013), "A tradução como instituição cultural": M. TÁPIA e T. NÓBREGA (org.) *Haroldo de Campos - transcrição*. São Paulo, Perspectiva (2013) 207-210.
- CARVALHO, M. M. (2008), *Vivendo a vida verdadeira: vivoadeiras, mulheres em outras frentes de combates*. Tese. Brasília: UnB. disponível em http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7790/1/2008_MariaMeireCarvalho.pdf
- CORNELLI, Gabriele. (2012), "O belo antro e a grande oliveira: recepções da alegoria da caverna na tradição neoplatônica": *Educação e Filosofia*. v. 26, n. 51 (2012) 93-112.
- DIAS, Gonçalves (1969), "I-Juca-pirama": *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Agir.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. (1978), "Quadrilha": *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora (1978) 136.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979), "Polysystem theory": *Poetics Today* 1 (1979) 287-310.
- FREIRE, Paulo. (1982), *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo, Autores Associados: Cortez.
- GENETTE, Gérard. (1980), "O dia; a noite": R. BARTHES, R. JAKOBSON *et alii* (org.). *Linguística e Literatura*, Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70 (1980) 43-61.
- GUERINI, A.; COSTA, W. E TORRES, M. C. (orgs.) (2011), *Literatura & tradução: textos selecionados de Jose Lambert*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1983), "Introducción": HOMERO. *Odisea*. Madrid, Gredos, 7-95.
- HOMERO (1959), *The Odyssey of Homer*. W. B. Stanford (ed.) 2 vols. London, St. Martins Press.
- HOMERO (2011), *Odisséia, a epopeia das Auroras*. Trad., introd. e notas de Donaldo SCHÜLER: HOMERO. *Odisséia*. vol. I Porto Alegre, RS: L & PM Pocket.
- FLORES, H. A. H. (2010), *Mulheres na Guerra do Paraguai*. Porto Alegre, Editora Universitária da PUCRS.
- JAKOBSON, R. (1989), *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.
- MIRÓ, A. L. (música) e PALMERIM, L. A. (letra). (1857), "Vivandeira", Lisboa, J. I. Canongia & Cia.
- MONSERRAT, V. J. (2009), "Los artrópodos en la numismática de Grecia y Roma clásicas": *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa* (S.E.A.) 50 (2009) 591-629
- PAES, J. P. (1990), *Tradução a ponte necessária*. São Paulo, Editora Ática.

- RELLA, F. (1987), "Eros and Plemos: The Poetics of the Labyrinth": *Assemblage* 3 (1987) 30-37
- SERRES, M. (2001), *Os cinco sentidos*. Trad. de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- SILVA, J. N. de S. (1878), *Himnos, canções e lundus tanto amorosos como sentimentais*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.

Resumo: Trata-se de um relato de pesquisa desenvolvido com o propósito de traduzir culturalmente e em quadrinhos a *Odisseia* de Homero. A empreitada é uma tentativa de recuperar a força imagética do texto antigo. No processo não foi privilegiado o conteúdo narrativo, mas, antes, o estilo e os recursos retóricos típicos da linguagem homérica utilizados no texto grego. Assim, nos dedicamos a associar a linguagem dos quadrinhos, a retórica antiga e a música, especificamente a música brasileira, com o processo narrativo alargando possibilidades de leitura do poema épico grego e traduzindo-o para nossa cultura.

Palavras-chave: Homero; quadrinhos; tradução; adaptação.

Resumen: Se trata de un informe de investigación sobre un proyecto desarrollado con el propósito de traducir culturalmente y en formato de *comic* la *Odisea* de Homero. Esta tarea supone un intento de recuperar la fuerza visual del texto homérico. En el proceso no se dio preeminencia al contenido narrativo, sino al estilo y a los recursos retóricos típicos de la lengua homérica usados en el texto griego. De este modo, nos aplicamos a asociar el lenguaje de los *comics*, la retórica antigua y la música, específicamente la música brasileña, al proceso narrativo, ampliando posibilidades de lectura del poema épico griego y traduciéndolo a nuestra cultura.

Palabras clave: Homero; *comics*; traducción; adaptación.

Résumé: Dans cet article, nous abordons une recherche est en train d'être développée dans l'intention de traduire culturellement et en bande dessinée l'*Odyssee* d'Homère. Ce travail est réalisé dans une tentative de récupération de la force imagétique du texte ancien. Dans le processus, le contenu narratif n'a pas été privilégié, mais plutôt le style et les procédés rhétoriques typiques du langage homérique utilisés dans le texte grec. Ainsi, nous nous dédions à associer le langage de la bande dessinée, la rhétorique antique et la musique, plus particulièrement la musique brésilienne, avec le processus narratif en élargissant l'éventail de possibilités de lecture du poème épique grec et en le traduisant pour notre culture.

Mots-clés : Homère ; bande dessinée ; traduction ; adaptation.